

Proletari din toate țările, uniți-vă!

amfiteatru

REVISTĂ LITERARĂ ȘI ARTISTICĂ EDITATĂ DE UNIUNEA
ASOCIAȚIILOR STUDENȚILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

EMINESCU ÎN ITALIA

AMO, AMARE, AMAVI, AMATUM

MATEMATICA ȘI MUZICA

GODARD ȘI „NOUVELLE VAGUE” - UL

mai 1966 • anul I

5

apare lunar • prețul 1 leu

ARGHEZI

...Decît un nume
adunat pe-o carte"

Arghezi e un nume care vine
de undeva din pămîntul pe care
trămoșii ni l-au sfințit cu sin-
tele și oasele lor, cu foșnetul
grinelor și gustul porumbului
fraged în el, cu asprimea duioa-
a cîntecului de cioban insin-
urat.

un nume de om, de român, pe
care nația l-a pus alături de al-
tăni Novac, Manole sau Tudor,
numele unui viteaz care n-a aș-
teptat să ajungă în legendă, cu-
tul fiind sfînta lui meserie.

Arghezi e un nume pe o carte pe
care o deschid copiii seara,
înainte de somn, ca să vi-
deze frumos: livezi cu gize
și pașiști cu flori.

Poporul a luat din limba cu care
strigă copiii, uncelele și doru-
le, cu care mîngîie și urăște,
unetele cele mai neobișnuite și
s-a adunat într-un nume fer-
meător, făcut pentru bucuria și
mîndria lui.

Arghezi e un nume de răzvră-
tăre. Răzvrătirea unei minți care
aruncat în răscrucele nopților
cîntecele voluptuoase ale marilor
trebări; entitățile misterioase
de universului s-au ciocnit toate
pe verbul lui de cremene, divini-
tea s-a temut de pumnul lui
ridicat pe creasta cea mai înaltă,
și îngurul care cuteza s-o vadă
pe ochii și s-o pipăie cu mîna.

Arghezi e un nume-treaptă în
cîșul omului către om. Mîna lui
s-a aplecat și a ridicat din
cîmberi, atunci cînd era „o rădă-
cîră și nici de-abia un trunchi”,
lăpînda ființă, pornind cu ea
pe toate genuni și timpuri, i-a
rătat soarele, nemărginirea,
îrba și umbra, i-a descîntat de
mîime, a învățat-o cuvîntul,
mucura, durerea, a învățat-o să
îndească singură și a sărutat-o
pe frunte: „Tu, omule și frate,
ești fii stăpînului tău”.

Arghezi e un nume pe care țara-
ni îl pun pe grindă, alături de
cîntăce și busuioc, pentru că le-a
dat plugul, boii, iezii și vițelii,
a plîns în cîntec pe mormîntul
unicilor și taților căzuți în răs-
coală.

Arghezi e un nume adunat pe o
carte cu vise și doruri, cu mîn-
ștrile și omeniile unor milioane
de suflete frumoase. Căci nimic
în tot ce are pe pămîntul și în
sufletul său acest neam n-a ră-
mas în afara cuvîntului poetu-
rului. Lucruri sau simțiri, iar izvo-
ul este încă și mai proaspăt,
pentru că de 86 de ani cele pa-
rele anotimpuri revărsă în mur-
murul lui seve noi și fertile.

Arghezi! Sublim răsună acest
cîntec cu frăgezimi de zăpadă
pe bolta culturii neamului ro-
mănesc!



BRÂNCUȘI ♦ sărutul ♦ detaliu

B



L



A



G



A

GEORGE IVAȘCU
Blaga și creația populară

Printre operele postume ale lui Lucian Blaga, una din cele
mai semnificative este desigur o antologie de poezie popu-
lară. Datată 1954, ea este rodul unui lucru mai îndelungat
de cercetare și selecție din zeci de culegeri publicate, altele
în manuscris, din paginile unor ziare sau reviste, din ceea
ce i-au comunicat unli colegi sau studenți.

După ce criteriul întocmită?
Manuscrisul nu dă în această privință nici o lămurire dar
cunoscătorul opereii filozofice și deopotrivă poetice a lui
Blaga e înlesnit în a recunoaște perimetrul larg al intere-
sului pentru creația populară pe care el l-a demonstrat, de
altfel, pe ansamblul activității sale. Făcînd în iunie 1937,
cu prilejul discursului de recepție la Academie, căutase
satului românesc, cel care, pe urmele lui Goethe, căutase
„fenomenul original”, elogiu acum „satul-idee”: „Fiecare
sat se simte, în conștiința colectivă a fiilor săi, un fel de
centru al lumii, cum optic fiecare om se plasează pe sine
de asemenea în centrul lumii. Numai așa se explică oriz-
onturile vaste ale creației populare în poezie, în artă,
în credință, ceea ce trăiește care participă la totul, siguranța
fără greș a creației, belșugul de subînțelesuri și de nuanțe,
implicațiile de înfîntă rezonanță și însăși spontaneitatea
neistovită”. Corolar: „Satul românesc, în ciuda sărăciei și
a tuturor neajunsurilor cuibărite în el prin vitregă colabo-
rare a secolelor, se învrednicește în excepțională măsură
de epitetul autenticității”. Dar făcînd elogiu satului ro-
mănesc — „creator și păstrător al culturii populare, pur-
tătorul matricei noastre stilistice” —, Blaga ține să prevină
de îndată „să nu se creadă că dînd grai unei incintă”, ar
dori să rostească cu ocolul „dorința de a ne menține
pentru todeauna în cadrul realizărilor sătești”, pentru ca
în concluzie, precizarea să fie încă mai cuprinzătoare și
mai binevenită: „Aș dori ca acest elogiu al satului romă-
nesc să nu fie înțeles ca un îndemn de atașare definitivă
la folclor și ca îndrumare necondiționată spre rosturi să-
loști”.

Argumentarea e totodată un fundament teoretic al unui
crez artistic de dimensiunea celui care a dat „coloana in-

POP SIMION
D e s e n

Splendidul și plinul cuvînt Blaga denumește un im-
periu în al cărui perimetru înnurire prin care se ce-
lebrează lumina, mirabila sămință, frămîntata viață a
materiei, se dezghioacă exploziv și vital, într-un spațiu
care se cere populat de regnul naturii lui Țuculescu,
fabulos și greu de seve și greu de sensuri și greu de
mituri și greu de întrebări și greu de voluptuoasă sen-
zație a vieții plenitudinare; apoi se dezghioacă acele
înnuri într-un aer care trebuie să fie foarte transpar-
ent și viu și incandiar și neapărat fulgerat de struc-
turi și forme brăncușiene, simple, verticale, masive,
niște limpidități senzoriale. În alt context nu mi-l
închipui pe Blaga; asta-i ambianța, acesta-i ciclul,
atît; legătura mi se impune firească. Pe acest sacer-
dot al cuvîntului nu m-aș încumeta să-l omagiez
prin cuvînt, ar fi o nesăbuită. Deci, fac ceea ce fac
de o vreme; citesc poeme de Blaga și, printr-un gest al
memoriei, văd Țuculescu, Brăncuși senzorializîndu-mi
și materializîndu-mi astfel cititul; și invers. Trinitate
perfectă.

Îmi spun în această ordine a ideilor: sentimentul
naturii, componentă intimă a firii românilor, e pre-
zent în copleșitoare măsură la acești toți trei mari. În
toți a sunat și răsunat folclorul, spiritul popular
(veșnicia s-a născut la sat — afirmă undeva Blaga)
decantîndu-se în forme și expresii esențializate de
circuit universal. Căzul fiecăruia din acești trei con-
firmă fundamentalul adevăr: asemenea opere și a-
semenea valori se impun în spații extinse, devin inter-
naționale, deoarece sînt înainte de toate remarcabile
valori naționale; izvorăsc din solul fertil al realităților
românești. Aniversarea se leagă de primăvară și eu citez
din primăvăratul Blaga: „Îngîinînd prin văi țării/

• eugen jebelianu •

cîntece de iubire

Umanitatea este fructul, multiplicat, al unei îmbrățișări. O
floare a iubirii.

Așa-zisul „păcat original” a fost, în realitate, o operă arhi-
tectonică — prima —, extrem de originală. Ea a determinat
aparitia celei dintîi poezii originale, a celei mai valoroase:
aceea de emancipare a Omului.

Mult mai tîrziu și-a insinuat chipul verde Ipocrizia, mas-
cînd, cu evantale, paravane și fol de viță, sărutările și îm-
brățișarea. Cerul s-a umplut de berze.

Fenomenul era explicabil: pe lângă milioanele și milioa-
nele de oameni normali, se iviseră eunucii sterpii din năș-
care, falsii anahoreți, mincătorii de unghii, de lăcuste și de
alte asemenea ingrediente.

O asemenea faună a urît și va uri todeauna libertatea al-
tora. Suavii imbecili și demni pudibonzi s-au pus, așadar,
pe lucru.

N-aș putea spune că treaba le-a mers totdeauna rău. Dra-
gostea și glasurile care au cîntat-o avînd un domeniu nelî-
mitat, vinătoarea s-a putut deslășura, nu odată, în voie.

Căci iubirea este generozitate. Ea nu se ascunde. Cel care
cîntă dragostea iubește, implicit, libertatea. Sufletul meschi-
nului e zbîrcit; nu poate să iubească; în cutele lui se
ghemuesc nepunința și praful deșertăciunii. Inima lui e de
femnicer.

Cîntecele de iubire sînt pentru iubită și pentru soție, pentru
mame și pentru vîlăstarele adolescentine, pentru frăgezimile
pămîntului și pentru inimile încercate.

„Îndrăgostita Arcepias (scandeață Meleagru), cu ochii-i, al
cărui azur e asemănător celui al mării senine, îndeamnă pe
toți să se îmbarce pe marea iubirilor”.

Nimeni, însă, nu-l putea învăța pe idiotul dogmatic solfe-
giste dragostei. Mărginitul se teme de inifinit — și dragostea
este înfinită; fiecare o învață în felul său, apropiindu-și
frumusețile-i ca în exlatare unei revelații unice. Privește:
Atlantida renaște roză, misterioasă, originală, de sub valuri,
numai pentru tine!..

Tot ceea ce bucură pămîntul — din iubire înflorește. Fața ei
este destinată și limpede, ochii ei ard.

„Trupul bărbatului sînt e, și sînt e trupul femeii” — spune
Walt Whitman.

Firește, trupul nu-i numai trup; el este bolta inimii. El re-
verberează plastic, înfînt de variat, bătăile inimii: „Su-
flete! de-ați fi chiar demon, tu ești sîntă prin iubire...”
Niciodată poezia de dragoste n-a fost mai necesară decît astă-
zi. Scoarța pămîntului pleznește de atîtea cumplitle furu-
cule atomice, sfîrșite de valurile de napalm, inima Omului ga-
lopează înnebunită. Fructele iubirii sînt călcate în picioare,
arse, stîrpite. Dragostea, tineretea — în asemenea clipe —
sînt o mare putere combatantă. Ele ne învață să gîndim fru-
mos, să nu transformăm mîna în pumn, decît cînd ne aflăm
în fața Fiarei, să ne trăim viața în bucurie. O poezie de
dragoste excelentă poate avea, nu o dată, o forță mai mare,
decît o mie de arme automate (armele se învechesc cu mare
rapiditate...), asemenea poezii se scriu, la noi. Tor, așadar,
salutul nostru!

NICOLAE BREBAN
Dansul limitelor

Nimic nu vrea să fie altfel decît este
Numai singele meu strigă prin păduri
iată una din antitezele structurale ale poeziei, ale posturii
lice blagiene; e aici nu numai dilema profundă a poe-
tului de rasă, a acestui mare gentleman al poeziei romă-
nești (înrudit adesea prin „motive orchestrale” aș zice de
acel aristocrat al imagisticii moderne, cel care are un alt
cult al zeităților și principilor greci și care își începe
unul din marile sale volume, ritmînd:
Aici urcă un pom. O, curată trecere
O, Orpheus cîntă! O, înalt pom în ureche!
aici se află încrîtată, însă, în aceste două versuri, sub-
stanța unei dileme mai largi, a unei opoziții a cărei nobi-
lețe, ardeleanul nostru poet o împarte și cu alți mari
egali ai săi, europeni.

Există în lucruri — parcă spun buzele sale subțiri, re-
gale, și aici noi nu putem descînta nici măcar șoapta lor,
ci trebuie să citim după forma lor, cuvintele și literale,
pentru că marii inspirați nu vorbesc, oricît de pe gura lor,
nu le auzim, Lucian Blaga e mut ca o lebădă — există
în lucruri, deci — citim noi și o încordare dureroasă,
cu sensuri ambigui, adeseori, acest elori, această îndrăz-
neală — o sațetate, o resemnare a propriului lor echil-
libru. Peste tot, fiecare element își găsește negația sa cu
care dansează, împreună, într-un echilibru inspirat, lucru-
rile acestei lumi complicate și confuze se salvează mereu
într-o simetrică, armonică, dualitate, riul dansează cu ar-
borii, aerul cu păsările, negrul cu albul — și unsoari cu
roșul (Julien Sorel era chiar fascinat de acest dans hip-
notic al „negrului și roșului”, pietrele dansează cu pie-
trele, totul își găsește un dușman, totul își caută și își
găsește un principiu inamic, ireductibil și final, un prin-
cipiu care nu poate fi explicat și ucis și atunci „acesta”
devine un grațios partener de menut vesnic, de gavotă
universală. Există — parcă șoptește poetul cu glasul lui
de neauzil, cu șoapta sa falsă, cu acea mimă a cuvîntului —

FĂNUȘ
NEAGUGHEORGHE
TOMOZEI

postrestant

ÎN JURUL METAFOREI

Preluând, pentru citiva timp numai, poșta redacției prietenului nostru, excelentul prozator Ștefan Bănuș, semnatarul pasionat al acestei rubrici, e plecat într-o călătorie de studii mă găsesc în situația, de loc ușoară, de a interveni într-o veche dispută care, așa cum a fost purtată în paginile presei literare, se pare că-i pune în încurcătură pe corespondenții noștri, începători într-ale scrisului. Problema e următoarea: „Metafora slujește sau deserveste proza? Scriitorul epocii noastre poate și trebuie să rămână complet obiectiv la toate impulsurile care alcătuiesc fondul operei sale?” Întrebarea ne-o adresează Liviu Turcu din dulcele țigule în dulcele grai al lui Sadoveanu, amintind, într-un pasaj complicat cu frunze, nervuri prin care curge clorofilă, lerburi aromate etc. că de mult, în copilărie, când îl citea pe Ionel Teodorescu avea impresia că la geam („era într-o iarnă” — poate că era și într-o noapte, zic eu — într-o noapte cum numai la Iași pot să fie nopțile) cîntă o vioară. „Poate că era numai vîntul, oricum era frumos și mi plăcea s-așcut și vroiam ca noaptea să fie lungă, să pot isprăvi cartea pînă în zori și să adorm zîmbind cînd afară începe să ningă și vecinul îi strigă peste gard tate! : al auzil, bre, asară, lupul au mîncat un popă”. Trec peste faptul că de cînd mă știu și eu pe lume, în fiecare iarnă am auzit o poveste cu lupi care au mîncat un popă plecat cu sania într-un sat să caute nu știu ce, și revin la termenii problemei în discuție. În finalul scrisorii, corespondentul nostru din Moldova notează, suspinînd: „îmi vine foarte greu să scriu sec, stil proces-verbal, dar, dacă va fi nevoie, dacă dv. îmi veți spune că altfel nu pot izbîvi, voi încerca să-mi scutur schițele de metaforă așa cum un copac (sic!) își scutură frunzele, toamna”. Nu putem să-i spunem: scrie așa sau așa. Singurul lucru pe care trebuie să-l ținem în seamă este acesta: scrie așa cum simți. Nimeni nu poate spune: are drept la existență numai proza obiectivă, sau, invers, numai proza lirică. Un scriitor de la noi, care susține că a făcut școală (școală literară, bineînțeles) a încercat, într-un articol ce a stîrmit riposte întemelate, chiar și atunci cînd

erau vehemente, să spulbere sau măcar să sîtueze cu o treaptă mai jos toate cărțile scrise altfel decît scrie el. N-a izbutit, cum era de așteptat. Acum, vîd că rîndurile acelea, născute probabil într-o noapte de coșmar, seminte ale unei vanități rar înlînite, pun în derută oameni tineri pe care avem datoria să-i creștem cu multă grijă, pentru că ei formează viitorul de mine al literaturii române. În ce mă privește, alt pot spune: nu luați ca literă de evanghelie gîndurile unuia sau altuia, așternute pe hîrtie într-o clipă de minie, pentru că, se știe foarte bine, minia e un sletnic prost. Proza autentică, proza durabilă este aceea care izbutește să mă emoționeze. Evident, calofilia trebuie pofită să închidă ușa pe dinafară. Un schelet, înfășurat în mantie venetiană, tot schelet rămîne, se dășiră la prima atingere, îi zărești repede orbitele hîde. Goana după cuvinte ce sună frumos mă deprimă cînd mă găsesc pe dedesubt metalul nobil, încercătura dramatică în stare să mă cutremure sau să mă facă să înțeleg unul din resorturile intime, din marea taină ce poartă un nume atît de simplu: viață. A scrie frumos înseamnă să scrii adevărat, simplu, cînstit, pe deplin convins că ceea ce vrei să spui numai așa trebuie spus și nu altfel. Metafora (termenul este îngust, îl înșușim spre a rămîne în cadrul discuției cerute de corespondentul nostru) oricît de îndrăzneată, cînd nu mă introduce într-o lume necunoscută mie pînă în acel moment, rămîne în afara artei. Modalitatea de exprimare, în cele din urmă, este o rezultată complexă a unor factori de însemnătate primordială, pe care nu are rost să-i înșir aici fiindcă discuția ar lua altă cale — important, în literatură, este să nu-ți trădezi structura, a la și a materialului faptic de care dispui, să lupți ca să-i dai strălucire și brevet de liberă trecere. Chestiunea întîlțitiei — proză obiectivă, proză lirică? — interesează prea puțin, totdeauna se vor găsi spadasi să o atace, dar vor lovi mereu în gol; ceea ce interesează cu adevărat este reușita, cu alte cuvinte, cartea, și nu orice carte, ci aceea fără care nu putem accepta să trăim. Restul, vorbe goale.

„ÎNDELETNICIRILE LUI EROS”

Formularea din titlu, magnific-mălițioasă, îi aparține lui G. Călinescu. Ne ocupăm în acest număr de lirica de dragoste primită la redacție și trebuie afirmat din capul locului că ea ocupă cea mai mare parte a corespondenței. E firesc să fie așa, Eros fiind binecunoscut în sălile de seminar, prezența lui în viața studenților nefiind implicată de vîgileța în suferință a bătrînilor portari din cetățile universale. Pentru Aldea Iuliana (București) dragostea este „un lung prilej pentru durere” și am deslîțat în versurile sale afirmarea — e drept, la un ton minor — a dorinței de a formula adevăruri și experiențe — „desiclive”, evenimente strict intime sint evocate fără ca noi, cititorii, să le bănuim încălcătura emoțională. Romanul sentimental începe cu invocarea iubitelui ingrat care e invitat să guste pasiuni distrugătoare.

„Să stăm pînă ce va răși / Gînditoarea lună aurie, / Ce-aduce nopți de poezie / Iar noi să ne iubim fără-ncetare!”

Ceea ce, recunoaștem, nu e numai poetic și ci și practic, o întreprindere excesivă... Urmează, fatal, calma blasfemei a celui dus:

„Nu e nimic, m-ai părăsit, te-ai depărtat, / Cu ochii duși pe gînduri m-ai lăsat. / Nu-ți pare rău că mă topeș pe zi ce trece / Iar înima în loc să-mi bată, va rămîne rece! / Nu mai trăiesc acele clipe, trăiesc doar amintirea!”

Rememorarea episoadelor de amor e, repet, făcută cu o dezarmantă sinceritate, dar dincolo de intențiile bune ridicole se străvede cu o diabolică limpezime:

„Noi sintem doi coplași, / Ca două cărți în ghiozdane / Cu două vieți în noi. / Noi trăim mult timp, / Eu cu tine, tu cu mine? / Tu ești dragostea mea / Tu ești viața mea. / Tu ești totul pentru mine! / Eu ce sint pentru tine?”

Nici Alexandru Nică n-a scăpat de tentațiile lui Eros. „Aspirant la viața culturală a studenților”, după cum se definește, compune versuri cu mireasmă de început de veac 19:

„Fie zi sau noapte, cînd gîndesc la tine / Mă cuprînd deodată lacrimi și suspine / Inimă-i în dor; / Sufletul îmi zboară către nemurire, / Inimă-i răpîtă de a ta iubire, / De al tău amor. / N-oi uita vreodată cele clipe grele / Tragicele clipe ale vieții mele, / Ce s-au scurs cu greu; / N-oi uita momentul cînd mi-eși în cale / Și-mi răpîși simțirea, sufletul de jale, / De-a iubi meru...”

Păreră noastră? Simplu de formulat dar ne vine în ajutor însuși autorul care a caligrafiat delicat în josul paginilor: 22 februarie 1966... Devorantă, potop de suferință și ingratitudine, dragostea îl sperie și pe Camil Chioralia.

„E însăși dragostea ce-ți port și-acum / Și care mi-a pătruns otrăv-n sînge / Văd idealul meu pierdut în fum... / Dar nu mai vreau să văd nimic, mi-ajunge”. Ton de romanță de la debut desuetă, învecinată

cu caterinca provincială cu papagal și bilețele care spun totul. Se impune aceeași trimitere spre fila calendarului, spre firescul vieții cotidiane, reconsiderarea cu bărbăție a ideii de sinceritate. Să ni se lerte „cruzimea” (e, adesea, un simptom al tineretului...) dar nu credem o iotă din toată avalanșa de lamentări leșinate comune probabil pentru mormîntul cu cheiță al caietelor cu „amintiri”. Obsedat de dorința de a fi concis, Mircea Constantinescu compune un poem ca acesta: (citez textul integral):

„O clipă bună / a întors capul / înainte de-a intra în ceată.”

Pentru a justifica dimensiile poemei, versurile trebuiau să conțină o imagine violent-atrăcioasă, cu neplînită de diluat, pentru care orice adaos ar fi fost o povară, un lest inutil. Nu e dovada modestă un asemenea mod de exprimare poetică (poate chiar dimpotrivă) întrezărim mai degrabă imposibilitatea de a demonstra lirică ideea propusă. Mai aproape de reușită ni s-a părut „Memento”, unde am întrezărit o notă de umor secret. Din celelalte am propus redacției spre publicare poezia „NUNTA”.

Anatol Ghermanschi (Brașov) pare decis să alcătuiască noi maxime și proverbe pe care le versifică dezinvolt:

„Pentru cele câteva clipe de dragoste / Viermii se preschimbă în fluturi. / Pentru cele câteva fructe pline de sevă / Florile vibrează din petalele lor, zile-n șir.”

N-avem nimic de obiectat în ceea ce privește adevărul informațiilor, în suferință nu e aici logica, ci simplismul fabulei. Pentru cine aceste parabole?

N. Vințeanu (București) se exersează cu compuneri de felul acesta:

„Prietenul meu / E tăcut / Dar în sufletul lui / Fierbe lava / Și printre oamenii-n tumult / Nu caută niciodată / Slava.”

De ce e nevoie de convenția (e drept, sublimă adesea) a versului pentru a comunica asemenea adevăruri? Pe cine ar putea interesa? În plus, e teribil de veche și rudimentar alcătuită imaginea „modestului”.

Alceva! Elev în clasa a X-a, Toma Mihai ne roagă să-i analizăm pe larg creațiile (expresia îi aparține). Evident, e pusă întrebarea dacă e bine să mai continue etc., etc... Ceea ce am citit nu dovedește absolut nimic deosebit. Versificînd în metrică eminesciană, cu bagaj magistic aleescandrian, corespondentul nostru nu e nici o clipă original. Nici în detalii. Îi recomandăm, după conștiințioasă parcurgere a clasicii, să-i descopere pe marii poeți moderni Blaga, Arghezi, Barbu, Bacovia, ori Vinea. Pe urmă vom mai vorbi. Nu cunosc nici un caz în care cineva să se fi „lăsat” de scris numai fiindcă așa i s-a recomandat la... poșta redacției. Deci, curaj! (Eventual, amîna lecturile propuse după examenul de maturitate... E mai prudent.) Continuăm în numărul viitor discuția despre lirica produsă de ravagiile lui Eros.

AM CITIT
ÎN
ACEASTĂ LUNĂMIȘ
KIN

ION ALEXANDRU

Termenul potrivit pentru a caracteriza atmosfera din „Crimă și pedeapsă” este infernal. Nu numai Dante are un infern, ci aproape toți marii scriitori: Shakespeare și Dostoievski mai ales. Este descoperirea unui vid sufocant în care își verși toată otrava acumulată în vremele care covârșitoarea ta experiență. Cei mari, genții, au puterea de a ridica pe proprii lor umeri această povară și care, transfigurată, devine eternă, pildă puri lumilor trecătoare. Lumea modernă (începînd cu Dostoievski) nu-și mai închipuie însă un infern biblic, ci închipuie o epocă istorică, un loc anume, oameni și semne în care întrușează adevărul din urmă. Un infern închipuit chiar în sufletul unor muritori de rînd este toată profunzimea gîndirii noastre. Nu mai păcătuiam pentru eternitate, ci pentru azi, pentru mine-poiemine este altceva; nu față de Dumnezeu, ci față de propria mea moarte — moartea este eternă nu învierea. La doi ani după Raskolnikov, Dostoievski scrie un alt roman, „Idiotul”, povestea unui inger cu aripile muritoare.

În același Petersburg insuportabil există și o altă lume, un paradis relativ în care priintul Mișkin inebunește de prea multă inocență. Încercare de sublimare a lumii este această carte. Nostalgia unei eternități pierdute de curînd.

Eroul de 27 de ani este un copil. Boala mintală (dumnezeu știe ce fel de boală-i asta) i-a incrementat evoluția spre plicteală, uzaj, abilitate, spre carierism și moarte. Copilul a rămas intact. Însănătoșit relativ, acest prunc sosește cu o bocceluță în mină de la un sanatoriu din Elveția în Rusia unde boala i se agravează și, idiotizat se pare fără nici o speranță, se întoarce îndărăt, după ce-a dezvoltat o lume stranie și minunată, alienată în întregime. De fapt nu există nici un personaj normal în toată cartea asta. Toți sint bolnavi pe ascuns. Mă gîndesc ce s-ar fi făcut ei toți fără print, ce s-ar fi făcut Dostoievski fără ei. De altfel, toate personajele ce vin în contact cu printul se iluminează, cîndoarea pierdută reinvie straniu și ei îmbătrînesc brusc. Toți marii scriitori au astfel de personaje-fintini în jurul cărora lumea se inghesuie sub cumpănă. Unii se oglindesc, alții se aruncă atrași de miraj. Afta timp trecut trez în ei și confundă. Mișkin e un astfel de erou — toți năvălesc în jurul lui să se imprespăteze și se imprespătează, dar eroul nostru pierde. Cum își sîrătă inebunite mătusele nepoțelii pînă se ofilesc și mor. Universal rămîne împăienjenit după astfel de eroi. Don Quijote și Mișkin — eroi de esență biblică — spre deosebire de Hristos, vin să pătimească și pătimească fără însă a propovădui. N-au nimic de spus, sint sfîșietori; nici măcar nu-și propun să învieze — sint mai presus de credință —, acești oameni sint singurii care egaleză pe Isus. Esența romanului lui Dostoievski este crucea unui Hristos atîrnat deasupra ușii lui Rogojin. Un Hristos, mort ca toți morții — pe o cruce, un om mort cu adevărat, care printr-o astfel de moarte și-a trădat marea: a fost prima doială a mucenicilor; astfel moare fiul lui Dumnezeu, am fost înșelați. Murind astfel Isus, toate minunile din timpul vieții au fost niște iluzii. Hristos n-a existat — e numai timpul ce tînde să se abată de la condiția lui. Ce este credința dacă nu umilință și speranță? Dar o astfel de credință nu poate fi împrumutată. Este o descoperire a individului, absolut ne-transmisibilă, o ruptură eternă între cei ce au fost și cei ce vor veni. Apariții singulare ce se abat fără voia lor de la legile firești ale omeniirii. Spun firești pentru că sint convenția mediocrității. Cine se mai întrebă de oarbă lor perspectivă? Lumea curge prin finalitatea lor fără pic de conștiință de sine. Lumea s-ar steriliza dacă acești eroi ar deveni credință. De fapt sint niște incapabili. Vom spune cu toții: Mișkin nici nu are sex. Este al treilea, în afară. Abia acum îmi dau seama că nu-l iubeste nimeni cu adevărat. Este poate cel mai înștrănat erou din cînti cunoscut literaturii. Hamlet avea un prieten, Lear o fiică, Raskolnikov o soră, Shakespeare un teatru, Dostoievski însuși o condamnare.

Singur pe glob rămîne Mișkin. Așa este cu adevărat. Încercați numai să-l salvăm. Nu se poate nicicum. Este imposibil să-i așezi pe cineva alături, și fără sprijin estî singur. Intenția lui Dostoievski era să „zgrăvească un om întru totul sublim”, dar nici nu interesează ce-a vrut Dostoievski. Eroui lui sint mai aproape de noi decît autorul lor.

O singură și ultimă apropiere există totuși. În noaptea petrecută alături de cadavrul Nastasiei Filipovna, cu Rogojin, „dohorit de oboseală și de deznădejde, priintul își lasă capul pe pernă, lipindu-și fața de chipul palid și nemiscat al lui Rogojin; lacrimi îi curgeau prelungindu-se pe obrazul lui Rogojin; dar poate că nici nu mai simțea propriile lacrimi și nu mai avea conștiința de nimic”. Aici, Rogojin e aproape de mareață printului. Numai în prezența morții se realizează însă această sfîșietoare apropiere. Mișkin este singurul personaj care îl depășește pe Dostoievski. Toți eroii (în de un anume timp, mai mult sau mai puțin, Mișkin este în afara istoriei, e disponibil pentru orice interpretare nobilă. Este o condiție desfășurată invizibil, fără evoluție, fără naștere și moarte; nu-i vorba de un caracter, de o lipsă, de o structură, de o lecție. Mișkin este o figură singulară. L-am apropiat de Don Quijote, dar este altceva. În primul rînd că pe seama lui Don Quijote se lucrează cu ficțiuni și teorii, forme literare ce (în de-o anume tehnică) a unor vremi. Este o abateră de la conduita divină. O abateră nu are nevoie de o altă abateră pentru a se reprezenta. Mișkin n-are origine, nu-i pot stabili filiații în afară de Isus cel răstîgnit pe crucea din casa lui Rogojin. Dar acest Isus nu-i cel adevărat, cel cunoscut din mitul biblic de către toată lumea. Pe crucea lui Rogojin este răstîgnit Mișkin — singura sa dublură este moartea sa fără nici o pretenție și speranță. Mișkin din sine însuși s-a născut și a trăit prin sine, murind în sine. Secolul trecut ni l-a dat pe Mișkin și Wagner și atîția alții. Numai Mișkin singur ne-ar fi deajuns cîteva sute de ani. El singur închide naștere și moarte, mărăție și spaimă, bucurie, somn, nebulie, coșmar, candoare. Este eroul născut dintr-o stingăcie a iubirii sale în sine. În continuare, voi încerca să mă apropiu de „Frații Karamazov”.

COLEGIUL DE REDACȚIE

Ion Băieșu (redactor șef), Ion Alexandru, Ana Blandiana, Ion Chiric, Dumitru Constantin, Vasile Crețu, Adi Cusin, Kikeli Pall, Laskai Adriana, Nicolae Manolescu, Costin Miereanu, Adrian Păunescu, conf. univ. Al. Piru, Andrei Șerban, Ioana Vlasiu, conf. univ. Mircea Zăciu



REVELAȚIE

O autentică revelație în publicistica noastră este la ora actuală ziarul „Munca”. O grafică modernă, aerată, de mult bun gust, pune în valoare reportaje, nefertiuri, anchete și articole care se străduiesc să abordeze cu acuitate probleme la ordinea zilei. Este, de asemenea, plăcut de constatat faptul că ziarul se apropie cu stăruință de problemele artei, cărora le consacră o pagină săptămînală.

Felicități!

VIOREL B

PRELUDIU

Frumoasă inițiativa „Scintei Tineretului” de a accorda un mic supliment cultural literar elevilor. Numit „Preludiu”, e de fapt o revistă în miniatură independentă de corpul ziarului. În paginile ei apar poezii semnate de elevii diferitelor licee din țară care dovedesc incontestabile promisiuni completate de comentarii despre fenomenul cultural artistic. În general spațiul acordat producțiilor elevilor ar putea căpăta extindere, „Preludiu” avînd toate șansele să capteze promițtoare debuturi. Multă atenție dă „Preludiu” informării tinerilor săi cititori. Confesiunile lui Victor Eftimiu li se alătură interviuri cu scriitorii de bună reputație, profiluri de poeți tineri etc.

Inițiativa ziarului este generoasă și merită a fi remarcată, adăugînd sugestii de îmbunătățire. La acest capitol observăm că mica revistă a Scintei tineretului poate fi supusă unei sensibile revizuirii a calității prezentării grafice.

VALORI,
NON-VALORI
ȘI O... FETIȚĂ

CRONICA, anul I, nr. 15 (cifră rotundă, număr omagial) a intrat în capitală într-o seară ploioasă și, doamne dumnezeule, ce bine a picat. Stîns de plicteală (așa sint eu, pe timp de ploaie casc și mie somn) am renăscut numai cîm am aruncat ochii prin coșnicele ei. Scurt, am început să citesc articolul de fond, purtînd semnătura cunoscutului estet Ștefanache, și n-am mai lăsat revista din mină pînă a stat ploaia. Mai mult, o să revin la ea ori de cite ori va tuna sau, să zicem, va fulgeră din senin. În 57 de rînduri, format 3 cadruri și 2 cîcero, Ștefanache ne învîță că: „Ca niște ciuperci parazitare încearcă să încolțescă pe trupul copacului plin de sevă. Dar trecătoare ca ciupercile, (chestie de sezon, n.n.) non-valorile dispar”. După ce ne aruncă pe masă această cugetare de care duceam lipsă, omîind, bineînțeles, să dea vreun exemplu, Ștefanache încheie (cu adresă precisă, are eu) „Sint greu de depășit non-valorile, dar în această profilaxie ele inșelo ne aduc un ajutor pretios: se auto-demască...”. De acord cu autorul înfiorat de o presimțire, am trecut la pagina de proză. Ca să fiu cînstit, presimțirea a jucat un rol secundar; ceea ce m-a trimis ca din pușcă într-acolo se numește pasiunea mea pentru proza lui Ion Istrate. Bunul și sfîștos povestitor nu mi-a înșelat așteptările nici de data asta. Ascultați cum începe el povestirea intitulată „Fetița”: „Am îndrăgît-o chiar de la prima vedere cînd mi-a prezentat-o un coloz”. Așa cum ne-o descrie autorul, fetița e superbă, căci zice în continuare: „Avea piept și coap-

se rotunde ca ale unei adolescente coapte, dărîtă cu impetuozitate și cu curaj ca o leonică și, mai ales, se uita la mine cu niște ochi liniștiți, inteligenți și pătrunzători ca de șerpoaică”. Mersi, bădie, pentru rima interioară — leonică, șerpoaică —, dar puteai să-mi spui de la început că e vorba de o fapă și să nu mă faci pe mine să tremur de invidie la frumosul paragraf în care spui: „Am înclecat-o repede, aproape fără veste, și am fugărit-o astfel nebușeste pînă am oboșit-o de tot, pricepînd, în sfîrșit, că n-are încotro”.

FĂNUȘ NEAGU

SPECULAȚII
MINORE

„În cîteva cuvînte, Confucius rostea adevăruri despre care alții au scris tomuri întregi”. Dar, Confucius a fost unul. Și totuși... pe o pagină întregă de „Lucațăr”, Eugen Ciucă ne explică diferența dintre cele 8 variante ale Sărutului la Brăncuși (reproduce și ele). Despre prima variantă (din cîntirul Montparnasse) allam că „reprezentă de fapt două figuri”... că „figurile, ambele, au ochi”... că „sînul femeii este evident desenat”... iar „cercurile brațelor contribuie evident la stabilirea relației dintre cele două figuri”; despre a doua variantă (din Muzeul de la Craiova), Eugen Ciucă face interesanta afirmație că este din granit; iar despre a treia (de la Philadelphia) nu mai puțin senzațională observație că spre deosebire de cea anterioară în care întregul se integrează într-un pătrat, aceasta este dreptunghiulară. Minuțioasa analiză merge atît de departe încît după stabilirea identității geometrice a lucrării ni se rezervă surpriza „marelui pas” (cit.) eticuat de Brăncuși: „prin aplicarea unui singur ochi la ambele figuri, concentrarea temei capătă un aspect de o subtilitate nelînită încă”. Pentru delinea celorlalte variante, principalul element îl constituie citarea unor fotografii publicate în studiul său de C. G. Welker. Aici, meritele de exegeză scad puțin, fiind implicat un studiu anterior (!). Sinteza acestor argumente întemeiate l-au condus pe Eugen Ciucă la marea descoperire că poarta sărutului de la Tg. Jiu conține — și ea — (sic!) ideea sărutului, și a nume: „capetele personajelor reduce la un cerc cu două linii ar plasa în spațiul două figuri, una în fața celeilalte”.

În întreaga „evoluție a temei sărutului în sculptura lui Brăncuși”, — cum își intitulează articolul, autorul a înțeles că „acest drum subliniază și (reține!) o dematerializare evidentă a temei, latură care întărește exprimarea și universalitatea ei”, iar cercul de pe poarta sărutului este pentru același autor doar „o imensă verigă atrînată” — în concluzie — „un desen schematic și decorativ”. Părăsînd tonul de glumă, am semnalat, dincolo de aparent naiva și ilarianta consemnare, o gravă superficialitate de înțelegere. Desigur, în abordarea temei sărutului, Brăncuși a evoluat. Dar sensul acestei evoluții este puțin alt decît cel sesizat de Eugen Ciucă. A admite ca singură ipoteză (formală de altfel) filiera figurativă — nefigurativ, înseamnă a discreditat procesul de gîndire și filozofia artei. Simbolul, oricare ar fi el, e semnă o abstracție. Inclîndu-mă să credem că simbolul sărutului este în cercul a-mintit mai mult decît o simplă figură (apropierea celor două capete) și vizează un domeniu al ideii de dualitate pe care nu avem înțelegere decît să-l semnălim aici. A reduce semnificația acestui simbol la o formă decorativ-stilizată este nu numai o eroare, ci și o speculație minoră care în loc să ajute la înțelegerea operei îi diminuează valoarea, trîșează cititorul. Din lipsă de spațiu nu putem reproduce multe afîrmări ce puțin, hai să zicem, neașteptate pe care le face Eugen Ciucă în cuprînsul articolului, ca de pildă această considerație „estetică” de o incontestabilă originalitate: „fără temă și conținut, arta NU (majusculele îi aparțin) se poate înscrie în CREAȚIE”. La Palice, autorul faimosului aforism: „Un quart d'heure avant sa mort / Il était encore en vie” mai modest, n-a lolosit și majuscule.

I. POP

M. UNGHEANU

Paradoxul preferințelor

marginalii

Numărul cărților de istorie literară sporește îmbucurător cu atât mai mult cu cât aria cuprinsă e din ce în ce mai largă. Sînt abordate teme și personalități dificile cu rezultate demne de luat în considerație. Prima carte, a cărei citare n-o putem evita, este desigur Viața lui Al. Macedonski cu care Adrian Marino epuizează o biografie și un destin artistic controversate. Calitățile cărții nu vin, așa cum s-ar putea crede la prima vedere, numai din valoarea materialului inedit, ci, mai ales din capacitatea biografului de a interpreta și sintetiza materia amorfă a documentului. Adrian Marino a adăugat temerității pionieratului calma pricepere a unui lector fin și bun cunoscător de suflute omenesti.

O lucrare de pionierat cu un aspect de loc comun e și aceea a Ilenei Vrancea despre Eugen Lovinescu, critic literar. Prin analize de text, autoarea încearcă să reliefeze contribuția lui Eugen Lovinescu la stimularea poeziei și prozei românești. Criticul e urmărit cu strictețe prin ani și citat atunci cînd autoarea crede a fi găsit atitudinea pozitivă. Operația este una de informare condusă de un criteriu selectiv stabilit inițial. Intenția e de bună seamă a recuperării unei opere critice ale cărei merite sînt relevate cu insistență și Ileana Vrancea punctează cu larghețe cazurile numeroase în care Eugen Lovinescu întrunește adevărurile autoarei.

Lucrarea trăiește hotărîtor prin mulțimea citatelor seducătoare din opera sagacului critic și insatisfacția e că decupajul lor întrerupe plăcerea unei lecturi cu priză la inteligența și gustul lectorului. Dorința expresă e aceea de a cunoaște spiritul lovinescian în totalitatea manifestărilor lui, satisfacție pe care lucrarea Ilenei Vrancea n-o oferă, dată fiind pista unilaterală fixată inițial. Inteligența autoarei, dissociativă prin excelență, nu ajută nici ea la închegarea imaginii spirituale de ansamblu.

Paradoxul începe de la observarea discordanței între alegerea temei și spiritul tratării ei. Opțiunea pentru Eugen Lovinescu nu e însoțită și de suplețea receptivă trebuitoare pentru că autoarea nu s-a putut elibera de tiparele unei critici geometrice, lucru care împietăază asupra ținutei generale a studiului.

(Structurile asemănătoare intră mult mai ușor în comunicație

și un creator de factură particulară este „divulgat“ mai profitabil cititorilor în articulațiile intime ale spiritului său de un congener spiritual. Lovinescu era un critic de pronunțată larghețe și numai din necesități programatice a negat sau ignorat ceea ce nu se alinia campaniei sale estetice. Este surprinzător deci de a nu găsi la cercetătoare tocmai disponibilitatea intuitivă a celui de care se ocupă. Metoda de lucru a acestei critici, foarte simplă, o vom recunoaște și în paginile Ilenei Vrancea. Se fixează un punct de reper negativ și, evident simetric cu el, unul pozitiv, toată strădania reducîndu-se apoi la a-l scoate pe cel studiat de sub influența unuia și a-l pune sub a celui alt.

În cazul nostru, cei doi poli care se resping ar fi Maiorescu și Gherea, fiecare afindu-se de partea cealaltă a unei linii despărțitoare, fiecare într-un spațiu colorat — unul în negru, altul în alb. Efortul destul de vizibil al Ilenei Vrancea e de a-l trece pe Eugen Lovinescu dintr-un sector într-altul, de a-l absolvi de descendența maioresciană și a-i dăruia una gheristă. De unde se vede că autoarea mai oede încă în ideea că a descinde din Maiorescu înseamnă a păcătui cultural. Diviziunea aceasta după care orice cultură este posesoarea unor forțe malefice pîndind din umbră, ori la loc deschis, falanga binelui, nu aparține de fapt Ilenei Vrancea. Ea este însă no-civă prin simplificare, prin apariția noțiunilor condamnate, prin crearea unei false mitologii culturale, prin apariția epitetelor ori etichetelor care inlocuiesc analiza.

După această tablă de valori, cu două compartimente, a spune maiorescian e egal cu o descalificare și e suficient, se crede, pentru a se putea merge înainte. E drept că sistemul e operativ dar pierderile pot fi mari. Ele sînt de nuanță și de profunzime.

Ai impresia că lucrînd, autoarea și-a pus în față o listă de noțiuni condamnate sau condamnabile (ca: maiorescianism, poporanism, semănătorism, feudalism, paseism, ermetism, estetism) și a urmărit să demonstreze că E. Lovinescu este antimaiorescian, antipoporanist, antisemănătorist, antifeudal, antihermetist, antiestetist etc. Suma acestor refuzuri e un intelectual model, cam așa cum își reprezintă unii istorici literari pe scriitorul

ideal dintre cele două războaie mondiale, un fel de „băieți cumînți“ ai istoriei literare pe care părinții îi dau exemplul celor ce nu-s ca ei. O cascadă de argumente ar fi inutilă pentru a arăta efectul uniformizator al acestui procedeu care manipulează rețetare, recreînd — e un fel de a zice! — după ele profilul spiritual al înaintașilor. Nu e nevoie să mai adaug că un scriitor din trecut nu valorează numai atît cît coincide cu ideile noastre curente în critica literară. Ileana Vrancea ține însă să dea o mențiune lui Eugen Lovinescu pentru unele rezerve față de poezia lui Ion Barbu numai pentru că aceste rezerve mai sînt formulate și azi, deși în minoritate. Campania pentru proza și romanul obiectiv e văzută ca o campanie pentru realism, ceea ce minimalizează semnificația pledoariei lovinesciene.

Nimeni nu se poate îndoi în cazul de față de sincera adevărime a Ilenei Vrancea la valoarea lui Eugen Lovinescu, dar nu mai credem că meritul lui Lovinescu e de a fi renunțat la maiorescianism mergînd într-o direcție opusă.

Aici ne izbim evident de sensurile nefaste pe care le-a căpătat pentru unii epitetul de maiorescian. Lovinescu rămîne maiorescian fie și numai prin deviza „În lături!“; căci prin asta se exprimă efectul criticii maioresciene. Eșafodajul teoretic e, din acest punct de vedere, secundar și critica pragmatică e cea care interesează. Prin ea cei doi au contribuit la promovarea literaturii celei mai performante a momentului.

Arătînd că Lovinescu nu ignora factorul etnic și cel social, dar că făcea deosebire între valorile estetice și cele extraestetice, Ileana Vrancea credea a găsi mobilul unei apropieri de Gherea și chiar a unei descendențe ideologice. Argumentele lui Lovinescu nu erau procurate însă prin filiera Gherea — detaliu care ar îndreptăți, destul de sumar de altfel, încercarea de a-i apropia — ci direct de la sursele externe.

Recunoașterea de Lovinescu a însemnătății de pionierat a lui Gherea în istoria criticii literare românești nu e semnul adevărului ci gestul unui intelectual superior care atunci cînd face istorie trece peste propriile opțiuni remarcînd ceea ce e de remarcant.

Nu vom intra în detalii. N-avem decît dorința de a arăta că există câteva fixații sau ticuri ale istoriei literare recente capabile să ducă la deformări chiar cînd cercetătorul e animat de cele mai bune intenții. În aceeași situație se află și cartea lui Z. Ornea despre Junimism, pornită de la ideea prețioasă a junimismului pluriform care s-a manifestat altfel în politică, altfel în literatură, altfel la catedra universitară.

Generosul punct de plecare este subminat de idiosincraziile ideologice ale autorului de care tonul cărții, competență în documentație, de altfel, se resimt în așa măsură încît atunci cînd citești scris de Z. Ornea postmaiorescieni ai impresia că a vrut să denumească o specie zoologică necunoscută, iar cînd spune junimism parcă s-ar pronunța numele unei boli infecțioase.

Îi spuneam Te...

Povestire de MIHAI TODEA

Îi spuneam Te fiindcă numele ei era lung și greu de pronunțat. Rămăsesem pînă după miezul nopții pe faleză și ascultasem muzica de jazz. Muzica asta-mi stă ghemuită în pîntec, îmi spune Te. Din cînd în cînd însă sunetele lunecă de acolo între noi, încercate de făpturile dolofane ale visului.

Visul ești tu, îi răspundeam. Ascultăm amîndoi pașii moi ai acestor făpturi cum ne înconjoară.

Apoi am coborît pe plajă. — Sub nisip dorm seve solare, i-am zis, și mi-nile mele febrile mîngîie trupul cald al fetei cu vinele zvîcnind afară.

Pașii vătușii ai valurilor trec pe lingă noi, zgîlțind umerii goi ai lui Te.

— Te iubesc, Te!

Ea nu-mi răspundea niciodată. Nu-i plăceau reciprocitățile. Cuvintele mele — trei picături mici de apă care lovesc din întîmplare umerii ei — rămîn ca niște frunze desprinse de pe altă planetă, gata să cadă înlăuntru.

Am senzația că sîntem făpturi gemene din coame lungi de păr care înîg stîndarde în inelul subțiraticii zări. În inelul în care lumina și vîntul curg fără umbră.

Călătorim ritmic peste valul tăiat în oglindă, pînă-n celălalt mal; facem pași mari peste mal... Și timpul fugă!

— Te iubesc enorm, Te! îi șoptesc din nou. Răsufărarea noastră filifie buimacă devorînd cu mil de guri avide întunericul, nisipul, apa nepăsătoare care-și reface mereu forma, străvezia clipei...

Golul de după sîrșit ciocănește cu degetele afară, nisipul peste care lucește, în lumina artificială a lunii, spuma valurilor. Te îmi vorbește despre Cartagina și despre lumina-nfrunzită a Capului Verde, despre Lima unde — zice ea — vîntul tăie cu sabia capul somnoros al după-amiezii, adormit pe masă. Și la rîndul lor, degetele ei ciocănesc mereu pe pieptul meu țesînd clipe. Și atunci pentru mine răsufărarea cercurilor alburii se lărgește într-una, răsufărarea aceea-n care se leagă și plutește pulbera stelelor și depărtarea și cea mai ascunsă și liberă cîntire a gîndului.

Nu-i mai spun că o iubesc căci nu știu de ce, în adînc — poate sub podul palmei, sub vinele moi — îmi dau seama că grămăjoare de nisip se surpă în mine.

Urcăm din nou pe faleză unde orchestra cîntă în continuare muzică de jazz.

— Ești primul meu iubit, îmi spune Te înainte de a ne despărți.

Și atunci doar verzile șopîrle ale tăcerii scot limbi înțelepte în care timpul se zbate încliat.

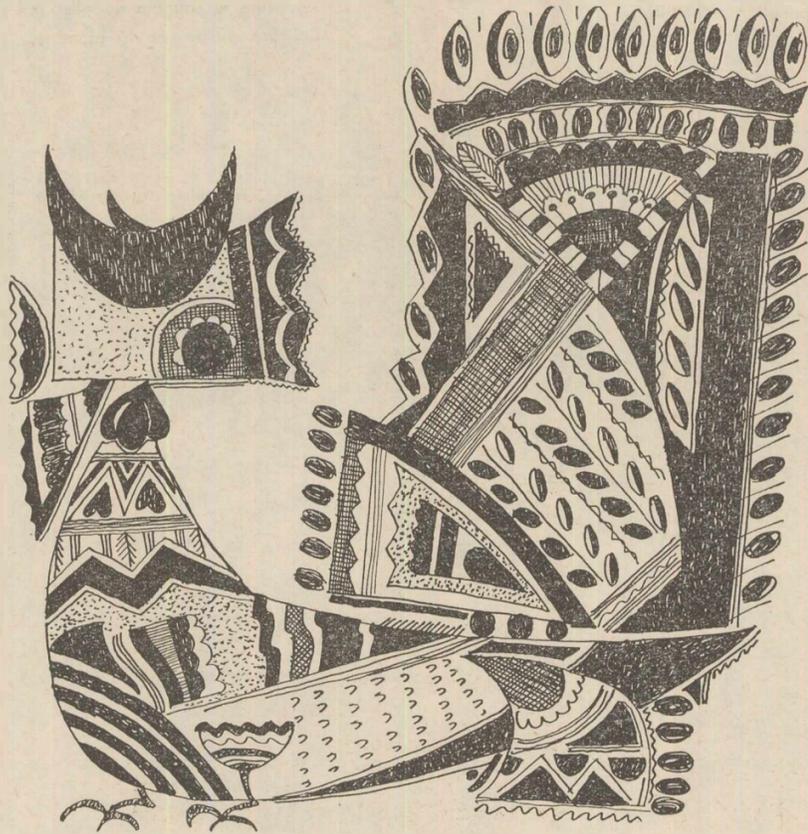
ANAIIS NER

baladă

Ne fugărim imaginea în lume,
rîvnim ceva ce nu se poate spune,
ne iscodim urmele călcîielor fierbinți,
miinile au căutări mai cumînți,
mîntea zămislește trupul gol, de arcă,
ceasuri de-nceput, lacome, ne-ncearcă,
mișcările oprite le repetăm mai des,
fîntinilor secate le dăm un înțeles
și între toate, mai pe dibuite,
străbatem lungi păduri de stalactite.
Cînd ne-așezăm arar pentru popas
ne-nchidem în urechea unui ceas
și ascultăm acolo cum tresare
în virful verii cea din urmă floare.

phoenix

Amăgitoare miini trec răscolitor
printre ore incerte.
Frunza e transparentă
ca bătaia clopotelor moarte
și centaurii însingerați
lasă în urma lor
pete de culoarea sărutului.
Amintirea întîrzie
pe undeva
și eu mă împodobesc
cu un cîntec
pentru toate cite n-au fost
și-ar fi putut să fie.



desen de MIHAELA GEORGESCU-GORJ

3 poezii de GH. ISTRATE

calul

La miezul nopții s-a întors furis
A amețit sub coama lui fîntina,
lar orele se dezbrăcau pustii
Și de răsuflet se golea țărîna...

Din pînda ierbii s-a întors din nou
Și nemîșcat, cu dinții lui de gheață,
A ros încet pînă la ziuă luna
Și a intrat bătrîn în dimineață...

Alături se surpa în roși căruța
Asemeni unui obosit sicriu
Pe care, ruginit, cu fînte șirbe,
Prin viață l-a fîrît de viu...

Și oamenii l-au jupuit tăcînd...
În ciutură zvîrlea nisip fîntina,
Ziua seca pe vînturi lungi
Și de răsuflet se golea țărîna...

L-au plîns șoptit în păr, l-au rezemat
De-nemernuri și l-au țesălat de noapte,
Dar el cu luna-nșepeniță-n ochi,
Murea privind prin două bube coapte...

despre tine

Despre tine nu știu niciodată să cînt —
Cîntecul îmi rămîne închis între pleoape
Ca o apă sub un mal neguros de pămînt
Pe care ierburile uită s-o dezgroape.

Dar am să-nvăț de la aerul rupt de aripă
De la flacăra zmulșă brusc din tăciuni,
De la scîndura prin care cuiele țîpă
Răbufnind dincolo ca niște muguri nebuni.

Am să-nvăț prin descîntec să trec,
Să-mi măsoar umbra pe ferestrele zilei
Și să cern nisipul ce alunecă sec
Prin prăpastia limpede-a pupilei...

Nu-mi lăsa ceasul nelovît de ecou!
Leși-i cuvîntului în întîmpinare —
Că-mi tropotă prin sînge din nou
Seceta surpată din soare...

joc de copii

Joc nevinovat cu oase de părinți
Pe care pămîntul îl îngăduie copiilor
În ceasul cînd seceta seacă umbrele din călcîi
Și umflă ochii șopîrlelor cu pulbere.

Copiii privesc în prăpastia drumurilor
În copitele cailor crăpate de fugă,
În care slobozesc oasele părinților obosite —
Și-n urmă casele troznesc de timp.

Copiii se zbat în cerul de creștere înțepenit pe umeri
Pînă cînd crapă ziuă între pleoapele lor
Și atunci aruncă oasele părinților peste cap
Și ele se fac porți, se fac drum, se fac dor...

Și așa vine o vreme cînd trupul e țărîm,
Pulbere depusă pe apele zilei —
Trupul părinților, țărîna nevîndecată,
Murînd de tot într-un contur de stea...

Ei alungă oasele ruginite de umbră
Lovindu-le încă o dată și încă o dată,
Pînă sare cercul pleznit de pe umeri
Și copiii din somn se scoală părinți...

AMO



AMARE



GABRIELA MELINESCU

vinătoare în vis

Pe cînd îmbătrînește lumea
să-ncepem vinătoarea ființelor și să le-nchipuim.
Eu mă arunc în umbră pînă la auz
și dintr-odată tot pămîntul pare
capul unor necunoscuți stăpîni
pe lingă care trece aerul rar inventindu-le și chipul.

Eu te-am ales tot, dinadins pe tine
și ca barbarii
am ocupat o parte din pămînt,
cît să ne-ncapă trupurile unul lingă altul,
o parte din văzduh
cît să ne dea asprite trăsături
cum are înțeleptul modelat în patimi.
Tot ce am spus se-ntîmplă cu adevărat
și este despărțit de vis doar de o barcă
la care simplu m-am gîndit
și-am desenat-o devotată pe nisip.

Eu las să crească lemnul ca un regesc copil,
molatic răsărit în penetele acelei plutitoare
cu piept și îmbrățișare de femeie.
Privește, verdele în depărtare, nici lui nu-i sînt de-ajuns
tulpinile subțiri, cum suferă și caii
de suspendarea tristă pe patru vase muzicale.
Asemenea durere ne-a fost dată numai nouă,
tu du-te și ademenește-i, fă-i să fie
cu trupul nostru în continuare,
retează-le picioarele fără putere.
Să adunăm o barcă pentru rîuri
pe care să ne-ntindem corpurile drept
să credem că din apă creștem.

Tu ai o mină sau un sunet
în care ai adus aceste lemne
și cîteva semințe au rămas pe mal
ca pînteni înfiți în pîntec.
Tu ai alcătuit o barcă orb
m-ai ridicat și am lucit o clipă,
triumfători și veseli, numai lemnul
mort către dragoste plutește..
Și trecem și intrăm în vis
și tot ce văd există cu adevărat
și este despărțit de lume și-i aduce laude
o frunză singură dintr-un întîmplător copac.

Aici avem cîțiva delfini
la polii visului să ne vegheze,
iată și foamea în direle lăsate
de pasărea care a trecut prin sînge.
Și des mă înfior de pași,
mă traversează o femeie și-mi desparte
în două singurul trup
și sîntem răstignite
pe cumpăna fîntînilor cu flăcări.
Și eu cobor din cruce omorînd-o, istovită
îmi pun pe față masca îngrozitoare
cum vechii indieni își făceau chipuri
ca să se apere de boli necunoscute
pentru că-n visul tău la fel s-a petrecut
iubirea închizîndu-se în roșu.

Și mă trezesc sub pietre vinovată,
aștept mulțimea să mă pedepsească,
ies ca un flux pe drumuri
mă izbesc de oameni.
Și rugăciunile îmi curg ca niște zdrențe
și găuresc pămîntul
și răzbat în lumea care nu mă știe.
„Poate că nu a fost ființă, poate-ai omorît
numai o zi în care singură ai stat
și-au patinat pe gheața feței tale peștii”...
Dar tot ce se întîmplă este adevărat
și este despărțit de vis doar de o barcă
la care simplu m-am gîndit
și-am desenat-o devotată pe nisip.

CONSTANȚA BUZEA

suverană

Peste amarul destin al mării te vei apleca.
Speri să plutești ca o rană, ca ea să te-nchizi, rămînînd
Dungă de val, semn și mormînt fără durere
în carnea mea, dar eu de tine muri-voi.

Nu ți-este dat să cunoști. Blestemat din instinct
De tainice glasuri, străine și mie, o, te asigur,
Cel mai iubit dintre oameni, cît voi trăi
Am să le-năbuș, și tu vei fi lor ca un simț.

Să cunoști verdele otrăvitor care leagănă
Peștii electrici ce ei între ei se resping
Aruncîndu-se unul din altul prin nașteri.
Oamenii, cît de absent se atrag în acvarium.

Cînd mă apropii de tine, din două priviri
Una singură, uluitoare mi-arăți,
Decorul de clipe dispăre, rămîne mintal
Ochiul în care ființa mea cade ca-n altă ființă a sa.

Te iubesc și-mi pierd toată lumina,
Astfel că nevăzută rămîn în spațiu să mă destram.
Nu te clinti cînd o singură mină întind,
Inima este a stîngii și dreapta ascultă alt ritm.

Bucură-te dacă te dor în lovire cu mine instinctele
Nici nu mă crezi, vădită în cel mai frumos adevăr.
Totul în voie se face, un trap călărit și de taină,
Nu te împotrivi, eu de tine muri-voi.

ALEXANDRU SINCU

presimțire

Poate că o să ții minte
măcar astă dată
toate văile frunții
pe care ți-era așa teamă
să te cațări
dar mai ales coborișul
te inspăimînta
și presimțirea
că n-ai să poți rămîne multă vreme
acolo.
De fiecare dată te rătăceai
și ți se părea — mi-ai spus —
că se auzeau din cînd în cînd
urlete de lupoaică flămîndă.

ION CHIRIC

luciditate

Pentru femei, deseori,
iubirea mi se naște și mișună în degete
dar o împing spre inimă mereu
pe cînd, doborît de luciditate,
se rotesc centrifugar marginile sufletului meu.
În arborele singelui se vor ivi curînd
primele roade rotunțite de săruturi
și vei spune că băiatul blond e ca ploaia
că n-a trăit pin-la capăt teribile începuturi,
il vei strînge în brațe să mai crească prin tine
o dată cu fiul ce presimte din adînc
că-l așteaptă timpul afară ca pe un pește barza,
pe cînd, vinzolit de luciditate
dincolo de corpul tău mă scufund.

CONSTANTIN PUȘCUTĂ

cînd ne jucăm

Cînd ne jucăm de-a năvălitorii
numai pe tine te voiam de preț,
pentru capetele celorlalți!
Unde ne mai putem înfățișa iar
să vină la mine răscumpărătorii,
cu mănunchiuri de salcie?

Așa te întorceam, doar prilej să te fur
înapoi, într-o luptă..
De-alteia ori te vreau de departe,
străino, să te aduc aproape-mi biruitor.

Nu-i așa că nu-i bine să faci vatră în iarbă?
Tu de ce-ai făcut-o în sufletul meu
de i se văd rădăcinile?
Cînd se împlinesc șapte ani
să simt iar coasa-nverzind din deal în vale...

Tata a vîndut vaca,
și nu mai pot veni, fără treabă, pe islaz.
Totuși... unde sînt răscumpărătorii
cu mănunchiuri de salcie,
și unde ești tu?

Sufletul mi-a fugit
în traista cu bățiile coasei din răchită,
de-am retezat picioarele prepeliei
care se uita-n urmă după pui?

DAN SMOLEANU

gînd cu nimfă

Șerpuirile cărei poteci te poartă,
Ce gînd se sperie în tine de fugi așa
Mirosind pămînt și muguri încinși?
În umbra cărui amurg adormi
Firavă ca urma ciutei în zăpada afînată,
Verdele cărei frunze ți cîntă pe buze
Și ce rîu își limpezește apele să te vadă mai bine
Fată neștiută?
Te-aștept lingă gardul albastru
Cînd regina orbilor își face rondul de noapte.
Vino numai tu,
Așa cum te știu din nopțile cînd sîngele
Se face pasăre caldă în mine...

DANIEL TURCEA

canon

Seara cînd mergeam / de mină
Cade o apă-n bănuții / de răcoare
Ca un funcționar
Care ațipește / și-i alunecă capul
din palmă
în palmă
Ca o răbdare
A lumii
Spre
Seara cînd mergem / de mină
Cade-o apă-n bănuții / de răcoare.

GEORGE

TIRNEA

cumpăna apelor

Apele cerului,
apele mării,
apele pămîntului.
Cînd umbrele noastre / s-au îmbrățișat
eram sădiți fiecare / în altă lumină.

CONSTANTIN

CĂLIN

cîntec pentru
neîntîmplare

Necunoscuta, tu nu poți exista
decît rămînînd paralel de departe.
Neverosimil ne-am întîlni
ca o cădere a nopții pe-o stea,
ca o moarte de moarte.

MIRCEA

CONSTANTINESCU

nuntă

Gîndul mi se clatină
De alîta datină...
— Uhu-hu și iarăși hu!
— Am să plec.
— Ci nu te du!
— Nu te du, iubito, nu!
— Lumea ta nu mă-ncăpu...
— Uhu-hu, ci nu te du,
— Tu măiastra mea de-acu.
— Sînt mireasa nimănui
— Tu la mine să rămii.
— Îți voi da cîmpiile
Ochilor și viile...
— Ești ca alții de pe aci...
— Nu pleca! N-ai să revii...
— Ești copilul stelei tale,
— Tu n-ai deal și nu ai vale.
— Ești doar tu, numai atît
— Pîn ce tremuri fără vînt.
— Ești al meu acum dar, miine
— Ai să muști din altă piine...
— Va-nflori, se va ivi
— Dulce leagăn de copii...
— Taci, eu zbor, am și zburat
— Pe fereastra-matostat...
— Uhu-hu, de ce zbori, fată?
— Nu-s mireasa ta visată.
— Uhu-hu, uhu-hu,
— Nu te du, nu te mai du!
— Nu lăsa cucul să moară
— Pentru dorul de fecioară!
— Am zburat, rămii cu bine,
— Tu, aleasă-ntunecime,
— Pisc de cioturi și necaz
— Dintre valuri talaz.
— Ci rămii pe creanga ta
— Cuc bătrîn fără de stea!
— Nu zbură, nu mă lăsa!
— Dar măiastra nu mai e...
— Unde ești tu, pasăre?
— Timp rotit
— Nesocotit?
— Inelar neîncăput
— Și fără de început...
— Zori, spălați-mi ochii morți
— Ochii fără de sorți!
— Soare, -mplîntă sulita
— Adu-mi din nou ulița!
— Să răsari, lună din pini!
— ... Da, dar unde-s ochii plini
— Și de zori
— Și de sori
— Și de aștri trecători?
— Uhu-hu și iar uhu,
— Unde ești mireasă, tu?...

AMAVI ❖ AMATUM ❖

MARIUS ROBESCU

vîntul arzător

Dragostea mea, cine crede
cît loc pe pămînt
ocrotim de rouă cu trupurile noastre?
Prin ramuri de noi înălțate
trece un vînt,
scutură poamele putrede
și zvîntă cenușa icoanelor
atînse de fulger.
Mișcă anotimpurile unul din altul
ca pe imense roți dințate
și hrănește focul cosmic
deasupra mărilor.
Și nu-l putem refuza,
nu e mină de ciclop să ne apere
nici dacă, sub cerul cîmpiei,
vîntul arzător — cît patru cai —
ne sfîșie unul de altul...

ION NICOLESCU

reflexul de aeeva

O, mi se zbuiciumă bărbatul. Vino
într-un suflet, o tulburare, o voce;
în zilele cu soț și-n cele fără soț
seva-n arbori să se sufoce.

Vino luni, și marți, și miercuri
și-n restul neprevăzut de zile.
Adu și vorbele cu care vrei să te aperi
și celelalte armate inutile.

Voi sosi-ntotdeauna pe coame de ape,
tot aerul rece-ți va cădea la picioare;
treci peste firziu și peste prea devreme
și vino; fluviul e gata să zboare.

Vino cu toate întîmplările zilnice
— să se sufoce-n arbori seva —
cu glezele, umerii ori numai cu unghiile
sau orice-ar putea să te spună aeeva.

MIHAI RADIANU

dezlegare

Nu mă iubi — prea o doresc fierbinte,
Pentru aeeva nu-mi strica un vis.
Nu mă iubi, nu stînge lacrimi sfinte,
Nu mă iubi — n-am fost încă ucis.

Nu mă iubi — îți spun nu mă iubi
Și-n gînd mă dau cu capul de pereți;
În brazdă seacă ochii nu-ți sădi,
Nu mă iubi, tu nu ai alte vieți.

Nu mă iubi — eu nu sînt însemnat
Pentru potop sau altă pogorîre.
Nu mă iubi — cînd nu te văd te bat
Și ghearele-mi în carnea-ți lasă dire.

Nu mă iubi, căci te-aș iubi mai mult
Numai speranță-n mine de ai fi.
Nu mă iubi, de vrei să te ascult
La fel ca mine fii — nu mă iubi.

Nu mă iubi — de ce să-ți schimbi ursita
Eu n-am să te răpesc ca în povești.
Nu mă iubi știind că mi-ești iubită;
Nu mă iubi nici chiar de mă iubești.

ILEANA ROMAN

panta rhei

I
Dorm pe-o natură întoarsă-n cuvinte
Învelită cu pietre și frunze
Dorm pe un cer de tine construit
Cu stelele toate în mine ascunse.

II
Nu pot să stau, nu pot să fug
Mi-s caili singelui forțați în hamuri
Mi-ai dat ceva de iad și rug
Și sfînt m-ai îmbrăcat în geamuri.

III
Sînt jărmlu dinăuntru, ești apa dinafară,
Mă suni și mă disprețuiești în trecăt
Cu peștii tăi, cu valurile cînd
Secunda este cheie și ora este lacăt.

IV
Trebuie să mor de-atîtea ori
Pînă sînt iarbă-n fiecare
Numai tu să-mi porți pămîntul încă
Îngropat în tine în continuare.

ANDREI DESA

tăcerea

Nu ridică stăvilarele timpului,
Ci lasă-mi caravanele
Spre o aceeași Mecca
Pînă voi trece de ea, orb, și te voi cerși.
Nu ridică stăvilarele timpului
Ci veghează-mi mersul cămiloror
Din mereu aceeași iluzie
Pînă le vom urni împreună
Și va fi totul, de la început.

D. CONSTANTINESCU

linii de dialog

O parte le aveam de la-nceput,
născuți așa, și de la alți cadou,
o parte am muncit de le-am făcut
cu o muncă fără de ecou.
Din cîmpurile largi am luat în doi
spice lungi ca niște coarde de răchiji,
topiți de soare, înțepați de ploii,
dar niciodată nu mai fericiți.

Topoare pe măsura vîrstei noastre
am ridicat cu voi în sus de munte.
Păduri lungind pe umbrele lor aspre,
făcîndu-le-n stive mărunte.
Și-i vremea aceasta pe cînd noi trăim,
că stelele vin puțin la pămînt,
din raze le luăm, ne-mbunătățim
cu ele, tîindu-le, un jurămînt.

În snop feeric și egal, pe umăr,
ne bat, cu virtuți de candid spume,
tu ești o fină, eu sînt un tînăr
și vreau să fim într-adevăr pe lume.
Leșită din inimă, mina se lasă
pe una, sincer cu ea aruncînd,
în piept de orice început de frază,
în spate de orice cuvînt...

VICTORIA DRAGU

după trei zile

După trei zile nu mai înseamnă nimic
Că n-ai să te-ntorci niciodată.
Cerul se-nchide în cercuri mereu mai mici
Ca o apă de ploii devastată.
„Cred că nu vor mai crăpa mugurii...”
Spun și nu cred...
Aveam odată un boț de ied,
Ochii tăi vineți ca strugurii...
Via pe care-o păzeai cîndva
Își tipă în mine aroma.
Toate gîndurile la tine duc
Ca drumurile la Roma...
Miine-ai să vezi un peisaj cunoscut
Cu zăpezi peste cîmpuri ninse încet.
Știu că n-ai să cobori la Siret,
Au ieșit lupii la drumul mare
Și urlă asurzitor și mut.
Nu mai știu cum te cheamă acum,
Apa curge neagră sub gheață.
Se descompune vechea ta față
Ca o statuie de fum.
„Poate că singura dragoste mare...”
Vorbele astea se-aud și se spun
Fără rușine, fără-nctare.
„Poate că singurul lucru bun...”
Eu îmi spun numai... poemul cel mare...
Unic... marele... poate acum...

NADIA DAN

beție nepereche

Mirajul roșu-al soarelui firziu
vestea solemnă că va muri o zi.
Cu nepăsarea ta nu mă strivi,
Vibrînd, i-aștept amurgul, ca să viu.

Ți-aduc vîltoarea lumilor atît de
contradictorii, tulburi, virtuale.
Visez zdrobirea vastei păci candidă,
crușînd de crețuri roca frunții tale.
Însă acest amar și tare vin
în gura ta e pur și cristalin.
În mine visul se-nconvoaie greu;
doar eu mă-mbăt, doar eu mă-mbăt, doar eu...

VICTORIA TĂNASE

legenda

Între ramuri se legăna un sărut...
Zăpezile adolescente i-au dat puritatea
Și castanul l-a închis în inelele lui.

De atunci în fiecare primăvară
Se aprind între ramuri
Sfeșnice fragile de flori albe
Pentru lumina nemuritoare a iubirii
Ascunsă în vîrsta sa inelară.

Era primul sărut al unor umbre
Zidite în umbra ocrotitoare a castanului.

VALENTIN TIMOFTE

evelin

Aș vrea să-ți descopăr profilul
Detaliu cu detaliu pînă la început
Cînd nu erai decît întîlnire
Sau mai bine zis umbre de întîlnire și roci.
Aș mai vedea și lunile cum te clădești
Arheologic în paza numelui tău.
Prefă-te în peșteră,
Mina mea ar dăltui măsurat
Bucăți ca dinspre ziuă
Și-ar scoate în fața ta
Cîte un zeu cunoscut
Cînd nu erai decît viață măruntă de acvariu.
Inventez singele tău
Cînd n-am în minte rugul de unde începi
Nici pasărea care și-a lăsat
Jumătate din greutatea corpului
Ca restul să poată zbura
Inventez după tine impresii și pomi
Și cîte un continent
Cînd nu erai decît întîlnire
Sau mai bine zis pămînt
Ce nu era acoperit de scorpioni și meduze.

EUGEN CHIROVICI

și ne vom pierde în tăcere

Și ne vom pierde în tăcere,
ritmînd simetric ceasul gol
cînd cerul tandru, în cădere,
va fulgera din pol în pol.

Voi fi lumină, voi fi negru,
sau poate astru de metal
ascuns într-un suris integru
pe-al timpului obraz oval.

Iar tu vei fi o stea de pradă
într-o ciudată galaxie,
răpînd reflexe de zăpadă
din trupul meu de umbră vie.

MIRON CHIROPOL

isolda

Prin seara argintată m-aș duce ca să bat
în fiecare poartă cu lemnul tremurat
de sunete primare, avare-a unui pom,
sub scoarța lui să intru ca sevele, inform
și lung să cînt acolo încremenit în lemn —
Isolda mea să vină cu ochii după semn,
serafică, subțire ca sticla de pahar,
întoarsă către mine în timpul vechi și rar.
Învinețită gura să-mi fie de suspin —
o, din neantul fraged să nu pot să-mi revin.
Să treacă peste lucruri ce au pîlit de-acum,
pe cînd aș vrea iubirea-n vedenie să-i spun
și sufletul de suflet să nu pot să-l dezleg
orbit peste cuvîntul iluminat întreg.

SEBASTIAN REICHMANN

cîntec absolut

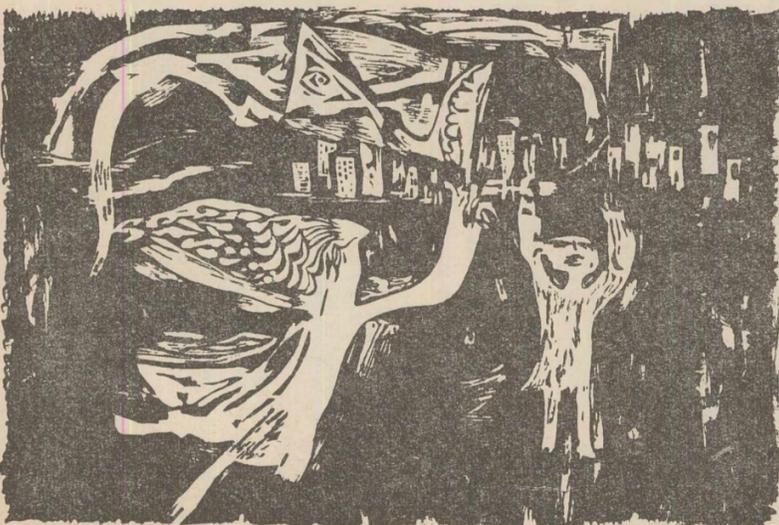
Dacă mîncăți portocale, ce faceți cu cojile?
dacă dormiți, ce faceți cu tîbiile voastre imense?
dacă folosiți ochii: închiși; deschis
dacă iubiți numai, iubiți.

Era o femeie
ce-și merita trupul
și bărbatul își merita numele
amîndoi
în eternitatea lor meritată.

FLORENTIN POPESCU

dor

Lipsa ta — apă, lingă o alta, sălcie...
Tremurat, ca pietrele pe prunduri,
trec prin ea din amintire vorbe
și se caută-n arini pe scoarțe
ne-nțînindu-se, mereu crescînd
numele creștate în copilărie...
Invadează ierburile malul.
Urmele de demult au coborît în mîluri
și peste ele nestatornicia nisipului.
Tu la care soroc al despletirii de ape
te întorci din migrații?



GEORGE ALBOI

caili în lună

La casele rezemate de greierii
aburi ai fetei clocolitoare
pe fundul riului umbli noaptea bărbații
izbindu-se cu piepturile de maluri
lîngă auzul celor ce așteaptă
poleite de gelozia văduvelor
ce-și scutură trupurile în sălcile plîngătoare.
Caili așteaptă pe mal prăbușiri de teren;
Tulburător pămîntul se repede-n copite,
tropotul se răzbuună în pernele fetelor.
les afară ele tremurînd de rouă.
E prea surdă noaptea: caili-abia struniți
Vin cu copitele peste sinii în zbor.
Pînă la ziuă, alunecînd sub lună,
ele cad pe iarbă fulgerînd.

VIOREL
COSMA**astrală**

În noaptea aceasta,
plină de tine
și de cer,
am cules o stea
din imensități
de mister.

Tu unde erai
să te-ncălzești
la jarul ei,
nestinsul ei jar,
îmbătut de iad
și de rai?

◆ constelația lirei ◆

Ceea ce îl deosebește pe un poet de alt poet este structura spiritului său. Sint structuri poetice paradisiace, structuri voievodale sau luciferice.

Gheorghe Pituț este un poet care crede în cetate, în popoare, obsesia lirică sint multitudine, „popoarele se varsă în lumină”, „pe vînt la rădăcina lui aud cum trec popoarele cu larmă; popoarele curg, se istovesc pe chipul veșnic al pămîntului”.

O astfel de stare a spiritului e de zeu primitiv, feroce și gingaș ca și cum animalele — copii ar crește brusc la dimensiuni uriașe, păstrîndu-și însă starea de copil, de pui desfătat.

Un lucru gingaș, o ființă gingașă dar uriașă este zeul primitiv. El crede cu evlavie în marile legi ale naturii: nașterea, nunta și moartea, se supune lor și le stăpînește.

Poemele lui Gh. Pituț sint ale unui lucid contemplativ, aș spune un înfricoșat de luciditatea cu care își descoperă nașterea, părinții mușcați de puritate.

Părinții sint sămînta pe care o mai poartă încă deasupra lui firul

de iarbă încolțit, „o smulgere din părinți” concepută în sus.

Poeziile în general sint rădăcinoase ca un copac care în loc de coroană are rădăcini și ramurile lui cu frunze și fructe foșnesc în pămînt.

Credința în istorie, în vigoarea acestei mari treceri către mineral este sensul existenței sale, creația.

„Grav cîntăreț prin metropole/încăpăținat / era un podiș transilvan / voința mea poartă / un trup îndesat / pe străzile globului”.

Gh. Pituț are un univers al lui primitiv, original, surprinzător, desfășurarea lui este spațială, victorioasă pe toate dimensiunile posibile.

„Prin geamul dinspre noaptea casei mele / ascult cum zuruie / cu greutate soarele”.

Volumul său aflat sub tipar la Editura Tineretului va fi un succes al poeziei noastre tinere.

Un sunet nou, o poezie dinamică într-o aparență de calm, de fapt acest cadru e al bătrînilor cunoscuți de el, liniștiți în aparență dar clătinați pe dinăuntru de mari veselii, spaime și vedeniile vieții pe care au trăit-o.

O biografie lirică deosebită, un început de viață trăit cu desfătare în pădure și creierii munților care l-au gândit și l-au dat spre lume.

Calm și zgomotos, brutal și derutant versul lui pare a fi smuls din gîtul unui lup care a jubilat în fața prăzii.

„Voința e învălăuită / de-o plasă de instincte, dură”.

Cu patimă pentru poezie, gata să recite și supus să asculte, poetul Gh. Pituț își păstrează cu candoare ardelenescă universul său misterios care-l trage înspre marea poezie.

Fascinația poeziei lui stă în greutatea aerului care are în el foșnitoare ființe, a aerului de munte care năpădînd în oraș poate să-l și distrugă, să-l deruteze cu mirosul său puternic.

Printre tinerii poeți, Gh. Pituț e un încăpăținat în patima pentru lume, un increzător în cumințenia mare a pămîntului, el spune „la porțile cetății să punem un bătrîn”, un tal tăcut mocnînd pe dinăuntru de dorința cuvintelor.

GABRIELA MELINESCU



GHEORGHE PITUȚ

IEȘIREA

(poem din ciclul „Popoarele”)

casa mea

Prin geamul dinspre noaptea casei mele ascult cum zuruie cu greutate soarele. Ciungi și fără poame sint merii, scorburi fluieră în inima lor. Iarba e arsă galben. Abia dacă trăiește umbra unui gard unde se-adăpostiră șerpi: Căldura îi dospește acum și-i face să duhnească. Un milion de veri striviră pietrele cu un ciocan de sunete și foc. (pe pleoape s-a depus un colb de piatră) și numai vîntul mai aduce părelnic boabe umede de aer. Părinții mei sint năpădiți de alb, îi mușcă varul din pereți. Pe vînt, la rădăcina lui, aud cum trec popoarele cu larmă. Cîineva desparte umbre prin grădini; un om din care singele a plecat își altoiește brațul sting pe creanga unui pom cu două frunze vii. Așteaptă.

noaptea

Nu se poate pătrunde acolo așa cum nu mai poți să urci în neșterea pîntecului care te-a coborît printre vii. Păduri fără naștere. Nări fără violență cu ape viscoase. Dira unor corăbii care n-au trecut și-au putrezit în propria lor neființă. Pești adormiți în lapți crescui numai de somnul lor. Trăiesc ca niște insule bolnave stele căzute din cerul primei nopți. În gesturi de veșnică pîndă stau încremeniți tigrii și lei. Pe trunchiuri șerpi uriași afîrnă cu capete duble. Viața e fără conștiință, totul se-ntimplă, năzuințele mor la rădăcina lor, orice drum sfîrșește mai jos de început. Acolo în noaptea primordială a materiei.

lumina

La marginea nopții dinspre lumină ființe crescute din altă lucrare nu trăiesc, nu cugetă, există. O ceață din noaptea cea mare le-nvăluie ochii și firea întregă. Trăiesc o expansiune la talpa existenței lor. Voința e învălăuită de-o plasă de instincte, dură. Și stau acolo la hotarul nopții, de mii de ani fără a se și aceste ființe zămislite din alte legi și calendare. La intervale mari un fulger pătrunde-adînc în carnea nopții, atunci se-aud trosnind tiparele eterne hotare nevăzute, mări și ceruri cu avuții lor se rup din matcă. Izvoarele se varsă în lumină.

cîntărețul

Grav cîntăreț prin metropole încăpăținat ca un podiș transilvan, voința mea poartă un trup îndesat pe străzile globului. Sint între minile mele ca lingă doi paznici aproape credincioși. O stea vînătă își luminează moartea în capul meu pe traiectorie de la o margine a nopții pînă la alta. Cînd cobor din slăvite cetăți prin satele ierbiilor parcă străbat regresiv dintr-un timp modern pînă în copilăria pămîntului. Și aici de veghe lîngă ochii mei plini de o milă eternă văd ca dintr-un turn continental cum curg cheltîndu-se pe fața pămîntului neistovite popoarele.

SIMPLU

Nu erau nicăieri frunze în marile numai mugurii amețeau în lucrarea lor de-a arăta lumii ceva mai curat. Și-apoi neiertătorul pînă nu știi cînd de oțel suier al toamnei chema bătînd limbi de clopot acele tremurătoare vieți spre pămînt cu buzele galbene șterse de verde către neobosita putrezire cînd sufletul stă cu polii în jos și toate se aștern în blestemata uitare neiertător de simplu.

NEPĂSARE

Nimic nu mă miră mai mult decît nepăsarea grozavă dintre mine și trecătorul acela care a traversat strada; dar eu cel puțin l-am văzut. Întrzii în fața unui șir de castani pe care-i trag după mine la stopuri. Poate pentru că e seară acum obișnuința șerpuieste bătrîni rezemați către casele lor care obia așteaptă să-i incuie sub somn. Un minut de la ornicul străzii n-a fost marcat arătătorul a sărit peste el, o mașină a scheunat hîrșit pe asfalt, desigur un tînăr s-a prins cu minile de steaua care a tras o linie de adunare pe cer și tu ai lașitatea să te bucuri că eu și arătătorul de la ornicul străzii am sărit peste minutul acela neanunțat.

FRICA DE APĂ

Apă mă clatină cu fiecă undă marea m-atrage c-o zbatere-afundă.

Frica de apă straniul sud sună un clopot cu dangătul ud.

Taie tu proră dira spre țintă înecul din capăt n-o să mă mintă.

PUNCTUL

Punctul acela care-și neagă mișcarea prin formă, cel ce emană fără-amintire, căruntul, trecutul nestins și țirzul, duhul păsărilor de pradă, torța cîrșitelor și viermilor neadormiți sub pămînt, verdele ierbiilor fără hotare, gilgiutul izvorului de care se înfricoșează deșertul, cel înfipt pretutindeni în coastele morții; leșia stelelor topite curge din pleoapele lui, laudați-l, aduceți-i osanale în larva lumilor ce cad pentru că n-a ales piatra și ciotul uscat, nici cristalul mincinos prin gunoaie numai nouă ne-a înlesnit ca o cînstă fuga din moarte aici pe un cerc de pămînt. Simburul acela de viață regenerat prin uimire în fața celor înfăptuite.



„INTR-O FĂPTURĂ DE CLOPOT ADÎNCĂ”...

Volumul de debut al Gabrielei Melinescu Ceremonie de iarnă, apărut acum cincisprezece luni, are două cicluri distincte:

În primul ciclu, adolescența unei fete sîfoase se petrece de o parte și de alta a ferestrei cu discret tremur de perdea. Cînd e singuratică, eroina trece prin stări de mică gelozie, de ciudă sau de fermecătoare incertitudine a vîrstei, privind (secret) cum trec pe drum băieții, tinerii colegi; roșind, ea nu deosebește încă exact ce ține de camaraderie și ce de începutul dragostei (vezi Vis, Bălatul din vis, Casa părintească, Cenușăreasa, Luna mai, Ambiția unui băiețandru, Scri-soare, Părinții, Jurnal de-o zi etc.). O anumită superioritate feminină, specifică vîrstei, definește starea, vîrsta însăși („De puștuț asta din inima mea / ce zici, regală Luminăția-Ta, Moarte?”). Cînd e în mijlocul străzii — alături de ei participă la vîltoarea plăcută și stingace a „puștismelor”, a siidărilor și furtunilor trecătoare, a gesturilor și ambițiilor pe jumătate copilărești („eu le știu pe toate cu incuvîlțirea galeșă din gene”).

Este, în toate aceste poezii, viața „în pauze” a adolescenței, trimisă merou în stările de libertate (recreațiile, inserările și după-amiezele de după terminarea lecțiilor, mai ales marea bucurie a vacanțelor), răstimpuri de degajare, tropism și spațiu mirific („Și sîfoasă în casă apa neabătută / parcă se ridică se preface-n mare / și nisipul de aur pe pereți îl mută” — Vacanță).

Al doilea ciclu e însemnat prin intrarea pe Poarta Sărutului („Te iubesc, poartă, prin care / toate vîrstele mele — au trecut / cu ale unii om deodată, / și n-a rămas în afara dragostei / nici o vîrstă însingurată”). „Plecările din vîrstă” sint simțite prin înregistrarea sîleii reciproce față de foștii colegi, de care e acum despărțită. Există, în sfîrșit, dragostea — această ceremonie: „Femeie nevăzută, nevăzută, / cum ai trecut-nașterea mea deodată, / și pe un perete am găsit un chip / uimit și-insingurat de fată...” Simțăminte de proaspătă feminitate, pîlpîiri ardente de iubire, un sentiment al contopirii cu pasul hotărît de bărbat (poezia Ceremonie de iarnă, din cele mai bune din volum) dar și o mindrie de om întreg, calm și independent („Port răspunderea omenească de-a fi față de om, de mișcări vîltoare, / și ideea aceasta pe trup mă cuprinde / mai bine ca hainele de sârbă-abia / E-o necuvîntă s-arunci / timpul nostru, al tuturor / plămînd fragile statul / pentru muzeul tău personal. / Scriu aceste cuvinte gîndind, / cu dragoste-n rînduri”... (Poem pentru o vîrstă anume).

Intrată fundamental în ființă, dragostea se va răstîrni discret, dar continuu, egal, fără note tragice sau de exaltare romantică, în întreaga poezie a Gabrielei Melinescu: „Și doar mă bucur și îmi simt în trup / umezi și calde colțurile gurii, / rămasă lumea e-n alara ta / memoria căsă a naturii” (Sărbătorile aerului).

Această diviziune a universului („înăuntru” și „înafară”), perceptibilă încă din prima vîrstă poetică, a rămas constantă, ca o concepție, și în poezia actuală a Gabrielei Melinescu. Prin adîncire, prin maturizare, izolările și participările adolescentine au devenit căutări ale unicității și, respectiv, multiplicității ființei. „Înăuntru” înseamnă spațiu intim compus din stări letargice (somnul este „fantoma unui acvatic zeu”) dizolvate într-un dens ether, aproape lichid, prin care visurile, fabulațiile și mesajele lumii exterioare se refractă, dînd imagini de aparență statică, translucide. Sint viziuni încetinite de un ritm interior, subtile ondulatii figurative, transformări în care coexistau începutul și sfîrșitul, stranii corolații date de senzații îndelung resimțite. În fraze abrupte, „faptele” alunecă înecul, se deplasează ca în supra-impressionile cinematografice, dizolvînd perspectiva și durata, alcătuiind un plan dens, o imagine în care mișcarea e o taină. Poeziile acestea (Somn, Somn de vară, Dans, Portrete) invită la lecturi repetate, pînă la refacerea ansamblului. În genere, există un exces de concizune, o abstractizare voltă a sensibilității, care face uneori versuri greu accesibile. Se ghicesc autobiografiile intime, tulburări mute, aproape imperceptibile.

Privit, acest „înăuntru” are forma unui acvariu sîeric, perfect, închis în materie cristalină în care plutește iluzia unui fund de mare tăcut, greu și insesizabil mișcat, cu geometrii recunoscute și singurătăți trecătoare, care, în orice moment altfel luminate, schimbă ordinea (care își se pare fixă) și transformă sentimentele în obiecte și culori, oamenii în alte ființe (peștii...) și regnuri, visul în realitate, sau invers. („Doar primejdia e desăvîrșită / are forma cercului perfect / care prin desfășurare se-nteste / dincolo de alba lui orbită”). Omul rămîne mereu prezent, material, participînd în schimbările ce însuși le provoacă („spînit”, aceste scurte tresăriri ale nervilor).

„Înafară”, eștia omului se alege din flăcări, din văzduhuri, din retragerea apelor. Realitatea, oamenii, gîndurile sint mereu corectate, prin același procedeu al suprapresiunilor, într-o dialectică continuă, figurativul reducîndu-se treptat prin transparențe, la câteva linii esențiale care alcătuiesc un desen abstract dar oricînd, la rîndul său, apt să devină (prin aceeași schimbare a punctului de vedere) o nouă realitate concretă, poetică. O dialectică — continuă — iese mereu evoluția: „Și orice loc e o trecere spre altul / O grabă a materiei spre viitor / ... / O, viitorul e brațul veșnic ridicat...”

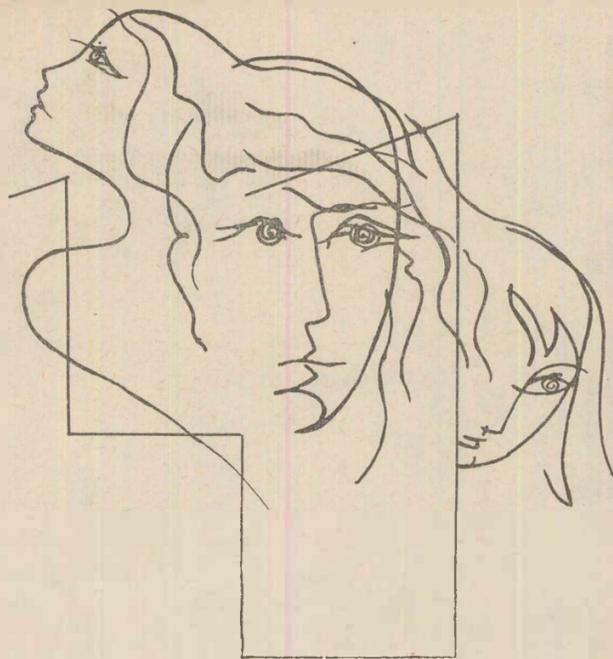
Istoria stărilor fundamentale ale materiei, de la începuturi, prin regăsiri și eliberări, salturi: „Saltă cali tineri. / Prin transparența pielii / văd oasele lor lungi în formare / un peisaj văzut din orice punct altfel / și capetele lor se ating de arborii care nu au nici o stare / botul orbește iarba care n-a crescut / este un spațiu înăuntru și înafară (Tară dinamică). Această mai nouă parte a poeziei Gabrielei Melinescu era imprezvizibilă, nu atât ca tonalitate cît ca procedee poetice. Poeta traversează acum o perioadă de experiment, în care se disting influențe, inocența și atrăgătoare izbucnir de talent de la începuturi fiind azi excesiv controlată și supusă unor structuri care, involuntar, o limitează.

Formarea lumii și formarea omului se „face” deci prin remodelări, absoarbtii necesare și smulgeri în evoluție: „Copii așteaptă / o pasare dintr-o dată să apară. / Pentru asta stau o clipă nemișcați / ieșind din trupurile lor afară. / Și pielea tremurînd înghețată... / Unii revin definitiv, se-norc / Să-și crească oasele trecute...” Căci, mereu la capătul acestor metamorfoze” văd ideile / ca terminațiile unui înființat. Lumea acestei poezii a Gabrielei Melinescu nu are alte unelle decît propriile forțe și „materii” din timp: „Învîgătorul își trece / trupul prin brațele sale / liberi bărbaiți se nasc / din virful degetelor goale” (Călăreț). Împămintenirea e eternă, gesturile și proiecțiile lor sint staturare, ocolind perioadele de ambiguitate trecere. Norocul e și el o despicare dintr-o materie grandioasă (zarurile din colții de elefant — poezia Naștere).

În altă ordine de idei, livrescul apare în poezia Gabrielei Melinescu ca un adjuvant și nu ca o temă în sine. O calmă și tinerească intelectualitate, o desfacere înecat și gîndită a surselor de cultură în interpretări poetice noi caracterizează o altă serie de poezii: Ultima aventură a lui Tom Sawyer, Alabastru de Voroneț, Ana-a lui Manole, Noptile Șeherezadei, Coliba zburătoare, Elena, Niobe, Orfeu.

GELU IONESCU





MIHAI ISTRĂTESCU

Cireșii își scutură florile iarna

DUMITRU DINULESCU

A fost odă un dor și înc-un dor a fost. Din seara când s-au înflorit și se lăgăreau stelele căzătoare pe cer s-au risipit nopți întregi și frunzele s-au scuturat.

Dar alături, când umbrau ca de obicei prin ierburile înalte, când se strecurau și când ajunseseră în lumină văzură chiar în fața lor un cal. Era mare și galben, iar pielea-i lucea în bătaia soarelui ca miera.

Primul Dor știa că în dimineața aceea căldă... Nu, e o dimineață rece, îi tăie vorba Celălalt.

După ce se apropiară bine de cal cei doi se opriră, apoi se repeziră deodată. Se izbiră și căzură.

Scuturându-se de praf, Celălalt s-a ridicat și a spus:

— Ar trebui să ne despărțim!

Primul Dor începu să ridă. Imprejurul lor cîmpul se cutremura și toate păsările cerului se coborau, se ridicau și nu se mai puteau opri. Se înălșura prin iarbă vîntul, o desăccea, urla, se căznea să iasă. Pleca fără păs prin firele albastre de praf; se depărta... — Dar de ce rîzi? se lăsa deodată moale Celălalt. Și nici nu mai vreau să mă despart. Cocori și grauri, ciori și cintezoii, sitarii și potîrnichile se lăsară, se călară în iarbă, se duseră... Cîntau doar greierii și fluieratul lor ascuțit se înlîdea prin aer; florile mici se zguduiau, își lîrau alene petalele o dată cu razele moi ale soarelui.

Primul Dor dacă a văzut și-a văzut a plecat linișor și nu s-a mai văzut.

II

Trecea pe o cîmpie verde ca smaraldul un dor aprins și negru. Dorul Celălalt era. Când se oprî și duse mîna streșînă la ochi respiră din toate puterile. Mirosea a ro-

manită și-a singele voinicului, mirosea a sinziană și a sulină, a plăvălă. Dorul Celălalt se lăsa pe o parte și descăleca. Buzelele-i erau arse de vînt, de soare, iar sulțelul lui era adus din locul de unde se întorcea pentru ultima dată.

Se aplecă, își lăcu pumnii căsu, dar în apa de dedesubt fața uscată și rea a Primului Dor era. În spatele lui, în picioare, primul Dor dintre pomii rari și aplecați venise, cu buzele vinete, cu ochii sfîrtecați, palid, înalt. Și tremura.

Cu o săritură bine aleasă Primul Dor se repezi, încălecbă, strînse bine de coamă, dădu pînteni și se duse. Trecea prin drum și se scufunda în semănături, șuiera, iar trupul-i ședea jeapăn pînă abia se mai vedea.

Cînd mai întoarse o dată capul calul se oprî. Celălalt se mai vedea, ochii lui străluciau, încrămeniseră albaștri, senini, sticloși.

— E ca o dimineață prea tare din munți cînd se ridică ceața, murmură Primul Dor.

Rîul ce-i firav își nise acum din mîncă și lua-se tot cîmpul.

Pomii risipiți abia dacă și mai ridicau din apă virurile aplecate.

Se zvîrcoleau lăpeșile și se întorceau; pirogile erau aproape.

Era singur și cerul se scufunda; pirogile erau aproape. Apa îi ajunse la gît, pînă-l strînse și îl pironi pînă rupte și împărășite drumul din laț. Primul Dor se întoarse.

III

După ce se oprî, spuse:

— După cum vezi, eu m-am întors.

Era iar cald. Apele secaseră pînă-ntr-atît că pămîntul crăpase și se căsăseră în dîmburile pe care erau, gropi lungi.

Ar fi putut alunece și se înneau strîns.

De-abia cînd vîntul se mai lăsa o dată, Dorul Celălalt se smulse. Începu să strige.

— Nu înțeleg ce spui! urlă și Primul Dor.

— Am spus că-i prea tîrziu acum! Am spus că...

Nu se mai putea auzi. Pomii se lăbărțau, se scuturau și creșteau, coroanele lor totul a-copereau și drumul și cîmpul.

Se făcu iar liniște, nimic nu se mai auzea, parcă nimic nu mai era.

— Să plec iar?

— Nu mai pleca, se grăbi Celălalt.

Încet, lucrurile din jur se-ntoarseră, umbra se-nclini, se sparse și Primul Dor văzu iar calul proptit puternic și privindu-i.

— Îi tragem la sorți? se încrunță Celălalt.

Dar se înneau strîns. Unul scoase din buzunar revolverul. Trase pîedica și apăsă. Glonțul se-nlipse adînc, iar calul se-mpietici, îngenuche și se lăsa pe-o parte.

Celălalt plîngea. Cu fața întoarsă se rezemă de Primul, vru să-și ia vînt, să sară pe celălalt mal, să se umple cu aer, să fugă prin lărg margini, să lăgă singur. Dar se lăsa, se ghemui la pieptul lui, se ridicară amîndoi, soarele plutea și o porniră strîngi pe cîmpia care-i purta.

sonata dorului călare

In una din verile trecute, student fiind, făceam practică pe un mare șantier de construcții, în provincie. În primă zi, meșterul mi-a spus pe un ton încolțit să trag cu urechea în stînga și în dreapta pentru a pricepe despre ce-i vorba în baracă. Cînd a revenit, lucram la secțiune. Aveam convingerea că-și bate joc de mine și eram decepționat căci eu luam lucrurile în serios. „E gata?” m-a întrebat. „Nu, nu-i gata”, murmurai eu. În baracă a mai intrat un om. „Sandule, i se adresa meșterul, de mine vei primi dispoziții de la dînsul” și mă arătă pe mine. Eram fier. „Secțiunea aceasta o realizați prin compactare de leos”, ne spuse meșterul.

A doua zi, dis-de-dimineață, eram pe eșafodaj. Șantierul era potolît și mi se părea că-s un tip foarte important. Un dulgher veni la mine și-mi spuse: „Maistrul m-a trimis la dumneavoastră”. „Bine”, i-am răspuns oficial. I-am dat secțiunea. O luă cu teamă, apoi mă întrebă: „Dumneavoastră nu coborîți în groapă?”. „Cum să nu?” Mă gîndeam în fel și chip cum să-l păcălesc pe dulgher și pe ceilalți pentru ca să nu afle că știu mai puține decît ei. Pînă la urmă am reușit, poate că aș fi avut și renumșări pentru asta, dacă Sandu n-ar fi început compactarea și n-ar fi avut nevoie de compactoare bune, pămînt, mașini, procurarea lor căzînd în sarcina mea. Am început deci să alerg de colo-colo fără prea mult spor, iar în crosurile mele mă întîlneam cu maistrul. El nu mă vedea, chiar dacă eram transparent și neștiutor. În șantierul acela imens fiecare avea, problemele lui și nimeni nu-mi explica detaliat de unde pot procura cele trebuincioase compactării. Primeam răspunsuri fugitive de-mi venea să urlu. „Ce dracu, mă credeți așa de deștept?”. Dar n-am strigat căci mi-ea peste mîni.

Pînă la urmă am găsit de toate.

Acasă am plecat seara tîrziu, cu mașina dispacerului. Era și meșterul în mașină. Credeam că mă va întreba ceva, că-mi va spune „bravo”, că-mi va zîmbi, doar lucrasem 12 ore, dar el nici nu m-a observat: spunea bancuri cu șeful de lot. Nu mă simțeam de loc în largul meu, mai ales pentru că bancurile erau vechi și nu puteam rîde.

A doua zi la 8 am plecat. Am dormit în mașină.

„Am ajuns”, îmi spuse cineva zgîlțindu-mă. Mașina oprise chiar în fața blocului. Tangaletii mei deveniseră gri de praf, la fel și bluză, eram tare prăfuit, dar am călcat legănat și destul de mîndru. Era multă lume pînă la blocul, lume elegantă, veselă, odihnită, dar n-aș fi vrut să fac schimb cu nimeni. Am dormit în seara aceea repede, am dormit cu o mare bucurie în mine, cu o bucurie pe care nu mi-o povestisem prea serios pînă atunci.

Dimineața însă aveam să descopăr că am febră și că îmi apăruseră pe corp niște umflături suspecte. Eram cumva intoxicat? Făcînd descoperirea, am aruncat ceașca de ceai pe fereastră de nezas.

Pe șantier, oamenii, luîndu-mă un fel de șef, mă solicitau în fel și chip. Să dau un telefon la fabrica de betoane să completez un bon de cuie, să caut tractorul pentru aprovizionarea cu fier, să... mai știu eu ce. Sandu, cum mă prindea, mă anunța că mai e nevoie de cutare și cutare lucru. Deci iar alergătură, iar discuții, iar nedumeriri, întrebări, răspunsuri și

SE
CE
TA



MIRCEA POPA

toate astea cu gîndul la furuncul. Pe la cinci, meșterul trimise pe cineva după mine. „Cum merge?” mă întrebă. „Știi...”

„Deci bine. Știi ceva engleză?” „Ceva, da. „O.K.” De data asta îmi zîmbi. „Mîine, continuă meșterul, va trebui să rezolvăm împreună cu proiectantul român și cel englez o imperfecțiune de proiectare. M-am gîndit că veți putea conduce refacerea lucrării. Aici aveți desenul vechi. Pînă mîine aveți timp să-l studiați.” După ce a plecat m-am repezit la planuri. A durat puțin bucuria și asta pentru că meșterul mă credea un fel de inginer cînd eu nici nu știam să citesc un plan, și cînd chiar dacă-l citeam nu-mi puteam pretinde să am idei. Cu toate astea nu am renunțat să mă infurii pe lini, chiar dacă mă durea capul. Furunculele se înmulțiră. N-am dormit aproape de loc, căci nu voiam să-mi recunosc nepuțința. Am stat acolo pe șantier, în baracă, unde m-am trezit spre dimineață cu proiectul lipit de frunte, cu capul greu.

S-a întins apoi sedința cu englezii și eu nici minuscula mea engleză n-o puteam etala, căci mă dureau mințile de atîtea raționamente, și-mi părea rău, căci Mr. Carty era un gentleman adevărat, iar eu nu puteam să-i arăt mai mult decît o făceam, îmi părea rău că nu aveam idei, deși pierdusem o noapte întreagă cu proiectul în față.

După ședința aceea am plecat spre hală, iar meșterul, un bărbat la doi metri, ușor de confundat cu englezii, mă luă de gît și-mi spuse „O.K.”. „O.K.”, i-am răspuns eu chinut, căci pe ceafa mea era un furuncul și nu-l puteam răspunde altfel. „Atunci la treabă”, mă îmbeie el fără a-și lua mîna

de pe ceafa mea. Am strîns din masele, l-am privit cit mai optimist, apoi am alergat într-un subsol. Simțeam nevoia să răsufli, dar mai ales să-mi văd umflăturile. Erau 5, răspîndite care cum și mă mîncău de credeam că înnebunesc. În subsol era răcoare și umed. M-am dezbrăcat repede, aproape ripindu-mi hainele de pe mine, simțînd o poftă irezistibilă de a le pipăi, de a le alinta, de a le spune că la urma urmei și eu sînt om.

Cum era liniște în subsol aproape le auzeam cum ronțăie din mine și aș fi leșinat, dar n-am vrut, pentru că nu se cade să leșini cînd ești vinovat, aș fi încremenit pe verticală, dar nici asta nu se putea căci îmi pierdusem mințile. Nu știu cît am stat așa, cert este că m-am trezit în picioare, gît pușcă în beznă, transportat, fericit. M-am îmbrăcat, am urcat la suprafață, unde am dat dispoziții, am cerut beton, am ris cu muncitorii și nu-mi mai părea rău că nu pot face mai bine ceea ce fac, căci știam că sănătos aș fi fost mai operativ, mai precis, mai important, ba chiar mărel.

Seara, pe la opt, am plecat acasă dar n-am stat jos, căci nu puteam deranja lipitorile pe care le puseseam pe mine (așa mă învășase mama), acestea se încălziseră, transpiraseră de atîta muncă. Meșterul m-a invitat să iau loc, iar eu am mișcat ceva și am roșit, așa că nu s-a mai văzut paloarea stranie a feței mele, căci nu mai aveam sînge și pentru obraz, tot singele meu se prefăcea în răutate, poate că eu în întregime eram o răutate care urma să se scurgă prin lipitori.

Într-o zi însă, într-o zi fără adjectiv, pe eșafodaj fiind, m-am sprijinit de balustradă pentru a nu mă prăvăli. În ziua aceea au plesnit răutățile. Pe lîngă mine treceau oameni, sub mine și deasupra mea erau oameni. Unii se uitau din cînd în cînd la mine, nerăbdători să plec, să nu mă uit la ei cum lucrează. Nici eu nu-s în largul meu cînd cineva se uită în strachinile mele. Aș fi vrut să plec, dar știam că dacă voi lăsa balustrada din mîna nu va fi bine. „Cum dracu nu vedeți că-s bolnav”, le-am spus în gînd și le-aș mai fi spus eu vreo două dar explodă alt furuncul și altul pînă ce de atîtea explozii cu frisoane, încheieturile scriștău îngrozitor. Știam că după cincizeci de metri o voi lua la stînga, apoi la dreapta... Lumea începu să se miște și mă repede pînă ce totul deveni o culoare alburie, apoi tot mai întunecoasă. Atunci l-am auzit pe meșter spunînd că ne trebuie secțiunea H-H care nu se găsea decît la Cabinetul tehnic, aflat undeva dincolo de hală. M-am întors apoi și eu n-o să-i pot răspunde la întrebări căci eu nu puteam judeca, nu mai vedeam, totul pentru mine era o bănuială, o presupunere și măj alergam pentru că începuse să mă enerveze propriul meu trup. Eram însă sigur că totul avea să fie bine, că peste întimplarea aceea cu umflături și bube o să vină alta, fără bube, dat tot o întimplare, căci n-ar fi frumos altfel. Și am alergat pe lîngă mașini, pe lîngă oameni, prin hală, prin soare, parcă cu picioarele pe un perete vertical sau pe un tavan cu josul în sus. Gemeam, cîntam, zîmbeam, căci nimeni n-avea voie să-mi știe suferința mea, de fapt nu era o suferință, era o întimplare, o întimplare care ar fi putut fi foarte bine o întimplare fericită, cu care nu m-aș fi fîlîit, căci nu mă fălesc cu ceea ce nu-i al meu. Din cauza asta zîmbeam și alergam fără să simt oboseala. Cabinetul tehnic era la marginea șantierului, la marginea lanului de grîu pe care îl secerau mecanizatorii, dar nu m-am oprit la cabinet, am intrat în cîmpic, care va mai fi puțin timp cîmpic, căci combinatul îi va lua o parte din hectare. Am trecut viitorul combinat ocîndul viitoarea oțelărie și cocserie, căci nu-mi place să calc pămînturile absolut ocupate de cineva, iar cînd am scăpat de toate ce vor fi acolo, am început să mă dezbrac. Și după ce am rămas gol loveam cu pumnii în umflături și poceau umflăturile și mă durea, mă amuza, mă sfîrșeam sub arșița lui cuplor. Nu era nimeni aproape, nu mă bănuia nimeni bolnav și nepuțințios. Eram fericit că mai pot alerga, a nu alerga ar fi însemnat să mă trezesc dintr-o beție care-mi făcea bine și am alergat, poate am făcut ocolul pămîntului, nu mă țin mîinte, în orice caz nici o clipă nu mi-a trecut prin cap gîndul să renunț a mă întoarce la treabă. Apoi m-am aruncat într-un lan de grîu și mi-am zis că o să zac acolo pînă o să mă fac sănătos, fără să mă știe nimeni.

desene de VALENTINA BOȘTINA

E SE...

E se i rami battono ai vetri
E fremono i pioppi,
È perch'io l'abbia nel pensiero
E lentamente l'avvicini.

E se le stelle brillano sul lago,
Le sue profondità illuminando,
È perch'io calmi il dolore
Rasserendomi il pensiero.

E se le fitte nubi vanno
Ed esce nella luce la luna
È perch'io mi ricordi
In eterno di te.

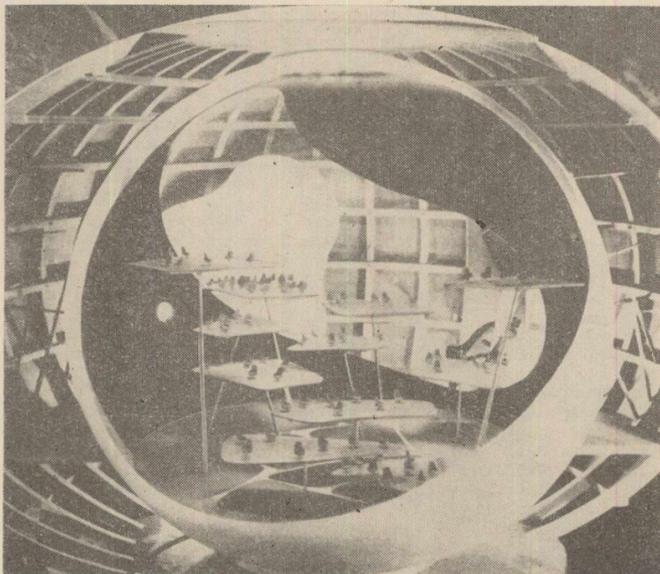
eminescu în italia

Un cronicar al vremii scria prin 1939 în „Convorbiri literare” că „renumele lui M. Eminescu deșteptă ecouri peste hotare cam în același ritm, destul de lent, în care începeam să-l cunoaștem noi”. Firește, o observație reală dar numai parțial explicată. Un poet nu-și etalează aptitudinile ca un orator printr-un discurs alambicat de parlament. Poetul își cucerește eternitatea prin talentul său, dar și prin mijloacele și forțele intelectuale prin care opera sa este preluată și interpretată de către contemporani și urmași. La vremea lui Eminescu, tiparul era lipsit de generozitate așa că versurile poetului treceau granițele fragmentat, deseori numai prin intermediul unor publicații sporadice. Prima consemnare a lui Eminescu într-o publicație italiană aparține lui Angelo De GUBERNATIS care îl cuprinde în dicționarul său biografic „DICTIONNAIRE INTERNATIONAL DES ECRIVAINS DU JOURFLORENCE 1888”. Cunoscutul filoromân dă citeva informații asupra vieții poetului, care se afla convalescent la Iași, conchizând cu laude adresate lui Maioreșcu pentru o nouă ediție Eminescu. Dar din câte cunoaștem, primul traducător italian din Eminescu este Marco Antonio Canini. Volumele lui Canini, în care sînt incluse trei poezii ale lui Eminescu, poartă titlul „Il libro dell'amore”. Antologia lui Canini cuprindea o seamă de versuri amoroase, traduse din 150 de limbi care, cum zicea el, „mingia apusul său cu viziunile aurorii”. Volumele II și III din antologie tipărite la Veneția în 1887 și, respectiv, 1888 cuprindeau sonetul al doilea și al treilea ale lui Eminescu, iar volumul IV, intitulat „Morte dell'amante, del coniuge, ricordi” (Veneția 1890), poezia „Dorința”. Trecînd peste decenii, timp în care prezența liricii eminesciene în tipărițele italiene devine din ce în ce mai activă prin nume ca: Pier Emilio Bosi, Ramino Ortiz, E. Perito, F. Politi, Rosa Del Conte și alții, ne vom opri la Mario Ruffini, al cărui volum de versuri „Poesie d'Amore”, apărut la Torino în 1964, a fost recent premiat de academia noastră. Prof. Mario Ruffini, la vîștea premierii sale, spunea plin de emoție: „Academia Republicii Socialiste România m-a onorat cu bunăvoința sa, apreciînd traducerea poeziilor de dragoste ale lui Eminescu și acordîndu-mi premiul care poartă numele marelui poet român. Este o onoare căreia nu-i pot răspunde decât continuînd activitatea mea atîta vreme cît viața mi-o va permite”. Mario Ruffini, profesor la Universitatea din Torino, se ocupă continuu de aproape 40 de ani de literatură română. Între 1930-1931 este lector la Universitatea din Cluj. Participă activ la cursurile organizate de Nicolae Iorga la Vălenii de Munte, unde predă limba italiană, ține conferințe în numeroase orașe ale lumii printre care Barcelona, Salamanca, Palma de Mallorca, Istanbul, Madrid, Poitiers etc... Fire poetică, excelent cunosător al limbii noastre, cu remarcabile calități de versificator și cercetător, Ruffini scrie încă din 1930 o serie de articole, unele dintre ele publicate în broșuri privind limba și cultura românească, cărți și studii sau traduceri de mare amploare. Printre cele mai importante sînt „Arta lui Tudor Arghezi”, „Studiu asupra lui Vasile Alecsandri”, „Alecsandri și Veneția”, „Coșbuc și Italia”, „Antologia română a secolelor XVI-XVII”, „Poziția limbii române în sistemul lingvistic romanic”, o antologie de texte vechi românești pentru secțiile de filologie de pe lângă universitățile italiene ș.a. Volumul recent premiat, „Poesie d'Amore”, este o ediție bilingvă de 230 pagini. Pe fondul cronologic biografic, Ruffini explică geneza poeziei eminesciene, profundul său caracter popular, principalele momente din evoluția creației sale cu referiri subtile la estetica operei, la realizarea practică a gândirii și simțirii poetice, la structura versului, ritmul și rimei. Că Mario Ruffini este un cercetător profund o dovedește și ampla sa bibliografie citată în studiul la care ne referim, care cuprinde o întreagă suită de nume și opere de prestigiu. Poezia de dragoste a lui Eminescu constituie punctul extrem de fascinare a profesorului italian. Poezia, îndeosebi cea de dragoste a marilor creatori aparține aproape în exclusivitate limbii în care ea a fost scrisă. În asemenea cazuri, perfecțiunile aproape se exclud, tocmai pentru că dificultățile de traducere sînt infinite. Profesorul italian Giulio Bertoni spunea: „Este un suflet în limba fiicăruia. Și acest suflet e ceea ce numim limba, un fluid misterios prin care expresia primește un accent, un timbru, o tonalitate, o muzică, o culoare diversă de la om la om. „Limba poate face din limbă un cânt”.

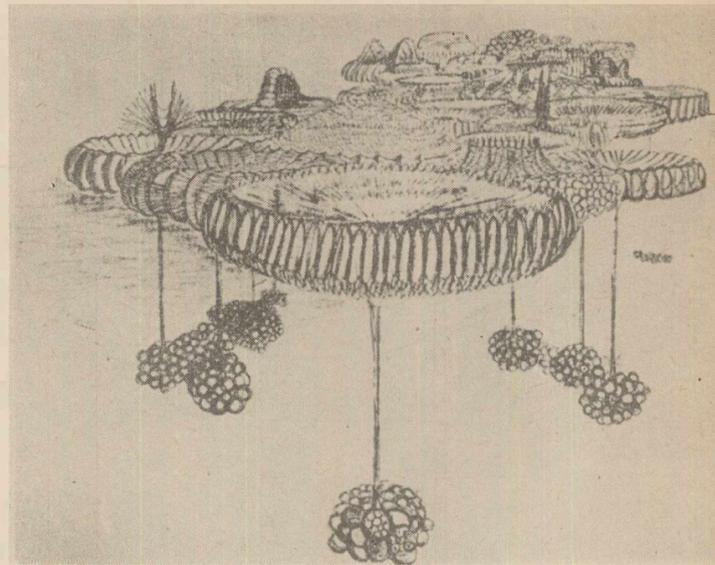
Traducerile lui Mario Ruffini din poezia de dragoste a lui Eminescu sînt sugestive, încadrate în liniile modelului, redîndu-ne un Eminescu autentic. Ruffini a reușit să preia elasticitatea poetului, care îi îngăduie să transpună în italiană, cu destulă fidelitate, ideile, imaginile și muzicalitatea originalului. Culegerea lui Mario Ruffini constituie fără îndoială un omagiu adus marelui poet român.

VIRGIL OLTEANU

ARHITECTURA

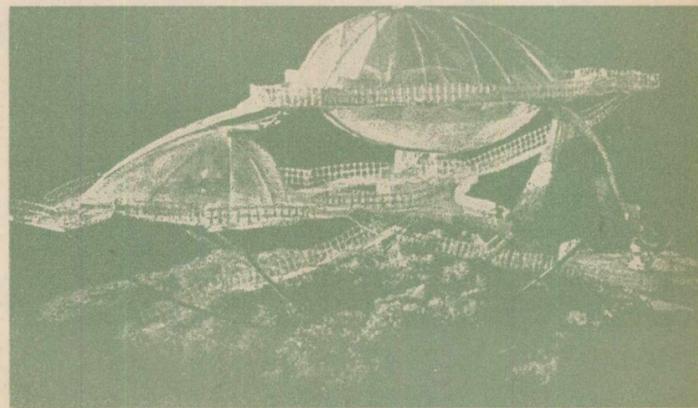


▲ Teatrul mișcării totale imaginat de Jacques Poillier.

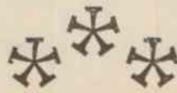


▼ Pavilion de familie suspendat pe arcuri de oțel (Bernard Reder).

▲ Oraș plutitor în material plastic (William Katavolos).



UTOPIICA



Utopiile sînt de două feluri: acelea care rămîn utopii și acelea care se realizează. Într-o secțiune relativă de timp ele există și nasc uluitoare metamorfoze ale inteligenței practice. Există și utopii care se perimează înainte de a fi realizate dar rămîn veșnici motorii ai aventurii spirituale la care omenirea participă. Secolul nostru girează gigantul, răstălmăcește mituri, atinge și depășește idealuri. Ceea ce visau Le Corbusier și Niemeyer s-a realizat și alți entuziaștii prefigurează astăzi bătrînel Terra chipuri noi, misterioase și incredibile încă la dimensiunea liliplută a machetei, făcînd să se nască asemeni galaxiilor, imense structuri spațiale ce se vor numi cîndva orașele viitorului. UNDE VOM TRĂI MINE? În apă, în aer, pe alte planete, cum vom circula, cum vom ghîndi și mai ales cum vom trăi, încearcă să răspundă Michel Ragon în cartea sa. Arhitectura nouă a intrigat, a uimit, a declanșat semne de protest din partea conservatorilor, dar a sfîrșit prin a exista. Michel Ragon se amuză să descopere momentul în care a dispărut unghiul drept în arhitectură și a apărut, susținută de puterice fibroane de oțel, eleganta curbură a siluetei de beton asemănătoare unor sculpturi ale cerului. Momentul în care inginerul și arhitectul se contopesc într-o singură ființă transformînd paralel vocația arhitectului în aceea de sculptor și pictor. Noțiunea nouă de „arhitectură-sculptură” instaură în lumea modernă tendința de sinteză a artelor și apelurile lansate de acești pionieri ai arhitecturii viitorului înseamnă și primele realizări: Gaudi, Le Corbusier, Gropius au înălțat primele case-sculpturi. Cîrînd, prin vocea redactorului șef al revistei „Architecteure d'aujourd'hui” se naște ideea urbanismului spațial, adică coordonarea întregului teritoriu după aceleși principii ale sculpturii. „Imaginați-vă nu un singur turn Eiffel ci zece, douăzeci sau mai multe ridicîndu-se ca o imensă pădure mecanică, legate între ele prin poduri, străzi, platforme. În interiorul acestei imense pădure de păianjen „tridimensională” se etajează

locuințele, școlile, teatrele, magazinele,“ spune Alexandre Persitz. Urbanismul în volum nu mai este un vis, ci o necesitate, conchide Michel Ragon.

O întreagă mutație a centrului de interes vizual determină la rîndul ei sculptura să-și schimbe funcția și înfățișarea. Dacă sculpturile lui Arp, Moore, Brâncuși au indicat „forma” noii arhitecturii, arhitectura, modifică înfățișarea sculpturii transformînd-o în „sculptură-arhitectură”. Alte realizări: André Bloc, Gallois, Yonel Schein. Sculptura conține de data aceasta în interiorul ei întreaga clădire sau o mimează numai, este destinată să îndeplinească două funcțiuni: de sculptură și de arhitectură. Urbanismul spațial este, după Michel Ragon, poarta de legătură cu arhitectura viitorului, chiar dacă realizările actuale sînt încă în minoritate față de vechea alcătuire citadină. Era spațială trebuie să corespundă unei arhitecturii spațiale, în care „expresia arhitectonică să încorporeze liniștea și transparența cerului”. Masei compacte a betonului ce modela suprafața monumentelor de arhitectură devenite deja clasice, ale lui Le Corbusier și Niemeyer, Eduard Alberti îi opune structura metalică, ușoară, aeriană, corespunzînd principiului pitagoreic pur. Este posibil ca punctul de plecare al noii organizări — bazată pe calcul matematic — să fi fost Atomiumul (structura nucleului atomic) expus la Bruxelles în 1958.

O întreagă „utopie în mers” se declanșează: Yona Friedman expune o teorie a „orașelor-poduri” și a arhitecturii mobile, aptă să concentreze zona locuibilă deasupra terenurilor agrare și a spațiilor de circulație, constituind în embrion ideea „continentelor artificiale”. Tot pe principiul arhitecturii mobile se situează Paul Maymont, autorul proiectului unui oraș plutitor și al unor viitoare locuințe lunare care se pot plasa pe orbită. Studiile sale efectuate la Tokio l-au condus la soluția de a extinde orașul pe mare. Arhitecții japonezi visaseră și ei să construiască soluri artificiale în jurul capitalei (Kurocawa). Universitatea din Arizona a sub-

venționat proiectul unui arhitect italian Paolo Soleri: Mesa-City — cel mai grandios oraș ideal. Orașul urma să aibă o lungime de 35 kilometri și o lățime de 10, cu 2 milioane de locuitori. Morfologia structurilor sale este studiată pentru a capta și utiliza energia cosmică, radiațiile solare, apa, vînturile etc. „climatizînd” întreaga suprafață locuibilă. Sculptorul argentinian Kosice are un proiect de arhitectură hidroaeriană și mai fantastic: case suspendate în aer prin puterea energetică a apei. Cît despre iocuința subterană, arhitectul de origine ucraineană Edouard Utudjian și-a făcut din asta un adevărat postulat, urmînd să modifice total subsolul Parisului.

Cercetările de arhitectură mobilă se intensifică după ultimul congres internațional de arhitectură care a marcat sfîrșitul avangardelor (1956). Arhitectura făcută să dădărească mai mult decît viața omului îl împiedică pe acesta să-și realizeze propriile descoperiri. Nu s-au văzut în America aerodromo care pe parcursul construcției lor deveneau inutilizabile pentru ultimele tipuri de avioane? Asistăm la o metamorfoză continuă a societății, căreia arhitectura trebuie să se adapteze. Ideea lui Valéry despre sfîrșitul lumii finite trebuie prelungită: începe vîrsta structurilor în mișcare. Va trebui ca omul să se obișnuiească să găsească satisfacții și bucurii într-o lume în perpetuă devenire. Această nouă concepție în arhitectură se situează în zone de proiect foarte utopic azi. Ea prevede schimbarea totală a înfățișării globului. Structuri colective vor deplasa casele, casele se vor mișca împreună cu oamenii, orașele vor fi și ele transportabile. Întregul glob va fi climatizat cu ajutorul unor învelșuri sferice construite pe principiul grilei spațiale din materiale plastice. Acestuia i se adaugă climatul sonor artificial. Lipsa zgomotului poate crea psihoză tot așa de gravă ca și vacarmul. Se va putea reconstrui „materie sonoră” a nopții pentru ca muncitorii care lucrează noaptea să se poată odihni ziua. Se va putea reconstrui pentru

un oraș întreg zgomotul naturii, vîntul și ploaia pe frunze, clipocitul apei, cîntecul păsărilor etc... Arhitecții germani utopiști de după primul război își doreau cu fanatism o arhitectură de sticlă.

„Orașul de azi este un deșert de pietre care trebuie să dispară” — scria Bruno Taut în 1920. Arhitectura de sticlă va suprima duritatea din inima europeană și o va înlocui cu seninătatea. O întreagă literatură a fascinației produse de transparență a inoculat arhitecților ideea imaterialității. Un fel de arhitectură imaterială a fost realizată de Werner Ruhnau și Yves Klein cu ajutorul „invelșului de aer”. Mișcarea totală se aplică nu numai în arhitectură ci și în celelalte arte. Jacques Poillier experimentează un teatru al mișcării totale. În acest teatru de formă sferică, spectatorii vor coborî printr-o scară interioară și se vor instala în nacele de diferite dimensiuni animate de o dublă mișcare: circulară și de jos în sus. Spectacolul, constituit din jocul actorilor, proiectii, difuziuni sonore se desfășoară simultan pe tot cuprinsul sferei și variază în funcție de unghiul de vedere al spectatorului care se simte integrat în acțiunea scenică. Întreaga desfășurare a artelor va fi cuprinsă în zona aceleiași distribuții metamorfice. Sculpturi hidroaerice, spectacole cosmogonice, baleturi aeriene, jocuri de lumini și culoare, prefigurate deja în plastică de arta vizuală, de mobilele lui Calder, spectacolul total al lui Schoeffler.

Arta viitorului în embrion coexistă cu arta prezentului. Limita-timp, anarhică sinteză de valori, va conduce omenirea spre realizările sperate sau va înscrie în istorie capitolul acelor utopii seducătoare, reconfortante și utile prin însăși existența lor. Bariere între prezent și viitor nu există. Ne înșelăm aparent încetățenita ordine eternă a lucrurilor. Migrațiile spirituale fac înconjurul lumii și nu a cost spectacol impresionant al energiei inventive califică omul drept un incorigibil visător.

ILEANA BRATU

Un dramaturg
englez
claustrofil:

HAROLD PINTER

În noua dramaturgie engleză opusul lui Osborne și în același timp o figură egală cu a lui prin interesul stîrnit și puterea de fascinație, nu poate fi decît Harold Pinter, care, deși foarte influențat de Beckett și de Eugen Ionescu, a reușit să creeze un gen nou și, ceea ce e mai greu, un teatru „problematic” deosebit de cel european. El a inventat comedia de amenințare (The comedy of menace), folosind atmosfera sinistrală, abordînd totodată problema comunicării, problema identității, ideea de justiție, cea de culpabilitate, etc.

Pinter, născut în East End în 1930, a fost actor pînă în 1957, an în care a început să scrie. Prima lui piesă, avînd un singur act, se numește Camera (The Room). Acțiunea se petrece într-o cameră locuită de un cuplu: domnul Hudd, șofer de camion, cu nevasta lui. La ridicarea cortinei domnul Hudd tocmai se pregătește de plecare. Apare proprietarul care rostește un monolog apoi pleacă împreună cu domnul Hudd. Femeia rămîne singură. Intră în scenă un alt cuplu, soții Sands, care caută o cameră de închiriat. După plecarea lor revine proprietarul, spunînd doamnei Hudd că locatarul de la subsol dorește s-o vadă. Locatarul de la subsol este un negru orb, care pare s-o cunoască pe doamna Hudd și care îi cere acesteia să plece cu el; revine domnul Hudd care spre uimirea spectatorului îl bate sălbatic pe negru, apoi doamna Hudd orbește și cortina cade.

„The Birthday Party” (Ziua nașterii) se petrece într-o altă odaie, într-un hotel de pe malul mării, în care un individ, blind și apatic, Stanley, se lasă îngrijit cu o maternă solitudine de proprietărea Meg. Sosec Mc Cann și Goldberg, care par să fie niște sicari și care îl supun pe Stanley unui violent interogatoriu, din care însă publicul nu află nimic despre presupusa culpă a lui Stanley. La sfîrșitul actului al doilea, Stanley, istovit de întrebările lor, are o criză de

nervi. În actual al treilea el apare și pantalon reiat și se lasă dus fără să protesteze, spre automobila care îl va purta, probabil, spre loc. Prin sentimentul de culpabilitate ca și prin ideea de justiție inexorescibilă Kafka este evidentă și mună, un fel de amenințare nedeclarată. În „The Dumb Waiter” (Chelnerul teapă într-un subsol ora potrivit acțiunii. Subsola a aparținut unui ascensorului („chelnerul mut”) prin zile spre bucătărie. În mod ciudat, neze, transmînd celor doi come nu mai există. După o clipă de stupoare, trimită su toate proviziile la Ben, primește tot prin chelnerul neașteptat, de a-l ucide pe celălalt. Aceste comedii ale amenințării sînt sură cameră și personajele se tîdinafară. Ele se scotocesc probabil, tinului, căci în situațiile neobișnuite acțiunea cu o obediență remarcabilă și în general pîrînd înconștient situații. Ele au, mai degrabă, o simțire și s-au obișnuit cu starea de teapă personaje nu întrețin decît un S-a încercat o interpretare freudiană în care cineva se teme și așteaptă simboliza matricea. Obsesia și în sine explozate în piesa în trei acte (Ingrijitorul). Inițialele numelor Davies, formează cuvîntul „mad” (

jacques prévert

toamna

Un cal se prăbușește pe-o alee
Frunzele cad pe el
Iubirea noastră tremură
Și soarele la fel.

cîntec

În noaptea de iarnă
galopează-un om mare alb
galopează-un om mare alb

E un om de zăpadă
c-o pipă de lemn
un mare om de zăpadă
urmărit de ger

Ajunge în sat
ajunge în sat
și văzînd lumină
iată-l liniștit

Într-o căsuță mică
fără să bată întră
Într-o căsuță mică
fără să bată întră

și ca să se-ncălzească
și ca să se-ncălzească
se-așează pe cuptoru-aprins
și de-odată dispăre

lăsîndu-și numai pipa
într-o baltă de apă
lăsîndu-și numai pipa
și pălăria spartă

alicante

O portocală pe masă
Rochia ta pe podea
Și tu pe perna mea
Dar dulce-al prezentului
Răcoarea nopții grele.
Lumina vieții mele.

Trad. de DENISE NEGOESCU



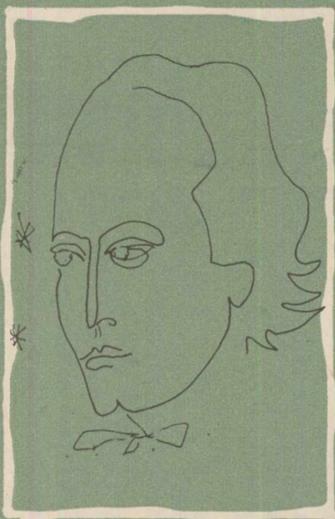
REVOLTA manifestare a umanismului camusian

De la Heidegger și Kierkegaard pînă la J. P. Sartre și Albert Camus, aceleași probleme ale filozofiei existențialiste capătă rezolvări deosebite. Cînd e vorba de creație artistică, lucrurile se complică și mai tare. Viața și oamenii, cadrul și personajele literaturii nu pot intruchipa teorii și idei pure, au complicațiile și meandrele a tot ce e viu. Undeva, Sartre scria: „Viața începe în cealaltă parte a disperării”. Ideea se înruștează cu cele exprimate de Camus, ca o concluzie a filozofiei absurdui. Practic, această filozofie își are izvorul în nedreptatea societății capitaliste, în ororile războiului nazist. Concluziile sînt însă generalizate și proiectate asupra întregului univers. La Camus sentimentul dominant este al tragicului. Condiția tragică a omului e gîndită nu în planul social-istoric. E vorba de o condiție metafizică tragică. Esența omului este identificată cu cea a umanității și pusă sub semnul absurdui. Simbolul acestei lumi absurde se dezvăluie în esul **Mitul lui Sysiphe**: mitul omului condamnat să urce în virful muntelui stîncă ce se va rostogoli neconținut înapoi din cauza propriei sale greutate. Eforturile omului sînt fără de speranță. Și luind cunoștință de aceasta Sysiphe se ridică deasupra forței care îl zdrobește. „Sysiphe înseamnă fidelitatea supremă care neagă zeii și ridică stînci, spune Camus. El scotoțește că totul e bine. Acest univers, de acum înainte fără stăpîn, nu-i va părea nici steril, nici futit. Lupta către culmi e de ajuns ca să umple o inimă de om”. Măreția sa e fundată pe luptă, din care extrage singura fericire accesibilă omului. Există în filozofia camusiană un divorț de neevitat între om și societate și, pe de altă parte, concilierea între mărginirea omului și univers e imposibilă. Singura ieșire ar fi sinuciderea, conchide Camus, dar o înfățișă ca soluție. Individul trebuie să înfrunte absurdul, să primească tragicul, viața fiind un bun care se cuvine oricum păstrat. Și astfel Mitul lui Sysiphe devine nu numai efortul de a teoretiza gîndirea autorului, dar și de a fonda o etică a vieții. „Trebuie să ni-l imaginăm pe Sysiphe fericit”, spune Camus, finalizînd umanismul metafizic și morala absurdui. Omul absurd e atunci nu un spirit absurd, acel care gîndește fals, ci, dimpotrivă, individul care a recunoscut absurditatea și pornind pe calea lui își construiește o morală a absurdui. El își acceptă condiția, fericirea fiindu-i însăși împlinirea sarcinilor lui omenești. „Aș spune că lumea e absurdă și aș merge mai departe, spune Camus: lumea în ea însăși nu e rațională, e tot ce se poate spune. Dar ceea ce e absurd, e confruntarea acestui irațional și a acestei dorințe pierdute de claritate al cărei apel răsună în străfundul omului. Absurdul depinde tot altfel de om cît și de lume”. Intenția întregii creații camusiene e de a construi un umanism plantat pe absurd. „Corpul, tandrețea, acțiunea, noblețea umană își reiau locul lor în această lume insensibilă. Omul va găsi în sfîrșit vinul absurdui și piinea indiferenței din care își va nutri măreția”. Aparențele guvernează lumea și generează neîncetat drame, consideră el. Nu există neînțelegeri în univers ci absurd. Meursault, eroul povestirii „L'etranger”, sîrșește prin a făptui o crimă. Ucide un om pe care îl urmărea o cunoștință a sa. Nu era nici o legătură cu conflictul lor. Crima nepremeditată, întîmplătoare, pusă de erou pe seama căldurii insuportabile a soarelui este imputată de Camus nu nebuniei, nici eclipsei de conștiință, ci absurdui universal. Gestul acesta nu poate și nu trebuie înțeles. El n-are finalitate pentru autorul lui, e gratuit și fără sens. În închisoare, refuzînd serviciile preotului, Meursault strigă că nu există Dumnezeu în această existență terestră absurdă, al cărei preț totuși e infinit pentru că e unică. Această lume, absurdă ca și el, i-a dat fericire. Conștiința ultimă a fericirii

unită cu revolta în fața absurdui îl apasă. „Pentru ca totul să fie consumat și să mă simt mai puțin singur, spune, mi-a rămas să doresc să fie mulți spectatori în ziua execuției mele și să mă înconjoare cu strigăte de ură”. Pe Meursault l-a acuzat crima de a nu fi plins în urma sîriului mamei sale, crima de a fi bătut o cană cu lapte și de a fi făcut baie în mare în ziua morții ei. Intenția povestirii e dublă. Sugerează pe de o parte că existența noastră dacă avem sau nu un rol important în ea, dacă participăm la întîmplări teribile sau banale e absurdă. E un haos de evenimente fortuite, de acte gratuite și inutile, de gesturi vidate de sens din pricina obișnuinței, a căror interpretare poate fi firească sau fantastică fiindcă te poate condamna sau salva. Pe de altă parte se oferă o soluție a absurdui. „Atita vreme cît știm că culegem în fiecare clipă freamătul apei și al aerului, să trăim întinericului nopții și asprimă vîntului, atita vreme cît ne putem bucura dăm o justificare destulului absurd. Pentru Camus momentul important în evoluția individului este al trezirii față în față cu absurdui existenței, cînd ieșind din mecanismul obișnuinței și stereotipiei se întreabă: pentru ce? Pentru ce? Inceastă viață, aceste acte, acest timp, acest univers? Pentru ce? Întrebării îi urmează angoasa care inobilează ființa. Rămîne însă fără răspuns. Nimic nu e cu puțință de explicat, nimic nu oferă certitudinea. Poate doar moartea. Lumea se zbate în irațional. Iată însă că în concepția camusiană „absurdul n-are sens decît în măsura în care omul nu consimte să trăiască în el”. Percepția absurdui presupune revolta împotriva lui. „Între istorie și veșnicie, spune autorul „Mitului lui Sysiphe”, am ales istoria pentru că îmi plac certitudinile. Cel puțin de ea sînt sigur și cum aș putea nega această forță care mă zdrobește?” Urmează de aici morala practică: „Vine întotdeauna, spune Camus, un timp în care trebuie să alegi între contemplare și acțiune”. Soluția umanistă: revolta presupune angajarea în lupta împotriva absurdui. Romanul „Ciurma” este și o meditație în acest sens. „Ciurma e viața”, spune Tarron, înțelegînd prin aceasta răul, absurdul, flagelul suferința și distrugerea. Împotriva ei se pot găsi divertismente (un bătrîn adună pisici sub balconul casei sale și le scuipă) sau se pot găsi sensuri în lupta împotriva ei. Există o exigență a fericirii pe care în condițiile exacerbarii absurdui o serveste fiecare după puterile sale. Superior ea poate fi înțeleasă ca acea solidaritate necesară cu semenii ca surmontarea feteirii individuale și dobîndirea instinctului comunității. Rambert nu dorește decît să părăsească orașul bintuit de flagel pentru a-și împlini fericirea alături de ființa iubită. Cînd însă are posibilitatea s-o facă simte că sentimentul datoriei față de oameni îl oprește. Trăiește alături de ei cataclismul. Doctorul Rieux și Tarron, personajele exemplare, sînt de la început solidari în dramă cu oamenii și aleg, indiferent de final, rezistența, lupta. Pentru ei omul dă prin conștiința sa o semnificație universului și prin activitatea sa îl ordonează. Piesa „Etat de siege”, care dezvoltă una dintre temele tratate în „Ciurma”, aduce pe scenă același mecanism al opoziției între ceea ce ucide și revolta, ca expresie a dragostei de oameni și libertate. Personajele sînt simboluri, încarnînd fiecare un aspect al filozofiei autorului. Diego simbolizează revolta, nebunul Nada e negarea totală. (În spaniolă nada înseamnă nimic), iar Victoria intruchipează aspirația spre fericirea individuală. Revolta e ca motiv principal al creației sale pentru Albert Camus forma esențială de manifestare a esenței umane în condițiile unei lumi absurde.

MARIA LUIZA CRISTESCU

eminescu



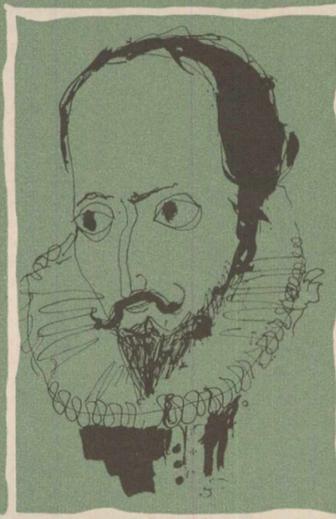
Reia-mi al nemuririi nimb
Și focul din privire
Și pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire.

dante



La mine Beatrice uitatu-s-a cu ochii
de scînteleerile iubirii plini, așa
dumnezeiești, încît, răpusă puterea
mea s-a dat bătută și-aproape
m-am pierdut, în jos cu ochii.

cervantes



Numele ei e Dulcinea; cosțile-i
sînt de aur, fruntea cîmpuri elisee,
sprîncenele curcubeu, ochii sorb,
obrajii trandafir, buzele de măr-
gean, perle dinții, alabastru gîtul,
marmură, pieptul, fîldeș mînilne...

shakespeare



Iubirea-ți mal de preț mi-e și mal
sîntă
Decît averi, ori rang, ori stral, ori nume.
Nici șoimi, nici cîini, nici cai nu
mă-ncîntă:
De tine-s mîndru cît de-o-ntreagă
lume.
Nenorocirea-î doar că poți să faci
Oricînd s-ajung sărac între săraci.

Desene de DAN CIORA

ambrăcat în jachetă neagră
Mc Cann și de Goldberg,
dul care așteaptă afară și
cul execuției.

care paralizază pe erou,
abilă, asemănarea cu pro-
există și o atmosferă co-
nștință care plutește în aer.
mut), doi gangsteri aș-
tă pentru începerea unei
restaurant și mai există
care se trimiteau comen-
at el reîncepe să funcțio-
nzi, cu toate că bucătăria
poare, cei doi încep, docili,
r, pînă cînd unul din ei,
mut ordinul, la fel de
alt, pe Gus!

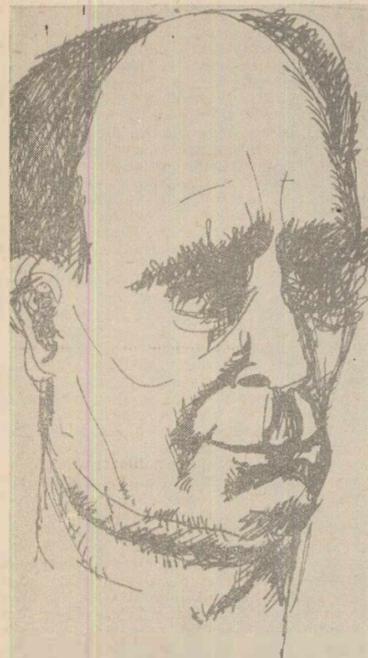
petrec toate într-o sin-
me de obicei, de lumea
niște jucării în mîna des-
uite care li se impun, ele
cabilă, tulburîndu-se prea
ente de gravitatea acestor
conștiință a anormalului
te. De asemenea, aces-
municația strict necesară.
tă a acestei unice camere
tă, afirmîndu-se că ea ar
capacitatea de comunica-
personaje, „The Caretaker”
pelor trei Mick, Aston și
nebun). Piesa este cea mai

interesantă pe care a scris-o Pinter pînă acum și, nu fără
temei, ea a fost comparată cu „Waiting for Godot”. Aston
trăiește într-o cameră dintr-o casă cam dărăpănată, pro-
prietatea fratelui său Mick, un mărunț comerciant. Aston a
fost supus unui tratament cu șocuri electrice care i-a pro-
vocat o incurabilă boală mintală; citeodată el visează să-l
regăsească pe doctorul care l-a tratat și să se răzbune. O
altă preocupare a lui este construirea unui șopron în fundul
grădinii. El îl aduce în casă pe Davies, un bătrîn vagabond,
care are și el o idee fixă: recuperarea actelor pe care le-a
lăsat o dată, într-un alt oraș, la Sidcup, singurele care îi
pot dovedi identitatea și care îi pot procura o slujbă. Pentru
a putea ajunge la Sidcup, el însă trebuie să-și găsească o
pereche de ghețe zdravene, o problemă care este la fel de
greu de rezolvat. Mick îi oferă lui Davies slujba de îngri-
jitor al casei, pentru a nu-și lăsa fratele singur în orele cînd
el însuși este absent.
Davies primește, amînînd recuperarea actelor, de care însă
vorbește tot timpul. Evident, imediat ce Mick dispăre, cei
doi maniaci încep să se certe, iar cînd Mick se întoarce, cei
doi i se plîng acuzîndu-se unul pe celălalt. Mick are și el
un vis: să renoveze casa și care îi pot procura o slujbă. Pentru
între ceilalți doi izbucnește o nouă ceartă, pe care Mick o
observă cu gelozie, pentru că îl doare simpatia pe care
Aston a avut-o de la început pentru Davies. Davies, nemai-
putîndu-se înțelege cu Aston, se arată servil față de Mick,
dar servilitatea se întoarce împotriva lui. Aston dă dintr-o
dată semne de hotărîre și anunță că va începe construirea
șopronului. Rolul lui Davies pare să se fi terminat, Mick nu
pare că ar dori să-l rețină; lui Davies nu i-a mai rămas
decît să plece, disperarea lui crește și ultimele lui replici, pa-
tetic, sînt un mic poem al singurătății. Pentru că sănătatea
nervoasă a celor trei personaje este nesigură, nu ne pu-

tem da prea bine seama, în ce măsură Pinter a folosit în
această piesă, „realismul psihologic”, pe care i l-au recu-
noscut criticii. Este o piesă în care interacționează trei per-
sonalități, fiecare avînd mai mult sau mai puțin tendința
de a le anula pe celelalte. Comunicarea nu se poate face
bine, pentru că nivelele de inteligență ale personajelor nu
sînt egale, iar personajele înseși nu doresc întotdeauna să
comune. Necesitatea comunicării este condiționată de
necesitatea verificării și a identificării.
S-a propus și aici o interpretare freudistă: doctorul care i-a
aplicat acel tratament crud lui Aston ar fi imaginea tatălui,
iar șopronul imaginea mamei. Aston trebuie să-și recreeze
mama și să reîntre în matrice, înainte de a-și ucide tatăl.
S-a propus și o interpretare creștină: Aston ar fi Crist
însuși, după răstignire, Davies umanitatea ingrată, Mick,
fie arhanghelul Mihail, fie Satana care-l tentează pe Davies,
pentru a-l expune apoi judecării și pedepsei domnului. Fra-
ser, care propune această interpretare, mărturisește apoi că
o consideră el însuși nesigură, avîndu-se în vedere între
altele, confesiunea mozaică a autorului. Se deduce din
piesele lui Pinter, fie că adevărul nu poate fi cunoscut,
fie că cei care-l cunosc nu vor să-l transmită. Cu asemenea
convingeri rămîne de văzut dacă un autor poate înainta
foarte mult în propria lui creație. Pentru că piesele lui Pinter
sînt de obicei variante ale unei situații unice și aceasta este
confruntarea de personaje care dialoghează fără să ajungă
la inteligență. Autorul întreține în mod deliberat dubiul
sau contradicția. Spre exemplu, în „The Lover” (Amantul)
unde există, pare-se, un cuplu fericit, bărbatul pleacă
de-acasă, iar nevasta așteaptă sosirea amantului. Acesta nu
este decît tot bărbatul, care sosește deghizat, dar amîndoi
sînt conștienți de acest joc. Femeia îi spune bărbatului, cînd

Max, cînd Richard, iar el are momente cînd e gelos pe sine
însuși.
Pentru atmosferă și pentru tensiunea interioară, teatrul lui
Pinter a fost numit de unii critici „Adevăratul teatru poetic
al timpului nostru”. „Pinter a privit viața atît de aproape”,
spune J. R. Taylor, „încît noi care o vedem prin ochii lui,
descoperim strania poezie sublinară care doarme în cel mai
obișnuit obiect surprins la capătul microscopului”. Lui
Taylor, opera lui Pinter îi apare ca un „obiect” de artă
detașat de artist, conținut în sine și susținîndu-se pe sine.
Și, totuși, ca și în cazul lui Beckett, ceea ce emoționează
cel mai mult la Pinter și la alți dramaturgi moderni este
tot demodatul moment patetic. Textul interpretabil întotdeauna,
să zicem, mobilitatea spiritului. Dar cînd Davies și Aston, ca
și Estragon sau doamna Rooney părăsesc o clipă calmul lor
bizar, într-o izbucnire de pasiune, se simte o altă substanță.
Atunci în Pinter reapare Osborne. Cu idei sau fără, cu
probleme sau cu false probleme, piesele lui Pinter nu se
înscriu între acele opere de avangardă care formează un
teatru ce poate fi denumit semnificativ, „teatrul pentru ci-
titori”. Ele se realizează scenic și împart cu alte piese scrise
de dramaturgi englezi acel ritm care teatrului franțuzesc îi
lipsește. S-a încercat fără succes descoperirea în persoana
lui Pinter a unui dramaturg englez absurd. De altfel împu-
nerea acestei idei i-ar fi îndepărtat publicul. Ceea ce e un
francez acceptat, un englez respinge. Interesant la acești dra-
maturgi, și nu numai la ei în mișcarea engleză de teatru a
ultimului deceniu, rămîne gustul pentru izolare (evident,
cu motivări, efecte și exploatari deosebite la fiecare din ei).
Una din urmările lui bune este adîncirea eurilor aduse în
scenă, apropierea lor de o zonă de aventuri și de experiențe
și deci în fond de cunoaștere.

PETRU POPESCU



desen de DAN CIOCA

* inedit

SUFLETUL S-APLEACĂ SOARTEI

Sufletul s-apleacă soartei,
jalea-l bate, nu-l destramă.
Vintu-n apă face undă,
bucură-te că nu-i rană.
Inima se mai frământă,
bîntuie — se intramă.
Vintu-n apă face-o undă,
— undă-i undă, nu e rană.

ÎNTELEPCIUNE DE GRĂDINĂ

Decît orișice lumină
multă mai rodnică e taina.
Dacă vrei, visul să-ți vină,
peste nud întinde haina.

Chiar trecutul să ți-l pui
sub pecete. Te ferește
să-l descoperi, să-l descui,
dacă vrei ca să-ți rodească.
E aceasta o firească
întelepciune de grădină.

Ce ne-nvață pomul sfînt?
Cine are în adînc
pe la morți vre-o rădăcină,
să și-o țină sub pămînt,
neatînsă de lumină.

BALADA FIULUI PIERDUT

Cade din tîrie luna
pe pămînt sub chip de brumă.
Svonul stîns prin noapte rece
îl auzi din moarte, mumă?

Lung, pe fusul tău de vrajă
firul stelei se mai torce. —
Oare ce-i? — S-aude pasul
fiului care se-ntorce?

Sau e plopul care-și lasă
frunza galbenă deodată?
(Îl auzi, din moarte, mumă?)
Cade-i lui coroana toată.

Frunze una peste alta
în troian-înel s-așează.
Fiul tău cu-ntreg troianul,
aiurînd, se-ncoronează.

S-a întors risipitorul.
(Îl auzi, din moarte, mumă?)
A susi și pleacă iarăși.
Umbă-n brumă ca pe lună.

b l a g a

...dacă am vedea cu lacurile

MATEI CĂLINESCU

Acest vers îl află într-una din cele mai caracteristice postume ale lui Blaga, Printre lacurile de munte (Poezii, 1962), cîntec poate de dragoste — persoana înția plural îmi sugerează cuplul erotic rătăcit într-un peisaj alpin — în care este însă implicată, ca un sens mai larg și mai profund, o nostalgie a vizualului rareori înfîlțită în versurile mai vechi ale poetului. O nostalgie care are și semnificația secretă a unui elogiu al privirii. În gimatul de calm și de puritate al înălțărilor, după ce „Soarele a asfințit în argintul de vest”, „Prin aerul de cîștar / Stîncile, brazil, munții, lacurile toate, / Chiar cele mai depărtate / se confuzionează mai clar”. Transparența adîncă a lacurilor de munte exercită acum o atracție fascinantă și imaginația, subjugată, visează: „Dacă am vedea cu lacurile / stelele s-ar apropia, / întîmpinîndu-ne la drumul — jumătate”.

Nu numai aici, dar și în alte versuri aparținînd ultimei perioade de creație a lui Blaga revine acest motiv al privirii. În Insonnii, sufletul „se privește-n tot ce este / cantr-o magică oglindă”, iar gîndul caută apropierea apelor, pentru că „Să se-nchidă, ca s-adoarmă / nici un lac n-are pleoapă”. Alădată (Cîntecul somnului) se vorbește despre „apa care vede totul, dar amintiri nu are”. Cîntec înainte de a adormi exprimă ideea că vîzului e un mod de luare în posesiune (o posesiune spirituală, înțind de ordinea cunoașterii) a realului: „Iată-amurguri, iată stele. / Pe măsură ce le văd, / lacurile-s ale mele”. Lumea se reveală acum poetului ca spectacol și iubita e chemată să privească: „Vino să vezi / În tirzia, bogata căldură / închis între ziduri cine-ar mai sta?” Lirismul lui Blaga își anexează acum domeniile vaste ale vîzului. Retina lui surprinde cu mai mare acuitate transparente, reflexe fugare ale luminii, jocurile de culori și de linii, fețele diverse ale naturii.

Oricît de paradoxal ar părea, cel care-și începuse drumul poetic cu Poemele luminii n-a fost, în primele etape ale creației sale, un poet al vizualului. Lumina era mai degrabă simbolul unor realități interioare și sensul ei era acela de a spori „a lumii taină” (Eu nu strivesc corola de minuni a lumii). Blaga încerca sentimentul adamic al unei răscolitoare nostalgii a paradisului pierdut atunci cînd privea universul vizibil, și rușă înțitului om e semnificativă în această privință: „Stăpîne, la-mi vederea, / ori dacă-ți stă-n putîntă împăienjeste-mi ochii / c-un glugiu...” (Lacrimile).

Apare, alături, expresia unei neîncrederi în vîz, căci esențele nu se reveală niciodată în aparențele sensibile, dimpotrivă, se ascund sub „Un văl de nepătruns” (Vesnicul). Elocvent în direcția celor spuse este și mitul Marelui Orb. Vîzul e simțul formelor și al limitelor, el ne descoperă doar latura externă, fenomenală, pe Blaga însă îl interesează zonele în care limitele se topesc în mister, logos-ul ascuns al lucrurilor. Respingînd vizualul, el se orientă spre auditiv, care părea a-l apropia mai mult de zona fundamen-telor obscure ale lumii. Acea tăcere spre care aspira Blaga este o realitate auditivă. Așa cum depărtarea exprimă ideea de profunzime în spațiu, deci în vizual, tăcerea exprimă ideea de profunzime în auditiv. Acesta e sensul pe care-l atribuie marelui leit-motiv al tăcerii și al mușetăii în poezia lui Blaga. Tăcerea e însă totdeauna, dialectic vorbind, relativă, ca orice absență, care presupune o prezență anterioară. Rostirea, cîntecul poetic al lui Blaga îmi par a fi avut, într-un chip secret, finalitatea tăcerii: cuvintele aveau funcția unor repere în timp, destînlul lor era să treacă, să devină absențe, amintiri. Dincolo de acestea, predominanța elementului auditiv în poezia mai veche a lui Blaga rezultă și din numeroasele referiri la fapte verbale și sonore în sens muzical. Oamenii sau lucruri spun, povestesc, cîntă, strigă, șoptesc, zvonesc etc. Formele de adresare directă, unele accente retorice chiar, nu sînt străne de marea extensie a auditivului în opera poetului, pentru care lumea este „poveste”, comunicare mîltică, sau „cîntare”, ca în poezia de deschidere a Laudei Somnului, Biografie: „Unde și cînd m-am ivit în lumină, nu știu, / din umbră mă ispitesc singur să cred / că lumea e o cîntare. / Străin zîmbind, vrăjit suind / în mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare”. Ideea paradoxală de a „spori nesfîrșitul” e legată tot de virtuțile melosului poetic: „Sportim nesfîrșirea c-un cîntec, c-o taină” (Vea). Cîntecul îi apărea lui Blaga ca limbajul primordial al spiritului (să ne amintim de cultul pentru muzică al romanticilor germani), capabil să proiecteze în simbol și legendă întîmplătorul: „Duh vechi îl cîntă / nulcom sub tîmplă / și-l schimbă-n legendă / tot ce se-ntîmplă” (Drumul Sfîntului).

Elogiul privirii și nostalgia transparentelor, așa cum le constatăm în ultima perioadă de creație — fără, desigur, ca sursa inspiratoare a auditivului să fie părăsită — atestă o schimbare de orizont. Vorbeam și cu alt prilej de asimilarea unei influențe goethene (mai mult de ordin spiritual, decît literar) în poezia mai nouă a autorului Laudei somnului. Mă gîndesc la acel Goethe care afirma: „Organul cu care am înțeles lumea este ochiul” (Poezii și adevăr, cartea a VI-a). Revelația deplină a vizualului a coincis, pentru autorul lui Faust, cu revelația sensului clasicismului ca mod de viață, în timpul călătoriei în Italia. Elegiile romane sînt pline de această descoperire și multe din versuri mărturisesc o invazie a vizualului și în domeniile celorlalte simțuri; ca în uimitorul asocierii între vîz și tactilitate, din Elegia V: „Văd cu un ochi care simte, pipă cu-o mîină ce vede”.

Discuțînd despre esența vizuală a culturii mediteraneene, deosebită de cea germanică (pe care-o numește „o cultură a realităților profunde”) José Ortega y Gasset e silit să țină seama de acel goethean elogiu al ochiului (Meditaciones del Quijote, Meditación preliminar). Cu acest prilej el formulează o remarcă foarte subtilă: „Dar, confruntat cu al artiștilor noștri din sud, vîzul lui Goethe e mai degrabă un mod de a gîndi cu ochii”. Observația este valabilă și pentru Blaga, nu numai în ceea ce privește poezia vizualului, dar și aceea a auditivului. Căci, parafrazîndu-l pe Ortega y Gasset, Blaga nu e în chip spontan nici un auditiv (el gîndește cu auzul), nici un vizual. Privirea are, la poetul român, un sens filozofic mai marcat poate chiar decît la Goethe.

Expansiunea vizualului exprimă la el o tendință de a se apropia de real, de lumea formelor sensibile și a limitelor (tot Goethe spunea că numai limitîndu-te te poți depăși), de viața mulțiplă și fecundă a naturii; o tendință care nu poate rezulta decît dintr-un echilibru interior, dintr-o seninătate cucerită și dintr-o conștiință a ei. Ajunsese oare Blaga, torturatul Blaga, la această conștiință clasică? Poate că nu. Poate că doar aspira spre limpezimea ei. Poate că vocația lui profundă era aceea a permanenței aspirații. Și poate că așa se explică de ce elogiul privirii este la el un elogiu nostalgic: „DACĂ AM VEDEA CU LACURILE...”

urmare din pag. 65

sună ramul, sună glia. / Focuri ard, albastre ruguri. / Pomii simt dureri de muguri. / Prinși de duhul înverzirii / prin grădini ne-nsuțim / Pe măsura-naltă-a firii / gîndul ni-l dezamărgim. // Ce-am uitat aprîndem iară. / Sub veșminte ne ghicim. / Căutăm în primăvară / un tărîm ce-l bănuim. // Căutăm pămîntul, unde, miitc să ne-alcătuim, / ochi ca oameni să deschidem, / dar ca pomii să-nflorim. // Aici și aiurea, în foarte multe poeme, duși de mină de Blaga oare n-ai simțit prin toți porii fecunda carne a naturii în care țipă materia răscolită, așa cum se prezintă ea în horbota coloristică a lui Țuculescu, pastă colcăind de viață, din care natura ne privește cu ochi enigmatici, întrebători, aerul e dens, vibrează, tăiat continuu de paseri și duhuri și iviri totemice?! Sau: poemele luminii nu sînt oare mari erupțiuni verticale în care optimismul, setea de spații și sănătatea spiritului românesc incremenesc în colonne de idei și sentimente tăiate cu diamantul, precum romboidala brăncușiană?!

N-am voit altceva decît să desenez pe pagină albă miraculosul triumfi de magneziu înscris pe cerul artelor române, unul din triumphiurile în care se recunoaște, în formă spiritualizată, triumfului Carpaților: Blaga — Țuculescu — Brăncuși. Am spus astfel alte multe pe care ar fi trebuit să le spu prin cuvînt, minune de care nu m-am atins. E privilegiul lui Blaga.



DANSUL LIMITELOR

urmare din pag. 65

există peste tot o lăscănie a negării, a echilibrului prin negare, a limitelor care dansează. Aceasta e lumea ordonată, clasică, acesta e „sufletul lucrurilor, ordinea”, acesta e sistemul simplu și complicat numai prin istorie, acesta e punctul care devine linie sau romb sau poliedru printr-o istorie a sa monotonă, grațioasă, dansîndă, simetrică, prin acest „blestem al simetriei”. Există indiscutabil o sexualitate a lucrurilor, o atracție a lor, chiar a celor mai inerte în aparență — și marii poezi, au reușit totdeauna să treacă, înșingerați, peste aceste aparențe ale lucrurilor — o foame a lor „după celălalt”, fiecare lucru, se pare, în profunzimea fîșurii sale, a „cristalului său” poartă un semn, de care e conștient, și toată biografia sa, toată „aventura” sa, nu e decît căutarea semnului opus cu care să se contopască, în care să se „distrugă” fericit, extenuat în acel tip de realizare ce seamănă cu un dans. Oare saltul țigului suplu, vîrgat, cu blana scilpitoare, fuga cîutei și apoi „împerecherea” lor singeroasă nu e un dans, aproape un întreg ritual? Nu se ucide unorii lucrurile prin iubire?

Există o foame a echilibrului, a ordonării, a simetriei, de la cea umană pînă la cea a echinodermelor și atunci cînd un lucru și-a găsit perechea „nimic nu vrea să fie altfel decît este”. „Numai singele meu strigă prin păduri”, nu mai poate e veșnicul răsărit al acestei ordini structurale, al acestui dans universal, el e mereu singularul, nemulțumitul prin vocație, el, sublimul, în această ordine în care fiecare și-a găsit poziția și finalitatea prin cealaltă limită de care se lipește și cu care se echilibrează, în această față mereu dublă, dialectică, a lucrurilor, el e singularul, el e adică momentul analitic, el e „lucrul care caută”, el e cel fără pereche, el e — în mijlocul altor elemente echilibrate, realizate — cel ce trăiește nostalgia echilibrului, virtualitatea simetriei, el e atomul ce sare din orbită și vagabondează tras de un alt cîmp gravitațional, el e cealaltă formă de existență, cea romantică. Astfel, lucrurile par că se echilibrează nu numai „în sine”, găsindu-și poziția cu care se balansează, dar și cu propria lor ipostază căutătoare încă cu cel ce n-a găsit încă și care poate se va distruge în această căutare.

...după îndepărtata-i copilărie

ca un cerb bătrîn

după ciula lui pierdută în moarte

strigă singele poetului prin păduri și aici e același Orpheu ca și cel invocat mai sus de autorul „Sonelelor” sau „Elegiilor dîneze”, numai că aici, la Blaga, Euridice e chiar copilăria, după care El, singularul, romanticul, cel fără de soț, alegea prin infernul încîlțit al memoriei, acea însulă unică, singura care îl poate echilibra pe Poet, cu care el poate dansa, în care se poate topi extenuat, ne-veroșimila și fantastică copilărie. Ea e mereu — pentru trupul sensibil pînă la veșnică rană, al sufletului său — mereu prin apropiere, undeva „sub stînci”, cufundată în pămînt, îl înconjoară mereu, perechea sa posibilă, unică și posibilă, e omniprezentă, ca o zeitate a inimii, doar zgomotul lumii îl împiedică să o vadă — nu să o audă, ci să o vadă — și aici e un înalt exemplu al corespondenței profunde și neîntrerupte a senzațiilor, deci a reprezentărilor și simbolurilor (aproape ca și la autorul „Correspondențelor”). Și atunci, poetul are tentația gestului grandios de a astupa toate izvoarele lumii pentru ca în acea mare liniște, astfel creată, să apară „ciula, călcînd prin moarte”.

Blaga a adus, indiscutabil, în poezia românească, prin spargerea curajoasă a formei prozodice clasice, o spargere și a ideologiei, a euriimiei clasice și, adeseori la el — ca și la Bacovia — „neîndemănarea” expresivă, nu e decît un mod al ambiguității, o negație a clasicului și echilibrului formal pentru apropierea, nuanțarea profundă a ideii. B'aga, spunea, este poetul de rasă, el gîndește adeseori cu o dezvoltură lirică, inegalabilă, el adeseori „strigă” sau „tace” sau „merge” și aceste acte elementare apar în poezia sa prin curajul netransigurării, de o concretețe insuportabilă adeseori. Și aici e actul brut, material, srunător, care peste puțin rînduri se atinge aproape de versul axiomatic de tipul „rotunjit în sine a este a”, versuri de argint vechi, rigid, de idee alexandrină, sau cu rînduri de exaltare cosmică, de nostalgie aprînsă și medevală, aproape eminesciană: „Tu știi — ah, tu nu știi — cine a fost Uta?” Oare nu deosebim aici același timbru de nobilă și înlocuită singularitate din: „Cine, cînd eu strig, mă aude din legiunile îngerilor?”

blaga și creația populară

urmare din pag. 65

finită” a lui Brăncuși. Blaga e conștient că de peste o sută de ani ne străduim „pe o linie mereu înălțată, să creăm, într-o epocă de tragice răspîntii, o cultură românească majoră”. Această cultură majoră nu repetă — afirmă el — cultura „minoră”¹⁾, „ci o sublinează, nu o mărește în chip mecanic și virtuos, ci o monumentalizează potrivit unor vii forme, accente, atitudini și orizonturi lăuntrice”. Căci o cultură majoră nu se realizează prin imitare programatică a culturii populare: „Nu prin imitarea cu orice preț a creațiilor populare vom face saltul de atîtea ori încercat într-o cultură majoră. Apropîindu-ne de cultura populară trebuie să ne însușim mai mult de elanul ei stilistic interior, viu și activ, decît de intruchipări ca atare”.

Așadar față de creația populară, poziția lui Blaga nu e aceea a unui „folclorist”, culegător aplicat și interpret tematic, sau a unui folclorizant de tip tradiționalist-gîndirist, ci a unui filozof al culturii și, mai presus de toate, a unui artist. În Spațiul mioritic (una din lucrările lui cele mai remarcabile care împreună cu Orizont și stil și Geneza metaforei și sensul culturii constituie Trilogia culturii), consecvent teoriei sale „funcționale și abisale” despre „stil ca fenomen fundamental al culturii umane”, Blaga încearcă să aplice teoria stilistică asupra fenomenului cultural românesc. General-eseistic și speculativ — cum observă încă G. Călinescu²⁾ —, cerînd mai multă aplicare sociologică și documentară, decît doctrinară, studiul reprezintă, dacă nu singura, desigur una din cele mai îndrăznețe încercări de a defini matca stilistică a creației românești, adică specificul nostru formal. Avînd un punct de pornire în aproria-tatea orizontului spațial care — susține autorul — nu e, pentru individ, o consecință a mediului, ci o coordonată ce străbate din străfundurile subconștientului, lucrarea propune ca orizontul spațial al subconștientului nostru „spațiul matrice” — „înalt și indefinit undulat, și înzestrat cu specificile accente ale unui anume sentiment al destinului” — să se numească spațiul mioritic.

Fără a ne declara de acord cu finalitatea ideologică a studiului lui Blaga, să desprindem totuși, din farmecul și modalitatea argumențării lui, alit dragostea aprofundată pentru creația populară, cît și nivelul problematic la care e tratată. Cînd am semnalat acum vreo doi ani, în Steaua existența ontologiei lui Blaga, am relevat și modul cum, în cadrul Spațiului mioritic, în capitolul Despre dor, autorul demonstrează înclinarea spre nuanță și discreție în arta poporului nostru și cum procedeul primar și subtil, în același timp, al ipostaziilor (nu doar „personificării”) dorului, urtului etc. ferește poezia populară de două grave neajunsuri: de efuziunile sentimentalismului și de ariditatea alegorismlui.

Ceea ce merită a fi remarcat la Blaga este neconștient luciditatea cu care el ține cumpăna critică, din grîja de a nu cădea în acel sol de speculație simplificatoare în care au căzut atîția dintre amatori de speculații ontologice. Ca alare, el previne că în legătură cu examinarea stării „dor”, c'neva ar putea — după exemplul lui Heidegger — să încerce o reducere a existenței umane la substanța ei lirică de expresie și, ispitit de a-și fărui o filozofie existențială, să circumscrie aceași substanță prin chiar termenul dor, dorul relevîndu-se astfel ca ipostază românească a „existenței” umane³⁾.

Dar raportîndu-se alit de substanțial în poezia noastră populară, ca expresia cea mai direct autentică a „orizontului” nostru sufletesc (orizont care „se desprinde din linia interioară a doinel, din rezonanțele și din proiecțiunile ei din afară, dar tot așa din atmosfera și din duhul baladelor noastre”⁴⁾). Blaga urcă speculația sa pe spiralele înalte ale creației eminesciene, încercînd să arate cum s-a relevat „matca stilistică românească” în Eminescu. Recunoșcînd că „structura orizontală, undulată” nu e simbolizată în opera lui Eminescu alit prin imaginea „plaiului”, cît prin imaginea „mării” și a „apei”, și că unduirea vălurilor, legătura sînt elemente dintre cele mai frecvente în poezia eminesciană, Blaga culege, însă, tocmai acele elemente care-i demonstrează lui că structura orizontală a „unduirii” e imbatată la Eminescu pînă la saturație de un sentiment al destinului. Este criteriul-major pentru distincția de valoare pe care autorul, „Trilogiei valorilor” o atîrnă nu numai în raport cu Alecsandri⁵⁾, dar — și mai pregnant — în raport cu Coșbuc și, prin acesta, în raport cu folclorul. „Ca material poetic — spune Blaga — Coșbuc e mai românesc decît Eminescu. Coșbuc realizează însă românescul prin descrierea vîștelor folclorice (subl. ns.). De asemenea și temperamentul lui Coșbuc e un eon al temperamentului țărănesc”. Pe cînd, „în Eminescu matca stilistică românească, cu apriorismul ei profund subconștient, devine creator pe un plan major. Eminescu e de un românism subtil, complex, creator. El e mai aproape de ideea românească; Coșbuc e mai aproape de fenomenele românești. Coșbuc ar reprezenta poporul românesc printr-un fel de consimțămînt plebiscitar, Eminescu îl reprezintă printr-un fel de legitimism de ordin divin”⁶⁾. Dincolo de terminologia pe acouri de implicație mistică, această diferență specifică operată de Blaga nu se pare fundamentală și definitorie pentru însăși poziția lui ideologică în raport cu întreg ansamblul ideologiei tradiționalist-gîndiriste cu care fusese de atîtea ori conștient dar cu care în finalitate nu s-a identificat niciodată.

Pe meridianul dezvoltării artistice românești, în perioada dintre cele două războaie alit de prolifică, Blaga e — cum remarcă același Călinescu⁷⁾ — cel dintîi care a încercat să ridice un sistem filozofic integral, cu ziduri, cu „cupolă” și să dea acestuia filozofii o aplicare la realitățile naționale.

Sînt considerațiile pe care ni le sugerează parcursul manuscrisului pe piesele a căror culegere corespunde în cea mai deplină accepție a cuvîntului noțiunii de „antologie”. Numai un mare poet ca Blaga, cu viziunea unei filozofii a culturii — operă ea însăși a unui mare poet, putea realiza filozoficul acesta de poezie populară cu unul din cei mai înalți îndici de frumusețe. Avea pentru asta nu numai toată dragostea și receptivitatea, dar și toate însușirile. La altitudinea unui singur înaintaș: Eminescu.

¹⁾ Termenul de „minor” — va preveni Blaga (în Geneza metaforei și sensul culturii. Fundația pentru literatură, București, 1937, pp. 11-12) — nu trebuie nici într-un caz receptat într-o accepție peiorativă. Termenii de minor sau major „denumesc mai curînd fapte distincte prin natura lor, decît o gradăție care ar implica o judecată de apreciere”. Căci, „o cultură asa-zisă minoră poate foarte bine să îmbrățișeze creații de proporții impresionante, cum sînt epopeile populare. Dar tot așa se știe că și dintr-o cultură majoră pot să facă parte nu numai plăsmuri cu înfățișare de munte ci și atîtea creații, care nu întrec proporțiile unei cripi de zefir sau ale unui cîntec popular”. De unde necesitatea completării criteriului de diferențiere dimensional, cu un criteriu calitativ-structural.

²⁾ În Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, Fundația p. lit., București, 1941, pag. 866.

³⁾ Spațiul mioritic, pp. 173-176.

⁴⁾ Ibid., p. 19.

⁵⁾ Pastelele lui Alecsandri sînt românești prin temele lor, tratate descriptiv după preceptul: „hat să fim români. Cînd Eminescu spune „dulce corn”, sugerează o lume de subterane melancolii și o natură, în care simți, jără să fie amintită, prezența unor taine umbroase, care nu pot fi captate tematic. Poezia lui Eminescu e clădită pe mai multe portative...” (op. cit., p. 224).

⁶⁾ Op. cit., p. 863.

⁷⁾ Ibid., pp. 125-126.



dați-mi un trup voi, munților

desen de ileana bratu

DUMITRU MICU

„...Singurul bine, izvorul a toate,
prin tot anotimpul”
(Cuvinte către fata necunoscută
din poartă)

Copilăria e în opera lui Lucian Blaga un motiv fundamental. În cutare pagină din Pașii profetului, poetul își evocă timpul cînd „păștea cu alții gîștele-n ariniști” și cite un boboc fi „prindea cu pretenție-n cioc sîrcul urechii”. Într-o alta, tot de acolo, pipăindu-și „ca un orb” trecutul „cu degetele amintirii”, se prăbușește peste fostul său leagăn și plînge cu hohote. Altfundeva, singele „strigă prin păduri după îndepărtata-i copilărie, ca un cerb bătrîn după ciuta lui pierdută în moarte”. De pretutindeni, din opera, nu numai a poetului și dramaturgului, dar și a filozofului, irump strigete după vîrsta pierdută, pretutindeni descoperim tentative de recuperare a stării de copilărie. A propriei stări de copilărie, ca și a copilăriei umanității: vîrsta mitică. Ce e nostalgia satului pierdut în „zarea misterului”, ce e simțămîntul regresivității în străbuni („singele meu, ca un val, coboară din mine

inapoi în părinți”), ce este părea de rău de a fi „tălmăcit vremea și zodiile altfel decît baba ce-și topește cînepa în baltă”, ce sînt toate speculațiile despre mit și „gîndirea magică” decît expresia unei profunde, permanente aspirații la acea stare de puritate și elevație, la acea candoare, proprie prin excelență copilului, în care își au sursa entuziasmul, uimirea, jubilația — toate imboldurile generatoare de înăptuire menite să ne ridice la înălțimea condiției umane specifice? Unde sîrșește „copilăria”, ingenuitatea, apar blazarea, scepticismul: începe sîrșitul. În suflet, ca și în viața lumii copilăria este izvorul neîncetatei regenerări, copilul e Mîntuitorul. Motivul copilului-izbăvitor, regenerat al existenței stă la temelia cel puțin a două piese de teatru blagiene: „Cruciada copiilor” și „Arca lui Noe”. Iată-i, în cea dintîi, pe copil-cruțial înfruntînd adversități crîncene în sacra lor aventură: „Să mergem prin apă, să mergem prin vînt, / să mergem, să mergem / la sfîntul mormînt”. Steaua pe care o urmează acești cavaleri al divinei inocențe poate fi o himeră; adorabil rămîne focul interior care îi mîna spre ea. În Arca lui Noe, omul ales să înțelezeze o nouă umanitate este,

sufletește, copil, „singurul copil bătrîn de pe tot rotundul”. Numai el e în stare de elevație, întrucît, singur, poartă „gînd lin” și inima lui „bate în cer, nu pe pămînt”. Starea virtuală de copilărie e, în reprezentarea lui Blaga, condiția oricărui act de creație. Nu numai poetul, dar și filozoful este pentru el, „într-o privință (...), tocmai omul care nu iese niciodată din vîrsta copilăriei”. În consecință: „Filozofia este copilărie fără exod. Copilul, care pentru cel mai mult oameni este o fază, înseamnă pentru filozof o permanență. Pentru oamenii maturi aproape totul se înțelege de la sine, dar aceasta nu înțindă într-adevăr totul s-ar înțelege de la sine, ci fiindcă oamenii izbutesc în cele din urmă să-și castraze curiozitatea. Copilul definește condiții subiective care, indiscutabil, îl avantajează. Și alături de el, filozoful”. (Diferențele divine — Modulurile ontologice). Astfel fiind... Nu te-mpotrivi. Tu va trebui să iei această grijă asupra-ți: în poarta la care-am ajuns, trecînd prin această vale, să fii straja copilăriei mele. A copilăriei ce-o duc încă în mine. Ea e singurul bine, izvorul a toate, prin tot anotimpul, prin toți anii, sub toate punctele cardinale.

MARIN MINCU

„dar incolăcit la picioarele mele
m-ascultă și mă pricepe prea bine
sarpele cel cu ochii de-a pururi deschiși
spre înțelepciunea de dincolo”
(„Fiu al faptel nu sînt”)

Se întrevede pregnant aici modalitatea gnoseologică sub semnul căreia așează Lucian Blaga dogma. Dacă s-ar interpreta reprezintă demonul răului, principiul opus ordinii și ierarhiei divine. Ca gîndurist, Blaga ar exalta pe Isus și Ingerii... Din rîndurile citate „sarpele” devine o entitate spre care se îndrumă conștiința poetică blagiană. Prin el s-a rupt misterul sau, în termenii poetului, s-a „mărit”, „deschizîndu-se”. În concepția poetică a lui Blaga, Lucifer, demonul răului (în realitate „sarpele binelui”) constituie cel mai folositor imbold creator al omului. Conform ortodoxiei gînduriste, omul trebuie să tindă a-și cuceri din nou existența paradisiacă, pierdută la îndemnul luciferic. Pentru Blaga căderea în păcat este identică cu ieșirea în „lumină”, cu depășirea prenașterii. Lucifer l-a așezat pe om în orizontul tragic al creației. Într-un cuvînt, l-a scos din ataraxia paradisiacă. Căzînd, omul s-a „făcut” pe sine. A început să se creeze, raportîndu-se la întregul cosmos. Într-o existență paradisiacă, omul nu se poate cunoaște. Știe totul aprioric, fiind nesupus pieririi. Căzînd în moarte, adică urmînd impulsul luciferic, el iese în „mister”. Existența luciferică a omului are ca un cadru continuu — „misterul”. Taina. Necunoașterea mărită prin cunoaștere. Cunoașterea îl urmărește pe om ca o fatalitate, din momentul ieșirii în „lumină”. Nu în lumina solară, ci în posibilitatea relevării „misterului” și totodată a măririi lui. Căci încă o dată: „căzînd” omul începe să se cunoască pe sine. Să se creeze, „creînd”. Creația în acest sens înseamnă tendință spre demiurgie. Lucifer l-a înzeștriat pe om, dîndu-i impulsul cunoașterii, cu aptitudinile demiurgice. Niciodată însă omul nu se va crea — „creînd” — pînă la o limită absolută. I se interzice voinței sale geniale, brîul „cenzurii transcendente” aruncat cu grijă pre-zătoare de Marele Anonim — sursa centralizatoare a universului. Sub acest

semn, existența în „redare a misterului” dată omului este profund tragică. Numai că tragismul se subsumează unei ordine universale unice, apolinizîndu-se. Blaga poetul, aedul, inițind de rituri magice într-un organism macro-cosmic, se manifestă dionisiac doar în spasmul creator de cunoaștere. Căci altfel, armonia unei „pax magna” îi cîntreieră ființa: „Lumina și păcatul / îmbrățișîndu-se s-au înfrățit în mine — înția oară / de la-nceputul lumii, de cînd ingerii / strivesc cu ură sarpele cu solzii de ispită, / de cînd cu ochii de otravă sarpele pîndește / călcîntul adevărului să-l muște-nvenîndu-l”. („Pax magna”). Pe această linie de convergență mitologică a dogmei creștine, „lumina” care se răspîndește în rai nu vine de la dumnezeu, ci ea există tocmai datorită creării iadului: „De unde-și are raiul / lumina? — Știu: îl luminează iadul / cu flăcările lui!” („Lumina răului”). Prin Lucifer, monarh în împărăția iadului (a negativului), ia naștere forța opusă ce conduce universul la mișcare. Staticul paradisiac este înlocuit de dionisiacul luciferic. Este aici o dialectică stihială ce domină marea organism macrocosmic. Marele Anonim — limita centralizatoare absolută în acest univers vital, este o creație metafizică — alta decît dumnezeul creștin. Lucifer însuși („sarpele binelui”) apare ca o treaptă intermediară între Marele Anonim (sau Marele Orb) și om. El depășește prin cunoaștere Dumnezeul creștin, pe care-l îndeamnă să guste din „mărul cunoștinței”. Valorificînd materialul dogmei creștine, Blaga a știut să-l folosească și să-l convertească cu multă originalitate în configurarea unei mitologii proprii. Acest aspect fundamental de convergență gnoseologică a momentului luciferic din dogmă, ilustrat sumar aici, demonstrează lipsa de aderență a poetului Blaga la ortodoxismul gîndurist. O analiză mai atentă a materialului provenit din dogma creștină ce apare în poezia lui Lucian Blaga va da posibilitatea altei considerări a poetului. Funcția de cunoaștere și realismul simbolic pe care le conferă Blaga motivelor de proveniență creștină sînt evidente și revelante. Mitologia poetică blagiană este esențial gnoseologică. „Gîndirea” l-a influențat doar în viziunea stilistică: „De ortodoxie” mă leagă probabil mai mult un aer de familie, decît concepțiile înșile.

POEZIA LUI BLAGA

I) POEMELE LUMINII

Nu trebuie să ne înșele chitolele de beție cosmică și nici Eros prezent în volum. Voința de „desmărginire” — axul întregii opere blagiene — ia aici forme spectaculoase în care tragicul e, totuși, conținut. Sufiul puternic de umanitate pe care un trup trecător nu-l mai încapă îl determină pe poet să caute încarnări enorme în munți și mări, în întregul glob terestru, pentru a nu-i mai ajunge apoi nici cerul. Drama sa se petrece aici, la granița obiectului mare, unde ajunge mult prea repede pentru a nu se întoarce cu un gînd de zădărnice. Avînturile cosmice sînt stîmpe în grabă de o perspectivă metafizică. Erotica, abundentă în volum, e semnificativă din acest punct de vedere. Scenele de adorație sînt rare. Poetul își suie iubita în liniștea exclusivă a piscurilor, în aer nerrespirat: „Pe un pisc / Sus. Numai noi doi / Așa: cînd sint cu tine mă simt nespus de aproape / de cer...”, dar o face pentru a o iniția în metafizică, ca într-un rit. Declarațiile de dragoste sîrșesc în tulburătoare revelații, căci la Blaga, femeia nu atrage prin nuri, ci prin „taină” pe care o poartă: „Femele / ce mare poziție în inimă și cine ești?” Poetul ingenuchiază în fața statuii unei Veneri pe care o mîngie absent, dar dialoghează aprins cu o Atenă nevăzută. El verifică în iubire înțelepciunea unor mituri. („Din părul tău”) sau mari idei. Iată o „gnoseologică” pasională: „...Un vâl de nepătruns ascunde vesnicul în beznă. / Nu-l vede nimeni, nimeni, și totuși află-l fiecare, / așa cum eu îți aflui buzele pe întineric, / iubita mea, în miez de noapte, cînd soptim / în taină vorbe mari despre-ntelesul vieții”. („Vesnicul”). Innobilarea dragostei prin această ridicare a perspectivei e implicită, chiar dacă, astfel, peste clocoțul patimei se pune o surdină.

Dar chiar erotica apare uneori scăldată într-o lumină crepusculară. Într-o poezie — „Frumoase miini”, gesturile de adorație se prelungec, hieratice, în ritualul înfăptuirii: „Presimt / Frumoase miini, cum îmi cuprinde astăzi cu / căldura voastră capul plin de visuri, / așa îmi vești tinea odată / și urna cu cenușa mea.” Altă poezie, „O toamnă va veni”, e o cadere de lespede pe o criplă: „O toamnă va veni și o să-ți despoale / de primăvară trupul, fruntea, noptile și dorul / Și-ți va răpi petalele și zorile / lăstîndu-ți doar amurgurile grele și pustii”. Pe de altă parte, aspirația către o trăire plenară apare convertită într-o nevoie adînc resimțită de devoțiune. Cu o mare și nobilă dispoziție de fervoare, poetul e în căutarea unei „credințe” (criteriu absolut, certitudine fundamentală) pentru care e gata să accepte o asceză eroică. El își propune singur dificultăți. Măsura credinței e dată de obstacolele înfruntate și înfrînte. Iar acestea sînt de talia munților: „Dar munții unde-s? / Munții pe care să-i mut din cale cu credința mea?” / Contextul rămîne, însă, imposibil și străin la această întrebare patetică și nu-i ridică în față nici un adversar. Credința nu e negată; ea nici nu trebuie, deci, apărată. Polemica e imposibilă. Exal-

tarea se consumă în gol căci nu se cer sacrificii. Poetul lansează un strigăt de singurătate și de revoltă: „Nu-i văd, / îi vreau / îi strig / — nu-s!” / Acest strigăt tragic va răsună, amplificat, în volumele de mai tîrziu, ca în urlașe încăperi goale.

„Poemele luminii” proiectează numai aparent un Blaga „beat de soare și păgîn”, nestăpînit, cu ochii flămînzîi de „păcate”, cu nările dilatate, răsufîind aer înalt de inepen. Elanurile sale sînt cam rare și se curmă atît de repede încît nu cred că măsoară decît o capacitate virtuală de frenezie. El nu și le cenzurează de la început ci, dimpotrivă, le călăuzește foarte departe, dar tocmai aici e originea căderilor sale. Ca toată poezia lui Blaga, volumul acesta adună frenezii resorbite, interiorizate.

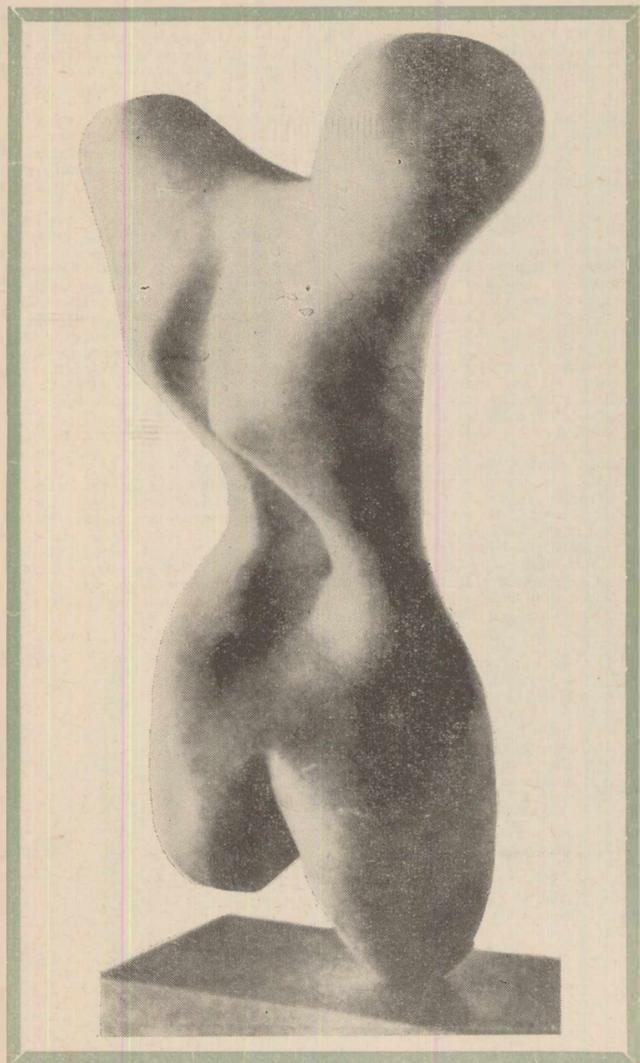
„Poemele luminii” nu sînt... poemele luminii și e de mirare cum criticii serioși s-au lăsat furaiți de jocul strălucitor de ape aruncate în văzduh de către poet. Poezia ce pare să fi dat titlul volumului („Lumina”) conține, într-adevăr, un elogiu adus luminii, dar acelei lumini primordiale care s-a istovit după ce a înlesnit „creația”. Elogiul e, de fapt, elegie: „Dar unde a pierit orbitoarea / lumină de atunci, cine știe?” / În căutarea acelei lumini dintîi ca și a tuturor valorilor de viață înalțate, ferite de desăsurarea în timp, va porni deseori poetul sensibilizat de contingent. Timpul rămîne în viziunea sa un „timp — cascadă” și una din semnificațiile esențiale ale operelor întregi este aceea de a fi o tulburătoare elegie a începuturilor. Acest volum nu e așezat în lumină, ci în straturi grele de liniște. „Poemele luminii” parcurg o vîrstă interioară a cărei experiență fundamentală e liniștea.

Destinsă de solicitările imediatului, izolată de semnalele lui prin ziduri înalte de tăcere, sensibilitatea poetului e atentă la pulsațiile universului mare și mic, vede curgînd materia sau aude zgomotul luminii de lună. Dar, de cele mai multe ori poetul așteaptă să se stingă ziua și să cadă liniștea pentru a se întoarce spre sine și a-și contempla constelațiile lăuntrice („stelele, stelele mele...”) Poeziile lui sînt scrise într-un moment de reculegere care înseamnă tensiune meditațivă, într-un ceas cînd întrebările „cad în suflet pînă la fund”. Poetul pleacă, cu un impuls ce-l este organic, spre „marginii”. Revelațiile nu întîrzie să apară. Integrările ființei proprii e asediată de un „glas străin”: „În plept / mi s-a trezit un glas străin / și-un cîntec cîntă-mi mine un dor, ce nu-l al meu / Se spune, că strămoși care au murit fără de vreme, / vin să-și trăiască mai departe / în noi / viața netrăită...” / Poetul se trezește împins, parcă, înafară dintr-un destin care nu-i aparține exclusiv.

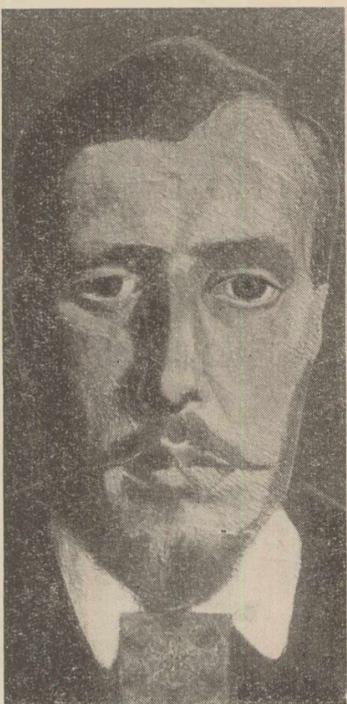
Alteori, poetul simte venind în întîmpinarea lui — moartea. Ea se menține mereu într-o zonă de animație, crește nevăzută în peisaj și se strecoară în suflet ca un foșnet, ca o pace a frunzelor: „Gorunile, din margine de codru, / de ce mă-nvinge / cu aripi moi atîta pace, / cînd zac în umbra tă / Și mă dezmiertză cu frunza-ți jucăușă?... / În altă poezie „Florul”, moartea e închipuită ca o tandrețe... terifiantă: „Simt cite-odată un fior / din creștet străbîndu-mi trupul, / înlocuim ca și cum mîini reci / mi s-ar juca în păr cu degete de gheață. / E moarte atunci la căpătîlul meu? / și în lumina lunii / îmi numără, ea, oare, firele cărunte?”

Există, hotărît, un prezentiment al morții în volumele de început al lui Blaga. Dar, deocamdată, poetul parcă își înfloreste neferita. El cultivă ideea morții preocupat să descopere relații înefabile, „taine”. Paradoxal, în acest volum, tocmai poezia morții e fără tragism.

MIRCEA MARTIN



profil dan
negoescu



„Autoportret“



„Compoziție“

„Femeie rîzînd
într-un peisaj imaginar“

Hans Arp

Se obișnuiește să se urmărească evoluția lui Arp pornind de la dadaismul din Zürich, printre al cărui fondatori se numără (1916).

Talentul înărilor Arp a găsit un climat adecvat dezvoltării sale în Cabaret Voltaire. Dar să nu uităm că arta lui, înaintea mișcării Dada, își are rădăcinile în expresionismul german. Desenele sale au fost publicate în revista „Der Sturm“, a participat la a doua expoziție „Der blaue Reiter“ la München. Concomitent, a ilustrat la Paris revista BHAGOVAD GITA, cu desene ce aminteau maniera lui Cezanne (așa cum se poate observa și la Paul Klee în acel timp). Tot în această epocă putem semnala că primele emoții artistice ale lui Arp au fost declanșate de desenul nebulos al unui Seurat și de pictura cu contur aspru a unui Rouault. Totuși, contrar așteptărilor, opera primilor ani dovedește armonizarea tuturor acestor influențe atât de opuse și contradictorii. Apare o unitate, fundată pe o țărnie interioară, deosebită. Această țărnie interioară e complementul excepționalului sale maleabilității, capacității sale de adaptare și a dispozițiilor sale.

Arp rămâne fidel lui Arp, chiar dacă la început oscilează între diverse căutări.

Tematica sa a suferit schimbări continue, însă concepția de bază a artei sale a rămas aceeași. Au existat în evoluția aceasta multe absurdități, o căutare febrilă și nerăbdătoare după nou. Dar neliniștea sa rămâne asemănătoare deasupra unei ape adânci și liniștite.

O activitate neîntreruptă, de-a lungul unei jumătăți de secol, lărgeste această bază, îi îmbogățește ideile. Natura acestei opere nu s-a schimbat însă cu nimic.

Arp s-a născut în 1887 la Strasbourg, începând de mic să picteze. El s-a atașat mișcării „Sturm und Drang“ și „Dada“, fiind cel mai matur printre dadaiști. A ilustrat poeziile lui Tzara și Huelsenbeck, răspîndind germele dadaismului la prietenul său Max Ernst din Colonia și la Schwitters din Hanovra.

În acești ani, lucrează primele reliefuri policrome din lemn, care transpun în dimensiunea a treia descompunerea și suprapunerea cubistă a planurilor unei imagini.

Spre deosebire de esalonarea pur geometrică a elementelor din arta cubistilor, Arp manipulează grișul, păstrează polifonia neregulată a formelor. Rotunjimile determină ritmul, mereu fantazist al operelor sale.

În 1930, Arp „dețesează“ reliefurile de pe panou plasându-le în spațiul liber. Concomitent lucrează la sculpturi mici (un fel de naturi statice), ce amintesc oarecum obiectele surrealiste ale lui Giacometti (Clopot și ceață, 1931). El inventează un alfabet al imaginilor cu litere ciudate, — forme în continuă transformare. După plecarea sa din Paris, mișcarea Dada a dat deja naștere surrealismului. Arp dezvoltă tema reliefurilor policrome (începute deja în 1917) creînd renumitele sale „ceasuri“.

Imediat în anul următor apare primul „ronde-bosse“. Aceste sculpturi tridimensionale aduc, în locul caracterului de artificial al sculpturilor de natură statică, caracterul nesilit și neconstrins al obiectelor din natură. „Eu iubesc natura, dar nu și surrogatul ei“ — spune Arp. El nu vrea să imite imaginea ci procesul organic al ei, el concepe arta ca o mișcare paralelă la toate întimplările naturale. Aceste constatări îl conduc în punctul de sinteză unde Brâncuși și-a cîștigat deja drepturile cetățenești și unde va ajunge și Moore. Acest loc e „plasma autogeneratoare“ a lumii, izvorul nescapat al tuturor formelor. Arp e mai mobil decît Brâncuși, mai temperat decît Moore. El are un simț deosebit pentru forțele interioare ce se ascund după haina formel și fiecare corp al lui e suma unor nenumărate mișcări. Arp e capabil să pătrundă în acest enigmatic miez, se pare că el acționează din interiorul formel. Această lume a formelor pure e încă nediferențiată în obiecte bine determinate ca la Brâncuși; asemănător lui Moore, creația sa nu e separată de sentimentul nașterii. La 43 de ani creația sa începe să urce culmile gloriei. Nu renunță nici la relief, nici la collage, nici la „hîrtiile rupte“ și nici la ambivalența sa. Totul rămîne important pentru el, însă sculptura rămîne pe primul plan.

În 1931 începe una din cele mai frumoase opere: TORSO. E clasic și totuși nou, un act feminin cu toată trăsura pielii și, în același timp, un act fără materie. În avîntul contururilor moi începe să sune o violoncelu ce se confirmă vesnic nouă în forma ușor arcurită, aproape tenace. Arcurile dense, îndoirile curgătoare și muchiile rotunjite par a fi acoperite de o piele întinsă care invită mina la o mingiere castă. Alături de vioale e expresia căsă! în forma pură încît ni se pare că forma sensibilă s-ar putea modifica sub privirile noastre.

Comparînd sculpturile „ronde-bosse“ la Arp și Brâncuși (care are elemente comune cu arheipurile lui Arp) apare mai limpede că Brâncuși, frămîntînd mult formele sale, le-a „curățat“ permanent, le-a simplificat, că el a dorit ca numărul lor să fie redus.

Sculptorul Arp nu-l poate ascunde pe poetul Arp. Există un tumult al formelor în exuberanță pură în care o formă o împinge și o înlocuiește pe cealaltă, parcă fiecare își caută un loc sub soare.

Arp spune că arta trebuie să se nască din om, ca fructul pe pom. Această imagine simplă e oarecum emblema vieții sale și caracterizează fiecare operă a sa.

Tot timpul, arta lui Arp a rămas experiență de limită. Ea este acasă într-o țară frumoasă a nimănui, între națiuni, limbi, isme și noțiuni; între surrealism și abstracție, între plastică — pictură — poezie — între parodie și transfigurare, între misticism și realitate.

GLASS INGO



eronică

la

3

expoziții

TAPISERIE

ȘI

CERAMICĂ

Expoziția flamandă întrunind tapiserie și gravură, faianță și pictură afirmă intenția de a descoperi poporul ca o unitate afectivă și spirituală, coerentă în toate manifestările sale. Se naște astfel tentația de a descria elementele spiritului flamand exprimat prin diverse modalități artistice. Viața este văzută în ciclurile muncii.

Gravurile ca și picturile oferă această viziune ciclică a existenței, caracteristică pentru popoarele legate de ocupații agrare. Flamanzii au un profund și neclintit simț al realului și al naturii umane în expresiile sale mai degrabă dionisiace decît apolinice. Un Van Eick cu dezabuzarea lui aproape lirică, cu aristocratismul său ușor maladiv, reprezintă un caz aparte. Flamandul pune totul sub semnul rodului și al fecundității, al recoltei și al împlinirii.

Primele tapiserii existente la noi mai conțin urme ale tradiției gotice. „Cortegiul regal la vinătoare“ păstrează deosebi caracterul pur decorativ al tapiseriei. Anecdota nu are importanță din alte tapiserii cu puternice influențe picturale. Realismul psihologic interesează mai puțin. Decorativul exclude individualul, caracteristicul, el fiind expresia a ceea ce numea Kant frumusețea liberă.

Tapiseria, și în general artele decorative, ne aruncă deseori în lumi de basm, cu copaci albaștri, cu papagai și șoimi, într-un univers al fastului și abundenței. Cele trei superbe „Orangerii“ din Lille cu o natură bogată și complicată în prim plan, lasă loc în planul secund unei geometrii precise și luminoase a grădinilor. Printre întunecoasele ramuri ale neliniștii și ale asasinatelor din lumea animală pătrund discret acordurile speranței și liniștii. „Leclia de călărie“ e nervoasă și grațioasă, e mărturia acelei lumi de dincolo de întunecimi, mai superficială însă.

În evoluția tapiseriei surprinzi o dată cu accentuarea caracterului pictural și apariția unei viziuni teatrale. Bordurile nu mai apelează la motivele decorative naturale (flori, păsări, podcabe) ci la o decorație ce are funcția de a limita, de a circumscrie scena, și nu de a continua. Lumea mirifică a peisajelor dispăre, lăsînd locul eroilor ce apar într-un cadru sugerînd cutia scenei „à l'italienne“.

Noțiunea de atelier pentru artele decorative este mult mai frecventă decît aceea de meșter. Tapiseriile, ca și faianțele de Delft, sînt moduri ale unor organizări colective de a se exprima, de a se destăinui. Mărturiile

artiștilor flamanzi emană o nobilă tristețe, o nestăvilită sete de efort și victorie.

Mulți artiști plastici descoperă în ceramică un domeniu ce dispune de nebanuite rezerve de energie și expresie plastică. Cele două expoziții ale lui C. Bulat și Ion Minoiu sînt o dovadă.

C. Bulat apelează la forme arhaice. Lucrările par deseori născute din imaginația africană, tenebroasă dar și reținută. Rezultă de aici un patetism al constrîngerii, formele precise, sobre delimitînd cu fermitate orice tentație la dezordine artistică. Organizarea concentrează și intensifică impulsul interior al artistului, dar prin captarea acestui curent dinamic într-o formă statică se produce o mutilare și o suferință. Ele sînt însă condiții ale oricărui proces creator autentic.

C. Bulat și-a găsit o lume a cărei expresie o caută cu obstinație. Este o lume văzută în opozițiile ei distincte dintre alb și negru, o lume bărbătească. Formele nu rămîn niciodată simple ci, dimpotrivă, sînt grele, amănunțate. C. Bulat se pasionează să descopere structurile interioare ultime, cele mai adînci. Primitivitatea tehnicii, compozițiile cu un caracter definitiv sugerează personalitatea unui artist ce refuză fugitivul, momentul, încercînd să descifreze tainele dintotdeauna ascunse ale ființei umane. Ion Minoiu n-are încă unitatea și consecvența lui C. Bulat, el însă păstrează mai mult caracterul decorativ al ceramicii care la celălalt ceramist pare înțeleasă deseori după legile sculpturii. Contactul cu ceramica populară, de dată mai recentă însă, se resimte. Motivele folclorice, deosebi cel al soarelui, al cocoului, obțin caracterul unei permanențe de-a lungul întregii expoziții. Stilizarea urmează deseori tot drumuri de natură populară.

Unele din bucățile prezentate care se vor doar căutări cromatice rămîn destul de superficiale, autentica latură a creației sale născîndu-se dintr-o viziune de o inocență și o candoare infantilă. El creează un univers colorat puternic și clar, cu ceasuri și străchini, cu pietre scumpe, un univers al ochilor mirați și al respirației întretăiate. Această direcție afirmă existența în artist a unei sincere naivități rustice. Fără profunzimea lui C. Bulat, care uneori rămîne rece, I. Minoiu, cu jucăriile și pozele lui, cu șaurile și plăcile de faianță, găsește instrumentele de alungare a tristeței. Ceramica devine un refugiu al luminii, rămășiță parcă a focului din care se naște.

GEORGE BANU



Muzica

și

matematica

YANNIS XENAKIS

și problema
formalizării
muzicii

Yannis Xenakis — absolvent al școlii politehnice din Atena — și-a început studiile muzicale tot în acest oraș pentru ca să le continue la Paris în clasa lui Olivier Messiaen, iar mai târziu a devenit discipol al lui Herman Scherchen. Yannis Xenakis s-a făcut cunoscut în același timp ca arhitect, fiind dolprezece ani colaboratorul lui Le Corbusier. În această calitate a devenit celebru prin proiectul care l-a făcut pentru pavilionul Philips de la expoziția din 1958 de la Bruxelles. În muzică s-a făcut remarcat începând din 1955 cu lucrarea Metastasis (prima audiere a avut loc la festivalul de la Donaueschingen) după care a urmat Pithoprakta (1955—1956), Achorripsis (1956—1957), Analogiques A (și B) 1958—1959 — lucrare pentru 9 instrumentiști și bandă magnetică, Duel (1959), Herma (1960—1961) — piesă pentru pian, Eonta (1963) și recent Thereskothorh.

Volumul Musiques formelles — muzici formale (nu formaliste!), publicat de editura Richard Massé din Paris ca un număr special al binecunoscutului „La Revue Musicale”, constituie pe de o parte o sinteză a articolelor publicate de Xenakis între anii 1955 și 1960 în diverse periodice de specialitate, iar pe de altă parte încercări de a lărgi domeniile cercetate prin deschiderea unor capitole noi, cum ar fi „Muzica simbolică” (numit astfel prin analogie cu logica simbolică). Încă din prefață Xenakis arată că în colecția de studii asupra compozițiilor muzicale care constituie „Musiques formelles” a făcut „efortul să reducă unele senzații la cauzele lor logice, să le domine pentru a se servi de ele în construcții realizate cu luciditate; efortul de a exprima în sunete mișcări ale gândirii... și efortul de a înțelege mai bine operele muzicale ale trecutului”, căutând pentru aceasta ceea ce are comun gândirea muzicală cea mai generală cu fundamentele gândirii umane așa cum apar dezvoltate de logica, matematica și fizica modernă.

Aceste eforturi l-au condus pe autor la un studiu aprofundat al elementelor celor mai simple care stau la baza limbajului muzical, al posibilităților umane de percepere fenomenului sonor în desfășurare, al legilor de compoziție cele mai generale care dirijează procesul de elaborare începând de la alăturarea a două sunete (sau, mai general, evenimente sonore) până la realizarea deplină pe plan sonor a piesei muzicale. Primul capitol al lucrării este dedicat aplicării unei părți a calculului probabilistic — a stocasticei generale, libere — în gândirea creatoare muzicală. Pornind de la afirmații de ordin estetic asupra artei muzicale în care anumite influențe ale filozofiei idealiste sînt evidente, se ajunge la concluzia că orice capodoperă muzicală conduce auditorul la „o exaltare totală în cadrul căreia individul se confundă, pierzându-și luciditatea, cu un adevăr imediat, rar, enorm și perfect”. Astfel de lucrări (ca exemplu autorul dă simfonia a VII-a de Beethoven) s-ar situa dincolo de obiecte, sentimente și senzații într-o zonă a meta-muzicii. Se poate constata însă cu ușurință că în continuarea expunerii, autorul nu se folosește deloc de această afirmație în dezvoltarea tezelor sale, ba chiar mai mult, întreaga sa mentalitate mărturisit raționalistă, bazată pe cea mai clară tradiție carteziană, pornește de la cercetarea materialului sonor ca dat obiectiv al unei realități fizice și de la creșterea puterii noastre de percepere și de înțelegere a relațiilor sonore ca rezultat al unui îndelungat proces istoric de îmbogățire — în cadrul practicii — a conștiinței și intelectului uman. Rezultă clar că termenii de rezonanță idealiste ca „Incamarea unor legi stocastice în muzică”, „meta-artă”, „dincolo de sentimente și senzații” etc. sînt mai degrabă exagerări de natură retorică decît noțiuni sau categorii ale unui sistem idealist.

Dacă în considerațiile de ordin general estetic Yannis Xenakis rămîne deseori la suprafața fenomenelor fără să insiste, cum atacă problema lim-

bajului muzical — pe care nu-l rupe niciodată în mod artificial de gândirea pe care acesta trebuie s-o poarte — autorul dintr-o dată dovedește o putere de sesizare a esențialului și un discernămint în alegerea metodelor cu care atacă înseși problemele de fundament ale artei sunetelor, cu totul remarcabile.

Dezbaterea pornește de la următoarea constatare: încă din antichitatea greacă a existat o paralelă între încercările filozofilor de a găsi o explicație rațională lumii și muzicii. Se poate constata o influență a filozofiei antice asupra muzicii care capătă un caracter vădit cauzal și determinist. Xenakis, rezumînd cîteva etape din procesul istoric de dezvoltare a muzicii de la monodia greacă pînă în zilele noastre, observă că la nivelul limbajului sonor al construcției, o compoziție constă dintr-o succesiune de evenimente sonore care „se vor cauzale”. De pildă, în cadrul muzicii cu funcții tonale, gama majoră implică ierarhia funcțiilor armonice în jurul cărora gravitau toate sunetele unei compoziții muzicale, fiind pe aceeași bază structurate alți procese lineare (melodice) cît și cele simultane (acordurile), ambele într-o manieră foarte determinată. În momentul în care tonalitatea a fost lărgită pînă la limite, compozitorii școlii vieneză, neavînd unelte necesare pentru a putea stăpîni pe cale logică indeternimismul creat, au revenit la o organizare cauzală în sens strict mai generală decît cea tonală, ceea ce după Xenakis constituie un merit al acestor compozitori. Un mare pas pe calea acestei generalizări l-a făcut Messiaen cînd a aplicat corelații noi în toți parametrii muzicii instrumentale.

După o scurtă privire asupra evoluției ulterioare a muzicii contemporane, Xenakis arată că „Complexitatea absolut determinată a operației componistice... dă naștere la un nonsens auditiv...” și, citînd dintr-un articol al său publicat în 1955 în „Gravesaner Blätter”, intitulat „Crisa muzicii seriiale”, urmează: „Complexitatea enormă implicată pe ascultători să urmărească împletirile liniilor și are ca efect macroscopic o dispersiune negîndită și forțată a sunetelor pe toată întinderea spectrului sonor... De fapt ceea ce mai contează în asemenea cazuri este tocmai media statistică a evenimentelor sonore luate în parte și a transformării componentelor lor la un moment dat. În acest caz, efectul macroscopic va putea fi controlat prin media mîscării (transformării) obiectelor alese de noi”.

De fapt aici este punctul de plecare al introducerii noțiunii de probabilitate în muzică. Trebuie să arătăm însă că sînt și o serie de fenomene mai subiective, de ordinul stilului componistic personal care l-au dus pe Xenakis la necesitatea introducerii gândirii probabilistice în arta sunetelor. Dintre aceste particularități stilistice reținem conglomeratele de sunete granulare pe care autorul le numește sugestiv „nori de sunete” și diferitele împletiri de sunete mobile (glissandouri). Ambele sînt categorii sonore al căror indeternimism (în microstructură) nu poate fi stăpînit în mod eficient decît printr-o gândire de ordin mai cuprinzător cum ar fi cea care stă la baza teoriei numerelor mari.

Pentru traducerea în practica componistică a acestui mod de a gândi se cer compozitorului, în afară de o deosebită minuire a tehnicii tradiționale de compoziție, o mulțime de cunoștințe serioase de logică matematică, fizică (în special — dar nu numai — acustică), fiziologia auzului, psihologie, estetică etc. Desigur că lărgirea în acest grad a orizontului unui absolvent al secției de compoziție de la conservator nu este ușor de realizat. De aceea aplicarea pe scară mai largă a nivelului de gândire pe care îl cere lucrarea „Musiques formelles” a lui Xenakis nu se poate realiza încă. Pentru moment însă, se poate preconiza o colaborare între compozitori și matematicieni asemănătoare celea existente între arhitecți și inginerii constructori.

Mal mult, deși nu cunoaștem unele dintre ultimele lucrări ale lui Xenakis, se observă în piesele cele mai cunoscute o realizare artistică nu întotdeauna egală. Este adevărat că muzica sa se caracterizează printr-o bogăție sonoră neîntîlnită la alți compozitori pînă la el și a cărei obținere nu se putea imagina în afara metodelor componistice indicate mai sus. Această profuziune de sonorități traduce un sentiment de năvalnică forță de viață, de bucurie internă trăită în focal procesului de creație și în acest sens putem vorbi de un exemplu extrem de grăitor de îmbinare strînsă a spontaneității creatoare cu o migăloasă muncă de finisare artistică.

AUREL STROE
STELIAN NICULESCU

Numărul domeniilor de activitate în care calculatorul electronic este un instrument care dă un ajutor prețios crește mereu. Aceasta, datorită capacității sale de a păstra și prelucra un volum mare de informații cu o viteză foarte mare (există mașini de calcul care efectuează 3,5 milioane operațiuni pe secundă).

Începînd din anul 1964, la Centrul de calcul al Universității București, în cadrul unui colectiv de matematicieni și muzicieni, se studiază posibilitatea utilizării calculatoarelor electronice ca un auxiliar prețios în diferite etape ale procesului de compoziție muzicală.

Colectivul nostru format din compozitorul Aurel Stroe și matematicienii Stelian Niculescu și Mircea Chirică, bucurîndu-se de sprijinul acad. prof. Gr. C. Moisil și al conf. dr. Paul Constantinescu, a realizat pînă în prezent cercetări în domeniul rit-

PRIMUL ALGORITM MUZICAL ROMÂNESC

murilor și polifoniei ritmice. Astfel a fost elaborat un algoritm cu ajutorul căruia s-a determinat schema ritmică a unei piese muzicale de lungime medie. Pentru rezolvarea acestei probleme trebuiau cercetate un număr foarte mare de posibilități și găsite acele formule ritmice care să satis-

facă o serie de condiții muzicale impuse (înainte de a elabora algoritmul am demonstrat cu ajutorul calculatorului CIFA-3 al Centrului de calcul al Universității București că problema formulată de noi are soluție). Programarea algoritmului dat la calculatorul CIFA-3 a permis ca această muncă cu un volum foarte mare de operațiuni să fie făcută de către mașina de calcul.

În continuare studiem posibilitatea elaborării unor algoritme care, o dată cu schema ritmică a unei piese muzicale, să dea și înălțimile sunetelor.

În cadrul muncii de documentare, în prezent ne informăm asupra problemelor pe care le abordează Pierre Barbaud în cartea sa Initiation à la composition musicale automatique, apărută în editura Dunod, Paris, 1966.

MIRCEA CHIRICA

▼ Matematica în procesul compoziției muzicale ▼

De totdeauna, compozitorul opera (mai mult sau mai puțin conștient) în lucrul său creator cu noțiuni matematice. Armonia, contrapunctul sau forma se fundamentau în parte și pe cunoștințe de aritmetică, de analiză combinatorie sau pe legi ale fizicii acustice. Din numărul nesfîrșit de combinații posibile ale „obiectelor” sonore, muzicianul alegea, prin practică, cel mai adesea empiric și după normele estetice ale epocii în care trăia, pe cele mai convingătoare sub aspect muzical. Ceea ce decidea în ultimă instanță criteriul selecției era simțul artistic: „auzul” sancționa în muzică propunerile imaginației și inteligenței.

Astăzi, o dată cu dezvoltarea fără precedent a matematicii pe de o parte, și cu transformarea radicală a perspectivei în gândirea muzicală, pe de altă parte, se pune într-un cadru nou problema raportului dintre matematică și muzică. Este știut că rezultatele la care a ajuns matematica în unele ramuri moderne ale sale au făcut nu numai posibilă, dar și necesară pătrunderea lor creatoare în diferite, și uneori neașteptate, domenii ale activității: economie, lingvistică, biologie etc. Măi mult, au început să fie cercetate cu succes, sub aspect matematic, procese intelectuale dintre cele mai complexe. Astfel s-a creat o bază teoretică și o oarecare îndemînare practică datorită cărora matematica modernă a putut intra efectiv în procesul compunerii muzicii.

În ce constă ajutorul matematicii moderne în lucrul compozitorului? Se știe că muzica actuală și-a lărgit sfera materiei muzicale pînă la cuprinderea teoretică a oricărui fenomen sonor: de la sunetul sinusoidal pînă la complexe sonore obținute pe cale electro-acustică, de la sunetele orchestrei tradiționale pînă la zgomote. Aceasta înseamnă, în fond, întreg spectrul audibil, practic însă neutilizîndu-se pînă acum decît cam 30 000 de sunete distincte. Adăugînd la acest enorm număr de sunete combinațiile lor posibile, cîmpul sonor astfel rezultat este pe drept cuvînt fără limite. O problemă centrală se pune, de aceea, în compoziția actuală: stăpînirea acestui vast univers sonor. Fără să reducem compoziția la respectarea calităților materiei sonore și a posibilităților ei „naturale” de combinare, o anumită dependență există totuși între idee (formă) și materia chemată să o exteriorizeze. O astfel de dependență există de altfel și în celelalte arte, de pildă în arhitectură, în care betonul armat a făcut posibilă apariția altor forme arhitecturale decît piatra sau lemnul. Or, în efor-

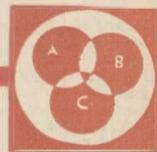
tul depus pentru stăpînirea universului sonor actual, matematica și aplicațiile ei în fizica acustică, electronică etc. reprezintă ajutoare dintre cele mai eficiente.

În compoziție, un alt factor hotărîtor este modul desfășurării — și al percepției desfășurării — materiei muzicale în timp. După felul prezentării în timp și aproape indiferent de calitățile lor intrinseci, obiectele sonore pot fi sesizate ca fenomene „discrete”, de detaliu sau ca fenomene „continuu”, de aglomerare. În acest sens, compozitorului i se pun probleme dintre cele mai diferite de organizare. Evident, cel mai bun rezultat se obține atunci cînd organizarea este adecvată desăvîrșit atît calităților materiei sonore cît și modului ei de desfășurare în timp. Matematica modernă poate aduce și aici un sprijin deosebit de prețios compozitorului prin discipline ca teoria informației, logica simbolică etc.

Astfel, folosirea matematicii moderne în muzică e de natură să reducă la minimum latura empirică a muncii compozitorului, timpul îndelungat necesar unei rezolvări unei probleme de creație; poate da, apoi, soluții optime de organizare în funcție de scopul propus și, în cel mai fericit caz, poate contribui la deșifrarea unor orizonturi noi, necunoscute încă, în arta muzicală.

O singură condiție se cere însă îndeplinită, aceea de a nu cere de la matematică ceea ce nu poate da: imaginație muzicală. Matematica poate fi doar un auxiliar, e drept foarte prețios (totuși pentru unii nu indispensabil!) al imaginației; în nici un caz ea nu trebuie să încorseteze, să limiteze ci, dimpotrivă, să stimuleze, să elibereze imaginația, spiritul artistului.

ȘTEFAN NICULESCU



Tineretea lui Stravinsky

Igor Stravinsky nu se mai află la vîrstele tinereții biologice; ci mai mult, la antipod, acolo unde fiice ceas, zi, smulse neînișe capăt semnificații hiperbolice. La jumătatea lui iunie (ziua a 17-a) el va împlini venerabila vîrstă de 84 de ani. Și totuși... Și-a păstrat, nealterată, verva continuă a căutărilor intrigante, fiind de o tinerețe spirituală miraculos de puternică și efervescentă. Căci Igor Stravinsky, decanul de vîrstă al compozitorilor contemporani — pe rînd, contestat, controversat, admirat — rămîne incontestabil și într-un fel cu totul aparte poate figura cea mai mobilă și interesantă din peisajul componistic XX. De peste o jumătate de veac „compozitorul-cameleon” (cum a fost un timp numit de critici), „Omul cu o mie și unul de stiluri” (cum îl definea Messiaen) se menține în „linia întii”. El știe că orice repetare, lie ea cît de neînsemnată, poate fi lesne fatală; istoria le clusează fără drept de apel. Și, implicit, de peste cinci decenii personalitatea lui Stravinsky continuă să fascineze.

La început impetuoașă și de o pregnanță ritmică tulnăntă, muzica sa, alimentată din tradițiile străvechi ale paleisimului slav (Pașărea de foc, Petrușka. Sacre, Les noces, Renard, Pribautki) devine (după primul război mondial) ultradogmatică, rigidă și economică în genul neoclasicismului (Orfeu, Pulcinella, Apollon musagètes). Pentru ca, după 1950, cînd avea deci în jurul vîrstei de 70 de ani, Stravinsky să treacă în mod deliberat (ceea ce a făcut la început mare senzație) dar și cu real succes, la adoptarea tehnicii seriiale, după ce mult timp fusese unul din adversarii săi cei mai înfocați. Primele elemente seriiale se pot semna încă din Septelul pentru vioară, violă, violoncel, clarinet, fagot, corn și pian, lucrare care, după observația lină și pătrunzătoare a unui critic german, „ocupă un loc cu totul aparte nu numai în creația sa, ci și în întreaga muzică contemporană, întrucît marchează trecerea de la muzica funcțională la cea seriială”. Opusul care marchează ediicior „noua etapă” stravinskyană este însă în memoriam Dylan Thomas (1954), cu extrem de atrăgătoare sa organizare pentatonică (pe serii de cinci sunete); îi succed Canticum Sacrum (1955), balețul Agon (1954-1956), vasta cantată pentru șase soliști, cor și orchestră, intitulată Threni, id est lamentationes Jeremiae prophetae (1958) și,

mai recent, în 1959, Mouvements for Piano and Orchestra.

În aparență, pronunțat contradictoriu și foarte derutant, salturile stilistice ale lui Stravinsky își dovedesc, în ultimă instanță, perfectă justificare prin structura sa temperamental antiromantică (indiferent că se adresează, succesiv, fantasticului tabulos din folclor, constructivismului neoclasic, sau organizării seriiale). Interesantă continuitatea perfectă (în ciuda discontinuității aparente) în evoluția etapelor creației sale; ultimele opusuri, seriiale, de pildă, sînt vizibil înrudite cu lucrările semnificative din deceniile 4 și 5 — și poate în mod special cu impresionanta Simfonie în trei mișcări. Ultima „colitură” componistică putea fi pentru Stravinsky, cu ușurință, un looping funest; el însă îl ocolește abil — căci prevede pericolul de a deveni un epigon tern al lui Schönberg și mai ales Webern; de aceea nu face tabula rasa cu formele gândirii sale, îndelung cristalizate și caracteristice. Stravinsky doar asimilează procedeele tehnicii seriiale. În rest însă el rămîne același din Sacre, Oedipus rex, Simfonia psalmilor. Stravinsky este prin excelență un nonconformist, antidogmatic; de aceea, poate, el nu va prelua din această nouă convenție care este dodecafonul seriială (prima fiind funcționalitatea tonală clasică) decît ceea ce-i convine structural.

Seriialismul său, chiar atunci cînd e făcut cu maximă rigoare, dă impresia, paradoxal, de spontan și degajat, de non-sistem. Ceea ce uneori în artă este de primă importanță. Refuzînd muzicii atributele sale „extramuzicale” (legate de conținut și sugerarea diferitelor sentimente, stări psihologice) Stravinsky — spunînd despre sine, „nu sînt un compozitor, ci un inventator de muzică” — s-a erijat mult timp în partizan al artei formale și-și propunea doar „organizarea „timpului”, cu ajutorul „obiectelor estetice”, roade ale unei aplicații de artizan. Cum s-a întîmplat însă nu de puține ori, în cazul marilor creatori, însăși creația stravinskyană (și în special ultima sa perioadă), contrazice prin forța expresivă speculațiile deseori contradictorii ale estelului Stravinsky. Pentru că, deși nu o declară ostentativ, arta lui Igor Stravinsky este prin excelență o artă umanistă de suflet larg.

COSTIN MIEREANU

O comedie obosită



Toate genurile cinematografice necesită un ritm care să le confere unitate și vigoare stilistică, un ritm care să înlăture un haos posibil, să accentueze și să elucideze sensurile operei. Cu atât mai mult, în comedie, sincoparea și înlănțuirea dinamică devin predominante, ca elemente fundamentale ale structurii gagului, ale nuanțării și gradării rigurose dramatice a efectelor comice.

De la „Antract” și până la „Frumoasele nopți” infirmim în filmele lui René Clair tocmai această armonie a mișcărilor interioare ale fiecărui cadru, înglobate perfect, prin montajul alert al imaginilor și sunetelor, în dansul construcției integrale. În recenta producție româno-franceză, realizată în studiourile noastre, comiul lui René Clair pierde din forță și vivacitate, dar rămâne rafinat și elegant, simplu și surizător. „Serbările galante” au reunit personalități marcante (imagine — Christian Matras, decoruri și costume — Georges Wakhevitch, ca și actori remarcabili — Philippe Avron și Jean Pierre Cassel sau György Kovács și Forj Eterle); scenariul și regia lui René Clair ne promiteau o prezentare spumoasă, dar și incisivă, a secolului al XVIII-lea, cu galanteria sa frivolă și cu cruzimea lui perfidă. Și de această dată creatorul recurge la farsă, însă, acum, truvăurile fanteziei sale sînt dezvoltate în curbe line și lente. Schimbul de focuri dintre cele două armate, nenumăratele treceri ale lui Jolicoeur și ale țărânului Thomas, de o parte sau de cealaltă a cîmpului de bătălie, devin prin filmare și montaj acțiuni statice, cu toate că în esență erau dinamice, sau măcar spectaculoase.

Unghiul convențional din care își privește personajele încorporează în banal trama, cu toate că ea este alcătuită din fapte excepționale; uneori apare totuși zîmbetul ironic al autorului. De cele mai multe ori, însă, convenționalitatea atitudinii comice vîlșugite filmul de suculența și virulența satirei pe care, în fond, Clair nu vroia s-o îndrepte numai împotriva vremurilor prezentate, ci mai ales împotriva războiului. Măiestria regizorului altor capodopere se recunoaște în câteva gaguri de prestanță. Alarma în fortăreața asediată este dată printr-o melodioasă armonie sonoră; avem aici același gen de vervă caustică ca și în „Ultimul miliardar”, unde găsim o delicată scenă amoroasă acompaniată

de fanfare. Contrastul inedit între imaginea acțiunii și banda sonoră declanșează un comic de calitate. Dar în „Serbările galante” ideea comică este tratată îndelung și repetată aritmic. Structurat în faze prea mult dezvoltate, își pierde din amploare și poanta dezordinii provocate în armata infometată de o mică gînușă, ca și cea a efortului de a prinde pe „spionul” ce cobora pe frînghie. Exploatarea excesivă a fiecărui gag duce la lungimi inutile. Acțiunile se dezlinază, se descompun în mici gesturi și posturi de circumstanță pe care interpretul le adoptă agale. Mizanscena regizorală, simplistă și lipsită de nerv, îi face să se miște neritmat, împiedicîndu-se parcă, de fiecare dată într-o poză teatrală și neadevătată artei cinematografice. Talente actoricești indiscutabile au fost vădit stînjinite de acest film, au fost împlinse în nenatural. Numai Philippe Avron scapă de pericolul unei interpretări fide, printr-o excepțională posibilitate de transmitere a sentimentelor, printr-o adevărată degajare și printr-o largă și expresivă gamă de mijloace artistice. Același lucru s-ar putea spune și despre György Kovács, dacă în loc de vocea sa (care este un motiv al ieșirii din ritm), s-ar fi folosit o alta.

Iscușința lui Clair în conducerea acțiunilor complicate se pierde, fiind prea detaliată, prea explicată. Un asemenea subiect cerea o interacțiune a dinamicii interioare cu un montaj rapid, nervos, astfel încît expresia specifică filmică să întrușchipeze plastic intențiile autorului. Decorurile create de Georges Wakhevitch se echilibrează pe linia unui realism stilizat combinat cu prezentarea declarată a butaforiei; concepția scenografică este foarte potrivită pentru povestea „eroicomică” cu parfum vodevlesc. Colorate în tonalități moi (maroul, ocru, rozul predominant), decorurile și costumele ocazională și ele o imagine clară și naturală bogată în nuanțe armonios imbinat. Este, poate, singura realizare deplină din această producție. În „Serbările galante”, cu toată suplețea și înarmul comiului lui Clair, spectatorul este amenințat de plictisală, de acel parcă îndelung văzut; lipsa de ritm distruge aproape total virtuțile ultimului film realizat de reputatul maestru.

IOANA POPESCU

Godard și „Nouvelle vague”-ul

Premiul Louis Delluc, care se acordă anual celui mai bun film francez, a revenit în 1965 „Vieții la castel” al regizorului Jean Paul Rappanau, deși alți critici francezi cit și cea mondială consideraseră în unanimitate drept cea mai interesantă peliculă a anului ultimul Godard — „Pierrot nebunul”. Faptul nu e de natură să ne mire. La mai toate Festivalurile internaționale sau în clasamentele oficiale, filmele lui Godard au avut soarta de Cenușăreasă, rezervată pînă nu de mult filmelor lui Antonioni. La Veneția, de pildă, „Pierrot nebunul” a fost primit cu o răceală politicoasă, iar palmaresul l-a evitat ca de obicei cu grijă.

Și totuși, Godard este considerat astăzi de către mulți corifeul generației care a format acel eterogen curent numit Nouvelle Vague. Din pleiada de realizatori afirmați la începutul anilor '60, nu toți au împlinit așteptările pe care le îndreptățeau niște debuturi strălucite; este cazul lui Louis Malle, Claude Chabrol, Armand Gatti. Dimpotrivă însă, alții, ca Jacques Demy, Agnes Varda sau Serge Bourguignon au mers pe o linie mereu ascendentă, demonstrînd în scurtă vreme personalități distincte marcate și talente mature. În sfîrșit, cele două mari nume ale Nouvelle Vague-ului, Resnais și Truffaut, și-au continuat căutările, confirmîndu-și clasa și măiestria în filme de mare valoare. Cît despre Godard, al cărui debut, „Cu răsuflarea tăiată” fusese primit cu oarecare suspiciune, s-a arătat a fi în special cel mai activ dintre toți. În 7 ani, 12 filme! Dar nu productivitatea (cu totul ieșită din comun) îl așează pe Godard în fruntea colegilor lui de generație, ci faptul că întreaga sa creație formează un tot unitar, atît de original și personal, încît după numai cinci minute din oricare film al lui poți afirma cu certitudine: „este un Godard.”

Venind în lumea filmului prin intermediul criticii (a făcut parte din echipa de la „Cabliers du cinéma”), Godard a adus cu sine o vastă cunoaștere a istoriei cinematografului care, dublată de o inteligență profundă, l-a făcut să intuiească imediat și cu precizie o nouă estetică filmică, adecvată epocii noastre. Răsturnînd șabloanele și clasicele reguli ale mizanscenei, el a dat spectatorilor rînd pe rînd filme ca „A-și trăi viața”, „Femeia-i femeie”, „Un film aparte”, „Disprețul”, „Femeia căsătorită”, „Alphaville”, „Pierrot nebunul”, realizate în același stil, dar exprimînd fiecare în parte originalitatea, inventivitatea și mai ales instinctul filmic ale lui Godard. S-ar putea spune că Godard nu face filme, ci anti-filme, întrucît ele nu cuîndă spectatorul într-un univers fictiv, ci îl pun direct față-n față cu viața însăși. Realismul lui este atît de puternic, încît lasă adesea impresia de documentar, de prins pe viu. Un cunoscut critic afirma că, studiînd perioada anilor 1960, istoricului anului 2000 vor trebui în mod necesar să apeleze la filmele lui Godard, ca la o cronică vie a acestei epoci, măturle a psihologiei problemelor și sistemului de viață al oamenilor ei.

Formula godardiană se bazează pe simplitate. Simplitate a acțiunii, a mizanscenei, a imaginii, care prin contrast reliefează profunzimea filmelor sale. Godard nu este numai un foarte bun și ingenios regizor, ci, mai mult decît atîta, un regizor-filozof. Fiecare film al său este o meditație, adesea gravă, în cluda zîmbetului ironic cu care o maschează. Intrigile propriu-zise sînt banale, poate chiar neinteresante, dar ceea ce le dă densitate este multitudinea de reflecții și idei pe care autorul le împletește în dialog. Filmele lui Godard șochează, bruschează, chiar irită uneori. A devenit un loc comun fraza: „Un Godard îți place sau nu, în nici un caz însă nu te lasă indiferent”. Să nu rămîi nici o clipă indiferent, acesta este și scopul regizorului. Prin continue rupturi de tonalitate dramatică, prin treceri bruște de la zîmbet la dramă, de la joc la moarte, prin monologuri ale personajelor care se adresează direct publicului, sau prin inserțiile care anează dinainte conținutul secvențelor, Godard urmărește o „distanțare” aproape brechtiană, obligîndu-te să îți păstrezi permanent luciditatea și simțul critic. Filmele lui nu vor să susțină sau să ilustreze o idee, dar din tonul lor general, din soluționarea aproape întotdeauna tragică a conflictelor, din marile semne de întrebare pe care încearcă să le rezolve eroii lui, reiese permanentă preocupare a regizorului pentru probleme grave ale contemporanilor săi. În filme el pune la zid, deși în planul al doilea, tot ceea ce înjosește

condiția umană: războiul („Carabinierii”), prostituția („A-și trăi viața”), violența („Cu răsuflarea tăiată”), condiționarea și dezumanizarea mecanizării („Alphaville”), minciuna, cruzimea, tot ceea ce este dur, brutal și poate aduce o moarte absurdă. Această marcată notă mediativă (deși filmele lui sînt prin excelență filme de acțiune), această permanentă avertizare împotriva unor boli morale ale epocii fac ca realizările sale să nu fie simple exerciții de stil, ci mai degrabă variații pe marginea aceluiași teme. Scurte eseuri filozofice scrise în limba cinematografică. Și Godard este un excelent stilist. Esențializînd structura dramatică și simplificînd la maximum mizanscena, el a ajuns la o formulă filmică de mare puritate. Filmul nu mai e alcătuit din secvențe dependente una de cealaltă, ci din secvențe virtuale independente care reunite formează un tot complex, puțin haotic, puțin absurd, care este chiar poezie, chiar viață. Un crîmpei de realitate privit sobru, critic, dar cu o înfîmțată poezie care oscilează de la delicatețe pînă la duritate. Cadrele cele mai banale au o indefinibilă amprentă: cea godardiană. Siguranța și simțul filmic ale regizorului dau fiecărui gest, fiecărei priviri o greutate interioară. Atmosfera, voit neconstruită, nu e un simplu fundal, ci joacă și ea, comentează discret dar permanent acțiunea. Filmele lui au o lumină cu totul specială, personală, datorată desigur în primul rînd operatorului Raoul Coutard, care povestește într-un articol că singurul lucru pe care îl cere mereu Godard este simplitate și autenticitate, renunțare la alambicări inutile. Așa se explică de ce filmele lor în care aparatul de filmat și mizanscena nu se simt nici o clipă, degajă o mare impresie de libertate, subliniată și de jocul actorilor pe care regizorul îi pune adesea să improvizeze pe loc, în clipa filmării, dialoguri și situații. Libertatea pe care o acordă actorilor și-o la de multe ori el însuși, permițîndu-și îndrăzneții și inovații care uluiesc, deconcertează poate, dar care fac în mare parte originalitatea stilului său.

Toate caracteristicile distincte ale esteticii godardiene le găsim sintetizate în filmul care marchează sfîrșitul unei etape importante în creația regizorului, „Pierrot nebunul”, peliculă în culori, pe ecran lat, al cărei generic intrunește echipa de șoc a lui Godard: Coutard, Anna Karina și Belmondo. Subiectul e simplu dar complicat de povestit, fiind construit din momente dispartate a căror logică interioară îți scapă uneori, tot așa după cum scapă și eroului principal, care de-a lungul întregului film se zbate să găsească sensul evenimentelor pe care le trăiește. Pierrot, fire de artist, căsătorit din interes cu o femeie pe care nu o iubește, își ia într-o zi lumea în cap cu Marianne, fosta sa iubită, care trebuie să fugă implicată fiind într-o crimă. Mină în mină el traversează Franța, trăind din expediențe și mici escrocherii. Dar Marianne se plictisează curînd și se reîntoarce la banda de contrabandisti de arme, din care făcea parte, antrenîndu-l și pe Pierrot într-o afacere tulburătoare care se soldează cu mai mulți morți. Sesizînd că ea nu-l iubește de mult și că s-a născut doar de el, Pierrot o omoară pentru a se sinucide și el. Narat astfel, subiectul pare a fi cel al unui film de aventuri cu gangsteri. Dar pe Godard nu-l interesează acțiunea în sine ci de a pune pe petrece pe marginea acesteia, ce gîndește fiecare dintre personaje despre el și mai ales despre ceilalți. În centrul filmului nu stă povestea lui Pierrot, ci încercarea disperată a acestuia de a afla cum să deosebească adevărul de minciună, care este sensul existenței sale, de a ști cînd și de ce a încetat Marianne să-l iubească s.a.m.d. De-a lungul întregului film apar în filigran toate temele obișnuite ale lui Godard.

Dacă în unele din filmele lui anterior secvențele erau despărțite prin inserții, aici locul acestora e luat de vocile celor doi eroi care comentează în permanență acțiunea, reținînd-o uneori obsedant prin fraze leit-motiv, altelei dezvăluind o stare de spirit a personajului.

Păind că se joacă cu nonșalanță cu firul acțiunii, cu actorii, cu marea și cerul, Godard — folosind întreg arsenalul său de procedee inovatoare — a făcut pînă la urmă „Pierrot nebunul” un poem tragic și profund despre iubire, adevăr și minciună, fericire și moarte.

MANUELA GHEORGHIU

documentarul românesc și „ciné-verité”-ul

Înglobarea filmelor documentare românești, realizate prin metoda ciné-verité-ului, în ceea ce constituie de fapt această școală în cinematografia occidentală, ni se pare cu totul eronată. Requiemurile care s-au cîntat ciné-verité-ului, discuția criticii noastre în legătură cu apariția lui la noi după ce în alte țări a apus, pornește de la niște premise false, deoarece între cinematograful-adevăr, practicat de Jean Rouch, Ruspoli, Chris Marker, și metoda folosită de Boiangiu, Pavel Constantin, Florica Holban și alți regizori ai Studioului Alexandru Saha există deosebiri fundamentale de concepere a posibilităților ei de întrebunțare și, mai ales, de finalitate. Proclamînd cu violență înlăturarea scenariului, cineastii francezi, din școala respectivă, își rezumă dreptul de exprimare și partea de creație la munca de selecție și organizare a materialului filmat. Se filmează pe viu zeci de mii de metri de peliculă cu un aparat, pe poziție de simplu martor, în căutarea unui limbaj audio-visual care să se apropie de documentul obiectiv. Dar obiectivitatea rămîne numai un deziderat, căci în munca de selectare (de montare — a cărei funcție se schimbă față de cea din filmul obișnuit) nu se poate vorbi de o detașare integrală, de inexistența unor preconcepții și concepții cu care este înarmat regizorul. Rouch vorbește despre neintervenția în fenomenul observat, dar în același timp, utilizînd camera și anchetatorul ca personaje principale ale unei drame, caută să provoace — la persoanele interogate — o stare de criză, în urma căreia să-și dezvăluie gîndurile cele mai ascunse și sentimentele cele mai profunde. Dorind să surprindă ființa de neîmitat, în atitudinile sale de neîmitat, formula lui cinematografică ține de psihodramă, în fond falsă, căci este provocată artificial, printr-o intervenție discretă și fără posibilitatea captării esențialului în alegerea peliculei pentru opera finită. Numele lui Vertov și teoria sa despre cine-ochi și radio-ureche, precum și cel al lui Flaherty, cu filmările sale directe pentru „Nanouck” și „Moana” au fost luate ca port-drapel al grupului de documentariști-francezi, dar și această apropiere este doar parțial justificată. Vertov își lua drepturi quasi-divine de recompunere a realității prin colarea bucișilor de peliculă înregistrată direct și pe neașteptate, drepturi despre care contemporanii noștri nu pomenesc (spre meritul lor), în schimb se declară — contrar lui Dziga Vertov, cum am mai spus — lipsiți de orice concepție și de orice idee preconcepțată asupra scopului. Ei ignoră, de asemenea, una din marile calități ale lui Flaherty, calitate ce i-a asigurat reușita în „Nanouck” — convingerea că nu va putea filma înainte de a cunoaște și că nu va putea cunoaște fără a împărțări întâi — muncă de cineast în complicitate. De aici dezamăgirea care însoțește manifestările lor actuale: prin repetare au plictisit, prin abundența de timpi morți și gesturi moarte au obosit și prin instaurarea unui realism cotidian în ceea ce are el mai degrabă un aer nedumerit.

Regizorii noștri documentariști utilizează cinematograful direct, doar ca metodă, nu ca scop în sine, fiind astfel ferii de parte din lipsurile contraforților lor occidentali. Faptul că se pornește de la un scenariu, schițat în datele sale esențiale, cu parte din întrebările ce se vor adresa celor interogați formulate, lăsînd doar

gîndul, gestul și răspunsul interlocutorului să se manifeste nealterat și înregistrîndu-le ca atare pe banda sonoră sau pe peliculă, îi ajută să obțină mai multă eficiență și materialul filmat să aibă mai multe posibilități de generalizare.

Înregistrarea directă a imaginii, mai puțin a sunetului, se folosește în jurnalul de actualități de decenii, dar aici este vorba de transformarea faptului de actualitate în fapt de artă, de căutare a autenticului (aceasta fiind mirajul metodei) și realizare a vechii dorințe și necesități de micșorare a distanței între spectacol și viață. Simpla consemnare vizuală a faptelor, fie ea vie și chiar obiectivă, este cu totul insuficientă. Numai fixîndu-se ca scop, ancheta socială și mai ales cea etică, urmărind conexiunea fenomenelor vieții, se pot obține rezultate utile și artistice. Detașarea cineastului ca poziție, luciditatea și neangajarea observației pot asigura captarea spontanului revelator și a mișcărilor secrete, grea de expresivitate. Întreprinderea analizei vieții contemporane, a studiilor de moravuri și psihologie cere multă delicatețe și măsură, primejdia indiscreției și a vulgarității fiind deosebit de mare. Dacă celelalte forme artistice ce se ocupă de dezvăluirea carentelor morale au avantajul demascării prin intermediul personajului fictiv, documentarul direct nu este și arată, stîrnind opoziții imediate și precis al spectatorului (*Casa noastră ca o floare* — A. Boiangiu). Există filme ce încearcă să sesizeze „acel nimic deosebit”, în fond de mare importanță, din viața și munca oamenilor, dar a căror investigație rămîne aparentă și superficială, învînsă de greutatea sondării în adîncime (*Sonda* — Al. Sirbu). Și suprasolicizarea senzaționalului facil poate aduce după sine vulgaritatea și neartisticitatea. Este cazul documentarului *Politește*, realizat de regizorul Mihai Iacob care se oprește la fapte senzaționale prin duritate în manifestare și oribilul în existență.

Într-un articol despre „Realitate și cinematograful direct”, Michelangelo Antonioni discuta despre multitudinea atitudinilor pe care și le poate asuma filmarea directă: „una pur descriptivă, o alta de evaluare etică, o alta în sensul estetic, o alta în sensul explicației demonstrative, o atitudine de simpatie și una de ostilitate...” sau nici una, am adăuga noi. Filmul regizorului Dimitriu *Mîine începe azi*, în pofida actualității problemelor pe care le aduce în discuție, rămîne rigid și uscat, de o dezinvoltură construită, cu falsități retorice, nesuscitînd nici interes, nici măcar o infimă atitudine de participare din partea spectatorului. Filmul suferă și din cauza dorinței de poză în fața aparatului a unora dintre cei întrebați, fapt ce nu se întîmplă cu filmele ale căror eroi sînt copii. Dezinvoltura lor încîntătoare, capacitatea de concentrare totală asupra lucrului ce-i preocupă, spontaneitatea reacțiilor fac filmarea, într-un sens, mai puțin dificilă. Există și aici ispită unui lirism dulceag și a unei poetizări, de care au scăpat, însă Doru Segal în *Marile emoții mici* și Gabriel Barta în *Și atunci...* Sînt două filme în care înregistrarea directă a sunetului și imaginii păstrează integrale farmecul și prospețimea minusculelor eroi și transmit cea mai directă și pură emoție. Nu știu dacă micii pictori din *Și atunci...* sînt plini de talent, dar le urmărim pasiunea concentrată cu toată căldură și le privim ochii

intelenți și „capodoperele” cu toată admirația. Camera, regizorul și noi ne lăsăm cu plăcere captivați. Regizoarea Florica Holban a realizat un film despre copii și responsabilitatea față de viață și viitorul lor (*A cui e vina?*) unde emoția ține însă de durere și scopul de cea mai teribilă condamnare.

Dezbaterea etică, la care filmul-anchetă ne invită, are grave implicații și o astfel de peliculă își dovedește din plin actualitatea și utilitatea. Regizoarea filmează direct numai partea referitoare la copiii delincvenți și la cei din orfelinaț, reconstituind cu figuranți cea privitoare la părinții ce se despart — probabil din motive de discreție, cărora nu le găsește însă rațiunea, căci faptele asupra cărora se oprește îi dau libertatea unor dezvăluri totale, fiind importante prin gravitatea lor și prin frecvența chiar.

Dar documentarul din categoria de care ne ocupăm este opera a doi autori, a două personalități artistice cu aporturi aproximativ egale: regizor-operator. Munca celui din urmă cere o mai mare contopire cu camera, obligația dispariției complete în spatele ei, dar totodată o căutare înfrigurată a elementului revelator, a gestului dezvăluitoare de semnificații, a obiectului grăitor. Abundența de prim-planuri, care nu aduc nimic nou (*A cui e vina?*) sau de planuri generale, aparatul plimbîndu-se pe obiecte și ființe indiferente (laptele și miera Craiovei din *Oltenei din Oltenei*) sau pe peisaje neutre, chiar cu frumuseți de ilustrat (*Navigatori care dispar*) îndepărtează atenția și sfîrșesc prin a obosi. Dar majoritatea documentarelor noastre se remarcă tocmai prin calitatea artistică a imaginii, varietatea unghiurilor de filmare, economia în expunere. Printre acestea, un loc aparte ocupă imaginea semnată de William Goldgraber la documentarul ciné-verist *Stuf* a cărui primă parte poate fi socotită o pagină de antologie. Plecarea pescarilor lipoveni, în zorii zilei de iarnă, la tăiatul stufului, se desfașoară într-o lumină de transparență și strălucire aproape reale. Aparatul urmărește, în prim-plan pregătirile, apoi de la mare înălțime mișcarea și plutirea echipajelor, desprinsă parcă din altă lume. Ambarcațiunile cu pinze ce alunecă pe săniile în bătaia vîntului într-o prelingere rapidă, însoțite de siluetele agile ale pescarilor, în de baladă.

Banda sonoră a unei pelicule ciné-verité poate fi ori înregistrarea pe viu a dialogurilor (îndeosebi la filmele-anchetă) montată sincron sau în contratimp (în care ezitarea în exprimare și biblicala pot fi utile și chiar salutare, impunînd antiretorica și firescul), ori un comentariu fie cu lirism, fie cu umor, fie cu gravitate, dar în primul rînd cu măsură și la obiect. Comentariile Evei Sirbu (în special cel de la *Și atunci*) se remarcă prin lirismul din temperament, nu din exces, ironia caldă și emoția ce însoțesc și întregesc imaginea.

Metoda înregistrării pe viu a faptelor de viață se dovedește în fond a fi una din formulele la care s-au oprit în căutările lor creatorii de la Studioul Saha, forme ce nu se pot numi integral niște reușite, dar care ne-au dat unele pelicule ce pun probleme și suscită discuții.

FLORICA ICHIM

Raymond Quenau: Pentru o artă poetică

Pis-pis, spusesei unei pisici într-un restaurant restaurat.
Pis-pis, oare de unde vii, pisică, și unde te duci?
Îmi miroși talpa piciorului, Cum ai ghicit că am o gaură-n pantof?
Să știi că nu-i nici un soarece acolo, ultimul l-am dăruit unei alte pisici.

Te-ai supărat și pleci
că nu ai fost tu cea preferată?
Stai, nu fi ciine, pisică...

Pis-pis!
Din dreapta te cheamă o fată...

NICOLAE TURTUREANU

PARODIE

RIDENDO
OCASTIGAT
IMORES

Fără titlu

Cum să vă spun
avem ultrasentimente
ca-ntr-o ceremonie de iarnă,
Arbori de rezonanță,
noi și soarele,
Căutăm sensul iubirii
undeva, între mare și cer,
în cascadele luminii.
De pe pământ,
la virsta cunoașterii,
cînd fluviile visează oceanul,
trimitem în cadență,
cuvinte pentru mine.
Fie că autoportretul
nostru e în august
sau în manuscris,
rămînem persoana întîia plural!

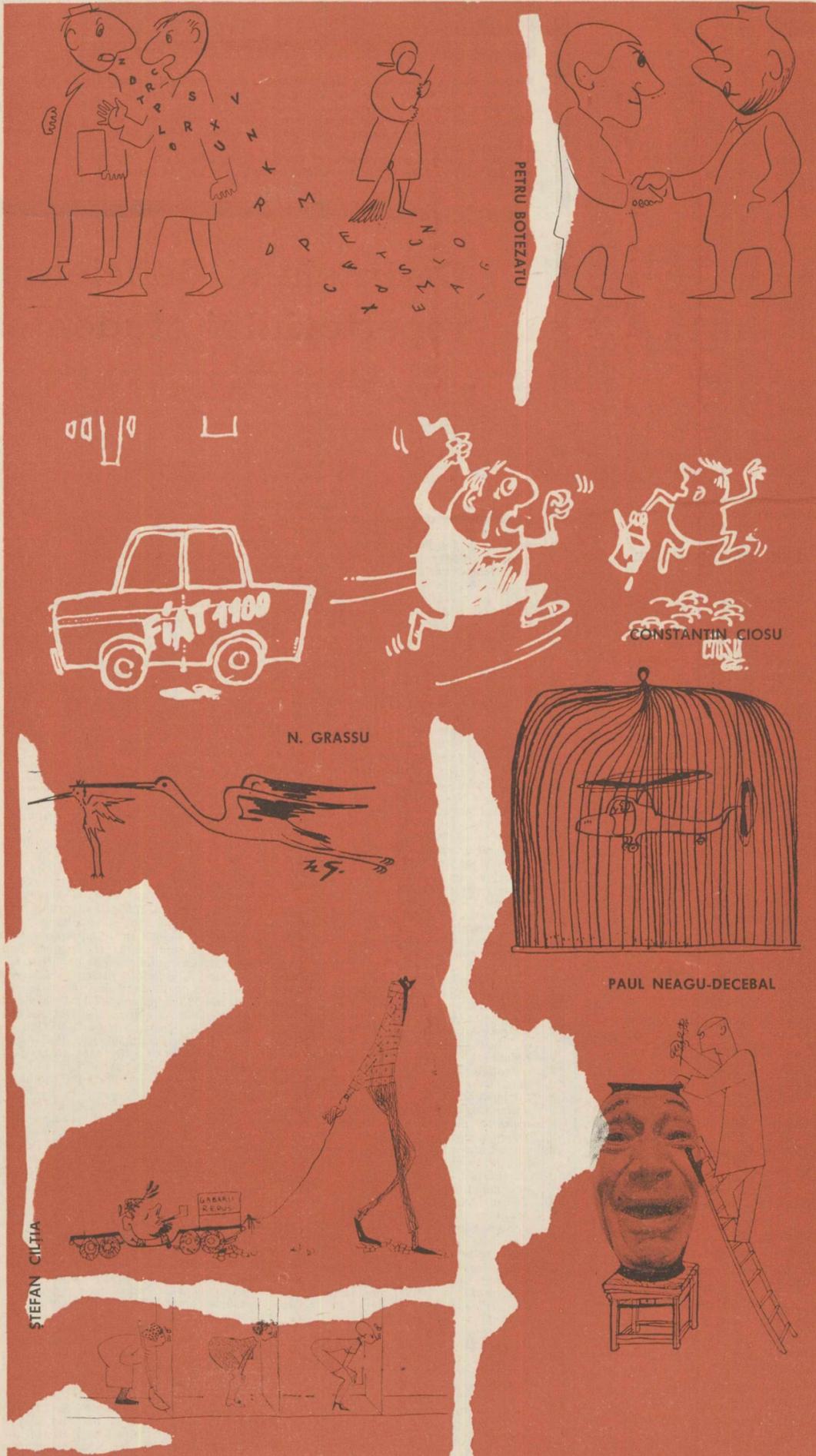
MIRCEA ICHIM

O zi de filmare

povestită de actorul ILARION CIOBANU

Buțca. Platou, decor, aparatură, oameni.
— Atențiune, toată lumea la locuri! Incepem.
— Stop!
— Ce-i?
— Nu merge sunetul.
— Iar microfonul?
— Nu, cablu.
— N-ai alt cablu?
— N-am.
— De ce?
— Fiindcă tata n-a fost fabricant de cabluri...
— Gata sunetul!
— Atențiune, începem! Clacheta!
— Luna din virful Carpaților... Cadru 286 turnat 1.
Clacheta se închide, actorii își încep meseria.
— „Draga mea, cînd te văd, parcă răsare luna pe creasta de pleptene a Carpaților”...
— Stop!
— Cine-i cu stopul?
— Nu merge.
— Ce nu merge?
— Pepenele.
— Care pepene?
Se aude „pepene”, în loc de „dieptene”.
— Taipe pepenele
— Gata.
— Motor!
— „Draga mea cînd...”
— Stoop... stop!
— Ce mai e?
— Parchetul.
— Ce-i cu parchetul?
— Scîrție.
— Ai spus că s-au bătut cuie.
— Am spus că am spus să se bată cuie, dar...
— Nea Ioane, cuie!
— Vineee...
Poc, poc, poc, trosc.
— Gata?
— Trebuie udat.
— Nea Marine... apă...
— Nu curge.
— Dă-l dracului de parchet, lasă-l așa. Atențiune, fiți gata!
— Lumina...
— Atențiune...
— Stop!... Ce-i asta? Parcă plouă!
Intr-adevăr „plouă”. Proiectoarele care au fost stinse un timp, s-au răcit și acum, după aprindere, trosnesc, dînd senzația unei ploii lirice pe un acoperiș de tablă.
— Mai plouă?
— Nu. Tîrîie.
— Atențiune, toată lumea la locuri...
— Stoop!
— Ce dracu mai e?
— Tensiunea.
— Ce-i cu ea?
— Scade.
— De ce scade, nea Stamate?
— Păi... eu cred că filmează și ăia pe platou unu.
— Și?
— Păi atunci scade.
— Ia uite, dom'le. O să-l aduc pe lăta mare pe-aici cînd or mai filma ăia pe unu, poate-i scade și lui...
— Gurr! Liniște! Toată lumea pe locuri.
— Sunetul?
— Gata.
— Imaginea?
— Gata.
— Motor!

Actorii macină textul, aparatul macină peliculă, iar operatorul șef macină o scobitoare. Dublete se succed una după alta.
— Stop! Gata! Ura!
Toată lumea respiră ușurată. Dar cînd e să se aleagă praful, s-alege. Un asistent operator se apropie de șeful său. Are figura unui sol din antichitate care, știind că aduce vești proaste, se și vede decapitat.
— Maestre.
— Ce-i, Lampă? (Așa-l dezmiardă șeful)
— Eu... știți eu... m-am uitat așa... fără să vreau... și... ăăă... am băgat de seamă... că... diafragma e deschisă de tot. Adică s-a dus dracului pelicula.
Parcă a explodat o bombă atomică.
Toți se reped la aparat. Groaznică veste s-a dovedit a fi adevărată. Regizorul a rupt-o la fugă și dintr-o suflare a urcat cele două balcoane ale platoului. De acolo și-a dat drumul în cap.
(A doua variantă: de acolo a început să-njure). Operatorul șef a găsit un furlun de pompieri și s-a spînzurat cu el. (A doua variantă: s-a stropit cu apă, ca să se răcorească).
Actorii au leșinat. (A doua variantă: s-au prăbușit în scaunele de la bufel).
Doar asistenții de la imagine au înșlăcat aparatul și se grăbesc să-l încarce cu o nouă peliculă. Vln gîfîind.
— Gata!
— Atențiune! Incepem. Clac! Motor!
— „Draga mea, cînd te văd, parcă răsare luna pe creasta Carpaților”...
— Stop!
— Cine a strigat stop? Ce vreți, domnule, să înnebunim cu toții?
— Eu sînt scenaristul. Vreau să modific puțin dialogul. Nu e bine să răsără luna. Să răsără soarele.
E mai sugestiv.
— Atențiune! Motor!
— „Draga mea, cînd te...”
— Stop!
— Ce e?
— Continuăm mîine. La cinci pleacă cursa.



Logodnicul: „N-am avut curaj să-i spun tatălui tău de datoriile mele”.

Logodnica: „Ce lași sinteți voi bărbații! Tata n-a avut curaj să-ți spună de-ale lui”.

— Deși sîntem șase la masă, tu cumperi un tort care are numai patru porții. De ce?

— Sînt sigur — răspunse Mr.

Macpherson — că cel puțin doi dintre copii vor fi suficient de neascultători ca să-i pedepsim.

— John, lămia cîntă?

— Nu, Sir.

— Atunci am stors canarul.

Profesorul: Fii sincer: ai putea să dormi la o oră de-a mea?
Studentul: Dacă n-ași vorbi așa de tare...

O știre în ziarul „Times”: Societatea clarvăzătorilor își amină în-tîlnirea din această săptămîină datorită unor împrejurări neprevăzute.

O celebră actriță, trecută de prima tinerețe, a scris următoarea inscripție pe un portret de-al său: „Acest portret a fost făcut cînd eu eram mult mai bătrînă”.

„Acum vă voi arăta ceea ce gîndesc”, spuse profesorul în timp ce ștergea tabla.

Primul vizitator (privind o pictură abstracționistă): „De ce-au spînzurat tabloul ăsta aici?”
Al doilea vizitator: „Poate n-or fi găsit artistul”.

Un scoțian despre un om care a ațipit: „Doarme precum o veche obligație”.

O scoțiană se întîlni cu un vechi prieten care-i spuse că i-a părut tare rău cînd a auzit de decesul tatălui ei. Fu curios să afle ultimele lui cuvinte.
„Tata n-a deschis de loc gura, spuse fata. Mama a stat cu el pînă și-a dat duhul”.

Intr-o zi friguroasă de iarnă o femeie încîntătoare, care poza unui pictor, se plînece acestuia că e prea rece în atelier ca să pozeze nudă.
— „Ai dreptate, fu de acord artistul. Oricum, azi tot n-am chef de pictat. Stai jos și bea o cafea cu mine”.
Cîteva minute mai tîrziu se auzi o ciocănitură în ușă.
— „Dezbracă-te repede, spuse el modelului, e nevastă-mea”.

Ea: „Cum poți să mă mai privești în față?”
El: „Omul se obișnuiește cu toate”.

„John, taică-tu e frizer și tu nu ești niciodată tuns”.
„Da, dar taică-tu e dentist și frățiiorul tău de două luni n-are dinți”.

Instructorul de box (după prima lecție). „Ei, acum, dacă ai de pus vreo întrebare...”
Începătorul: „Da. Cît m-ar costa cursul dv. prin corespondență?”

Mrs. Newrich: „Portretul va fi într-adevăr frumos?”
Pictorul: „Desigur. Nici n-o să vă recunoașteți”.

PILULE
UMOR ENGLEZESC
PILULE