

GEORGE ALBOI

## Bălcescu

Motto : Luați-vă după dîra de sînge care se pierde în tărîmul de jertfă !

Cată-l, mamă,  
drum de teamă  
pînă-n valea  
de aramă  
unde plîng  
clopot drept  
și clopot sîng.  
Îl cătară  
nu-l găsiră  
lăcrămară  
și-l lăsară.

Cată-l, tată,  
drum de roată  
pînă-n calea  
deocheată  
lîngă taina  
blestemată  
unde-i strînsă  
lumea toată.  
Îl cătară  
nu-l găsiră  
lăcrămară  
și-l lăsară.

Cată-l, doamne,  
peste toamne  
doamne, doamne,  
pe pămînt  
pe sub pămînt  
unde duce  
drumul sfînt.  
Îl cătară  
și-l aflară  
jos în valea

Plîngerii  
peste apa

Stingerii  
alb de sare  
și uitare  
așteptînd la  
țarm de mare.  
Îar pe fruntea  
lui urca  
Țara și  
îl odihnea.

# amfiteatru

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

apare lunar -> preț 1 leu

- SIMULTAN LITERAR
- POEZII DE WHITMANN
- AMINTIRI DESPRE „UNU”
- INTERVIU CU JEAN CAYROL

martie 1967 • anul II 15



GEORGE APOSTU: Elan

MARIUS ROBESCU

## Drum voievodal

Drumule, drum voievodal,  
în care se duc domnițele fragede,  
călare se duc luptătorii mîntoși,  
cu moartea în cîrcă  
sfîtuitorii se duc.

– Leapădă morții, slăvite, să ne ușurăm,  
armele morților sînt pentru vii.  
Dezbracă-i și arde-le zdrențele  
și lasă-i pustii.

– Pune friul de gîtul nebunilor, doamne,  
leagă-i ca berbecii în coarne  
și roagă-te. Zi :

„Dacă singur ți-ajung, înțeleptule, ia-mă !  
Dar iartă acestor copii.”  
Și plîngi de-a-călare  
Cu fruntea în coamă.

Fum, stele grăbite, corturi înalte.

În blănuri de cîine dorm vizitii,  
prințesele în blănuri de vidră.

Luptătorii își curăță murdăria  
de pe trup, cu pumnalele.

Unuia i se arde rana cu fierul.

Străjile stau cu gura proptită-n lance  
să nu-i trîntească somnul.

Pe domniță au apucat-o durerile nașterii.

Mai la vale, tînărul domn  
se scaldă, își bate umerii

cu vergele de salcie,  
își scutură pletele ca Samson.

Fiecare visează pe potriva sa.

Unii bărci albastre și vinătoare de iezii  
și focuri, focuri alpine.

Tînărul nobil, printre torțe îngenunchiate  
își trece logodnica.

Femeile pribege se visează fecioare,  
fecioarele gonite își visează părul în flăcări.

Domnul scaldat, între somn și trezie,  
aude clopote de alarmă

mișcate chiar de sîngele lui.

Paznicii văd aievea un dulău flocos  
dezmiardîndu-le glezna

și-n aceeași clipită, sub bărbie  
pătrunde vîrfurile sulitei.

Ceața vine de-a berbeleacul în valea popasului.

Trupurile dor  
desțelenite de strigăte și de lumină.

Bărbații intră greoi în armuri,  
scuipă și bat caii peste ochi cu zăbala.

Picioarele noduroase ale bătrînilor  
umflăte peste noapte,

nu-și mai găsesc cizmele pe măsură.

Se strîng în jurul tuiului domnesc  
și zgribuliți întru supunere

lăcrimează.

Drumule, drum voievodal

„iară și iar”

viață măsurată de-a-lungul,  
punte ruptă spre un mal.

La popas ne-am născut,

pînă-n seară, cale lungă, am crescut,

în tunică albă ne-am învelit

fîr verde și copt și păscut

și bob încolțind.

## Vocația PRIMĂVERII

În înaltele văzduhuri cerul s-a lăsat, albastru, însușindu-și pămînturi și siluete, încît împăcarea naturală a obiectelor, a păsărilor denumește o stare de spirit pe care inima noastră o numește primăvară. Ne va place să spunem că este o primăvară nemaivăzută. Vom repeta aceasta în fiecare primăvară dar niciodată adevărul nu va fi mai adevărat decît în momentul cînd generații și generații de oameni vor striga iarăși cu înduioșare :

„Veniți ! Privighetoarea cîntă și liliacul e-nflorit”

România își trăiește noua sa primăvară în care prezențele vii ale tuturor eroilor ei înseamnă permanență și necesitate. Se poate spune că, primăvara, anul nou vine încă o dată și este la fel de sărbătorit, la fel de bine primit de această umanitate a noastră care, cu cît ajunge mai în adîncimea maturității sale, cu atît are o mai pronunțată vocație a primăverii. Izbucnesc pe toate întinderile românești viziunile de un dramatic înțeles și de o luminoasă înțelepciune ale lui Ion Tuculescu. Noaptea cu salcimi devine noaptea cu salcimi a unei țări. Rezistența culorii este iarăși rezistența verdelui cîmpenesc, a seninului cîresc, a rosului uman, a galbenului recoltelor.

Spații infinite se deschid cercetării. Pasul dezvoltă profunde semnificații în călătorii, Munții Carpați se îngreunează de verdele din nou descoperit al brazilor care, de la Ștefan cel Mare și pînă la noi nu au convenit să-și schimbe trunchiurile, coroanele, semnificațiile, iar cînd au făcut-o, au slujit unui Vlad Tepeș pentru pedepsire, cînd aceasta era necesară armoniei viitoare.

Și nu e vorba numai de o primăvară a naturii, a celor ce se văd, se aud și pot fi pipăite, ci e vorba — lucru atît de important ! — de o primăvară spirituală care își justifică în contextul anilor noștri paralelismul substanțial cu primăvara naturii. E vorba de acea primăvară care dă țărânilor sentimentul continuității recoltelor, muncitorului meritata erupție de aer proaspăt, inginerului șansa de a combina cifre și fapte și sentimente, studentului emoția activității viitoare, poetului dreptul de a cerceta condiția umană. Este primăvara în care cu un gest solemn, care parcă dezvelește statui, ni se redescopăr valențele universului nostru românesc, realizate sau care se vor realiza și spațiile primăverii sînt ale elanului, ale încrederii, ale vitalității, ale gustului de invenție, ale exigenței, ale adevărului.

„Veniți, privighetoarea cîntă și liliacul e-nflorit !”  
Veniți, apropiați-vă, deschideți tainele, luminați partea voastră de

Sînt ațitea de făcut pe acest bătrîn pămînt al nostru. Ațitea noi orienturi cere timpul în care trăim. Ațitea inteligență și ațitea forță de dăruire și ațitea vocație a primăverii. Lungi cortegii de pilde vin către noi prin istorie și ceea ce îi aduce pînă aici pe toți fiii inspirați ai spațiului mioritic este energia lor prefăcută în cetății, în cîmpuri rotitoare, în sate durabile la încrucișările zbuciumatelor drumuri ale lumii, în ode și în elegii, în pinze și în statui, în noi generații. Toți fiii inspirați ale cărora inimi bat cîstît de prin anul 100 către noi și mai demult, toți eroii și toți poezii, toți anonimii și toți cei numiți, fie ei născuți toamna, fie ei născuți în luna ianuarie a lui Mihai Eminescu, fie în luna decembrie a lui Nicolae Labiș, toți, absolut toți au avut vocația adîncă a primăverii, anul lor începea primăvara și primăvara lor a rămas pînă la noi primăvară românească, adică a noastră de la Caraiman pînă la Rușchița, de la Oradea pînă la Gurile Dunării, de la iubire pînă la hotărîre, de la emoție pînă la intransigență, de la viață pînă la moarte. O primăvară în al cărei miez strălucesc efigiile domnitorilor și în al cărei miez se află, încă pentru o istorie glorioasă, substanță pentru nașterea eroilor care vin. O primăvară pe care o primim cu sălbăticia cu care se purifică aerul în munți, cu neîndurarea cu care iubim ce este al nostru, dar pios pînă la lacrima copilului care deprinde primele cuvinte ale acestei ferice, nemaivăzute și nemaiauzite, complicate și dulci limbi românești, din temeiul Carpaților, spălat nobil de Jiu și de Mureș, de Siret și de Olt, cînd Dunărea curge eternă, și ea primăvăratică. În acest înfierbîntat context, studențimea română își ridică fruntea în primăvară și cu o generoasă patimă de înnoire crede în primăvara românească întim pentru că este primăvara acestor ani, a acestor părinți ai noștri ai tuturor, spre culmile civilizației și progresului. Cu primăvara anului 1967, jumina română, studențimea română intră și mai hotărît în planul valorilor spirituale și materiale, considerînd că datorită cea mai sacră a fiecărui om tînăr care-și iubeste și își înțelege destinul patriei sale este să aibă mereu în față ceea ce societatea cere noilor generații, curaj și abnegație, puritate și pasiune, vocație a noului, a primăverii. Iar peste noi, în Univers se aude, respirată de aștrii înalți ai celui mai energic anotîmp, versul poetului român :  
„Veniți ! Privighetoarea cîntă și liliacul e-nflorit.”

# Pozitivul Janus

Istoria unei culturi este istoria unor replici, a unor confruntări, a unor negațiuni. Pasivitatea este exclusă și, dacă cercetăm cu atenție, descoperim cimpuri de forțe de puteri diferite care atrag și resping, grupează sau refuză gruparea. Evoluții plane, monocorde nu se pot închipui. Vitalitatea unui produs literar se măsoară și în capacitatea lui latentă sau imediată de a polariza, de a antrena alte produse asemenea. Spiritul comod poate fi agasat de atita agitație într-un domeniu unde lucrurile au fost prezentate în genere simplu și fără complicații — supărător de simplu și de necomplicat — și o imagine dinamică i se poate părea un atentat la ierarhia de valori moștenită. Când scara de valori se alcătuie pe recepții deformante, substituția devine un balast. Dintr-o negație necesară ea se constituie într-un obstacol, devine gest superb. Prin efectul ei canonic, optica de mai sus împinge la șabloane. Nu se poate înghesut complexitatea unui fenomen literar în câteva fixe casete sub un cer senin. Retușul conciliant e contrariu realității. Pentru un trecut nu prea îndepărtat, scriitorul, prozator de profesie se spunem, se deplasa la fața locului, făcea documentare, cu alte cuvinte se arunca într-un mediu sub ale cărui impulsuri scria. Era o metodă de creație. Esențialul era baia de realitate, presiunea documentării, fermentul ei inspirator. Calculul era simplu: dacă realitatea este impresionantă, magnifică și rezultatul literar va fi aiodoma. Simplitatea — dacă nu eroarea — condiției estetice este evidentă. Alții nu au însă superstiția documentării. Deplasarea la fața locului, element necesar al creației, dar neplanificat, nu mai e în sine un metodă de creație. Impulsurile realității pot curge spre scriitor care le examinează critic, nu-i mai par imperative. Gîndindu-se intens la ce scrie, el începe să-și pună problema și cum va scrie. Și pentru că se mișcă într-o tradiție literară se raportează la elementele de tradiție care pot deveni suportul atitudinii aflate. Preocupării lor de artă literară răspunde reparația cărții lui Tudor Vianu, **Arta prozatorilor români**. Cartea are meritul, istoric, de a fi înscăpănit — într-un moment încă confuz în privința cunoașterii estetice de sine — conștiința unei veritabile serii istorice de procedee artistice tipice prozei românești. Apariția, ca și reparația, ei pot fi considerate evenimente culturale. Într-un moment care n-avea o limpede idee despre efortul românesc în proliferarea mijloacelor prozei, Tudor Vianu a dat publicității această carte care subliniază un continuu efort de descoperire și asimilare de procedee, o continuitate a lor, predicția pentru anumite viziuni creatoare și tehnici literare, ceea ce poate contribui la fixarea notei de specific național, precum și la desăvîșirea una prină la paroxsim artistic. **Arta prozatorilor români** dublează și concurează într-un anume fel **Istoria literaturii române de la origine pînă în prezent** a lui G. Călinescu. Ele se aseamănă prin identitatea scopului: amîndouă vor să demonstreze existența istorică a unui fenomen artistic românesc, concretizat în opere durabile, alături de care se afirmă garanția sau virtualitatea altora. Cele două cărți sînt produsul unui comandament superior, o dovadă de înțelegere și subordonare la necesitățile momentului cultural, subordonare de care puținii dau dovadă. Amîndoi fac parte, cu toate deosebirile atît de des semnalate, din rasa constructorilor pentru viitor, clădind înconjurări de adversități dar cu siguranța îndreptățirii, unul mai clement, dar nu mai puțin superior, altul mai orgolios și mai imperativ. Amîndoi au trăit presiunea nevoii de sincronizare culturală — nu atît pentru că se mișcaseră în raza teoretică a profesorului Eugen Lovinescu — ci pentru că ritmul accelerat al dezvoltării literare le-o impunea ca și acestuia. Amîndoi aveau o cuprînzătoare, indulgentă, și severă în același timp, cunoaștere a fenomenului literar românesc, căruia îi sesizaseră ritmul galopant de dezvoltare, progresul prin acumulări brusce, identificabile în persoana marilor creatori care fac de obicei opere de pionierat neavînd întotdeauna timp să-și realizeze mulțimea de intenții și proiecte. Singurul mod de a deveni efectiv util era de a se așeza pe platforma de altitudine de la care lucraseră și aceștia, cu avantajul de a le fi putut revizui în spirit critic acțiunile și ocolii erorile. Situaerea în altitudine culturală este deja o situaere de valoare, cucerirea ei presupunînd un lung proces creator de acumulare și deliberare. Conștiința situaării, a exactității perspectivei obținute de aici, este ceea ce dă lucrurilor cite siguranța afirmațiilor, trînicia construcției ce nu poate fi amenințată de prezența unor inegalități, inerente, dar absorbite de echilibrul și soliditatea ansamblului. În fapt, ceea ce fac cele două cărți este instaurarea unui spirit de ordine, de sistematizare, operație culturală de cea mai mare utilitate, fără precedent pînă la ele. Superioritatea lor stă în superioritatea criteriilor și a domînării informației. Pînă în apropierea celui de al doilea război mondial mai dănuia prejudecata inferiorității literaturii române, înțelegă ca inexistența a ei, prin absența operelor notorii. Afirmații contrare se făcuseră (de G. Ibrăileanu, Eugen Lovinescu, N. Iorga) dar încă parțiale, fără încercarea — cu excepția lui Iorga, precursor însemnat — de a se trece la o demonstrație fără replică. Întreprinderea era foarte grea dat fiind absența lucrărilor pregătitoare, din nou un singur înaintaș remarcabil — Iorga — și singura soluție pentru întreprinzător era de a-și asuma singur dificultățile. În lucrul cu un material vast pe care l-au numit fără intimidare, cei doi și-au verificat potențele ample constructoare. Să nu uităm că ei aveau prin superioritatea viziunii conștiința dimensiunii dificultăților, de unde de la bun început și victoria teoretică asupra lor. Au profitat deci, de știința alegerii reperelor. Din lucrările lor se vede că observaseră dezvoltarea prin explozii și implozii, prin momente evantai și consecutiv altele restrictive pe o spirală deschisă al cărui punct inițial se află în trecut. Punctele de reper se află pe linia de contact dintre cele două momente. Acolo se află sistematizatorii, marii cenzori culturali, cei care spun nu cu fața spre trecut, deschizînd posibilitățile unui nou da și a unei noi dezvoltări în evantai. Ei sînt purtătorii unui acerb spirit critic pregătînd prin epuizare o eclipsă a lui. Din această cauză acești mentori au reprobabil aspect de Janus, opunîndu-se trecutului tocmai pentru a-i conserva în forme viabile cealaltă față surzînd indulgent viitorului. Orice cultură posedă un număr indefinit de astfel de zei duplicitari și prezența lor este o dovadă a fertilității ei. Un deschizător de drum e constrîns la sistematizarea produselor anterioare, la gruparea lor calitativă, la exercitarea spiritului critic, la negație. Rupt de contextul său creator, gestul poate să pară nepios fără a fi G. Călinescu și Tudor Vianu și-au făcut din acești înaintași puncte de reper și modele. Cele două cărți amintite se nasc prin negație, dacă nu a unor lucrări asemănătoare, a inerției spiritului prejudecăților și se completează reciproc. Cea a lui G. Călinescu are un aspect totalitar, vrea să fie un răspuns definitiv oricărei încercări de a contesta forța de creație etnică, cealaltă o demonstrează specializat, restrînsă la un singur domeniu. Acolo unde istoria literaturii afirmă numai, **Arta prozatorilor români** demonstrează. Amîndouă lucrările atrag atenția asupra diversității stilistice a literaturii române și a marilor ei posibilități virtuale, în acest domeniu, arătînd că valoarea literaturii în ansamblu vine și din complexitatea ei, din capacitatea ei de a antrena direcții și tehnici literare diferite, **Arta prozatorilor români** are prin urmare și acest merit de primordială însemnătate: arată scriitorilor că nu se mai poate scrie oricum.

MIHAI UNGHEANU

asterisc  
asterisc  
asterisc  
asterisc  
asterisc  
asterisc

## Cale liberă plachetei!

Cu o comparație hazardată, placheta este față de volum cam ceea ce este clopotul suspendat pe un simplu esafodaj de lemn față de o venerabilă clopotniță zidită. Are aceleași funcțiuni, poate stîrni aceleași ample rezonanțe, dar, lipsindu-i pretenția monumentalității, ne izbeste sensibilitatea prin franchetea și simplitatea tinutei. Trebuie spus că de mulți ani resimțeam absența plachetei de versuri. Apăruseră exclusiv tomuri poetice,

## FĂNUȘ NEAGU

# ... post rest ant ...

**Alexandru Ștefănescu:** „Cinematograful meu” — iartă-mă, dacă-ți fac o mărturisire, am confundat, pentru puțin timp, titlul lucrării cu numele dumitale — este o lucrare care miroase a liliac de Paști, a copilărie rădăcită pe ulițele unui tîrg ca Slobozia și, din cînd în cînd, și pe străzi dărăpănate din preajma Oborului vechi, și-mi amintește și de un pian dezacordat, din cinematograful **American** de pe Moșilor, colț cu Făinari, adică peisajul acela, născător de oarecare nostalgie și de chefurii triste și cîntece cu lăutari cu viori stricate... N-ar fi nimic rău dacă lucrurile ar sta chiar așa cum spun eu; undeva, însă, undeva, toate acestea, sînt povestite după ureche, și asta nu prea intră în convenție. Nu te supăra, chestii de-astea am citit nenumărat de multe și putem face rot de cite o duzină ori de cite ori avem nevoie (dar, trebuie să-ți spun, nu avem nevoie). Așteptăm altceva de la dumneata, pentru că, e limpede, te pricepi să scrii. Trimite-ne lucruri mai aproape de zilele noastre.

**Victor Ștefan Popescu:** Cel mai izbutit lucru din povestire, iartă-mă că-ți spun asta, este motto-ul din Noul testament: „Să nu ucizi; oricine va ucide vor cădea sub pedeapsa judecării”. Sigur că da. Întreb, însă: dar cel care scrie fără a fi citit în prealabil destulă literatură, ce-i va fi dat să pătimească?... Nimic, bineînțeles... Eu doresc ca dumneata să fii mult mai puțin sumbru decît vrei să ne dai impresia cu povestirea (o nunesc astfel, fiindcă n-am alt termen la îndemînă) **Riul și moartea**. Un singur sfat: mai multă lectură... Nici **Craiu de ceară** (pe cînd **Vezi de crom**?) nu ne-a vîrit groaza în oase. Am citit foarte atenți cele două rînduri din Lucian Blaga, așezate în fruntea lucrării ca un fel de „luați aminte”, apoi am zîmbit, și-am zîmbit. Cu îngăduință, însă.

**Vasile Constantinescu:** Te-am rugat să îmbunătățești schița **Cînd se topea amețitor zăpezile**. Nu bănuiam, vai de mine, că o să iasă ce-a ieșit. Trimite-ne, te rog, îndărăt prima formă, fiindcă aceasta, „îmbunătățită”, e ceva ce te bagă în sperieți. E vina mea, mărturisesc, nu trebuia să-ți cer nimic, dumneata te afli la început,

## Cronica cenaclului

„Junimea”

Duminică, 19 martie, dimineața. La ora 10. Amfiteatrul Odobescu era neîncăpător. Peste 300 de studenți se înghesuiau în bănci, pe scaune sau rîmneau în picioare, așteptînd nerăbdători — după o prelungită vacanță — re deschiderea cenaclului „Junimea”. Operatorii televiziunii își plîmbau cu ambiție aparatele prin sală. Evenimentul era marcat de prezența unor personalități artistice de frunte: Emil Botta, Ștefan August Doinaș, George Ivașcu și Romul Munteanu, alături de unii dintre cei mai tineri și apreciați poeți din noua pleiadă: Gabriela Melinescu, Ion Alexandru, Gheorghe Tomozei, Adrian Păunescu, Ilie Constantin, Gheorghe Pituț. După un cald salut adresat membrilor cenaclului, „cenaclu de mari pretenții umane, laborator viu, activ, interesant, continuator al celor mai fertile tradiții literare”, profesorul George Ivașcu structurează desfășurarea ședinței de lucru în două momente, al doilea moment revenind — după un bun obicei al „Junimii” — actorilor invitați să susțină un recital de poezie (Emil Botta, Ilie Tomoroveanu, Aimé Iacobescu, Carmen Galin, Dora Ivanciuc, Ileana Dunăreanu și Florian Pittis).

Au citit doi tineri poeți ale căror semnături în revistele literare i-au impus din vreme atenției publice: „Unul era muntean — Dumitru M. Ion — altul moldovan — Adi Cusin”.

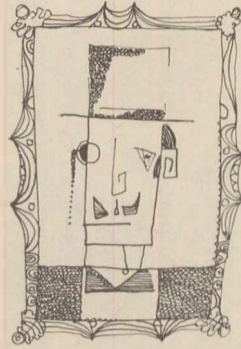
„Înscris într-un sistem poetic axat pe un pretext de poezie fertil, vinătorea” (Ilie Constantin), Dumitru M. Ion a citit un ciclu de **VINĂTORI**, urmînd astfel unor experiențe reușite de Nichita Stănescu în 11 elegii și de Ion Gheorghe în **Noaptea cu lună pe Oceanul Atlantic** (Ilie Constantin). „Structură capabilă de mari înnoiri, amenințată însă de stufoșenia unor imagini, de ușurința unor versuri și de juxtapunerii violente” (Adrian Păunescu), tînarul poet cultivă „un tip de poezie metaforică pe fundal mitologic, plină de sensibilitate” (Romul Munteanu), „obiectivîndu-se cu succes și transgredînd astfel spre cititori, fapt ce-i confirmă o evoluție mai mult decît promițătoare” (George Ivașcu). Desigur, trecînd peste tonul demagogic al lui Mihai Istrățescu („o să devină un poet interesant, chiar și e”) s-au exprimat și alte păreri, unele doar defavorabile („diluarea imaginilor, lipsă de concentrare, preocupare obsedantă pentru șocul imaginilor” — Tătaru), altele total negativiste, aparținînd lui Petru Popescu (cum îl știm, nostalgic și silitor): „Nu are profil autoritar, nu i-am înțeles poezia”. Acesta, printre altele, ne-a prilejuit și o interesantă definire a poeziei din perspectiva

intr-o vreme din ce în ce mai masive. Și nu toate erau „volume” cu un volum consubstanțial motivat. La stabilirea sumarului, autorului îi sporeau forța și debitul pleoardoarei „pro domo” la fiecare producție lirică pusă sub semnul întrebării; el pretindea (cu un patetism realment sincer) că redactorul doarește „să taie în carne vie” etc. Într-o asemenea fază a operației editoriale, se înțimplă deseori ca argumentația strînsă a redacției să sufere cite o breșă, de ordin extra-literar probabil, — și astfel poetul își recăpăta, una cite una, pozițiile inițiale supuse titlului critic. Rezultat: raftul librăriei se curba sub apăsarea unei cărți groase, în raport invers proporțional cu inconsistența impresiei lăsată în amintirea eventualilor lectori.

Deși esențial la o plachetă nu este zveltetea pur exterioară, să recunoaștem, totuși, că sumarul supus în mod deliberat unei „cure de slăbire” are, deseori, de cîștigat calitativ și că fericita rotunjire compozițională a întregului obținut este

numai aparent paradoxală. Cazurile cînd fiece rînd eliminat riscă să amputeze o frumusețe, să altereze un sens dintr-un țesut inextricabil sint, din păcate, rare. De altfel, placheta de versuri inițial elaborată ca atare și nu cea ivită prin epurarea unei culegeri „mari” merită să ne rețină în primul rînd atenția.

Prilejuind, în această ordine de idei, rîndurile de față, două recente apariții — **Singele** de Nina Cassian și **Călcîiul vulnerabil**



de Ana Blandiana — au demonstrat, din nou, cu strălucire, în cite numai 40-50 de pagini, dreptul la permanenta cetățenie editorială a acestei formule, de altminteri perfect con-

sacrată în istoria poeziei românești. Ce altceva a fost **Plumb**, prima concentrare de lumini și umbre bacoviene, decît — tipografic vorbind — o „modestă” plachetă?

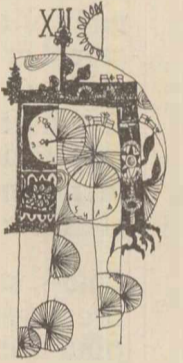
I. ȘTEFAN

## Succes!

Examenale practice susținute anul trecut de studenții fostului an III de regie-teatru au afirmat cîteva valori regizorale autentice; o parte din montările cu spectacole Shakespeare au demonstrat virtuți incontestabile (consemnate la vremea lor de revista noastră), pînă oricînd susporta confruntarea cu scenele profesionale. În urma acestor succese — și, totodată, dorind să accentueze și mai mult caracterul practic al pregătirii viitorilor regizori — conducerea I.A.T.C. a hotărît să încredințeze onora dintr-o studentă montarea unor spectacole „oficiale”, în sălile teatrelor din București și din țară cu actori din trupele respective. Deocamdată, și-au precizat intențiile și au început lucrul Anca

Ovanez (la Tg. Mureș, cu 6 personaje în căutarea unui autor, de Pirandello), Ivan Helmer (la Teatrul Mic, cu **Ingrîșitorul**, de Pinter), Eugen Bordsușan (la Botosani, cu trei piese într-un act de O'Neill), Radu Boroianu (la Bacău, cu **Norii** de Aristofan), Aurel Manea (la Iași, cu **Filotei**). Inițiativa, salutară, nu este prima de acest gen în Institut. Anul trecut, Andrei Șerban montase pe scena teatrului din Piatra Neamț, **Arden din Kent**. Sperăm că și „debutanții” acestui an vor avea cel puțin un succes similar. În orice caz, noi li-l urăm din inimă.

D. K.



și-ai crezut, pe semne, că **îmbunătățire** înseamnă valori de apă îndoite cu parfum de cel mai ieftin și lozinci și stări sufletești încărcate de optimism și nu mai știu ce. Nu, nu așa. Altceva voiam eu, dar, sint convins, n-am reușit să-ți transmit prin scris. Trimite originalul — și, jur, n-o să mai cer niciodată, nimănui, să schimbe ceva, o să schimb eu, fiindcă mie știu ce să-mi cer, sau, dacă vrei, cu mine însumi cad mult mai ușor de acord.

**Tovarășul** care ne-a adus la redacție povestirea: **Casa vaporului corabia pirailor** și a omis s-o semneze este rugat să treacă la secția noastră de proză sau să ne transmită în scris numele domniei sale.

**Petroniu Donescu:** Umor de proastă calitate. Iar înjurătura pe care mi-o adresezi e șchioapă. Nici nu-i de mirare, fiindcă înjurătura cere și ea talent. Așa că... retrag toate cuvintele bune pe care ți le-am adresat cîndva.

**Alexandru Deal:** Publicăm **Moartea de seară a șarpelui**, în acest număr, sper — și pentru că nu știu unde vă putem scrii, vă rugăm de această cale să ne trimiteți și alte lucrări. E de la sine înțeles că acelea care n-au apărut nu merită a fi luate în discuție. Așteptăm.

**Vasile Crețu:** **Dulcele noastre ipostaze** — puerilă, construită fără destulă îndeminare și cu un limbaj care, atunci cînd se căzneau să-i inute pe unii din marii noștri umoriști, devine șocant — înțelegi dumneata din ce punct de vedere. Imi pare rău că sînt nevoit să-ți spun aceste lucruri, pentru că pe alocuri mi se pare că poeziile aace știință a coborîrii într-o întîmplare sau într-un personaj, ceea ce nu e puțin.

**Nicolae Coman:** **Copilul** — în manieră desuetă, nici măcar nu merită a fi discutată; în clasa a IV-a elementară învățăm să facem compuneri în genul ăsta, și lucrul, evident, nu prea ne-a folosit în viață. Citiți — cit mai mult, și pe urmă vom mai sta de vorbă. Deocamdată, cel care nu are timp ești dumneata.

cititorului: „Poezia nu este sugestia ei, ea este însăși poezia”. Luînd discuția, P.P. a făcut un panoramic al liricii contemporane, îngrijindu-se din cauza tendinței unor poeți de a-și construi poeziile ignorîndu-l pe Edgar Poe conform moralei „unul cînd e nervos fumează, altul scrie o poezie”, ceea ce e perfect adevărat în distingerea unui fumător de alt nefumător. În replică Ion Alexandru a spus NU. Talentul lui Dumitru M. Ion s-a arătat a fi pînă la urmă incontestabil din ciclul numit de George Ivașcu „**Marrea vinătoare**” cele mai bune poezii fiind: **Vinătorile de dragoste** (I.C.), **Vinătorile de pe dealurile părinților** și **Vinătorile de lacrimi** (A.P.).

Poetul ieșean Adi Cusin „a surprins plăcut cu versuri interesante, ce-l arată ca pe un poet care a atins punctul de devenire al poeziei bune marcînd în cenaclu un moment de evoluție” (George Ivașcu). El se înscrie într-un tip de poezie clasică, „comunică lucruri obișnuite în vers clasic (reușite sînt **La capăt și Post festum**) dar inegalitățile, unele preferințe pentru poze căutate, versuri prea ușor memorabile implică riscul banalității” (Romul Munteanu). S-a mai remarcat la acest talentat poet „mai tradițional și mai moldovan” (același Mihai Istrățescu), „disciplină cuvîntului axarea pe probleme majore” (Tătaru), cit și ritmurile — bine înțelese — atunci cînd nu sînt „stricate” (Petru Popescu).

A urmat recitalul de poezie, recital susținut cu o înaltă căldură de artistul emerit Emil Botta și de mai tinerii săi prieteni din teatru. Poeziile, aparținînd unor mari și de neprețuit clasici români: Eminescu — **Odă în metru antic** Blaga — **Pasărea sfințită**, Ion Barbu — **Domnișoara Hus**, au fost înnobrate de vocea lui Emil Botta, electrizînd auditorii care, aplaudînd în picioare, omagiau astfel deopotrivă poezia și teatrul. Mulțumînd, și la cererea sălii, actorul, Emil Botta a recitat și o poezie a poetului Emil Botta. În continuare, ceilalți artiști invitați au recitat cu sensibilitate și căldură poezii de Geo Dumitrescu, Nicolae Labiș, Ștefan Augustin Doinaș, Ana Blandiana, Constanța Buzea, Gabriela Melinescu, Nichita Stănescu, Ion Alexandru, Gheorghe Tomozei, Marin Sorescu, Romul Vulpescu, Grigore Hagiu, Ilie Constantin, Cezar Baltag și Gheorghe Pituț. Iar, la sfîrșit, Adrian Păunescu a recitat un poem de Adrian Păunescu, **Înscenarea nașterii**, rîpînd unor palme roșii, obosite, și ultimele aplauze.

IULIAN NEACȘU

## 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 PAUNESCU, prof. univ. dr. docent AL. PIRU, ANDREI ȘERBAN, IOANA VLASIU, conf. univ. MIRCEA ZACIU.



# Poezii de gabriela melinescu

## ● timp de o viață

Michael Kolhlaas se numea nebun în patima de adevăr, apoi negru vagabond, apoi aventurier rușinea rugind s-o credeți nenoroc.

Acela a răzbunat cinstea femeii și a copilului și cinstea cailor mai sus decât viața ca un chinuitor adaos.

Ca pe un mort demult, viața l-a încercat cu sabia dacă e viu și urlat a scăpat dintr-un bărbat, Michael Kolhlaas se numea nebun în patima de adevăr, apoi negru vagabond, apoi aventurier rușinea rugind s-o credeți nenoroc.

## ● dubla nemesis

Absența te-a desăvârșit frumoaso, tu, de șapte ori frumoasă! Mă trag înspre străini, ca în mirosuri plantele de care m-am înnodat. Dau lovitură în gol și dorm la umbra ta, adu-mec aerul pe care îl aruncă pielea ta, albă vrăjitoare, copil cu părul rău crescut la întimplare. Nu părăsi piscul unde te-am lăsat. Eu întristându-mă legată m-am văzut de trupul tău și fi-am descoperit viața. Nu-mi da decît trufia. Un duh ce o rupere de nori în mine din cînd, în cînd izbucnește, frumoaso, tu, de șapte ori frumoasă!

## ● ploaie în dezordine

Ploaie în dezordine, stafie, purpura nu mă iubește. Arde aerul artezian și rămîne împietrit în solzi de pește. Niciodată nimeni nu s-a arătat, fără patimă e violetul oboșit, locui, aproape de albastru într-un ochi de elefant izbit. care se închină cîteodată trist pînă trec maimuțele spre rai și rămîne abur în statuia pe care cu bice colorate o loveai.

## ● chemarea băiatului

Sînt fericită cînd vinezi iepuri lăfoși, lupi și animale rare. Eu stau în aer și întind botul meu moale și mișjit să mi-l apuce mirosul cum blînd apucă țărani boturile cailor să-i îmblînzească.

În felul meu de-a mă purta e firea băiatului mai mic, întreg la minte, mă-ncred în jocuri de noroc, slăvesc mari băuturile și aerul și faima răpirii de femei. Ațitea lucruri sînt de-mperecheat cu oameni, cu păsări și cu animale.

Să rîdem iarăși de turbarea celor înapți de vinătoare! Stăpînii au încredere în osul lor ci încolăciți de mari jivine luminoase dau pradă vinătoarei trupul lor și ei și animale desfătîndu-se în luptă.

Trai bun și fericire, animalelor, și poftă mare de încăierat! Ca Memnon cîntă oasele sudate ale tuturor goale de vinători, de puști și de nerăni Ca-ntr-un copac de fier huruie cheful nebun al animalelor de vinătoare. Umbra bezmetice-n pădure, se adu-mecă și se găsesc, se sfîșie și se mîncă, o răfuială de suflete e în pădure cînd vine vinătorul plin de animale, de colți și de nerăni, și tot atît de scurt e și răstimpul său de desfătare. Trai bun și fericire, vinătorilor, și poftă mare de încăierat, ca Memnon cîntă oasele sudate ale tuturor!

Cunosc tot neamul tău, băiatule mai mare, și am încredere în tine, cu pumnii bat în ziduri și te chem la vinătoare

botul meu tînr și mișjit îți spune numele

Începe vinătoarea de huzur, plutește o duhoare din animalele rănite lespezi de roșu se așează pe țări întinse.

## ● gaudeamus

Să stăpînim lucrurile ca și cum ele n-ar exista. Cu disperare să pornim la șuierătura lor. Ca în prăpastie m-arunc asupra ta. Călcările țilharilor sînt îndrăzneli asupra vidului, eu plîng de-atîta gol ținîndu-te de mînă. Ne poartă aerul pe o piele cusută cu vinete semne și desfătare și nerăbdarea de a termina totul chiar și mirosul de cal mai sus decît toate dar știu că nici o fîgăduință nu se ține și plîng de-atîta gol.

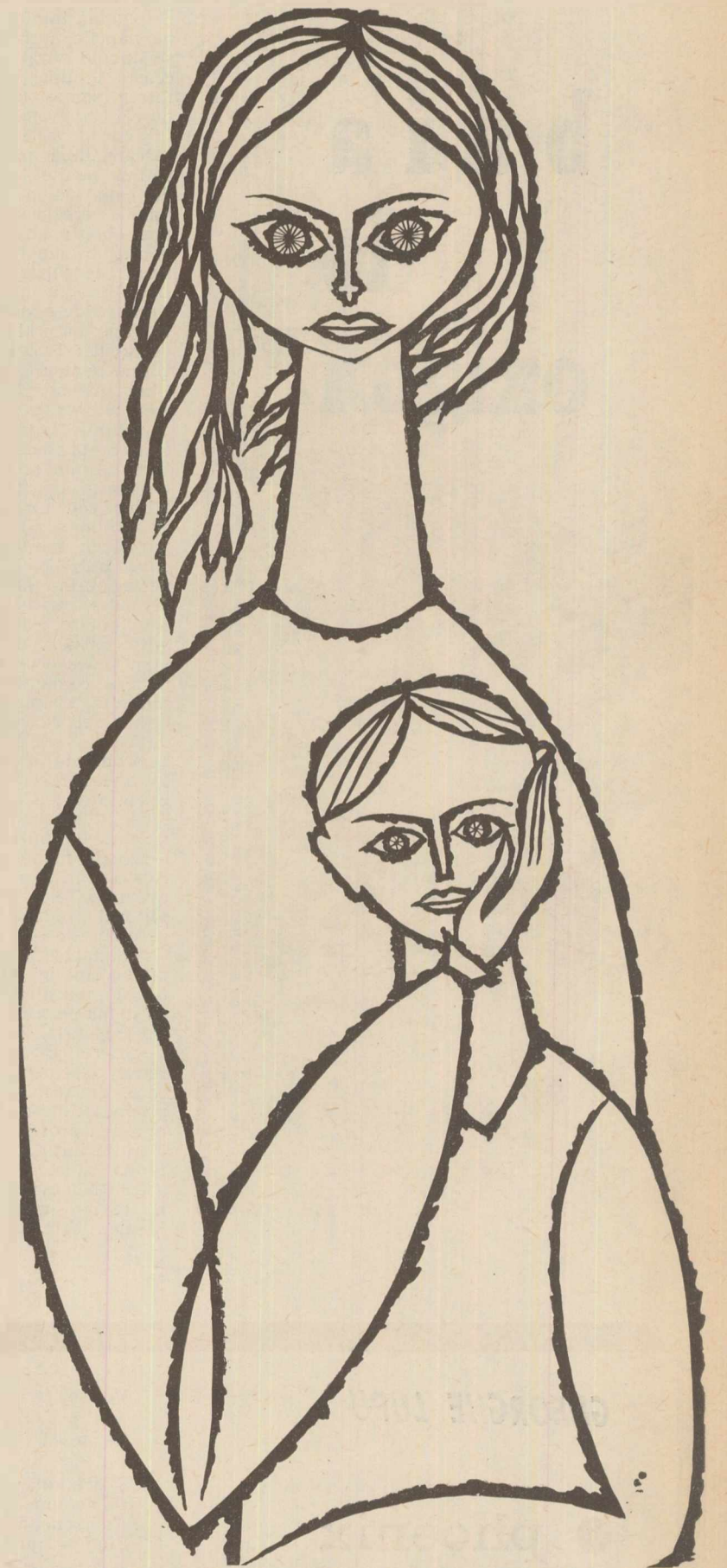
## ● numărul 23

Bolnavul de la numărul 23 spune că se simte din ce în ce mai bine. Toți știu că va muri în curînd. Inventează cuburi de gheață gurile risipitorilor dureri despotice i se aduc pe rînd: o monedă cu pești, o soră frumoasă, o maimuță murind ca un copil, căni aromatate, un popor de stafii, lămii și borcane cu guri deschise febril. Se ridică și mulțumește, spune că se simte din ce în ce mai bine. Mîine serbări, poimîine serbări, pumnii ca două noduri ale trupului afirmă galbene lîngă mine. Eu vă urăsc pe toți, din mirosul nopții curge un ciine uitîndu-se lung, nemairăbdînd, ieri serbări, astăzi serbări, serbări mîine.

## ● doctorul faust

Te opresc vid să naști din singele meu pușin clădire zadarnică! Femeie-fluier din care măduva s-a scos. O floare de camfor sub mine crești în creație, neprihănită rană. Duhurile de dimineață vin din animale desfrîdate de pădure destinul meu de-al lor este legat mă simt pierdută ca un miros de nări umflate dureros adu-mecat. Astfel mișjită de singele luptei lor lăsați-mă ca șuierat praștiei nelegată de semnele a și e, i și o și u trupurile noastre care au fost încă o dată.

desen de V. NAȘCU



Intr-o vreme în care știm din ce în ce mai puțin ce înseamnă un „roman”, cred că putem integra fără remușcări formula epică oferită recent de Nicolae Breban recunoscînd, cu autoironie implicită, că e suficient ca autorul să o repete pentru a o acredita definitiv. Mă ră să comunic prin pretexte epice, cele trei episoade aglutinate în volum își recîștigă unitatea într-un plan simbolic referitor la limitele condiției biologice a omului.

Întîiul episod e un fel de „Salon cu momii”, alcătuit din simple „fișe” juxtapuse, fără ritmicitate, un cortegiu de fantome grotesci recompuși, pe deasupra lor, bătrînețea ca „aer”, ca „stare”: cînd toate lucrurile supuse cîndva se „răzbuună” cu neașteptată cruzime, cînd trupul scrișnește și scrișnește ca vechile mori de apă, „fantasticele mori de apă”, cînd dragostea devine o amintire uscată și întîmiatea ia forme clinice, cînd viața însăși seamănă cu o goană nebună de animal hăituit.

O altă secvență e închinată copilăriei, are în centru un singur erou și constituie, în felul ei, o capodoperă. Într-o după-amiază de vară un copil se plictisește „formidabil”: doboră cuiburi de păsări și ucide meticulos puii, „acceptă” un joc ciudat în care se pierde învins de primii flori erotici, întreprinde o expediție în subteranele casei pentru a-și pedepsi un trecător impuls de spaime, suferă cu revoltă mută represaliile unei mătuși pedante, adoarme, în fine, cu dorința vie ca noaptea să țină numai cît o clipire din ochi și minunea se întîmplă.

Autorul se menține mereu în apropierea sa, îi învăluie faptele și privirea „carnivoră”, îi notează impresiile cu deplină gravitate. Comentariile sale, în scurte și științifice rafale, izbucnesc să facă din aproape fiecare gest semnificativ o clipă absolută. El se ia parcă în serios pe sine însuși cînd își ia în serios eroul și, mai mult, refuzîndu-și orice ironie facilă, îi conferă acestuia reacții ironice, chiar conștiente. Herbert își pune diverse probleme de orgoliu, el știe deja să-și ascundă interesul acut printr-o nepăsare bine jucată și să-și cultive singur calitățile pe care le apreciază ca „bărbătești”. E vizibilă, în general, la N. Breban tendința de a grăbi conștiința de sine a eroilor săi infantili sau adolescenți, de a le „forța” maturizarea în disprețul tradiționalei psihologii a vîrstelor riguroso diferențiate și exclusive. Nu mai puțin evidentă și spectaculoasă în consecințele ei este încercarea întreprinsă de autor de a da accente virile comportamentului și mentalității unora dintre personajele sale feminine. E. B. — eroina principală a celei mai întinse secvențe de roman este — ca și Francisca, sora ei de înstrăinare — un spirit lucid, inchiștorial și distant. E. B. pare lipsită de femininitate, dar, de fapt, e nemulțumită de condiția ei feminină, așa cum Herbert e nemulțumit de copilăria lui și cum bătrîni care nu vor să moară își păstrează prin probe de vitalitate disperată iluzia de „stăpîni”.

„Absența stăpînitorilor” se vedește a fi, așadar, tensiune permanentă, din unghiuri și de pe poziții diferite, spre o categorie umană privilegiată, avînd vocația supremației și fascinația puterii. „Energiile” pe care le adună atîția din eroii lui N. Breban, și pe care toți comentarii nu încetează să le observe, vin din această sete neistovită de „bărbăție”. Concept generos, în care ne place să vedem dincolo de o biologie robustă și o anumită atitudine față de destin.

## cronica literară

nicolae breban:

### „în absența stăpînitorilor”

„Stăpîni” sînt cei ce intervin eficace în linia imanentă a vieții lor, cei ce colaborează frenetic cu propriul destin și nu-l recunosc decît în măsura în care îl modifică. Ei sînt învingătorii din toate timpurile pentru care soarta înseamnă voință și libertate de acțiune, cei cărora parcă nu li s-a dat un destin, ci ei înșiși l-au inaugurat, așa cum vorbele, invocînd cu credință faptele, le pot anticipa și chiar instaura. Dezideratul pur devine realitate și terapeutică acestui miracol e energia, adică ardoarea propriului destin. În romanul lui N. Breban problemele speței trebuie considerate numai un pretext pentru o trecere de la limitele biologice la o „filozofie” a limitelor. Autorul atribuie tentația „stăpînitorilor” unei femei și această femeie nu e o „natură”, ci un „caracter”. Se poate descoperi în deciziile și gesturile ei tendința de a provoca destinul încercîndu-l mereu și determinîndu-l. În fața mariajului nedorit, proiectat de părinții ei, ea nu „suferă” spectaculos și inutil, ci își întocmește un „plan” de acțiune complicat pe care îl urmează cu multă metodă. Cel pe care ajunge — în afara acestui program — să-l iubească cu adevărat, comite o inconștientă, gest interpretabil de altfel, și reacția ei este imediată și aproape neverosimilă — ruptura definitivă, urmată de căsătoria cu pretendentul inițial. Mod ciudat de a pedepsi sacrificîndu-se, suportînd propria-i pedeapsă, lovind cu propriul trup. Familia devine soluție de echilibru aleasă pentru a se apăra de asemenea fatale dezamăgiri.

E. B. are ambiția absolutului și — femeie fiind — vrea să-l atingă în dragoste. Meritul romancierului este că face să izbucnească această dorință într-o ființă obișnuită, modestă, aproape mediocră. Eroina lui nu e o fire năvalnică, pe care temperamentul o excede, dar nici o apatică incorrigibilă sau o visătoare fără ocupație. Ea are sentimentul realului, refuză mistificarea și devine o soție rezonabilă care își poartă soarta cu atîta decentă resemnare încît pare fericită și poate că este. Sau poate că totul nu este decît o așteptare prelungită, o tînjire scufundată în automatismele cotidiene. Oricum, responsabilitatea stării de fapt îi aparține în așa măsură, încît s-ar putea zice că la ea bucuria sau durerea sînt consecințe ale curiozității, ale unui pariu cu existența angajat pentru a-și dovedi sieși că e liberă.

Apariția lui Catargiu verifică însă fragilitatea echilibrului menținut vreme îndelungată. Încrîncenarea lui E. B., refuzul femininătății se arată a fi dorința de iubire care-și respinge obiectul. Re-

zistența față de Catargiu-tatăl ar fi fost definitivă. Dar ea e învinsă de un „cuplu” de forțe, căci la indiferența și siguranța tatălui — formă de absență eficace — se adaugă farmecul fără „vină” al copilului. Afecțiunea pentru Cătălin nu este decît o aminare a celei pentru Catargiu și singura care pare să nu observe este E. B.

Cînd „agresiunea” bărbatului se produce, ea îl iubea de mult. E. B. își părăsește soțul „respectabil” și căminul, dar refuză să se stabilească imediat în locuința noului bărbat și să-i devină soție. Intransigența ei se transformă acum în complex de inflexibilitate deși posibilitatea degradării o sperie mai tare ca moartea. Această a doua iubire se confundă cu teama nespuse pe care eroina o încearcă nu atît în fața eventualității unei noi deziluzii, cît mai ales, în fața loviturii fulgerătoare care va fi reacția sa. Ea întîrzie să se dăruiască, cu totul, încă o dată și se izolează o vreme, parcă pentru a asculta cum vine asupra-i uruiorul pămînt al fatalității. Un foarte acut presentiment al catastrofei domină această parte a romanului. La numai cîteva luni după căsătoria cu Catargiu, E. B. se sinucide fără explicații. Nu peste mult timp, Catargiu însuși ajunge un nevrotic obsedat, îmbătrînește subit și decade iremediabil, verificînd astfel pedeapsa postumă a lui E. B. pentru faptul că a făcut-o vulnerabilă redeschizîndu-i o veche rană și a iubit-o apoi mediocru. Abia această sinucidere concepută ca o răzbunare conferă demnității gestului aparent jenuș al rupturii de primul iubit. Și destinul provocat atunci în mod decisiv „se răzbuună” în această moarte repetată, care poate că nu este decît o „reîntoarcere” la iubirea neîntîmplată cu R. V.

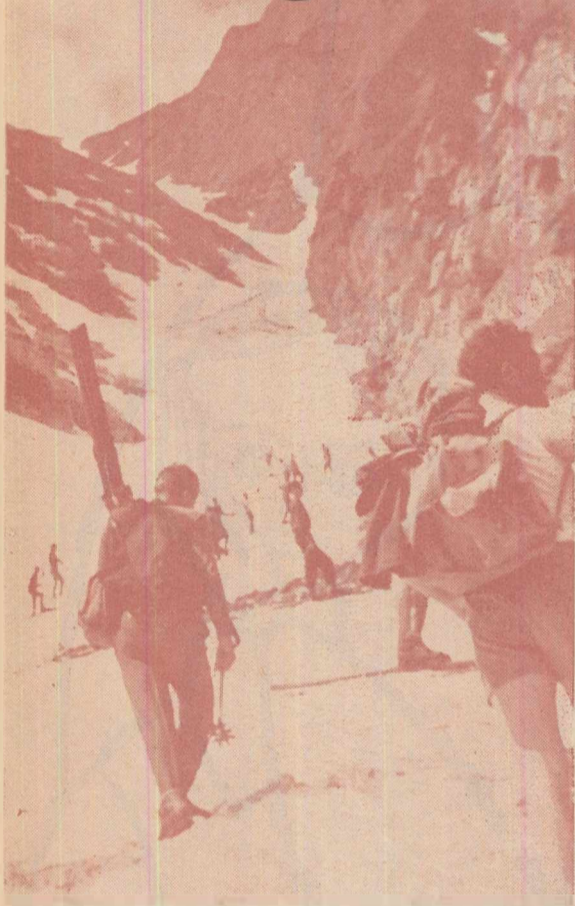
Avînd, la început, mai mult conștiința a caracterului decît caracter propriu-zis, E. B. și-l „face” intervenînd des în traiectoria propriei existențe. Dar, odată verificat prin fapte de viață, caracterul se transformă într-o forță autonomă, străină, aproape dușmănoasă, într-un mecanism declanșat de resorturi fatale. Efortul de „stăpînire”, de corecție a destinului, devine el însuși destin. E. B. e depășită și tîrîtă de propriul caracter și, din momentul cînd are această revelație, viața ei se consumă în încercarea disperată de a se elibera de sub teroarea lui. Încercare zadarnică, pentru că structura ei morală nu este adaptabilă. Moartea voluntară trebuie considerată ca o revoltă împotriva propriului caracter, dar chiar și acest gest ultim nu face decît să-l confirme.

Un caracter se dezvăluie și se verifică în timp, el trebuie privit ciclic, pe mari etape ale existenței. Caracter nu înseamnă conduită liniară, cenzură cotidiană permanentă, caracter înseamnă repetabilitate. „Romanul” lui E. B. este istoria pierderii unei vieți de către un caracter devenit destin, sau, mai exact, a frîngerii unui caracter de către destinul care este el însuși.

Romanul lui N. Breban se desfășoară în afara subiectului propriu-zis, insuficiența lui epică fiind compensată de „știința” tipologiei — de unde și posibilitatea speculației critice de a „parazita” cartea într-un gest solidar cu comentariul întotdeauna excesiv al autorului. Un roman aproape didactic, prin aplecare irezistibilă spre eseu, dacă eseul însuși nu ar sfîrși în „poezie”.

MIRCEA MARTIN

# baia de oxigen



O logodnă tainică unește albul caietelor deschise pe băncile amfiteatrelor noastre — cu zăpezile strălucind virginal pe versanții Carpaților. Această uniune, ținută secretă de-a lungul unui întreg semestru, previzibilă totuși pentru cunoșcătorii transhumanțelor studențești, e dată în vileag atât de exploziv în februarie, încât cascada albă antrenează toată țara. Câtă vreme iridiul penitei și-a cheltuit materia pe surtele de coli, lăsând în urmă dire albastre de lumină, perechea de schiori a dormitat în cel mai obscur ungher; dar exilul acesta avea să obțină o superbă compensație la capătul sesiunii de iarnă. Munții, prefigurați întâi printr-o machetă infimă — grămada de bilețele cu subiecte de examen — au apărut în sfârșit în mărime naturală, majestuos decupați pe cerul de sticlă; Bucegii și-au oferit atunci zăpada velină pentru ca schiurile să scrie caligrafic, cu litere imense, *vacanță universitară*.

Am văzut, la Sinaia, cinci sute de absolvenți ai anului V, venind să se cufunde într-o deconectantă baie de oxigen, mai înainte de a face ultimul și decisivul pas din viața lor universitară. Urmaseră diferite facultăți cu profil tehnic sau umanistic; aveau mîntea populată de probleme, formule și structuri din mii de pagini de specialitate; din toate acestea se închea o preocupare covârșitoare ce se va traduce, peste puține luni, într-un studiu dens de informație, cu asocieri și sinteze proprii, cu idei sau ipoteze originale — proiectul de diplomă; și încă în a doua jumătate a acestui 1967 îi vom vedea ocupându-și locurile în fața tablourilor de comandă, la catedră, la microscop, la planșetă, risipindu-se radier pe toate direcțiile economiei și culturii românești. Dar, deocamdată...

Deocamdată erau, toți cei cinci sute, studenți la una și aceeași originală școală superioară: Facultatea de liniște. Deocamdată luau loc, cu toții, în amfiteatrul munților, pe gradenele Sinaiei, privindu-și — prin străvezimea distanțelor — colegii instalați pe gradene asemănătoare la Bușteni, la Predeal, la Pîrîul Rece. Deocamdată aveau prilejul să privească anii de facultate și viitorul productiv prin vizorul albastru al celor zece zile de binemeritate vacanță.

— Numai gândul că masa la care scriu cele câteva rânduri de pe „vederi” n-a suportat niciodată greutatea unui manual — și e de ajuns ca să mă reconforteze...

Cu un suris, Zinca Niculescu, de la Facultatea de Istorie (București) își plasează afirmația pe terenul agrementului. Este de altfel același om care, două minute mai târziu, se lansează neprovocat într-o pasionantă pledoarie pentru frumusețea profesiei sale, infirmind dezinvolt declarația inițială, la fel de spontană, cu privire la faptul că aici, la odihnă, se vrea „degajată de orice”. Nu, evident, de firul roșu al existenței tale nu te poți rupe, cu adevărat, nici între brazii Sinaiei. Uite, acum, în pragul intrării în pro-

fesorat, Zinca Niculescu constată că, la capătul celor cinci ani, știe, deocamdată, atât de puțin față de maeștri, față de cit s-ar cuveni, mai ales... Rămîne pe gînduri.

Un coleg economist, Teodor Pădureanu, absolvent I.S.E., (Cluj) reia ideea, dar o conduce pe făgașul unei soluții.

— Esențial e, firește, constituirea plenară a personalității. Dar, pe parcurs, important e să-ți cunoști limitele și, ceva mai mult, să-ți le și recunoști. Nu pentru a te împăca, suficient, cu ele, ci, dimpotrivă, pentru a-ți mobiliza resursele. Trebuie să ai curajul de a mărturisi cînd nu știi, învingînd tentația de a-ți acoperi golurile cu o poșghiță înșelătoare, în fond necinstită. Preferă să rămîi modest, să observi, să acumulezi, să înveți în continuare. Facultatea e de-abia prima treaptă a rachetei.

Brazii asistă cu o anume solemnitate la asemenea discuții, în vreme ce, văzîndu-și de meserie, filtrează discret aerul, ozonîndu-l continuu. În vile, difuzoarele au fericita inspirație să tacă. Zinca își amintește cu un hohot de risum, ajunsă în gară „cu un tren după al celorlalți colegi” a fost împinată de un delegat care, șovăitor, i-a pus următoarea întrebare insolită: „sînteți studentă sau aveți nevroză astenică?” Aluzie la textul celor două pancarte indicînd limitativ locul de adunare pentru două categorii (extrem de distincție!) oaspeți ai Sinaiei.

Teodor Pădureanu, în schimb, pentru a cîncea oară venit într-o tabără studențească de odihnă, cercetează familiarizat locurile, anticipînd revenirea sa la forma sportivă de pe cînd practica intens atletismul, în special aruncările. Asta înainte de atîtea examene, înainte de atîtea nopți petrecute prin bibliotecă...

Nouă înfruntare de păreri:

— Foarte rău că ai capotat ca sportiv prin asemenea munci în asalt. Eu, în cinci ani de studenție, n-am avut nici o noapte albă. Simplă problemă de organizare — își exprimă punctul de vedere „ca la carte” Nicolae Țăranu, de la Construcții Civile (Iași), cărui probabil nu întîmplător i s-au încredințat răspunderi în conducerea taberei. Și, pentru că niște colege de la biologie își manifestă rezerva în fața unei organizări atât de perfecte a timpului, el continuă: scoarța cerebrală are doar și ea o capacitate de acumulare, mai ales un ritm, nu trebuie deci forțată prin excese...

Biologii Mariana Dacos, Elisabeta Leonte, Ursula Mikolajevski surîd indulgent. Castraveți vinduți grădinarilor! Dar, în sfârșit, nu discuții pe tema fiziologiei cerebrale visează acum, după cinci examene, după hățșuri de bibliografie, după nu știu cite planșe — și înaintea perioadei de practică pedagogică, și înaintea redactării lucrării de diplomă, și înaintea... Stop! Să vedem mai bine ce arme vor fi puse la bătaie împotriva oboselii, blazării, placidității și chiar împotriva...

„paraziților sistemului nervos în scara animală”, ca să cităm tema proiectului Marianei?

Artilerie ușoară: seri de dans, concursuri artistico-distractive gen „cel mai bun și cel mai afon interpret”, programe de club. Artilerie grea: somn fără vise, excursii în diferite puncte aureolate de glorie turistică, pîrtii de ski, muzică bună. Arme de calibrul mic: visarea de unul singur, peste o pagină, eventual rămasă neîntoarsă. Pentru zece zile, încoronate cu un banchet de închidere, e destul de bine. Variația mai este asigurată și prin intensitatea personală a execuției. Valeriu Georgescu, de la Construcții de Mașini (Galați), schior încă din anii liceului, solicită insistent itinerarii de consum fizic masiv, în numele celor ce vor să schimbe zilnic câteva maieuri, așa încît „să le iasă sesiunea prin piele”. Alții, dacă vizitează Peleşul și pot aluneca pe sanie de-a lungul unei pante dulci se declară arhi-mulțumiți.

Talentele artistice, mai mult sau mai puțin latente, mai mult sau mai puțin descoperite, au de rezolvat o ecuație: a se remarca (firește, nevoie strict individuală), rămînînd ca această afirmare să egaleze exact nevoia de destindere a *tuturor*. Trăiască ambiția! Ea și numai ea lichidează resturile eventuale ale operației, totuși prea puțin algebrică. Așa încît pe ambiția tinereții contează Alexandru Chitian, membru al Facultății de Electronică (București), pasionat interpret de muzică populară și ușoară, fost membru al brigăzii artistice a Politehnicii premiată et caetera...

Ce ciudat: peste ani și ani, cînd inginerul Alexandru Chitian va fi probabil cunoscut pentru contribuțiile sale la perfecționarea sistemului energetic al României, vor exista atîtea sute de colegi (mii, dacă ținem seama de toate cele cinci tabere studențești în care i s-a auzit vocea) care îl vor ține minte și aprecia numai pentru această voce, pentru această bucurie de a se produce ca, vă rog să iertați, artist amator!

Deocamdată acum, la intersecția studenției cu munca productivă, Chitian, născutul în anul de grație 1945, nu reușește să separe suficient în inima sa dragostea pentru (atenție, transcriu) „stăția sintetică de încercare la rupere a întreruptoarelor de înaltă tensiune 100—220 kW” de aceea pentru melodioasele „Uhai, bade”, „Ș-aseară vîntu’ bătea...” Deocamdată, aici, în marele amfiteatrul alpin cu umbre albastre, nimic nu este mai firesc decît ca o fată să-l întreb pe Valeriu Georgescu, exact în timpul unui dans lent, dacă și-a hotărît drumul — asistent la facultate, ori inginer la „Progresul”-Brăila... Deocamdată, după niște examene grele luate ușor, după niște examene simple luate mai anevoie, aerul tare care sparge chenarul ferestrelor se urcă la cap ca un alcool de 90° și baia de oxigen îmbată pentru azi, pentru săptămîna viitoare, probabil pentru mulți ani de aci înainte.

ȘTEFAN IUR

## GHEORGHE LUPU

### ● phoenix

Doamne, e-o lume de rouă și sticlă!

Dau toate cărțile, toate poemele,  
Filozofia cu riduri drapată  
Tălpile tale să-mi treiere stemele  
Măcar o viață, măcar odată.

Nu se repetă: numai acum!

De aceea fumegă pomii pe drum.

E drumul săpat în podișuri străvechi  
De toamne, de greieri și de ozon  
Aici, cu pămîntul lipit de urechi  
Pîndesc pînă pasărea cade din pom.

Ploile tale cădea-vor pe seară  
Asprele mele hotare și secete  
Zvirlindu-mi sufletul mult în afară.  
Prin ochi, prin tîmple, prin degete.

Seară de luni. Luna mă trage pe roată.  
Pe tine ce roți te au la-ndemină  
De-mi vii așa cum n-o să mai poată  
Veni la mine nici o fîntînă?

S-au înjunghiat în Olimp zeii toți  
Pentru această seară de luni  
Care ne năruie aceleiași roți  
Viața cu virfuri muiate-n minuni.

N-au fost în mine metale să ceară  
Timpului ardere vastă mai repede  
Ca lumea asta, lumea spre seară  
Lacrime este deasă de lebede.

Robust în mușchi și-n oase, ce țesături subțiri  
S-au stivuit în mine de-mi macină făptura  
Cînd tate pleacă-n munte și mama-n amintiri  
Lăsîndu-se acasă: eu — flacăra, eu — zgura.

Iubirea vinovată? Eu am strigat să vină  
Din zeii mei, din două milenii am strigat  
Trudit de lună plină ca mărul în grădină  
Cu pumnii strînși în suflet, sub cer necercetat.

Știu că la drum s-ar cuveni să ai  
Creion, cuțite și suflet cît se poate  
Prea ars de toate pe-un picior de plai  
Merg ca pămîntul — vis pe jumătate.

Altora le-ai trimis cetăți și blazoane  
Mie? Pieptul deschis, pecete de răzeș  
Să fiu altă movilă a lui Burcel  
De la Ceahlău la ultimul cires.

Oricînd sărutul meu poate fi mușcătură  
Doamnă cu păru-n flăcări, doamnă viață,  
Asta înseamnă că mai țin la poezie  
Și nu-mi voi scoate sufletul pe piață.

Niciodată n-am oprit pe stradă femeile  
Niciodată n-am intrat pe ușa din dos  
Sînt nepoliticos numai cu idelle  
Și pentru asta te blestem frumos.

## JUSTIN MORARU

### ● mereu nedeslușiți

Nu pot să știu ce zare e dincolo  
De-această ceață luxuriantă, larg  
În care-ți joacă ochii dispărînd  
De după sfori în umbra de catarg.

Știu clar, sînt sigur că mă clatin, da,  
Cu-această ceață jucăușă, rece,  
Căci tu te plimbi pe valuri de mătase,  
Pe ape ne-ncepute și cu virtejuri cînd  
Mă porji pe umeri să mă treci dincolo  
De teama noastră tulbure în ziua  
Clădită printre arbori pe pămînt.

Nu se zărește mal și-mi cauți mîna.  
Sînt numai trup și nervi și nu sînt bun  
Decît să te cufund în ceață-mbrățișată  
Și largul să-l sporesc c-o tulburare  
Și valurile să le cresc pe rînd.

Nu-i loc statornic în această mare!

Unde să punem stîlpul casei, temelia,  
Mereu nedeslușiți pentru-nceput?  
Nu știu cît sînt și cît ești tu  
Și ne scurtăm, încet, vecia.

## EMIL BRUMARU

### ● romanță

Iubirea, șaretă cu mere,  
Prin sufletul nostru trecu.  
Din staule dulci de-amintire  
Viștii ne cheamă cu muuu,  
Copaci-și procură jobene  
De brumă și mor eleganți,  
În cărți de ghicit către seară  
Sînt dame iubite de fanji,  
Și-n cești de cafea armistii  
Pe care le știi numai tu.

Iubirea, șaretă cu mere,  
Prin sufletul nostru trecu.

## ION DUMITRESCU

### ● atunci

Fără știre venit — fărîm care se reia —  
Sămînță pentru timp, pe cuibul în creștere.  
Atunci, în vale, către necunoscut  
Și astăzi mă caut!  
Izvor înecat în piatra de început  
Cu oboseala frunții spre sudoare.  
Buturugi de aer verzi de așteptare  
Îmi mișcă singele în trup.



TEODOR ȘALOR — „ARCAȘ”



## cu nicolae manolescu



*In matematică, a înțelege înseamnă implicit a face matematică. A înțelege literatura sau a o face sînt acte net deosebite. Opțiunea între critică și literatură este numai o problemă de talent?*

În primul rînd, da: există o vocație, în poezie ca și în critică. Fără să ne întoarcem la dogmatismul maiorescian, trebuie să admitem că nu pură întâmplare împinge pe cineva să se facă poet ori critic — chiar dacă, mai mult critic, mai puțin poetul, vor păstra toată viața nostalgia, cel dinții a poeziei, cel de al doilea a criticii. Cînd G. Călinescu, pîrindu-i-se că „a renunțat la scris și renunțarea aceasta se cheamă critică”, exclamă: „S-a isprăvit... e de neînțeles — sint critic”, aparenta lui resemble era de fapt o victorie. Pentru că ce altceva înseamnă a te realiza decît a te cunoaște și a avea îndrăzneala să cultivi în tine însuși posibilitățile cele mai profunde? Critica și literatura nu sînt numai două profesii oarecare: ele devin din cînd în cînd, un mod de a fi, de a te construi, de a te depăși. Cine înțelege literatura ca pe o odihnă a spiritului, acela nu e critic, e un diletant, după cum nu sînt critici erudiții neînștate să vadă viața operei, înălțîndu-se din molozul documentelor, sau, cum îi numea Iorga, „adunătorii tuturor nisipurilor”. În acest sens, am fost totdeauna de partea celor care caută în critică o formă de viață. Ceea ce mă interesează la un critic (și nu fac de loc un paradox) e ingenuitatea, adică poezia culturii, după cum ceea ce nu poate lipsi unui poet este intelectualitatea, cu alte cuvinte, cultura poeziei.

*— Cam tot în această ordine de idei, ce părere aveți despre distincția (foarte dură) făcută recent, de cineva, între publiciști, esești, pe deoparte, și cercetători pe de alta?*

Probabil ați observat că am fost trecut printre cercetători... Și pentru că am vorbit de ingenuitatea criticului, credeți că tăgăduiesc cercetarea, munca? Ar fi o... ingenuitate! Eu nu văd însă o deosebire, decît dacă cercetătorul n-are talent, iar eseistul n-are informație, ceea ce e la fel de rău. În definitiv, e vorba numai de forma de comunicare, actul critic fiind în esența lui același. Și nici măcar nu e obligatoriu ca cineva să prefere tot timpul o singură formă: Călinescu a scris, cum se știe, despre Eminescu mai multe volume de cercetare migăloasă, cu aparat critic (fiind chiar bînuț că a pierdut din vedere întregul!), dar și citeva eseuri, unde totul a fost absorbit într-un portret interior al poetului. Sau N. Iorga: cine nu știe ce înțesată de trimiteri este o pagină din istoriile lui literare. Totuși o mai puțin cunoscută azi „introducere sintetică” la *Istoria literaturii românești* (ținută drept curs, într-un an, la Universitatea din București, același curs care fusese înainte al lui Ovid Densusianu și pe care-l întemeiasă, mi se pare, V. Alexandrescu-Urechia) aduce o pagină curată, o privire de sus, deși aceasta presupune un uriaș material pregătit. Aceasta e cea mai concentrată istorie a literaturii române (de la început pînă imediat după 1900) — o imagine tulburătoare a destinului istoric al acestei literaturi. Nu este în ea nici o ostentație erudită, dar (și lectura noastră nu se lasă înșelată) o asemenea imagine nu putea rezulta decît dintr-o reflecție atentă asupra fiecărei opere în parte, asupra fiecărui document, asupra celei mai, aparent, neînsemnate știri... E adevărat că predilectia pentru studiu ori pentru eseuri sînt uneori determinate de înclinații mai adînci. Pentru Iorga sau pentru Călinescu aparatul critic exhaustiv, darea pe față a subsoluri-

lor cercetării este, din cînd în cînd, un exercițiu. Ei își cultivă plăcerea erudiției, voluptatea paginii dense de trimiteri. Dar la alții, aceasta poate fi neputință de a construi întregul. Adevsea expunerea la vedere a fișelor de cercetare, considerarea tuturor amănuntelor, chiar dacă unele sînt moarte, e un mod de a ascunde lipsa de vocație. Căci există, cînd studiul critic, istoric, e creație veritabilă, atmosferă interioară a textului pe care citările dese, indicarea surselor, ar distrug-o. Al. Odobescu, ne spune că pentru *Istoria...* cunoscută, Bălcescu a consultat „mai mult de 225 scrieri vechi și moderne în felurite limbi” și-mi închipui că n-a stat nimeni să numere și toate documentele mărunte. Pentru epoca aceea și pentru împrejurările dramatice în care a fost scrisă cartea, informația este uimitoare. Și cu toate acestea nu se vede nimic: *Istoria* lui Bălcescu e un eseu. De-ar fi încheiat-o, Bălcescu ar fi pus, nici vorba, la sfîrșit bibliografia (cum a pus la sfîrșit altor studii), pentru liniștirea scrupulelor noastre științifice. Ce concluzii să tragem de aici în legătură cu eseul sau cu studiul doct? Orice critic simte din cînd în cînd nevoia de vigoare și de puțină erudiție, dar nu cu alt scop decît acela de a-și lua provizie (materială și morală) pentru un nou zbor.

*Imi sugerați o idee. Nu cumva — în egală măsură cu această „alternare” de mijloace, moduri — e necesară unui critic și alternarea de peisaje literare? Cum altfel vă explicați îndreptarea atenției spre literatura clasică a multora din criticii tineri, care au debutat cu cronică literară?*

Ar fi o explicație. O literatură privită prea îndelungă vreme numai în realitatea ei actuală, imediată, devine obositoare și atunci cronicarul caută legăturile cu trecutul, are nevoie de sentimentul tradiției. Valorile prezente nu sînt niciodată limpezi și întoarcerea la literatura anterioară clarifică impresiile noastre, ne dă, nu garanția, dar speranța, că nu vedem confuz. Este deopotrivă necesară și altă „întoarcere”: spre literatura străină (și nu, cum se spune și cum se cheamă catedrele respective de la universități, literatura universală, pentru că în aceasta intră și literatura română). Am în vedere lecturi, dar și atitudini active: un critic trebuie să încerce să scrie și despre autori sau cărți străine. Așadar, cu toate că o anume specializare e inevitabilă, un critic adevărat trebuie să poată scrie despre orice. Dar (îmi permit o paranteză) s-a ivit o specie curioasă de specialiști care se consacră, de exemplu, literaturii germane, engleze etc. Ei n-au omis niciodată nici un rînd despre literatura română, nu sînt în stare să facă o analiză sumară pe un text accesibil oricui, în schimb sînt gata în orice clipă să scrie studii despre toți marii autori străini! Mania compilațiilor, în critica literaturii occidentale, e mai puternică decît era mania traducerilor pe vremea *Daciei literare*. N-ar fi de loc rău dacă revistele (și în special cele adresate tinerilor, studenților, ca *Amfiteatru*) ar comenta sistematic aceste cărți, spre a evita confuziile. Tot așa de ciudați sînt și specialiștii în istoria literară: nu cei care se consacră aflării izvoarelor și documentelor, oameni în general serioși, informați, și absolut utili unei culturi, dar cei care înainte de a ne convinge că pot scrie o bună recenzie la o plachetă de versuri actuală, se grăbesc să ne fericească cu monografia unui poet din trecut. Ce iese din această grabă? O operă didactică, fără nici o valoare în planul critic din care doar bibliografia de la sfîrșit poate fi, citeodată, folosită. Dar, m-am abătut... Spuneam că, într-adevăr cri-

ticii tineri fac uneori istorie literară pentru a găsi o perspectivă mai solidă, altele pentru că vor să-și pună la încercare talentul și în fața operelor complexe ale trecutului. Acestea sînt motive „ideale”, dar mai sînt și altele, vai, mai delicate. Tot mai des se observă la criticii tineri semnele unei decepții premature. De obicei un tînr e generos, entuziast, gata să ia totul de la capăt. Această bună credință se lovește, adesea, brutal, de (să le spunem așa) conveniențele și inconveniențele vieții literare. Unii rezistă eroic, alții se dau bătute. Retragerea în istoria literară se întâmplă să reflecte tocmai această înfrîngere. Inconveniențele sînt de mai multe feluri. Iată un exemplu evident. Se face frecvent în presa literară românească o confuzie, pe care o semnală E. Lovinescu mai demult, între spiritul polemicii și spiritul pamfletar. Confuzia e determinat o adevărată intoleranță a scriitorilor noștri la critică, la polemică. Sînt scriitorii care nu suportă să li se facă observații, sînt critici care nu lasă nici o obiecție fără răspuns. Acestea sînt însă slăbiciuni vechi de cînd lumea și ele n-ar deveni stînjenoare dacă n-ar fi susținute și altfel: viața literară amenință să fie sfîșiată de polemici în spatele cărora nu mai sînt nepotriviri de idei, ci un cu totul alt soi de interese. Cînd un scriitor e iritat de o critică și răspunde, lucrul e oarecum firesc (deși arată o anume lipsă de demnitate). Dar cînd scriitorul dispune de o revistă și de un cerc de prieteni, iritarea lui se preface în campanie contra imprudentului. Și alte reviste se atașează (pentru că interesele au proprietăți magnetice) și atunci indispoziția scriitorului devine un fenomen... Dar să dau și un exemplu concret. Acum aproape doi ani a început în presă o discuție despre critică, utilă și probabil cerută de starea criticii, de vreme ce a antrenat numeroși combatanți și a făcut să se vorbească despre anul 1966 ca despre un an al criticii. Nimeni (nici chiar aceia care, neputînd provoca discuții, le socotesc, pe cele provocate de alții, zadarnice) nu va tăgădui că emulația de azi în critică, vioiciunea opiniilor se datoresc acestei lungi discuții. Dar, iarăși firesc, multe reputații au avut de suferit, și nemulțumirile acumulate încep să iasă la iveală într-un chip supărător. O dovadă este curentul anticălinescian din ultimul timp. Am explicat altădată că, în fond, călinescianismul este o noțiune, un simbol al luptei contra inerției în critică. Nu e de mirare că cineva (care nefiind nici călinescian, nici necălinescian, s-a făcut anticălinescian) crede că acest călinescianism e o diversiune, dar e de mirare cum un critic serios și informat ca N. Balotă poate scrie despre G. Călinescu ceea ce a scris în *Familia*. În definitiv, chiar dacă N. Balotă nu e călinescian (și nu trebuie să fie neapărat), chiar dacă nu datorează nimic lui Călinescu (ceea ce nu e la fel de sigur) mi se pare foarte curios ca el să nu știe ce datorează tuturor eforturilor puse sub semnul călinescianismului, luptei împotriva prejudecăților, a platitudinii și uniformității în critică, împotriva sociologismului. Numai că — și aceasta e partea cea mai proastă — anticălinescianii au inventat un fel de grup călinescian (care etc.) spre a motiva propria lor reacție solidară și au prefăcut o polemică utilă într-un conflict armat. Ei nu apără niște principii, ci niște interese, adică dreptul lor de a trăi, ca mai înainte, nesupărați la adăpostul mediocrității. Toată supărarea vine din lezarea acestui drept moștenit din tată-n fiu încît părea la un moment dat inalienabil.

*Așadar, acordați criticii un oarecare rol în viața literară?*

Aș zice, hotărîtor. Nu vom avea literatura pe care o visăm atîta timp cît critica nu-și va putea exercita absolut nestînjinită oficiul. Lipsa de spirit critic (ceea ce e altceva decît critica) se explică prin acest climat, de care vorbeam, de neîncredere în critică. Ar trebui, de asemenea, nu numai ca revistele literare să fie încredințate unor critici, dar să avem o revistă de critică. În absența unei direcții sigure, avem impresia că vorbim în deșert. Premiile literare...

*La reuniunea internațională COMES 1966, Pierre de Boisdeffre spunea, vorbind de încurajarea talentelor, că în Franța există „patru mari premii, altele cincizeci a căror faimă nu este negliabilă, trei sau patru sute în preajma Parisului sau în provincie, cinci sau șase mii, spun statisticienii, pentru toate țările de limbă franceză”. Credeți că existența unor premii numeroase ar contribui, pe lângă emulația creată, și la o mai exactă evaluare a valorilor literare?*

Nu voiam să spun decît că premiile literare nu-și au rostul (și pedagogic!) dacă, lipsind direcția critică, se dau la întâmplare. Dar dacă mă întrebați... Nu cred că numărul mare de premii e necesar, dimpotrivă, cînd din doi scriitori unul e premiat, nu avem nici o garanție că stimulăm talentul. Ambția, destul de ușor de satisfăcut, se mulțumește cu puțin. Dovada, aproape comică, o face numărul imens de premii acordate la festivalurile de la Mamaia pentru cinematograful și muzică ușoară, care numai stimulatorie nu s-au dovedit! Alta e condiția: autoritatea premiului. Ea depinde de autoritatea juriului, verificată în timp de justetea deciziilor. Dar juriile, la noi, sînt mereu altele, de obicei anonime. Premiile n-au „tradiție”. În al doilea rînd (am mai spus asta) acordarea premiilor trebuie făcută la dată fixă, cu oarecare ceremonie publică, precedată de discuții în presa literară. O săptămîină sau o lună a premiilor ar fi un stimul entuziast. Deocamdată niște juriu invizibile acordă premii la date neprevăzute, asupra cărora secretul e păstrat cu grijă, unor autori aleși fără a fi devaluți public înainte, ca nu cumva, mai știi, să le ia alții premiile.

*Care este — după părerea dvs. — portretul unui critic ideal?*

Nu există un critic ideal, există numai un ideal de critic.

Rubrică realizată de  
M.-L. CRISTESCU

## CONSTANȚA BUZEA

### ● vinătorul

Vinează un tînr de bronz în natură,  
Trece cu șarpele și cu săgeata,  
Brațul său drept ridicat  
Apucă trei păsări în pumn  
Înăbușînd zborul lor într-o zbatere fără scăpare.

Tiputul care se rupe din gîtiri,  
Dacă-ar fi sînge,  
N-ar speria stolul întreg.  
Fascinat de roșul verii, de înmulțire,  
De florile coapte pînă la evaporare,  
Sîngele n-are acum o mască urîdă.

El poate să pară  
O vină ce trece din viață spre moarte,  
Dînd morții un ceas de sublimă trăire  
Și vieții un ochi în repaos.

Tiputul păsărilor se înfășoară  
Pe gîtul aproape de aur al vinătorului,  
Și el se rotește tras de priveștiștea  
Tot mai frumoasă, de pene, de aer mișcat,  
De ciocuri ce sîsîie.

El jine departe, mereu la extremă  
Celălalt mină  
Cu șarpele și cu săgeata,  
Dar nu se uită la ei,  
Și șarpele poate să scuipe otravă  
Pe mina ce-l gîtuie,  
Și poate să scape astfel  
Și să se strecoare prin trestii  
Șpre balta în care sînt pești  
Și sint cuburi de giște,  
Șpre lumea de solzi și de icre, acum  
Cînd e un fast în întreaga natură,  
Cînd și el s-ar putea înmulți  
Dormind peste ouăle sale.

Dar el e un șarpe de fier  
Cu limbi otrăvite de tînrul vinător,  
Limbi tăiate din lemn flexibil și care  
Liber trăiește, și liber ucide,  
Și liber este lăsat în natură  
După ce a ucis.

Vinează un tînr, și stolul  
Arit de mureș și de lung  
Își înalță cu vîlvă un capăt.  
Pe cînd celălalt capăt se ciugulește  
Și doarme-mbulzit într-o gamă  
De sunete și de culori.

Bat cu șuier acele înaripate  
Care-au văzut ochiul de vinător,  
Bat cu șuier, dar acoperind  
Vederea neamului lor spre primejdie.

Gușa fluturului e plină de miere de trestii,  
Pasărea îl mîncină  
Despodobindu-l de aripi,  
Risul și-aruncă elastic coada lui scurtă,  
Cu patru picioare sugrumă,  
Cu dinții sîșie,  
Și încă trei păsări dau vieții un ochi în repaos.

Și el va muri otrăvit de pumnal,  
El, animalul cu înfîșșare de cîntece blînde,  
El care noaptea trece frumos  
Cu ochii închiși pe jumătate  
El care-și cheamă perechea,  
Dorind să se bată pe pradă, și-apoi  
Sîngele-i șterge cu limbă mîngietoare.

Nimic nu se schimbă-n natură.  
Tîranizat de instinct,  
Sîngele-i cheamă, din față, pe vinător,  
Chipul și-l vede urmîndu-l  
Și fiara și-o recunoaște mereu  
Din aproape-n aproape,  
Cu același pămînt abundent la-ndemină,  
Pe cursul aceluiași timp vinător.

### ● cal cu flori

Cal cu flori, cal plugar, nu deschide pămîntul,  
Înainte de-a fi împreună ești orb,  
Capul de dor ucigaș peste pernă rămîne  
Fără somn, fără gît între sine și corp.

Ară grajdul, la fierărie nu te gîndi,  
Gîndul repede stinge puterea din vine,  
Tu potcoave aruncă din fruntea  
Cu briie de păr călător și cu pete peline.

Boala din dragoste-mi vine, cuvintele ce ți le spun  
Mișcă urchile tale a nenoroc,  
Uită și nașterea primului stol vinovat,  
Rozi nebunește la frînghia stării pe loc.

Crede-mi, deși, de o viță mai lungă,  
Omul răpește-ntr-o viață familii de cai.  
Crede cu milă, indulgește pustiiul din care  
Luna ridică scheletele albe la rai.

GABRIEL IUGA

### INSCRIPTIE PE NISIP

Am să stau acolo unde ploile cresc  
din muschiul de piatră înșumat al mării,  
unde vîntul soarbe urmele de cer.

O să nîngă noaptea turmele de scoici.  
Toamna o să-și spele vestețele stele.  
În șuvițe noaptea am s-o despletesc  
să o pierd pe deget, umbră de inele.

Vor cînta în valuri toți piraiții lumii,  
luna o să-și frîngă dansu-oriental  
ca să se curbeze punte între maluri  
și nu-ți fure ochii fiecare val.



TOMA STĂNESCU

### SOMN ADÎNC

Ziua forfecată piere  
Umbre tremurâ coșit  
În ecou de conifere  
Drumul trece prăfuit

Peste sat și pe pădure  
Sună-n noapte o secure

Cîntă, beată, o nebună  
Cu ochi răi înfipti în lună  
Și cu glasul de descîntec.

Toalele îi stau pe pîntec,  
Fluturînd vinătă noapte.  
Buzele-i macină șoapte  
Ca un plîns adînc de ape  
Pași-i clatină-n hîrtoape.

„Ah! Fete, cîntec spart  
În vioara unui drac  
Clototită în dorinți  
Nuntă ruptă cu răi dinți  
Iatagan de bucurii  
Cresc în mine bălării  
Și mă năpădesc scaieți  
Unde-mi sinteți  
Voi băieți,  
Cu sărutul dezmațat,  
Și cu sîngele-ațîțat?”

Plouă gînduri de omor  
Doamna neagră pețitor  
Mă îmbie la păcat;  
Am să-l prind pe vinovat.”

Drumul parcă s-a-mbătat,  
Se oprește la fintină.  
Cumpăna e sus pe lună,  
Pendulează o dorință.  
„Apa mată m-amenință”

I-a zărit chipul de lut  
Palid, larg, greoi de mut,  
S-a mai legănat o clipă  
A căzut ruptă aprig,  
Să-l sugrumă pe tăcute  
Sau poate să îl sărute.



desen de M. IORDĂCHESCU

## Unghi

Dar cînd  
patru generații...

„...după moartea mea vor trece / cînd voi fi de-un veac aproape / oase și fărîna rece / va suna și pentru mine al dreptății ceas depîn / și-al meu nume, printre veacuri, îndreptîndu-se senin / va-nfiera ca o stigmată negliobă dușmănească / cît vor fi în lume inimă și o limbă românească”.

ALEXANDRU MACEDONSKI

Mi-am pus de multe ori întrebarea: pe ce temeiuri a fost atât de vehement refuzat Alexandru Macedonski de gustul contemporanilor, ce vină explicabilă avea el, în-cît încercătura sa sublimă a trebuit să deraiereze din deceniu în deceniu în timp ce venea spre noi, iar oțitva temerari să facă muncă de salahari, să se aplece în fărîna și cu hulite lopeți să reîncape a-l reconstitui, ambițioși și — poate, în fond — înfrînți? Se va mai putea vreodată în-tregi imaginea adevăratului Alexandru Macedonski? Vor îndrăzni tinerii anilor noștri, tinerii anilor 1980, 1990 etc. să-l situeze acolo unde oțitva fericiți consideră că merită marele poet? Și dacă ei vor îndrăzni să o facă, va fi balaurul cu șapte capete al opiniei publice înțelegător și va accepta drept rege pe un om pe care se obișnuise să-l devore?

Soarta unei literaturi este soarta ultimei generații creatoare, soarta ultimilor imblinzitori de fete morgana. Soarta unei literaturi este soarta piloților ei de încercare. Dar tinerii nu sînt atât de exagerați pe cît se pare. Tinerii, adevărații și substanțiali tineri, nu riscă niciodată fără de a avea măcar iluzia victoriei. Poate fi Macedonski o victorie? Poate aduce el cîștig de cauză unei generații, încît să fie portdrapelul ei? Cine știe? Parcă nu, de vreme ce nimeni nu roștește cu convingere: el este la fel de mare ca Eminescu, el este mai mare decît Eminescu. Dar cine s-o spună? Cine poate crede într-un asemenea strigăt? Iar Eminescu e atât de definitiv, atât de loial și de esențializat în timp, încît numai o ascensiune a lui Macedonski poate tulbura vîrfurile. În nici un caz Mihai Eminescu nu poate coborî. El este reperul stabil. Față de el se va face, sau nu se va face, urcarea celuilalt. Sînt momente în care o dragoste formidabilă pentru Macedonski mă face să sper într-o greșeală, descoperită ulterior, a lui

Eminescu. Dar unde să găsim într-o viață de martir cea mai mică urmă de neadevăr, de eroare? Sau poate opera lui a înnobilit brutal totul în urmă, electrocucîndu-i întreaga copilărie care se prăbușește de atunci încoace hohotitoare în plaja uscată a infometatei noastre culturi. Eminescu a fost un martir. Dar și Macedonski a fost un martir. Iar în fapte exterioare Macedonski e mult mai înduretat. Respins grosolan de contemporani, neînțeles de strălucitorul domn al bunului simț — Maiorescu, el a fost lovit mereu. Dar parcă haosul urii contemporanilor, ridicolul lamentației sale, inconsecvența spiritului său iritat au făcut obișnuite, niște excepționale indicii ale geniului. Aproape că, în exterior, Macedonski a avut o viață mai nervoasă, mai nedreptățită, el fiind la urma urmei prototipul geniului. Ciudata tensionare a poeziei sale, isteria vitalității sale excesive — tulburătoare astăzi — au făcut din el exponentul imaginii inverse. El a părut cel ce ataca pe marele poet. Dar eu cred că într-o zonă mai adîncă a conștiinței noastre situația a fost de fapt provocată. Lipsită de mari poeți pînă atunci, enervată de lasitatea multora de a-și divulga numele, literatura română s-a trezit dintr-o dată cu toți acești bărbați: Eminescu și Creangă și Caragiale și Maiorescu și Macedonski. Poeți erau Eminescu și Macedonski. A fost ales de sălbaticile respirații ale pămîntului nostru: Eminescu. Motivele? Poate le vom numi. A fost respins Macedonski. I s-au găsit pretexte. L-a atacat pe Eminescu. Dar și Eminescu l-a atacat pe Macedonski și poate mai des și mai grav. Da, mi se răspunde, dar Eminescu e un mare poet. Dar și Macedonski e un mare poet, răspund. Parcă nu e, exclamă o voce. Dar dacă e? Dacă e, și noi de zeci de ani ne ferim să o spunem? Dacă el este sau devine la fel de important pentru viitoarea literatură română cît a fost Eminescu pentru cea de pînă azi?

Trei oameni (reprezentînd poate mai mulți, reprezentîndu-se poate numai pe ei) l-au iubit pe Alexandru Macedonski. Trei oameni l-au iubit real, cu forță de a iubi. Primul a fost Tudor Vianu. Prefața-studiu la opera lui Macedonski m-a emoționat pînă la lacrimi. Dar ce neșansă! Vianu nu putea impune un scriitor. Critica lui e străină de violența subiectivă a unui G. Călinescu, violență care este singura în stare să zguduie o ordine. Critica atât de calmă, de flegmatică a lui Tudor Vianu nu putea scoate din ansamblul sanguin al negării pe Alexandru Macedonski. (Nu doveză trebuiau, ci axiome nebune). Trebuia un G. Călinescu aici. Tudor Vianu nu putea stabili decît adevărul de pînă la el. Adevărul viitor nu și-a permis să-l pronosticeze niciodată neuitatul savant. Iar Macedonski nu devenise „marele nostru poet”. Tudor Vianu nu și-îngăduia să greșească, să riște. Și astfel imaginea lui Macedonski rămîne aproape aceeași, deși Vianu o luminează mult. Ea rămîne aproape aceeași, scăzînd luciul pe care ghearele unui ciudat animal l-au știrbit imediat. Un Macedonski nou minus recepția în-seamnă aproape același Macedonski.

## ADRIAN PAUNESCU

P.S. Fără îndoială mulți alții au scris despre Macedonski, dar afirmînd că a fost negat de majoritatea contemporanilor cu o mare vehemență și că a fost adorat într-un cerc restrîns, ei au considerat că „adevărul se află la mijloc”. După părerea mea, adevărul se află de foarte puține ori la mijloc. Adevărul despre Macedonski nu se putea afla în nici un caz la mijloc. Un exemplu: după ce analizează versurile de început ale poetului, bune și slabe, după ce se întrebă — pe bună dreptate: „este literatura română destul de bogată și de variată încît să ne îngăduim să ignorăm, să socotim drept cantități neglijabile, producțiuni de felul acestora?”, după ce mustră finalul — excepțional, cred — al poeziei Neron, D. Caracostea ne dă asigurarea că Macedonski își ocupă în literatura română „locul pe care-l merită”. Bineînțeles. Dar care e acest loc? Asta tot încercăm să aflăm de patru generații.

## CRONICA IDEILOR FILOZOFICE

Ipoteze despre un  
al șaselea mod de producție

În ultimii ani, în diferitele publicații marxiste din mai multe țări, au reînceput cu o deosebită vigoare dezbaterile în jurul unei probleme de istoriografie mult controversate, ale cărei consecințe de ordin teoretic și metodologic sînt dintre cele mai însemnate. În prefața la lucrarea sa „Contribuții la critica economiei politice”, K. Marx, după ce face o prezentare succintă asupra esenței materialismului istoric, încheie cu următoarea frază: „În linii generale, modulul de producție asiatic, antic (sclavagist — n.n.), feudal și burghez-modern reprezintă respectiv epoci de progres ale formațiunii economice a societății...” Această frază, precum și alte referiri asupra așa-numitului mod de producție „asiatic”, întilnite atât la Karl Marx cît și la Fr. Engels, au justificat întrebarea pe care și-au pus-o cercetătorii marxisti cu privire la ce anume înțelegau clasicii marxismului prin noțiunea de „mod de producție asiatic”.

Conferințele specialiștilor sovietici din 1930 (Tiflis) și 1931 (Leningrad) ajunseră la concluzia că așa-zisul mod de producție asiatic n-ar reprezenta nimic altceva decît o variantă a formațiunii feudale. După recentele cercetări istorice-concrete efectuate într-o serie de țări ca Egipt, Algeria, India, Vietnam etc., s-a făcut tot mai mult simțită necesitatea abandonării schemei rigide a celor cinci moduri de producție (primitiv, sclavagist, feudal, capitalist, socialist), fapt ce a reactualizat discuția intreruptă în 1931, neglijată teză a lui Marx cu privire la un al șaselea mod de producție — modulul de producție „asiatic” — revenind în atenția cercetătorilor.

Dezbaterea, aflată astăzi în plină desfășurare, angajează numeroși oameni de știință europeni și neeuropeni, ipoteza unui al șaselea mod de producție dovedindu-se rodnică pentru înțelegerea mai aprofundată atât a istoriei Asiei cît și a istoriei țărilor din Africa, Europa și America pre-columbiană. Revista *La Pensée*, prin cele două articole ale lui Jean Chesneaux din nr. 114/64 („Récents travaux marxistes sur le mode de production asiatique”) și din nr. 122/65 („Où en est la discussion sur „le mode de production asiatique”) oferă un veritabil bilanț al dezbaterilor, un bogat material informativ cu privire la diversitatea opiniilor exprimate. Un prim pas cîștigat în elucidarea problemei pusă în discuție îl constituie acordul unanim al participanților la dezbateri asupra netemeinicii părerii exprimate în 1930—1931, potrivit căreia citata teză marxistă s-ar referi la o variantă asiatică a modulului de producție feudal. Se discută însă în continuare faptul dacă așa-numitul mod de producție „asiatic” constituie un tip de orînduire socială aparte, distinct de celelalte cinci, sau reprezintă doar, fie o etapă tîrzie a comunismului primitiv (cum susțin Tian-Cian-va, I. Natansohn, Natalia Simion etc.), fie o manifestare timpurie a sclavagismului (după V. V. Struve, Yoshimichi Watanabe, R. Günther, G. Schrot și alții). Așa după cum remarcă prof. Ion Banu în articolul său *Asupra formațiunii sociale asiatice* — publicat în Revista de filozofie nr. 2/66 — una din cauzele ce determină neacceptarea modulului de producție „asiatic” ca formațiune socială distinctă, este o anumită rigiditate, ezitărea cercetătorilor de a se smulge din cadrul fix al celor cinci orînduiri economice, considerarea tezei celor cinci orînduiri ca o lege a materialismului istoric. În realitate, nu numărul etapelor are caracter logic, ci evoluția progresivă, trecerea de la inferior la superior prin salturi

dialectice al căror număr e determinat de condițiile specifice ale dezvoltării istorice a fiecărui popor. Decretarea celor cinci orînduiri ca legi universale pe întreaga suprafață a globului, pare a fi o extindere mecanică, o extrapolare nejustificată faptic, de la situația unui popor sau a unui grup de popoare, la situația tuturor celorlalte. Printre cele care susțin teza unei a șasea orînduiri sociale de sine stătătoare, calitativ deosebită de celelalte cinci, bazați atât pe izvoarele bibliografice cît mai ales pe materialele faptice furnizate de cercetarea istorică concretă, se numără Jean Chesneaux, Maurice Godelier, Eugen Varga, M. A. Vitkin, N. B. Teracopian, Ferenc Tökei, Kimio Shiozawa, Hayakawa și alții. Hayakawa este și cel ce propune numele de mod de producție „tributar” în locul celui de „asiatic”. Prin ce se definește de fapt acest mod de producție tributar? În primul rînd prin specificul proprietății, printr-un anumit tip de relații de producție, printr-o structură socială proprie.

„În forma asiatică — spune K. Marx — individul nu este proprietar, ci numai posesor; adevărul proprietar este propriu-zis comunitatea, așadar proprietatea există numai ca proprietate colectivă asupra pămîntului...”

Acestei forme economice îi corespunde o formă politică adecvată, statul cu caracter despotic. Despotul (rege, împărat) se confundă cu statul; el apare ca unic proprietar al pămîntului. După cum arată K. Marx în *Capitalul*, moșierimea nefiind cunoscută aici, „renta și impozitul coincid, sau, mai bine zis, nu există un impozit distinct de această formă a rentei funciare”. Trebuie relevat caracterul funcțional al dreptului de proprietate exercitat de despot și membrii clasei dominante, aceasta dispărînd odată cu pierderea funcțiilor pe care le ocupa în stat. Principala producătoare de bunuri, țărînimea obștilor agrare, este exploatată în ansamblul ei de către pătura dominantă — tagma numeroșilor funcționari din jurul despotului — forma specifică a exploatării fiind cea tributară (impozite sub diverse forme, muncă obligatorie etc.). Scavii, deși nu lipsesc, numărul lor e în general limitat, ei nu aparțin unor persoane particulare ci statului, îndeosebi templelor. Nejucînd un rol hotărîtor în producția socială, prezența acestora nu justifică încadrarea modulului de producție tributar printre variantele formațiunii sclavagiste, așa cum vor să facă V. V. Struve, Y. Watanabe și alții. Există suficiente temeiuri ce ne îndreptătesc să considerăm modulul de producție tributar ca o formațiune socială distinctă, care a dăinuit timp de secole nu numai în Asia, ci probabil pe întreaga suprafață a globului. În funcție de condițiile istorice concrete, proprii fiecărui popor, acesta s-a transformat treptat fie în formațiune sclavagistă, fie direct în una de tip feudal, cum pare că s-a întimplat în China, Japonia și alte țări. S-ar mai putea discuta în continuare despre existența sau non-existența unui mod de producție „tributar” pe însuși teritoriul patriei noastre. Ar exista o serie de indici care ar putea pleda în favoarea tezei potrivit căreia și la noi, tranziția de la comuna primitivă la feudalism s-ar fi făcut printr-un mod de producție tributar, cu atât mai mult cu cît despre o orînduire sclavagistă propriu-zisă, în Dacia, nu putem vorbi. Dar toate acestea ar depăși cadrul articolului de față, scopul său limitîndu-se la o sumară informare asupra unor discuții marxiste actuale.

DORIN GLAVAN

## GHEORGHE DARAGIU

## ● lut strămoșesc

Strig pe o vale, curg printr-un singe,  
— Eroii rămîn lumină! —  
Statule cheamă nobil  
Coroane de flori și de lacrimi.

Trec pe lîngă stejari și eroi  
În fiecare zi, în fiecare noapte  
Geme în mine un Criș spre Dunăre  
Și trec mîndru pe creste cu focuri.

Lutul, jar de istorii,  
A oprit lîngă codri cohorte  
Trec romanii și dacii prin mine,  
Fruntea mi-e plină de mir,

E un nobil destin și chemare  
Aici lîngă stejari să te naști  
Și să mori lîngă Olturi și Crișuri  
Bătrîn să treci un cerc în copaci.

## GEORGE ȚIRNEA

● scoarța  
de vineri

Ne locuim balaurii-n cojoace  
Pînă se fac prielnici de răbdare  
La vîntul căutat și mai încoace  
Cît ni se leagă știrul din căldare

Cu bănuiala scursă printre dește  
Pe laptele fierții de sulcină  
Pentru ziditul nopților boboște  
În muchia sorocului pricină

Și feții toți frumoși cît li se poate  
În povestea crudă dinspre mamă  
Își oblojesc cămășile la coate  
Cu frigul morții neluat în seamă

De ne ajungem scriși după un tropot  
Spre căpătîul zmeilor prielnici  
Tot așezatul limbilor de clopot  
La cumpăna bărbajilor vremelnici

Rostiți pe dunga fluierului încă  
Nebănuit sub dinte custurii  
În săptămîna de trecut adîncă  
Prin toată scoarța vîrstei păduri

## AUGUSTIN JULA

## ● apa morților

Și iată apa morților, putrezind pămînturi  
pînă-n marginea bătrînilor dinspre sat  
și aud cum se storc dintre corpurile  
umbrele vulturilor căzînd răstîgîni de fărîna  
cu aripile stăruind afară din ape-nțecate de  
scăldători.

E-o smulgere în creștetul sufocat între morți  
și-o răsucire grea de începuturi  
în feciorii aceștia nervoși  
care aprind în lume din neînțîntă cînturi.  
Se-alungă ceva-n ei. Niște pămînturi.  
mucezesc la încheieturile lumii  
mustind neconțenit, neuscate de stele și vînturi.  
Miresele cioplite-n munți  
coboară-nțepenite în umeri de bărbaji  
pentru feciorii încă nenunțîți.  
Fugeam de-acasă cînd auzeam tropotind lîngă  
porți

caii aceia negri, ciudați  
și-mi adunam privirile din urmă  
pînă se rupeau între praguri de nopți.  
Mama mă aducea acasă de lîngă o clăie de fin,  
adormit  
și-mi limpeză templu de frica răsucitoare în trup  
implîntînd în crucea casei un cuțit.

## DANIEL TURCEA

● albastru  
de voroneț

Galaxia noastră  
Crește pe undeva pe la marginea unei păduri  
boreale

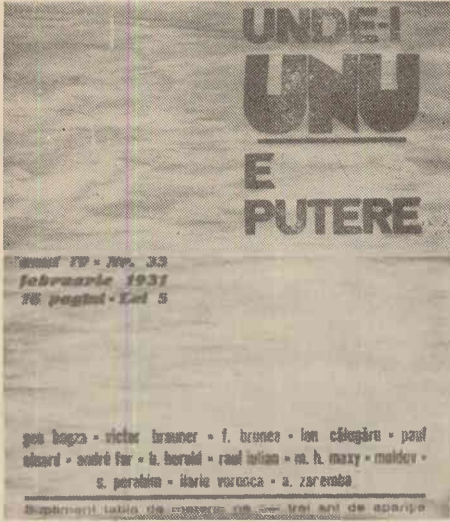
De veșnică zi  
Cu oasele dibuite de frig,  
de friguroase, limpezi curcubeu.  
Și-n această încăpere ciudată  
Cu moleșala de aburi a nopții  
Ce se năruie în fiecare omnire  
lege de liliac înnebunit în părul iubitei  
În nopțile nunții  
Pînă ce l-am zidit pe Isus  
Cheaguri de sînge  
ca pentru o corabie  
Cu un om în plus  
Nimerit de sorții Religiei.



S A Ș A  
P A N Ă

# AMINTIRI

despre  
revista



## DE CE UNU ?

— Iată povestea adevărată a acestui titlu (care a făcut... carieră). În 1923 (și încă vreo zece ani în continuare) eram medicul Regimentului 1 Căi Ferate. Plecam să controlez starea sanitară a ostașilor la una-două din multele companii și detașamente de la poduri răspindite pe jumătate din țară. Când mă aflam la Iași sau în alte stații din nordul Moldovei, mă repezeam, pentru o zi sau pentru câteva ore doar, în Dorohoiul copilăriei unde mă vedeam cu un drag și admirabil tovarăș de idei literare. Avea, cum se zice, stil. Pe graiul lui și pe fraza trasă pe hirtie își lăsase tiparul cele câteva schițe ale paralogicului Urmuz, apărute în CUGETUL ROMÂNESC, PUNCT, CONTIMPORANUL și BILETE DE PAPAGAL. Se numea Moldov. Cu Moldov am hotărât, era prin februarie 1928, să organizăm la Dorohoi un festival în care să fac o expunere a curentelor de avangardă sau moderniste — futurism, expresionism, suprarealism —, Moldov să citească traduceri din Paul Eluard, Tristan Tzara, André Breton, Aragon, Robert Desnos și Pierre Reverdy. În partea a doua, urma să vorbesc despre mișcarea de la CUGETUL ROMÂNESC, PUNCT și INTEGRAL, iar un alt elev al Agathe Birseu să citească schița lui Urmuz, PLECAREA ÎN STRĂINĂTATE, BLESTEMELE (în proză) a lui T. Arghezi, o proză de Ion Vinea — cred LUNTRE ȘI PUNTE și în încheiere, din CAII LUI CIBICIOC ai dorohoiului și avangardistului militant de la INTEGRAL, Ion Călugăru.

Dar pe cînd întocmeam, la una din scurtele mele repeziri prin Dorohoi, programul respectiv, ne-a țîșnit ideea să scoatem noi o revistă de artă nouă la care să nu fie primiți să colaboreze decât scriitorii ce se încadrau programului ce vom prezenta. Spre această acțiune ne îndemnam în primul rînd aparițiile tot mai sporadice ale revistei INTEGRAL și, în al doilea rînd, decăderea tot mai dureroasă a CONTIMPORANULUI, care din proaspătă, frondeură, curajoasă, tot mai mult se înămoalea într-un eclecticism care se putea numi oricum, numai avangardă, modernism nu. De astă dată, zis și făcut! Tipăritul, la Dorohoi : e mai convenabil bănește. Titlul? AVANGARDA LITERARĂ. Dar, pentru nedumerirea cititorului și niscăi păcălire, aceste două cuvinte să fie culese cu un corp mic (14) iar deasupra, pe toată lățimea paginii, cu caracter de cap de revistă să se arate numerotația : UNU ; peste o lună DOI și așa în continuare ! Dar cînd am



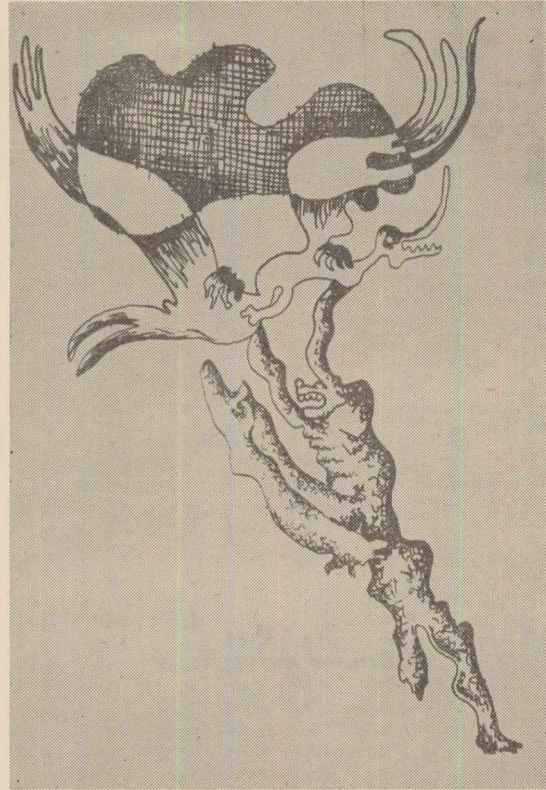
JULES PERAHIM: URMUZ

adus lui Gheorghe Dinu primul număr — scris aproape exclusiv de Moldov și de mine — ca să-l judece și să-i devină colaborator (Ilarie Voronca se mai afla la Paris, la studii), el a opinat ca numele revistei să rămînă UNU. „E bine“, spuse

el, ca „revista să aibă o firmă, mai ales că ar fi un nume care nu spune nimic“. Și UNU a rămas !

## LĂPTĂRIA DIN BĂRĂȚIE

A vrea să arăți în câteva rînduri ce a fost, ce a însemnat pentru desfășurarea mișcării românești de avangardă (în literatură și în plastică) lăptăria „La Enache Dinu“, ar însemna și curaj, și împietate. Enache era tatăl lui Gheorghe Dinu, alias Stephan Roll, ocupat la cafeneaua din apropiere în interminabile controverse de politică

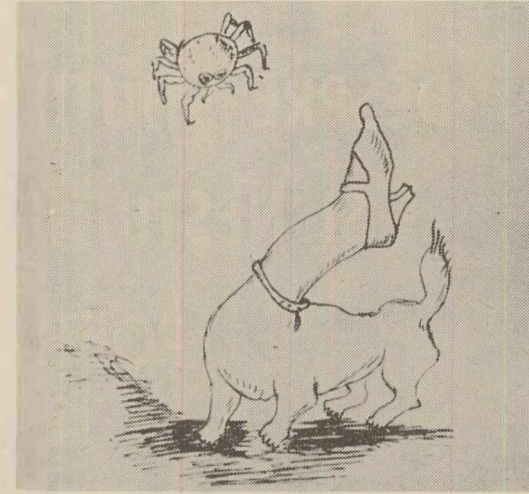


JULES PERAHIM

„înaltă“, apărea rar în lăptărie. Dar a scrie despre acea lăptărie, de la numărul 37 o carte în două volume, asta da. Așa ceva s-ar putea și ar fi necesar. Pentru că nu se poate despărți mișcarea de avangardă dintre cele două războaie mondiale de acea lăptărie, adică de Roll. Ar fi un act de scalpare. Acolo, zi de zi, de-a lungul anilor a fost cenaclul non stop, fără președinte, statute și ordine de zi unde s-a redactat și definitivat fiecare număr din PUNCT, de unde a pornit, mai exact s-a lansat, torpila 75 H. P. cu invenția lui Ilarie Voronca și Victor Brauner, PICTOPOEZIA (care nu a fost nici pictură, nici poezie ci... pictopoezie) ; acolo se discuta și pagina UNU, de acolo ne încolonam cînd porneam în corpore spre descoperirea unei noi „familii germane“ — voi lămuri acuși —, acolo descindeau, cînd soseau la București, Bogza (din Bușteni), Moldov (din Dorohoi), Virgil Gheorghiu și Raul Iulian (de la Iași), Dan Faur (din Brăila) și alții, și alții — cunoscuți și necunoscuți — contaminați sau măcar în incubăție cu virusul modernismului, neconformiști, protestatari, antiburghezi în primul rînd. Roll, poetul „Diane“, al „Poemei printre regi“, le pune diagnostic fără greș.

Mi-ar plăcea să vă citesc niște rînduri scrise cu aproape patru decenii în urmă. Se intitula „Un sărut pe fruntea lui Stephan Roll.“ „Pe fruntea omului și a poetului. Acest 6 cilindri poet este cristalul celui mai PUR om. (...). Printre măsute de fier cu marmura ciungă, Roll e fîntina arteziană nesfîrșită ca butoiul unui Sisif al imaginismului plastic și neprevăzut, al dadaismelor noi și surprinzătoare ca apa de stîncă. Și le risipește acest Edison, cu o nerușinată modestie, ca simple glume de păpădie. Se impune un fonograf înregistrator. (Încă nu exista magnetofonul — n.a.). Ce vestale întrețin focul sacru al acestui maharadžah al poeziei? (...) Poemele poetului-sportsman, cum îi place a fi, sînt un toast în ritmul contemporan, sînt lupinguri în ochii amauristici ai scriitorilor moșnegi și-ai cititorilor orbiți de fosforul din pupila-i. Poema lui Roll n-o triturează dinții obișnuințelor cu gumă arabică : în convulzii stricniforme ei se spînzură de semnalul de alarmă. O osmoză pînă la identificare s-a săvîrșit între

antologia modernismului român și Stephan Roll.“ Și cînd la sfîrșitul lui 1931, Secolul — cum botezasem locul, fiindcă acolo ne făceam veacul — se desființa prin mutarea lăptăriei în Piața Amzei, în UNU se evoca o vreme care intra în amintire, cînd „Pe o pirostrie, la geam laptele fierbea, crinii unui poem împărțit în pahare cu bucăți de piine neagră / Miini de abur se ridicau spre cer și o viță veche de scaune umbra arhipelagului ciung de marmură ; răcoarea lui ca un golfstream a trecut prin toată adolescența unor ani cu nimbul care a lăsat pe frunte



VICTOR BRAUNER

un cerc roșu de aducere aminte. Între gîndaci și piine, erau cărțile de preț ca niște mlaștini în care brațele se afundau pînă la umăr, căutînd nuferi și corali. Pe farfuria servită, o fîntină arteziană și pe mozaicul rece au rămas ca într-o caldă piață San Marco, amprenteale unui stol de pași, toți zburăți pe coif. (...) Toate vor trebui căutate într-un Pompei nostalgic și sub blocul de sticlă a unui trecut. Intindeți miinile și mincați căpșunile acestui jărătec. „Secolul“ n-a rămas decît în suflet.“

## AFIȘELE ȘI AFIȘAJUL

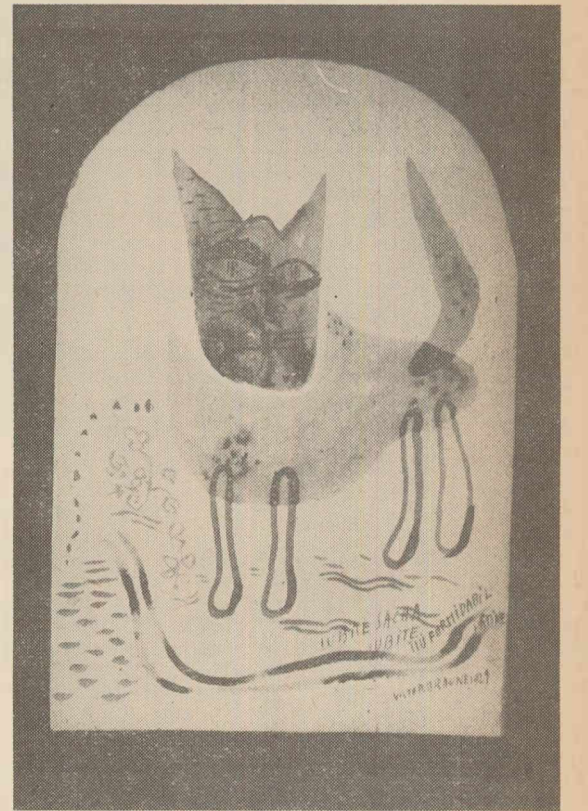
Afișele revistei UNU la machetam, de obicei, la Lăptărie, împreună cu Stephan Roll și uneori și cu Victor Brauner. Fiecare nou număr era anunțat nu numai printr-un sumar și numele colaboratorilor — dispuse într-o manieră mereu înnoită — ci și printr-o lozincă (paradox + lozincă) culeasă cu litere tipătoare. Iată cîteva din acele strigături — UNU : CITIȚI UNU — UNU CITE UNU, UNDE-I UNU E PUTERE, DUMNEZEU E UNU ȘI UNUL IL SCRIEM NOI (urma lista colaboratorilor la acest număr), UBI UNU IBI BENE, UNU SUS ȘI UNUL JOS, DOAMNE UNU E FRUMOS ! Acest afiș fusese redactat cu prilejul unui număr estival, la care am oferit și un supliment gratuit. Între paginile revistei, o frumoasă frunză de ferigă. Înainte de a distribui revista la chioșcuri, împreună cu Roll, ne-am repezit în Piața de Flori, am cumpărat un coș de ferigă, ne-am așezat pe troțuar și am procedat la împănarea fiecărui număr. Mai ușor ne fusese cu un număr consacrat nopții. Atunci suplimentul a fost o bucată de noapte, adică o coală de foiță neagră. Operația premergătoare distribuirii la chioșcuri (și pe care o făceam singur, Roll fiind ocupat la ora aceea cu servitul clienților), era afișajul. Acesta se făcea în noaptea de sîmbătă spre duminică în care apărea revista. Uneori, împreună cu Geo Bogza. Nerăbdător să vadă mai repede revista, el pleca sîmbătă în zori din Bușteni unde domiciliul și la amiază ne îmbrățișa la redacție...

Prin 1931, în timpul guvernării și campaniei electorale de sub guvernarea Iorga-Argetoianu, am tipărit afișul UNU-ului în chip de manifest electoral adresat, prin litere de-o șchioapă, CĂTRE ȚEARĂ. Lista candidaților era, bine-nțeleas, a colaboratorilor. În ordine alfabetică primul loc (de deputat suprarealist) revenea lui Aragon, colaborator la acel număr. Eram împreună cu Geo. El a atras serios atenția sergenților să le

păzească bine „de oare ce noi, ai domnului Iorga, vedeți „Către țeară“... avem mulți dușmani.“ „Lasă coane — ne asigură sergentul căruia i se mai lunea și un ban în palmă — stăm la datorie !“ Se pare că afișele au fost date în primire schimbului de dimineață.

## „FAMILIA GERMANĂ“

Ca să ne distrăm bine și economic cineva a propus, și astfel s-a inventat „familia germană“. A fost așa botezată tocmai fiindcă nu avea nici în clin nici în mîncă cu urmașii lui Schiller. Sîmbătă seara, în una din cele libere, cînd a doua zi nu apărea UNU, întreg grupul (mai puțin Ion Călugăru, care nu se acomoda la anumite dadaisme) — adică, de obicei, Roll, Voronca, Sernet, Braunerii (Victor și Harry), Alecu Marius (fratele lui Voronca) porneam hai-hui pe străzi, spre cartierele cu vise sau așa-zise locuințe boierești, prin parcul Bonaparte, de pildă, sau pe aleile din Cotroceni, și chiar mai centrale. La prima casă unde vedeam iluminată A GIORNO și anumită forfotă (era chestie de fier) eram siguri că acolo se petrece ceva plăcut, se petrece. Una din trei : nuntă, aniversare, botez. Ne îngămădeam la ușă, Marius suna din goarnă adunarea sau atacul și, în clipa cînd cineva deschidea ușa, noi dădeam buzna veseli (e încă eufemistic spus), cu urări de rigoare, treceam la umplerea paharelor, ciocnitul bruderșaft, toată asistența era îmbrățișată, ridicam cele mai aiuristice toasturi și, bine-nțeleas, ne îndopam cu cele mai delicioase bunătăți. O poftă deosebită avea Voronca și un fel de a se... plînge că are limba încărcată (cu un sandvici). Roll deschidea arcul celor mai neașteptate și minunate calambururi, discuta politică, și iar umplea paharele și dădea autografe cu creionul chimic pe manșetele și gulerele scrobite ale burtașurilor, după ce le uda bine cu sifon. Totul evolua non stop, fiecare ne credea invitații altuia. Și activitatea continua de multe ori pînă în zori (ba eram invitați să



VICTOR BRAUNER

revenim !). Prin promptă și neașteptată răsturnare de sensuri, printr-un calambur, Stephan Roll calma momente explozive. Astfel petreceam pe spinarea burtașurilor — căroră le ajustam uneori și mustățile — care ne invitau să revenim. Dar așa ceva s-a întîmplat doar în vreo două familii unde erau și fete de măritat, iar Victor Brauner era decis să facă pasul !



Victor Brauner

ILARIE VORONCA

Jean Cayrol este poet, romancier, scenarist și regizor de cinema, unul dintre cei mai emoționați poeți din generația sa. În activitatea lui se înscriu filmele *Muriel*, *Lovitura de grație*, pe care l-a realizat împreună cu Claude Durand. În ciuda tinereții, a creat până acum șapte romane: *Voi trăi dragostea altora*, *Negresa*, *Gafa*, *Răstimpul unei nopți*, *Corpurile străine*, *Răceala soarelui* și *Midi minuit* care datorează desigur mult scenaristului de filme și poetului.

— Credeți că se scrie multă poezie ?

— Poezia, ca și lectura, este un viciu nepedepșit, de care nu te lecuiști neapărat, așa cum te vindeci de acnea juvenilă, după ce ai depășit stadiul adolescenței. Cred că nu există colegiu, uneori clasă, care să nu-și aibă poetul ei. Și, pentru o mie de încercări timide, emoționante și cel mai adesea ratate, există câteodată o operă de calitate, sau mai bine încă, un Rimbaud sau un Radiguet. Nu mai departe decât Seghers, a publicat, cu o prefață de Elsa Triolet *Stereofonii*, al cărui autor, Dominique Tron, este un licean din Marsilia, de 15 ani. Iar într-un articol publicat acum câteva luni, René Laconte aprecia că în Franța, cam 10 000 de persoane scriu versuri. Această reprezentare aproape echivalentul populației orașului Tours. Desigur, nu ne putem închipui un oraș în care toată lumea să fie poet. Aceasta ar fi, totuși, de conceput căci, după ancheta lui Jean Paul Gourevitch (în cartea lui *Poezia în Franța*) privind vârsta și profesiunea celor 5 500 de participanți la ultimul concurs de poezie organizat de Casa tineretului și a culturii din Saint-Maur, poeții au între 10 și 80 de ani, însă numărul cel mai mare e al celor între 18 și 25.

— Sub ce forme se manifestă această activitate poetică ?

— Sub cele mai diverse. Afară de revistele poetice, dintre care foarte multe apar în provincie, și de volume editate de edituri mari: Gallimard, Le Seuil, Mercure de France, Seghers sau de altele mai mici: Debresse, Grassin, Subervie (Rodez), Germain (Bordeaux), Pierre-Jean Oswald (Hofleu), poezia a pătruns la radio, la televiziune și pe scenă. Poezia face săli pline. Când Aragon a prezentat nu de mult, cinci poeți la teatrul Récamier, a trebuit să se închină ușile și să se aducă scaune. În timp ce la Paris, se recită și se cântă poeme la Clubul poezilor, la P. J. Rosnay, la clubul Plein Vent, în fiecare marți, în cabaretele de pe „Rive Gauche” sau în spectacole prezentate pentru o seară sau mai multe de companii tinere, în provincie, turneele organizate de Rosay sînt solicitate de casele de cultură ale tineretului, de organizații culturale și cunosc un mare succes. Iată, deci, că poezia revine la sursele ei naturale, la ceea ce a fost înainte de a fi existat cartea.

— Poezia scrisă, se citește și ea ?

— Aici, atingem, punctul nevralgic al problemei, care îi face pe unii critici literari și editori să afirme că, azi, poezia nu se mai citește. Într-adevăr, tirajele culegerilor de poezii sînt mici: 500—4 000 de exemplare. Excepțiile sînt, de multă vreme, de domeniul public, ca Prévert, Aragon, Saint-John Perse. Vinzarea volumelor oscilează, în general, între 100—2 000 exemplare. Unui poet de audiență mondială i s-a întimplat să vîndă 250 exemplare din ultima lui plachetă de versuri, și acesta nu-i un caz izolat. Marile tiraje n-au putut fi realizate decât în colecția „Cărții de buzunar”. Aici, cifrele dănuiesc. În 1963, *Cuvinte* de Prévert a fost tipărit în 500 000 de exemplare, *Poezii complete* de Rimbaud, în 300 000 de exemplare, Apollinaire în 180 000 de exemplare, Eluard, în 150 000 de exemplare, Lautréamont în 60 000 de exemplare. Dar dacă ne gândim că, cu atîția ani în urmă, Byron a vîndut în 15 zile 11 000 exemplare din primul cîntec al lui *Childe Harold*, că Hugo, care trăia din scris, primea un scud de vers, atunci ne dăm seama că tirajele de care vorbeam mai sus nu înseamnă nimic. De altfel ce reprezintă aceste tiraje față de cele pe care le înregistrează *Ciuma, Străinul, Condiția umană*, care toate depășesc de departe milionul ? Fără să mai pomenesc aici de alte best-sellers înfrîntătoare de tipul cărților lui Jan Flemming. În epoca rachetelor, poezia înainteașă cu pași de copil.

— Și cine-i vinovat de această situație ?

— Poeților le place să spună că poezia nu se citește pentru că nimeni nu se ocupă s-o răspîndească. Firește, editorul este acuzat nr. 1, dar acesta răspunde: „Editura trebuie să fie o întreprindere rentabilă și să caute să tipărească ceea ce se vinde; cum ea nu e etatizată, nu-și

## CU JEAN CAYROL

### DESPRE ȘTIUȚII ȘI NEȘTIUȚII POEȚII AI FRANȚEI

poate permite nici o generozitate”. (Seghers). Furia poezilor se îndreaptă apoi împotriva criticilor, însă aceștia se apără, mărturisind că, „nu reușesc să facă față” (René Lacôte) numărului mare de plachete de versuri care apar. De altfel, adevărul e că, critica, fie ea rea sau bună, n-are nici o importanță. Critica trăiește din poeme, dar ea nu le-a făcut niciodată să trăiască. Publicul citește uneori criticile, dar nu se ia după ele, știind prea bine că judecata lor este subiectivă. De asemenea, poezii, în quasi-unanimitatea lor afirmă că poezia se vinde prost din cauza librarilor. Desigur, existind puține cereri, librării n-au nici un interes să facă stocuri din volumele de poezii. În ziua cînd vînzarea acestor volume se va dovedi rentabilă, ei nu o vor stăvilii; dimpotrivă, vor face totul spre a o înlesni.

— Acuzațiile poezilor sînt îndreptățite ?

— A imputa criza poeziei (scrise) doar editorilor sau criticilor sau librarilor înseamnă a-i da o explicație simplistă. În fond, poate că vina lor nu e atît de mare cît aceea a societății în mijlocul căreia trăim, care consideră poezia incompatibilă cu epoca noastră. De altfel, trebuie să observăm că doar poezia (carte) nu mai poate satisface simțul poetic al omului de azi. Într-un mod mai mult sau mai puțin evident, cinematograful, jazzul, radio, pictura și chiar manifestațiile colective constituie de asemenea o hrană estetică. Fiecare dintre ele nu e decît una din formele poeziei care moare. Secolele viitoare vor arăta dacă într-o civilizație a imaginii și a culturii de masă, cartea va rămîne vechiul privilegiat al poeziei. Din acest punct de vedere, epoca noastră apare ca o stare tranzitorie a civilizației între era industrială și era atomică, iar în domeniul spiritului ea reprezintă o forță mai mult critică decît creatoare. Niciodată n-au existat atît de multe cărți de critică; și chiar și creatorii sînt critici, ca și cum reflecția ar trece înaintea acțiunii, iar valorile lumii noastre ar fi nesigure și trebuiesc discutate nu folosite ca arme. Desigur, nu vreau să explic criza poeziei prin lipsa valorilor de aparat. Dar această incertitudine fundamentală a creatorilor are repercusiuni directe asupra calității poetice. Chestiunea de suflu. Criza actuală a poeziei se datorește și faptului că poezii sînt privați de luptă. Poetului îi lipsește entuziasmul pe care să-l comunice publicului.

Este, spun unii, o mare victorie a capitalismului, de a fi lipsit poezia de orice ferment revoluționar. Poetul a căpătat obiceiul să lase lucrurile să se desfășoare în voia lor sau să nu le atace decît pentru „uzul intern”. Falsa pace intelectuală instaurată de regimul capitalist nu acordă poezilor decît un loc de bufon sau de estet (funcție nu prea deosebită). Și nici pe acesta nu-l plătește.

De aceea, ochii noștri ai tuturor, ai poezilor și ai celor care se interesează de soarta poeziei, se îndreaptă spre țările socialiste, evocînd marea audiență pe care poezia o are aci.

— Ați vorbit adineauri de cei 5 500 de tineri poeți, participanți la concursul de poezie, organizat de Casa tineretului și a culturii din Saint-Maur. Puteți să ne spuneți de unde se inspiră acești poeți ?

— Villon, Baudelaire, Rimbaud, apoi Lorca, Rilke, Miloz, Claudel, Reverdy, Eluard, Valéry, Michaux, Jouve, Marie Noël exercită o influență puternică asupra tinerilor poeți, atît în ce privește forma, cît și fondul. Desigur, nu mai pomenesc aci de importanța considerabilă a textelor poetice învățate în școală. Ceea ce dovedește, odată mai mult, rolul școlii în determinarea gustului poetic și a dorinței de a se exprima în versuri (unele poeme ale acestor tineri conțin, de altfel, aluzii la lecțiile făcute în clasă iar altele au fost compuse pentru clasă).

— Compozitorii și cîntăreții de muzică ușoară n-au nici o influență asupra tinerilor poeți ?

— Ba da! Mulți dintre tinerii poeți îi copiază pe Jean Ferrat, Ferré, Anne Sylvestre, mai ale pe Brel, care exercită o adevărată fascinație prin cîntecele pline de revoltă sau de dragoste. Folsirea frecventă a refrenelor, obiceiul de a mîncă silabele demonstrează această influență ca și procedeele-tip ale cîntecului: crescendo-descrescendo, necesitatea violenței acordată unor cuvinte menite să fie strigate și cîntate. Queneau, Prévert sau Brassens au dăruit, desigur, titluri de noblețe cîntecului, dar concursul a scos în evidență cazul multor tineri cărora cîntecul le-a sucit rău capul. Aceștia scriu sau își închipuie că scriu poezie, fiindcă visează să devină cîntăreți de muzică ușoară sau să scrie pentru ei. La vîrsta aceasta, este ușor să te intoxici cu asemenea alcooluri siropoase!

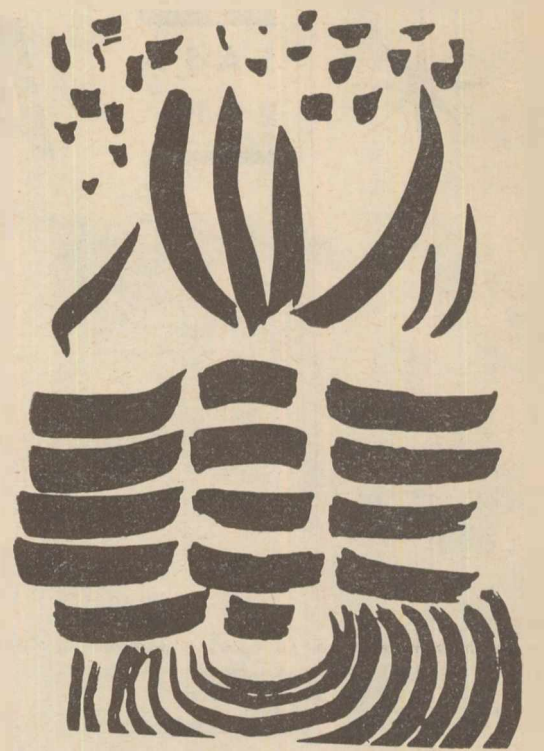
— Cum scriu acești tineri poeți ?

— Pentru mulți dintre ei, problema limbajului nici nu se pune. Ei scriu la fel cum scriau tatăl sau bunicul lor. Ei urmează curentul, fără să-și dea seama că el și-a schimbat sensul. Desigur, nu-i ușor, în Franța, să scrii poezie după Michaux, Queneau și letriști, care au refuzat să acorde încredere limbajului. Acest lucru n-a reținut pe majoritatea poezilor din epoca noastră; celebrînd universul modern ei s-au mărginit să introducă termeni noi. Și, contrariu celor ce ne-am fi putut aștepta în epoca noastră, cînd toată lumea sau aproape toată lumea predică simplitatea și întoarcerea la izvoarele limbajului, mulți dintre ei practică ermetismul. În loc să evite cuvintele rare, dimpotrivă, ei le caută. Rezultatul? Citirea acestor poezii sau poeme necesită neapărat un traducător. Alții cad într-alt păcat: cred că obțin un limbaj cu atît mai pur sau mai poetic, cu cît îngîrădesc mai mulți termeni bizari. Sau își închipuie că ajung la un limbaj mai esențializat, acumulînd adjective peste adjective sau suprimînd verbe. Sintaxa a intrat și ea în descompunere, fiecare scriind cum îi vine mai bine sau cum se pricepe. Cît privește stilistica, ea a urmat și uneori a precedat sintaxa în această prăbușire. Absența punctuației e frecventă. Cuvintele, frazele se plimbă, se bătălesc, simulînd false construcții.

— Și care sînt temele pe care le tratează în poeziile lor ?

— Ei cîntă cu prioritate natura și dragostea (v-ați așteptat la altceva?), dar abordează, firește, și marile probleme. În marea lor majoritate, acești 5 500 de poeți nu sînt nici revoluționari, nici revoltați, nici asociați, nici rasiști, nici frămîntați... Aceasta se întîmplă însă azi. Dar miine, ce vor cînta ei? Chipurile televizate? Receptaculele plimbîndu-se într-o atmosferă de 20 la sută oxigen condiționat? Splendoarea prototipului Deltatron EAP 871 69/69? Pot preciza doar ce nu vor cînta (sau cel puțin nu în același mod), temele înlînite în cvasi-unanimitatea poemelor de azi. Miine, poate, poezia se va crea în laborator, cuvintele vor fi cîntărite, intensitatea literelor măsurate, se va spațializa, foretiza și dioramataza totul. Azi, însă, poezia și-a pierdut din audiență pe care ar trebui s-o aibă din cauza lipsei ei de conținut. Căci azi nu se mai poate practica poezia-evadare. Ea este înlăturată de cinema, radio, televiziune, foto etc., care corespund mult mai bine nevoii de evadare a omului. Sub forma ei actuală, nici poezia-divertisment nu mai are nici un viitor. Alte forme estetice răspund mult mai bine decît poezia acestei nevoi. Doar poezia-cunoaștere a lumii și cunoaștere a omului apare de neînlocuit, căci doar ea singură spune ceea ce imaginea nu poate decît să arate, iar limbajul s-o formuleze.

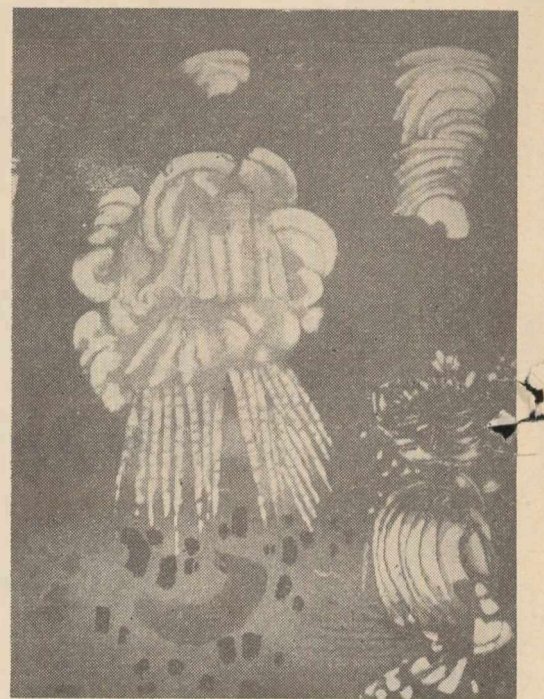
Paul B. MARIAN



„DESEN” — 1961



Unul dintre acei artiști înzestrați nu numai cu talent, dar și cu o puternică forță creatoare, care, plecați din România, s-au cufundat în atmosfera artistică occidentală, devenind descoperitori de noi sensuri și direcții. Numele lui Jacques Hérold vine să completeze astfel lista artiștilor avîndu-l cap de serie pe poetul și matematicianul Tristan Tzara, promotorul mișcării dadaiste, pe pictorii Marcel Iancu și Victor Brauner. Jacques Hérold s-a născut la 10 octombrie 1910 la Piatra. Studiază liceul și școala de bele-arte la București după care, fire liberă și independentă, pleacă în 1930 la Paris. „Vroiam să învăț”, mărturisește artistul în dialogurile sale cu Michel Butor. „Pentru mine (Parisul n.n.) era locul adevărului, Mecca”. Parisul acelor ani cunoscuse deja mișcări artistice tulburătoare, pornite de fapt din dorința de a scăpa de absurditatea ornamentelor sociale, de prostia formulorilor care apăsau greu asupra destinului inteligentului: mișcarea dadaistă își spunea cuvîntul, abstracționismul era la modă, iar mișcarea suprarealistă își declarase, abia cu șase ani în urmă prin André Breton, vestitul său manifest. Hérold



„A FACE UN PAS” — 1961

## Sentimentul timpului în teatrul lui

# BECKETT și IONESCU

Intr-un interviu din 1960 — Eugen Ionescu declara: „S-a spus și s-a repetat că omul e un animal sociabil. Furnicile, albinele, păsările sînt sociabile. Omul e — mai curînd — asociabil. El e — oriicum — social, altfel nu e posibil. Cînd sînt cel mai profund eu insumi înlînesc o comunitate uitată. Adesea — societatea (exterioră) mă alienează, adică mă separă de mine insumi și de alții totodată. Prefer cuvîntul: comunitate, celui de: social, sociologie etc. Această comunitate extrahistorică mi se pare a fi fundamentală. O putem înlîni dincolo de bariere și baricade: caste, clase etc. ...”. Este vorba aci de o lume în afara determinismului social-istoric, dincolo de o luptă considerată dinainte pierdută pentru că e falsă și, ca urmare, degradantă. Eschivarea — și nu asumarea conflictelor și luptelor exterioare provine dintr-un fond fiziologic: al stărilor subiective — ca permanente — din zonele misterioase ale existenței. Și pentru aceasta teatrul absurd e singura formă a literaturii contemporane care — printre principiile sale constituante — face loc timpului real, „duratei” bergsoniene ireversibile și pătrunsă doar de intuiție. Stările subconștiente care țin cel mai clar de subiectiv și care se expun intuiției sau sesizării lucidă au durata unui singur moment, a clipei, iar acestea, pentru a fi reprezentate sînt metaforizate, alegorizate și traduse astfel scenic. Conștiința singurătății în comunitate, a așteptării fără speranță, a prezenței în absență se petrece într-un timp nereprezentabil spațial, ci numai trăit, într-un timp real, scos din temporabilitate, un timp continuu prezent, un prezent care nu se poate constitui în trecut pentru că are o valoare singulară și nu repetabilă. Reprezentat — acesta se traduce prin desfășurarea plastică, scenică, și stă în personalitatea scriitorului alegerea modului în care să o facă, ca și infinitatea de stări ale conștiinței, ale sufletului, ale subconștientului, și chiar ale sentimentelor pe care el le poate desfășura în funcție de datele sale proprii. Ca modalitate — timpul — tradus în teatru se realizează cel mai bine în așteptare; în așteptarea pasivă ne găsim confrunțați cu acțiunea timpului însuși. „A aștepta — e a experimenta

acțiunea timpului, care e schimbare continuă — spunea Martin Esslin în *Teatrul absurdului*. Și totuși — cum nimic real nu se întîmplă niciodată, această schimbare e în ea însăși o iluzie (pentru că e fără obiect). Aceasta e teribila stabilitate a lumii. „Timpul — cum spunea însuși Beckett cînd vorbea despre Proust — face parte iremediabil din noi, el e în noi apăsător și periculos”. Și iată și replica finală a lui Pozzo din *In așteptarea lui Godot* a lui Samuel Beckett: „N-ați încetat să mă otrăviți cu istoriile voastre despre timp? Într-o zi..., într-o zi asemănătoare alteia el a devenit mut, într-o zi eu am devenit orb, într-o zi vom deveni surzi, într-o zi ne-am născut, într-o zi vom muri, într-aceiași zi, într-aceiași moment”. Actul doi al piesei reia „a doua zi” ziua precedentă. Dar e — „a doua zi”, înainte, sau după? Sau e mereu, totdeauna. Și ce așteaptă cei doi vagabonzi în acest prezent continuu: pe Godot — Dumnezeu — sau afirmă Esslin, tăcerea sau „eu”-l inaccesibil — cum crede Robbe Grillet, sau: nimic. Cred — mai curînd — că: nimic. Personajul Henry va încheia lungul monolog de stări subconștiente din *Cenușa* (S. Beckett), astfel: „Timpul — viitorul. Să vedem. Astăzi seară, nimic... miine... prisoșul... Simbătă... nimic. Duminică... duminică... nimic toată ziua. Duminică. Nimic, toată ziua nimic. Toată ziua, toată noaptea — nimic. Nici un zgomot. Marea”. Iar tragicul: mereu — el vi confirma același personaj Henry: „Altă dată n-aveam nevoie de nimeni, mergea, povești, era una grozavă cu un bătrîn — Bolton — se numea el; n-am sfîrșit-o vreo dată, n-am terminat niciodată nimic, totul a durat totdeauna — mereu”

Tot ce se întîmplă în *Sfîrșit de partidă* (ca și în *Godot* — de altfel se poate reduce la o singură conștiință care a acumulat amintiri și experiențe și care acum intuieste: cuplurile sînt complementare — cum observă Esslin (Pozzo și Lucky — reprezintă corpul și spiritul, Vladimir și Estragon: conștiință și subconștientul, Hamm și Clov — „eu”-l intelectual și „eu”-l sentimental), și aceasta și pentru că nu e vorba de o intrișcă ce se consumă între personaje, pentru că nu există evenimente temporale semnificative, cu început și sfîrșit, ci tipuri de situații

repetabile la infinit în infinitățile zilor din toate timpurile, dar nu. La Eugen Ionescu (în prima parte a momentelor care se reprezintă nu sau stări conștiente de o clipă e sentimente, dar sentimente permanente în arhetipurile umane și de situație spunea Ionescu — încarnarea angoselor, a prezențelor interioare mult poetic decît filozofic. Valea provine și din încordarea pe *Lecția* — spunea Eugen Ionescu *L'Express* în 1960 — nu există o încerc să ajung la realizarea u densificarea, pentru a ajunge la aci (*Lecția*, *Seauale*, *Noul loc* durată în acțiune, ci de o durată tensiunii spirituale.

Camera goală din *Noul loc* poate interpreta drept claustrofobie gree și apăsătoare, dar și acumulare de experiențe și amintiri. Toată această acumulare — interioară — e liberare finală a spectatorului, valență psihică cu care acesta se confruntă în întrebările.

La Ionescu e și subiectiv — după starea personajelor, el e actor, în care mutațiile sînt posibile: el: în *Victimele datoriei*, soții dicale de vîrstă. La Samuel Beckett în sensul de viață desfășurată — catalog: cutia —3, bobina —5. Beckett sînt complementare 2 a o

pătrun  
în „E  
ideolo  
Breton  
parte,  
în gru  
supran  
incepu  
să des  
pe ira  
tele di  
da o a  
de la  
se ved  
curile  
Michel  
compa  
chirur  
a priv  
poete  
dar ce  
pentru  
aceast  
lele p  
nit vi  
rarea  
Un fa  
il rela  
aceast

oară  
elevis  
seama  
„N-am  
aceast  
și oas  
numai  
rență  
vroiar  
Pornin  
tării  
și cu  
veliu  
trul  
sînt le  
nice.  
materie  
printre  
manier  
viziune  
culor  
ansam  
Hérold  
vînte:  
în deg  
rold, e



# JACQUES HÉROLD

## fals tratat de pictură

(MALTRAITÉ DE PEINTURE)

Preocupările mele m-au împins după aceea la reprezentarea „în mișcare” a obiectelor, a personajelor, (a mediului) înconjurător. Pentru a concretiza ideile mele a trebuit să înzestrez fiecare lucru cu o structură musculară care, singură, în ochii mei putea exprima mișcarea. Am trecut atunci la un ecorșaj sistematic nu numai al personajelor dar și al obiectelor, al peisajelor, al atmosferei. Am mers până la a smulge învelișul de piele al cerului.

Cristalizarea fiind o rezultantă a transformării formei și materiei, pictura trebuie să atingă cristalizarea obiectului. Corpul uman în special este o constelație de puncte de foc din care strălucesc cristale. Acestea constituie substanța obiectelor; forța gravitației le smulge atmosferei. Trebuie deci ca obiectele pictate, pentru a fi reale, să fie desmembrate și pentru că vântul le traversează, le flagelează și ajută la desfacerea lor, trebuie pictat vântul.

Tabloul este o întindere pasională a cărei sursă este în același timp în artist și în afara lui. Tabloul este intermediarul între oglinda plasată în interiorul pictorului și pictor însuși — jucind în același timp rolul unei oglinzi în relațiile obiect-pictor.

Nu pornesc de la idei preconceptuate. Întâlnirea lui Lautréamont, dacă este pictată, devine o pierdere de spațiu sesizabilă. Obiectul se impune prin propria sa mișcare structurală.

Obiectele sînt întinse înainte. Orice reprezentare reală a unui obiect este în trecut și ține de obișnuință. Obiectul nefiind decît o prefacere, pentru a o sesiza, pentru a-i accelera mișcarea pictorul sau poetul intervin.

A grăbi transformarea obiectului dinăuntru prin soluția „durată”. Durată: acidul în care obiectul este dizolvat, deci invizibil. Dacă am presupune posibilă izolarea „monumentului”, obiectul nu ar exista. Obiectul este dezmembrat prin transformarea sa.

Cristalizarea omoară obiectul, dar pictorul îi redă viața, viața sa profundă. Cînd obiectul se cristalizează, antenele sale devin vizibile, el strălucește în mine.

Culoarea: rezultatul alegerii sau mai precis al refuzului obiectului.

Culoarea pe care o vedem este aceea pe care obiectul o reflectă. Culoarea sa adevărată este intensă, sinteză a culorilor pe care le absorbe. Pictorul face sensibil acest refuz, prin obiect, al culorii pe care vederea îl imprumută.

Pe pămînt totul crește și izbucnește cu o viteză considerabilă. Pămîntul este un fruct care nu încetează a se dezvălîntui.

Imbold al vegetalului.

Imbold latent al mineralului.

Viteză vertiginosă și misterioasă care se degajă din aceste imbolduri. Expresia unei mari (transformări) dă naștere unei mari neliniști în pictor. Zbucium fizic, căci acela însuși care îl suportă este în mișcare. Pămîntul, zbucium cald, silește timpul să producă pentru fiecare obiect cristallul său.

În 1934 prin prietenul său Yves Tanguy „pictorul suprarealist”, unde face cunoștința lui și părintelui acestei mișcări, André Breton. Dar cîțiva ani a preferat să stea de-o parte, după care, în 1938, va reîntra în noua mișcare, pînă în 1951, cînd va rupe definitiv cu suprarealismul. De fapt pictura lui a mers de la o parte la alta, pe alte căi. Dacă suprarealismul urmărea să stabilească noi raporturi între obiecte, bazate pe un nivel psihic și pe inconștient, desprinzînd obiectele de destinația lor convențională pentru a le reînvia, pentru Jacques Hérold problema nu începuse să se reproducă ceea ce se făcuse de obicei, suprafața, ci interiorul, lucrurile văzute pe dinăuntru. Criticul de artă Boris de Sarville explicînd pictura lui Hérold face o distincție plastică, amintind imaginea unui bărbat care deschide pieptul cu bisturiul pentru a arăta inimă: „el percepe o structură pe care o vede, pe care poate s-o împietrească, dar care vede nu mai este ceea ce era și nu mai vede el a distrus un element esențial: forța care păstrase împreună toate cele care le-a separat; deci, ceea ce a devenit trebuie să fie completat de ceea ce a fost, ceea ce a fost turburată pentru a vedea”. Din viața lui Hérold pe care el însuși a scris este încă o dată revelator pentru viziune: cînd a pătruns pentru prima



„CAPETELE” — 1939

Academia de belle-arte în sala în care se aflau ochii pe o statuie, și-a dat seama că statuia se mișcă, era o femeie vie. Înțeles, spunea Hérold, cum puteai să ai atitudine înaintea unei femei în carne și oase în fața unei statuii. Ceilalți desenau suprafața, pentru ei nu era nici o diferență între interiorul era ipsos sau carne. „Eu văd în interior”. De la această explorare fermă a structurilor, Hérold o va transpune în spațiul mijloacelor picturale. Dînd la o parte în exterior, coaja sau pielea, el vede înăuntru, în interiorul ființelor, unde fragmentele se desprind și se mișcă prin țesături puternice, stău parca suspendate într-o densitate susținută de un magnet uriaș, care aerul și lumina circulă în voie. Iar în interior Hérold își așterne pe pînză ceea ce este de o forță plastică explozivă, pulsează energie într-o distribuție a lumii cerebrale organizată. Despre Jacques Hérold André Breton spune admirabilele cuvinte: „Jacques Hérold, ca grăuntele de fosfor, pește pădurea sa de raze, Jacques Hérold plonș în fiecare picătură de rouă”.

SERBAN PENESCU

Traducere de ROLAND CRISTESCU

subiectelor, în suma individuală a datelor (literaturii sale dramatice) sînt stări ale subconștientului lui Beckett, ci stări de suflet, elemente — istoric personificate. În teatrul total e permis — în teatrul dar și materializarea „de” De aceea teatrul său e mai degrabă poetică a literaturii sale de spectacolului o transmite. „Într-un interviu apărut în „Luceafărul”, dar e totuși o progresie. „Ei progresii printr-un fel de exaltare progresivă”. E vorba de psihologie și chiar Rinocerii) nu de o psihologică pentru crearea

Nu se poate spune același lucru despre toate personajele din Regele moare? (Aceasta — paralel cu ideea unui timp mitologic căruia eroul nu i se poate sustrage și care prin moartea lui înțelege moartea universului). În fața unei experiențe limitate, aici — moartea personajului-unic își pune pe rînd întrebări și și dă singur răspunsuri, încercînd să găsească pentru aceasta forma cea mai liniștitoare. Regele: Să fiu pomenit pînă la sfîrșitul veacurilor, și după... Au să mă uite mai înainte... Niște egoiști cu toții. Ceea ce trebuia să se sfîrșească — s-a și sfîrșit! Margareta: Totul e ieri. Julieta: Chiar ziua de azi tot ieri este. Doctorul: Totul e trecut. Maria: Dragul meu, nu există trecut, nu există viitor. Pune-ți în minte că nu e decît un prezent pînă la urmă, totul e prezent, fii prezent. Regele: Ce păcat, nu sînt prezent decît în trecut. Maria: Ba nu... Nu s-a sfîrșit, alții vor iubi în locul tău, alții vor vedea cerul în locul tău. Pătrunde în ceilalți, fii tu ceilalți. Asta va fi veșnic. Timpul e etern, prezent etern. Regele: Am venit pe lume acum 5 minute, acum 3 minute m-am înscut. Margareta: Adică sînt 238 de ani. Regele: Acum 2 minute și jumătate m-am suit pe tron. Margareta: Sînt de atunci 277 de ani și 3 luni. Acest teatru nu se prezintă în timp și pentru că el e poetic, liric și poetic pentru că e lipsit de temporalitate, de durată exterioară, el se consumă într-un prezent metaforic care traduce intuiția de o clipă a subiectului și o desfășoară în scopul reprezentării cu valoarea unui monolog, și care traduce clipa conștientă. Este aceasta ceea ce afirmă și personajul Doctorul din Regele moare: „O oră folosită prețioasă mai mult decît secole întregi de uitare și delăsare. Cinci minute sînt de ajuns, zece secunde conștiente”.

MIHAELA TONITZA

# Walt WHITMANN

## Ca Adam, dimineața devreme

Ca Adam, dimineața devreme,  
Pășind pe sub umbră, improspătat de somn,  
Priviți-mă pe unde trec, primiți-mi glasul,  
aproșiți-vă,  
Atingeți-mă cu palma mîinii voastre pe trupul meu  
care trece,  
Nu vă fie teamă de trupul meu.

Tu, tu, Omul Ideal,  
Onest, capabil, frumos, mulțumit, iubitor,  
Deplin la trup și larg la spirit,  
Fii tu Dumnezeu meu.

O, Moarte, (căci Viața și-a încheiat misiunea)  
Ușier al ceresului castel,  
Fii tu Dumnezeu meu.

Grăunte mai puternic, mai bun, din tot ce vîd,  
gîndesc sau știu,  
(Ca să stărim staticul lanț — să te eliberez, o,  
Suflet!),  
Fii tu Dumnezeu meu.

Voi, mari idei, voi, aspirații ale raselor,  
Eroice elanuri, fapte ale transportațiilor entuziaști,  
Fiți voi Zeii mei.

Timp și Spațiu,  
Formă divină, miraculoasă, a Pămîntului,  
Sau tu, formă pe care o ador în viziunile mele,  
sau tu,  
Sclipitoare orbită de soare, sau de stea a nopții,  
Fiți voi Zeii mei.

## Pămînt asemănarea mea

Pămînt, asemănarea mea,  
Desi arăți atît de impasibil, atît de amplu și de  
sferic,

Azi bănuiesc că asta nu e totul;  
Azi bănuiesc ceva feroce-n tine, gata să explodeze  
înafară,

Căci un atlet e-ndrăgostit de mine, precum eu de el,  
Și-n mine e ceva feroce, teribil, gata să explodeze  
către el,

Ceva, nu îndrăznesc să-l spun în cuvinte, și nici  
măcar în aceste cîntece.

## Zeii

Divin iubit, perfect tovarăș,  
Așteptînd mulțumit, nevăzut încă, dar cert,  
Fii tu Dumnezeu meu.

în românește de PETRU POPESCU

## O privire

O privire printr-o crăpătură cuprinse  
O ceată de muncitori și de vizitii, într-un bar, în  
jurul sobei, tirziu într-o noapte de iarnă, și pe  
mine, neluat în seamă, așezat într-un colț,  
Și un tinăr, care mă iubește și pe care-l iubesc,  
apropiindu-se în tăcere, așezîndu-se alături, ca  
să mă poată ține de mînă,  
Un lung răstimp, în zgomotul acestor veniri și ple-  
cări, în înjurături și beție și glume murdare,  
Și acolo noi doi, mulțumiți, fericiți de a fi la un loc,  
vorbind puține cuvinte, poate niciunul.

## PEISAJ MUZICAL XX

# CARL ORFF

Stilistic, compozitorul german Carl Orff poate fi încadrat în marea orientare a neoclasicismului. Orff este însă un neoclasic ardent și exaltat, substanțial diferit de cvadratura academică a unui Hindemith sau de ironia permanentă a lui Stravinski din perioada sa neoclasică, de pildă. Orff (născut la München la 10 iulie 1895) a început prin a fi adeptul expresionismului literar și muzical (mai cu seamă în ciclul de melodii după Werfel); a scris pînă spre 1930 un mare număr de cantate, muzică instrumentală — pe care însă le va renega mai tirziu, o dată ce-și va găsi adevărata vocație: teatrul muzical. Prin anii 1915-1917, cînd era dirigiu la „Münchner Kammerspielen”, Orff este fascinat de spectaculoasele puneri în scenă realizate în special în piese clasice de către celebrul regizor Falkenberg.

Pe de altă parte, compozitorul își dă curînd seama că înnoirea modernilor (noua școală vieneză) nu-i va conveni artistic. Considerînd atonalismul și ulterior serialismul schoenbergian drept prelungiri hipertrofice ale romantismului, Orff, intens frîmțat de instrîinarea publicului de artă nouă, revine la studiul vechilor maeștri: Schütz, Lassus, și în special acel prinț al manierismului post-renascentist — Monteverdi. El se va strădui să scrie o muzică ruptă de tradiția romantică. De aceea se va refugia în studiul vechilor manuscrise — cuprinzînd vechi cîntece populare și de cult — aflate în colecțiile mînistirilor bavareze. Rod al acestui studiu este prima lucrare de succes mondial — cantata scenică *Carmina burana* (1937), urmată în timp de celelalte două lucrări de amploare ce alcătuiesc așa-numitul ciclu *Trionfi*: *Catulli Carmina* și *Il trionfo di Afrodite*. Găsim aici, deja constituite, trăsăturile stilistice esențiale ale muzicii lui Orff cît și concepția sa sintetică asupra teatrului muzical: fuziune intimă între oratoriu și reprezentarea dramatică; dorința sincer renașterea teatrului muzical, Orff încearcă să-l reducă la componentii săi elementari, și în special la acea forță de impulsie magică; muzica lui Orff este făcută din repetiții obstinate și din esențializarea elementului ritmic (pe care

compozitorul îl considera elementul cheie, cel care trebuie să creeze o nouă ordine muzicală, fiind mijloc de echilibru între sentiment și rațiune, fiind cel ce va genera și structura forma artistică). În plus Orff pledează pentru reactualizarea melodiei, dar spre deosebire de melodia romanticilor, clasicilor și a modernilor postromantici, melodia lui Orff este dedusă din ritm, este o melodie făcută din ritm și nu din relații armonice. Intenționat, Orff repudiază complicațiile cromatice, contrapunctul, dezvoltarea tematică, principiul variațional. Ne găsim într-un domeniu al unisonurilor, octavelor, terțelor și cvintelor goale. Într-un domeniu al diatonismului luminos și robust nelipsit însă pe alocuri de acidități armonice și suprapunerii politonale.

În *Luna* (*Der Mond*) și *Isteața* (*Die Kluge*), Orff abordează genul propriu-zis al operii cu acțiune. El va prelua de la Wagner doar ideea de „Gesamtkunstwerk”; concepția sa este însă nouă, sincretismul său realizează drama centrînd elementele muzică, poezie, dans în jurul elanului ritmic. În opera *Isteața*, de pildă, acest sincretism se impune în acțiune și în comportarea scenică a personajelor; rolurile regelui și Isteței sînt singurele roluri propriu-zise de operă, cele episodice ale Tăranului, Omului cu măgarul, Omului cu câtrul sînt mai degrabă roluri apropiate genului de operetă, în timp ce Temnicerul este un personaj eminent actoricesc. Tipurile complexe de personaj rămîn cele trei Haimanale ale căror roluri prevăd multiple însușiri de cîntăreț, dansator, actor, mim; sînt veritabile personaje descinse parcă dintr-o comedia dell'arte cu verva universală a jongleurului medieval.

Ca și *Carmina Burana*, *Isteața*, *Oedip tiranul* sau *Antigona*, refuză dezvoltările simfonice ample. Limbajul predominant este recitativul buf și narațiunea corală, ritonelele instrumentale (de obicei în genul vechilor dansuri populare medievale, bazîndu-se pe o melodică rudimentară, eliptică). Întîlnim și aici acea ostracizare a polifoniei în favoarea unor întinse secțiuni armonice, muzica subliniază și comentează „obiectiv” și exterior acțiunea

fără a avea dezvoltări simfonice și largi porțiuni melodice. Ceea ce realizează Orff în muzica sa robustă, alertă și de un pronunțat primitivism ritmic și intonațional este de fapt o transpunere pronunțată neoclasică și germanică, barocă, a exaltării ritmurilor folclorice ancestrale și magice din muzica perioadei ruse a lui Stravinski, și în special din *Sacre*. La Orff primitivismul este însă „confectionat” și provine dintr-o simplificare progresivă și austeră a unor elemente de fapt semiculte și culte țînînd în timp, de o reactualizare a prerenășterilor occidentale.

Dintre lucrările mai recente scrise de Orff, se impune îndeosebi (pe lângă *Femeia din Bernau — 1947*, *Astutuli — 1953* și *Oedip tiranul — 1959*), opera *Antigona* — reprezentată pentru prima oară la Festivalul de la Salzburg din 1949. Într-un fel este lucrarea cea mai importantă a lui Orff în ceea ce privește dramaturgia genului, în sensul în care compozitorul concepse reforma teatrului muzical. Avem de-a face cu o reactualizare a începuturilor operei italiene bazate pe principiile dramatice ale teatrului antic, cu unificarea sa de dramă, muzică, dans. Mai mult ca oricînd în operele sale, se simte în *Antigona* ideea guvernatoare, globală, de „teatru” înainte de orice. Necesitățile dramaturgice guvernează suveran lapidarele forme arhitectonice, suprafețele monodice, caracterul unitonal al muzicii. Din punct de vedere vocal se remarcă fundamentarea unei așa-numite muzici a cuvîntului („Musik der Sprache”); sinteza teatru cîntat, teatru vorbit se realizează cu predominanța cîntului. Este un domeniu vast, delimitat între cîntarea propriu-zisă și vorbirea propriu-zisă și trecînd prin felurite nuanțe intermediare țînînd de o stilizare ritmică a textului. Nu se poate vorbi desigur la Orff de o pătrundere înfiorată, autentică și totodată modernă a subiectului antic — cum este cazul *Oedip-ului* enescian. Orff rămîne un monumental echilibrat și neoclasic. *Antigona* este de aceea poate mai apropiată de *Oedipus Rex* de Stravinski, de o concepție clasică, goetheeană asupra tragicului.

COSTIN MIERANU

# JACQUES HÉROLD

## fals tratat de pictură

(MALTRAITÉ DE PEINTURE)

Preocupările mele m-au împins după aceea la reprezentarea „în mișcare” a obiectelor, a personajelor, (a mediului) inconjurător. Pentru a concretiza ideile mele a trebuit să înzestrez fiecare lucru cu o structură musculară care, singură, în ochii mei putea exprima mișcarea. Am trecut atunci la un ecorșaj sistematic nu numai al personajelor dar și al obiectelor, al peisajelor, al atmosferei. Am mers până la a smulge învelișul de piele al cerului.

Cristalizarea fiind o rezultantă a transformării formei și materiei, pictura trebuie să atingă cristalizarea obiectului. Corpul uman în special este o constelație de puncte de foc din care strălucesc cristale. Acestea constituie substanța obiectelor; forța gravitației le smulge atmosferei. Trebuie deci ca obiectele pictate, pentru a fi reale, să fie desmembrate și pentru că vîntul le traversează, le flagelează și ajută la desfacerea lor, trebuie pictat vîntul.

Tabloul este o întindere pasională a cărei sursă este în același timp în artist și în afara lui. Tabloul este intermediarul între oglinda plasată în interiorul pictorului și pictor însuși — jucînd în același timp rolul unei oglinzi în relațiile obiect-pictor.

Nu pornesc de la idei preconcepute. Întîlnirea lui Lautréamont, dacă este pictată, devine o pierdere de spațiu sesizabilă. Obiectul se impune prin propria sa mișcare structurală.

Obiectele sînt întinse înainte. Orice reprezentare reală a unui obiect este în trecut și ține de obișnuință. Obiectul nefiind decît o prefacere, pentru a o sesiza, pentru a-i accelera mișcarea pictorul sau poetul intervin.

A grăbi transformarea obiectului dinăuntru prin soluția „durată”. Durată: acidul în care obiectul este dizolvat, deci invizibil. Dacă am presupune posibilă izolarea „monumentului”, obiectul nu ar exista. Obiectul este dezmembrat prin transformarea sa.

Cristalizarea omoară obiectul, dar pictorul îi redă viața, viața sa profundă. Cînd obiectul se cristalizează, antenele sale devin vizibile, el strălucește în mine.

Culoarea: rezultatul alegerii sau mai precis al refuzului obiectului.

Culoarea pe care o vedem este aceea pe care obiectul o reflectă.

Culoarea sa adevărată este intensă, sintetizată a culorilor pe care le absoarbe.

Pictorul face sensibil acest refuz, prin obiect, al culorii pe care vederea îl împrumută.

Pe pămînt totul crește și izbucnește cu o viteză considerabilă.

Pămîntul este un fruct care nu încetează a se dezlîntui.

Imbold al vegetalului.

Imbold latent al mineralului.

Viteză vertiginosă și misterioasă care se degajă din aceste imbolduri. Expresia unei mari (transformări) dă naștere unei mari neliniști în pictor. Zbucium fizic, căci acela însuși care îl suportă este în mișcare. Pămîntul, zbucium cald, silențe timpului să producă pentru fiecare obiect cristallul său.

În 1934 prin prietenul său Yves Tanguy „spul suprarealist”, unde face cunoștința lui și părintelui acestei mișcări, André Breton. Dar cîțiva ani a preferat să stea de-o parte, după care, în 1938, va reintra din nou în mișcare, pînă în 1951, cînd va rupe definitiv cu alismul. De fapt pictura lui a mers de la o parte la alta. Dacă suprarealismul urmărea opere noi raporturi între obiecte, bazate pe un înconștient, desprinzînd obiectele de destinația lor convențională pentru a le da o nouă, pentru Jacques Hérold problema un început nu era să reproducă ceea ce se vede de obicei, suprafața, ci interiorul, lăsat să se văzute pe dinăuntru. Criticul de artă Boris de Witt explicînd pictura lui Hérold face o definiție plastică, amintind imaginea unui corp care deschide pieptul cu bisturiul pentru a arăta interiorul: „el percepe o structură pe care o vede, pe care poate s-o împietrească, pe care o vede nu mai este ceea ce era și a vedea el a distruge un element esențial: forța care păstrase împreună toate cele care le-a separat; deci, ceea ce a devenit trebuie să fie completat de considerabil ceea ce a fost tulburat pentru a vedea”. Din viața lui Hérold pe care el însuși o prezintă ca zădărnice, el a dat revelator pentru viziune: cînd a pătruns pentru prima



„CAPETELE” — 1939

Academia de belle-arte în sala în care și aștepta ochii pe o statuie, și-a dat seama că statuia se mișcă, era o femeie vie. Înțeles, spunea Hérold, cum puteai să ai atitudine înaintea unei femei în carne și oase în fața unei statuii”. Ceilalți desenau suprafața, pentru ei nu era nici o defecă interiorul era ipso sau carne. „Eu văd în interior”. De la această explorare fermă a structurilor, Hérold o va transpune în spațiul mijloacelor picturale. Din la o parte în exterior, coaja sau pielea, el vede înăuntru obiectelor, în interior, unde fragmentele se descompun și se reasamblează prin țesături puterice, stau parcă suspendate într-o densă susținere de un magnet urias, care aerul și lumina circulă în voie. Iar în care Hérold își așterne pe pînă și pe a sa este de o forță plastică explozivă, pulsează energetic într-o distribuție a lului cerebral organizat. Despre Jacques Hérold, André Breton spune admirabilele cuvinte: „Jacques Hérold, cu grăuntele de fosfor pe față, peste pădurea sa de raze, Jacques Hérold pictor în fiecare picătură de rouă”.

SERBAN PENESCU

Traducere de ROLAND CRISTESCU

subiectelor, în suma indivi-

de a literaturii sale dramatice) sînt stări ale subconștientului la Beckett, ci stări de suflet, anente — istoric personificate — în teatru totul e permis — și al materializării „de ce teatru” De aceea teatru său e mai mult o literatură poetică a spectacolului transmis. „Într-un interviu apărut în teatru, dar e totuși o progresie. Teatru progresiv printr-un fel de exaltare progresivă”. E vorba de și chiar Rinocerul) nu de o psihologică pentru crearea

care se umple cu mobile, se simte, drept sufocarea de o mare scurgerea timpului prin timp, așa cum propune Esslin. Sufocarea, nu se consumă pentru că dimpovră — printr-o nouă încercare și care-l obligă să-și

latîndu-se și comprimîndu-se prezent etern, fără trecut și viitor, fără să fie condiționate de Schubert suferă modificări raționale în Ultima bandă — timpul — și redus la o simplă cifră de spusese că personajele lui îngură conștiință care intuiește.

Nu se poate spune același lucru despre toate personajele din Regele moare? (Aceasta — paralel cu ideea unui timp mitologic căruia eroul nu i se poate sustrage și care prin moartea lui înțelegem moartea universului). În fața unei experiențe limită, aici — moartea personajului-unic își pune pe rînd întrebări și-și dă singur răspunsuri, încercînd să găsească pentru aceasta forma cea mai liniștitoare.

Regele : Să fiu pomenit pînă la sfîrșitul veacurilor, și după... Au să mă uitate mai înainte... Niște egoiști cu toții. Ceea ce trebuia să se sfîrșească — s-a și sfîrșit!

Margareta : Totul e ieri.

Julietta : Chiar ziua de azi tot ieri este.

Doctorul : Totul e trecut.

Maria : Dragul meu, nu există trecut, nu există viitor. Pune-ți în minte că nu e decît un prezent pînă la urmă, totul e prezent, și prezent.

Regele : Ce păcat, nu sînt prezent decît în trecut.

Maria : Ba nu... Nu s-a sfîrșit, alții vor iubi în locul tău, alții vor vedea cerul în locul tău. Pătrunde în ceilalți, fii tu ceilalți. Asta va fi veșnic.

Timpul e etern, prezent etern.

Regele : Am venit pe lume acum 5 minute, acum 3 minute m-am înșurat.

Margareta : Adică sînt 238 de ani.

Regele : Acum 2 minute și jumătate m-am suit pe tron.

Margareta : Sînt de atunci 277 de ani și 3 luni.

Acest teatru nu se prezintă în timp și pentru că el e poetic, liric și e poetic pentru că e lipsit de temporalitate, de durată exterioară, el se consumă într-un prezent metaforic care traduce intuiția de o clipă a subiectului și o desășoară în scopul reprezentării cu valoarea unui monolog, și care traduce clipa conștientă. Este aceasta ceea ce afirmă și personajul Doctorul din Regele moare : „O rău folosită prețuiește mai mult decît secole întregi de uitare și delăsare. Cinci minute sînt de ajuns, zece secunde conștiente”.

MIHAELA TONITZA

# Walt WHITMANN

## Ca Adam, dimineata devreme

Ca Adam, dimineata devreme,  
Pășind pe sub umbrar, improspătat de somn,  
Priviți-mă pe unde trec, primiți-mi glasul,  
apropiați-vă,  
Atingeți-mă cu palma mîinii voastre pe trupul meu  
care trece,  
Nu vă fie teamă de trupul meu.

## Pămînt asemănarea mea

Pămînt, asemănarea mea,  
Desi orăți atît de impasibil, atît de amplu și de sferic,  
Azi bănuiesc că asta nu e totul ;  
Azi bănuiesc ceva feroce-n tine, gata să explodeze înafară,  
Căci un atlet e-ndrăgostit de mine, precum eu de el,  
Și-n mine e ceva feroce, teribil, gata să explodeze către el,  
Ceva, nu îndrăznesc să-l spun în cuvinte, și nici măcar în aceste cîntece.

## Zei

Divin iubit, perfect tovarăș,  
Așteptînd mulțumit, nevăzut încă, dar cert,  
Fii tu Dumnezeu meu.

Tu, tu, Omul Ideal,  
Onest, capabil, frumos, mulțumit, iubitor,  
Deplin la trup și larg la spirit,  
Fii tu Dumnezeu meu.

O, Moarte, (căci Viața și-a încheiat misiunea),  
Ușier al cerescului castel,  
Fii tu Dumnezeu meu.

Grăunte mai puternic, mai bun, din tot ce vād,  
gîndesc sau știu,  
(Ca să sfărîm staticul lanț — să te eliberez, o,  
Suflet!),  
Fii tu Dumnezeu meu.

Voi, mari idei, voi, aspirații ale raselor,  
Eroice elanuri, fapte ale transportajilor entuziaști,  
Fiți voi Zeii mei.

Timp și Spațiu,  
Formă divină, miraculoasă, a Pămîntului,  
Sau tu, formă pe care o ador în viziunile mele,  
sau tu,  
Sclipitoare orbită de soare, sau de stea a nopții,  
Fiți voi Zeii mei.

## O privire

O privire printr-o crăpătură cuprinse  
O ceată de muncitori și de vizitii, într-un bar, în jurul sobei, tirziu într-o noapte de iarnă, și pe mine, neluat în seamă, așezat într-un colț,  
Și un tînăr, care mă iubește și pe care-l iubesc, apropiindu-se în tăcere, așezîndu-se alături, ca să mă poată ține de mînă,  
Un lung răstimp, în zgomotul acestor venituri și plecări, în înjurături și beție și glume murdare,  
Și acolo noi doi, mulțumiți, fericiți de a fi la un loc, vorbind puține cuvinte, poate niciunul.

în românește de PETRU POPESCU

## PEISAJ MUZICAL XX

Stilistic, compozitorul german Carl Orff poate fi încadrat în marea orientare a neoclasicismului. Orff este însă un neoclasic ardent și exaltat, substanțial diferit de cvadratura academică a unui Hindemith sau de ironia permanentă a lui Stravinski din perioada sa neoclastică, de pildă. Orff (născut la München la 10 iulie 1895) a început prin a fi adeptul expresionismului literar și muzical (mai cu seamă în ciclul de melodii după Werfel); a scris pînă spre 1930 un mare număr de cantate, muzică instrumentală — pe care însă le va renega mai tirziu, o dată ce-și va găsi adevărata vocație: teatrul muzical. Prin anii 1915—1917, cînd era dirijor la „Münchner Kammerspielen”, Orff este fascinat de spectaculoasele puneri în scenă realizate în special în piese clasice de către celebrul regizor Falkenberg.

Pe de altă parte, compozitorul își dă curînd seama că înnoirea modernilor (noua școală vieneză) nu-i va conveni artistic. Considerînd atonalismul și ulterior serialismul schoenbergian drept prelungiri hipertrofice ale romantismului, Orff, intens frîmțat de instrînarea publicului de artă nouă, revine la studiul vechilor maeștri: Schütz, Lassus, și în special a celui care, al manierismului post-renascentist — Monteverdi. El se va strădui să scrie o muzică ruptă de tradiția romantică. De aceea se va refugia în studiul vechilor manuscrise — cuprinzînd vechi cîntece populare și de cult — aflate în colecțiile minărilor bavarize. Rod al acestui studiu este prima lucrare de succes mondial — cantata scenică Carmina burana (1937), urmată în timp de celelalte două lucrări de amploare ce alcătuiesc așa-numitul ciclu Trionfi: Catulli Carmina și Il trionfo di Afrodite. Găsim aici, deja constituite, trăsăturile stilistice esențiale ale muzicii lui Orff cît și concepția sa sintetică asupra teatrului muzical: fuziune intimă între oratoriu și reprezentarea dramatică; dorind sincer renașterea teatrului muzical, Orff încearcă să-l reducă la componentii săi elementari, și în special la acea forță de impulsie magică; muzica lui Orff este făcută din repetiții obstinate și din esențializarea elementului ritmic (pe care

compozitorul îl considera elementul cheie, cel care trebuie să creeze o nouă ordine muzicală, fiind mijlocul de echilibru între sentiment și rațiune, fiind cel ce va genera și structura forma artistică). În plus Orff pledează pentru reactualizarea melodiei, dar spre deosebire de melodia romanticilor, clasicilor și a modernilor postromantici, melodia lui Orff este dedusă din ritm, este o melodie făcută din ritm și nu din relații armonice. Intenționat, Orff repudiază complicațiile cromatice, contrapunctul, dezvoltarea tematică, principiul variațional. Ne găsim într-un domeniu al unisonurilor, octavelor, terțelor și cvintelor goale. Într-un domeniu al diatonismului luminos și robust nelipsit însă pe alocuri de acidități armonice și suprapunerii politonale.

În Luna (Der Mond) și Isteața (Die Kluge), Orff abordează genul propriu-zis al operelor cu acțiune. El va prelua de la Wagner doar ideea de „Gesamtkunstwerk”; concepția sa este însă nouă, sincretismul său realizează drama centrînd elementele muzică, poezie, dans în jurul elanului ritmic. În opera Isteața, de pildă, acest sincretism se impune în acțiune și în comportarea scenică a personajelor; rolurile regelui și Isteței sînt singurele roluri propriu-zise de operă, cele episodice ale Tăranului, Omului cu măgarul, Omului cu catrîn sînt mai de grabă roluri apropiate genului de operetă, în timp ce Temnicerul este un personaj eminent actoricesc. Tipurile complexe de personaje rămîn cele trei Haimanale ale căror roluri prevăd multiple însușiri de cîntăreț, dansator, actor, mim; sînt veritabile personaje descinse parcă dintr-o comedia dell'arte cu verva universală a jonglerului medieval.

Ca și Carmina Burana, Isteața, Oedip tiranul sau Antigona, refuză dezvoltările simfonice ample. Limbajul predominant este recitativul buf și narațiunea corală, ritornele instrumentale (de obicei în genul vechilor dansuri populare medievale, bazîndu-se pe o melodică rudimentară, eliptică). Întîlnim și aici acea ostracizare a polifoniei în favoarea unor întinse secțiuni armonice, muzica subliniază și comentează „obiectiv” și exterior acțiunea

fără a avea dezvoltări simfonice și largi porțiuni melodice. Ceea ce realizează Orff în muzica sa robustă, alertă și de un pronunțat primitivism ritmic și intonațional este de fapt o transpunere pronunțat neoclastică și germanică, barocă, a exaltării ritmurilor folclorice ancestrale și magice din muzica perioadei ruse a lui Stravinski, și în special din Sacre. La Orff primitivismul este însă „confectionat” și provine dintr-o simplificare progresivă și austeră a unor elemente de fapt semiculte și culte țînînd în timp, de o reactualizare a prerenășterilor occidentale.

Dintre lucrările mai recente scrise de Orff, se impune îndeosebi (pe lângă Femeia din Bernau — 1947, Astutul — 1953 și Oedip tiranul — 1959), opera Antigona — reprezentată pentru prima oară la Festivalul de la Salzburg din 1949. Într-un fel este lucrarea cea mai importantă a lui Orff în ceea ce privește dramaturgia genului, în sensul în care compozitorul concepe reforma teatrului muzical. Avem de-a face cu o reactualizare a începuturilor operei italiene bazate pe principiile dramatice ale teatrului antic, cu unitatea sa de dramă, muzică, dans. Mai mult ca oricînd în operele sale, se simte în Antigona ideea guvernatoare, globală, de „teatru” înainte de orice. Necesitățile dramatice guvernate de suveran lapidare forme arhitectonice, suprafețele monodice, caracterul unitonal al muzicii. Din punct de vedere vocal se remarcă fundamentarea unei asunumite muzici a cuvîntului („Musik der Sprache”); sinteza teatru cîntat, teatru vorbit se realizează cu o predominanță cîntului. Este un domeniu vast, delimitat între cîntarea propriu-zisă și vorbirea propriu-zisă și trecînd prin felurite nuanțe intermediare țînînd de o stilizare ritmică a textului. Nu se poate vorbi desigur la Orff de o pătrundere înfiorată, autentică și totodată modernă a subiectului antic — cum este cazul Oedip-ului enescian. Orff rămîne un monumental echilibrat și neoclasic. Antigona este de aceea poate mai apropiată de Oedipus Rex de Stravinski, de o concepție clasică, goetheeană asupra tragicului.

COSTIN MIEREANU

## SPAȚIUL EMOȚIONAL ȘI SINTEZA ARTELOR

### o idee a Bauhausului

Imi imaginez că oamenii și-au construit ideea de spațiu după sau cel mult odată cu ideea de organizare. Căci organizarea a dat primele semnificații lucrurilor, iar, din acel moment, atât cât s-a întins semnificația unui lucru, a însemnat un spațiu anume. Vreau să spun, că spațiul a fost un mare anonim cită vreme oamenii n-au realizat o porțiune a lui, semnificativă.

Ideea organizării s-a răstrînt imediat asupra spațiului însuși rămînd în această ipostază, fondul celei mai cuprinzătoare laturi a activității umane. Potrivit necesităților biologice, omul și-a organizat spațiul funcțional, un spațiu al protecției, al reunirii, al comodității, al intimității. Alături de acesta el a descoperit însă și spațiul fanteziei, predispus de asemenea unui proces de organizare care, orientat în sensul descifrării frumosului, avea să însemne creația artistică. Emoția estetică și-a aflat marea utilitate ca — în numele celei mai apropiate de abstracțiune plăceri omenești — să reușească să modeleze emoția existențială.

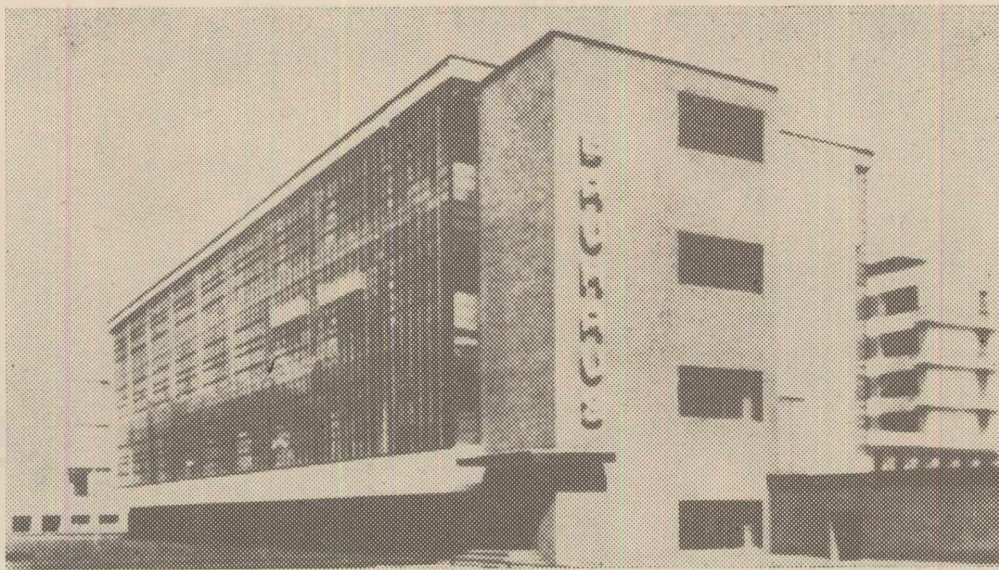
În toate momentele activității sale, omul trece printr-un complex de stări, create de emoțiile pe care le are în diverse situații. Relația om-spațiu este una dintre situațiile cu caracter de permanență. Or, a lăsa la voia întâmplării consecințele emoționale ale acestei neîntrerupte relații, ar însemna să se nege în mod artificial marea utilitate a actului artistic de modelator al emoției, indiferent de ce natură, în sensul real al plăcerii a frumosului. Urmează că spațiul, odată ființat de prezența conștiinței a omului și supus activității lui, nu poate fi organizat independent de emoția pe care o produce, ci în raport cu anumite înclinații emoționale-estetice. Spațiul funcțional biologic devine, în același timp, spațiu emoțional, adică pe lângă calitățile fizice (dimensiuni, volum, capacitate etc.), capătă calități emoționale (culoare, lumină, muzică etc.). În acest sens artele tind către o sinteză, anume sinteza spațială, deci crearea unui spațiu emoțional, ca o calitate conținută a spațiului funcțional, într-o intenție emoțională unitară.

Raportul dintre organizarea spațiului și creația de artă a fost și continuă să fie întâmplător în practică și acesta este un domeniu în care activitatea omenească suferă un grav deficit. Pe de o parte pentru că se pierde una dintre utilitățile mari ale artei, pe de altă parte pentru că spațiul rămîne insuficient controlat. Necesitatea revizuirii acestui raport, în ideea sintezei artelor, a fost formulată de școala Bauhausului din Weimar-Dessau abia la începutul acestui secol.

Este absurd să ne închipuim că un pictor își lucrează tabloul din dorința ori cu intenția de a-l expune într-un muzeu sau într-o expoziție. Spațiul muzeal este un spațiu hibrid, de compromis între artă și restul activității umane. Obiectul de artă cere un spațiu anume, el este creat cu o anumită intenție emoțională. Mai mult decît atât, el nu-și poate realiza intenția într-un spațiu funcțional oarecare, în competiție cu emoția produsă prin sine de acesta, ci are nevoie ca, în corelație cu alte obiecte de artă, să realizeze prin ansamblul lor un spațiu emoțional, ca o calitate a spațiului funcțional. Apelul la obiectul de artă creat separat, care ar urma să „împodobească” spațiul oarecare, poate sluji mai bine sau mai rău intenția, pînă la un anumit punct, niciodată însă îndeajuns. Sensul sintezei artelor este deci de a trece de la adunarea unor obiecte de artă într-un spațiu în scopul de a se conferi acestuia o anumită calitate emoțională, la compunerea, prin gândirea corelată a obiectelor, a unui spațiu emoțional, ca o calitate conținută a funcționalului.

Imaginez, plecînd de la această idee ce va trebui să însemne pentru oameni aplicarea ei, întâi, în imediat, ca recuperare a unei mari părți de util din artă; apoi, imaginez, în mai departe, un posibil spațiu emoțional total, sinteză a artelor într-un spațiu pînă la a-și pierde calitățile lor specifice, un spațiu-emoție; un ansamblu de astfel de spații diferențiate, ca o sculptură, din nevoia de diversificare a emoției; sau, din aceeași nevoie, un spațiu-emoție mobil în sine, un fel de sculptură în timp, ca o respirație a sufletului.

CONSTANTIN CALIN



## ÎNCERCARE DE A ÎNȚELEGE BAUHAUS-UL

„Iată, agățate de cer prin trîmbe de fum — coșuri de fabrică!”

Marinetti — Manifestul fuțurîștilor italieni

Spre sfîrșitul secolului XIX, secolul marilor aventuri romantice, Europa, cucerind oțelul, cunoaște o dezvoltare industrială care transfigurează realitatea, conferindu-i o nouă poezie. Dincolo de saloanele în care-și dau întâlnire ultimii Ludovici, Imperiul, Rococo-ul, Europa intră în marea aventură a EREI MAȘINISTE.

În ordinea firului pe care vrem să-l desfășurăm, industrie înseamnă posibilitatea de a produce în serie mare bunuri destinate folosirii umane. Fenomenul evident este pe de o parte un aspect cantitativ care se reduce la multiplicarea vechii producții artisanale, iar pe de altă parte un aspect calitativ care ține de transfigurarea totală a produsului artizanal prin supunerea lui în tipare formale noi, proprii noului mod care l-a produs — MODUL INDUSTRIAL.

Lăsînd la o parte discuția perioadei în care industria și-a modelat produsul în cadre formale ce nu-l erau proprii ci moștenite, vom evidenția numai efortul creator care urmărește închegarea unui nou vocabular formal, efort realizabil ca urmare a conlucrării dintre gîndirea tehnică și gîndirea artistică.

În aceeași ordine va trebui să subliniem importanța implicațiilor sociale ale fenomenului — în special explozia populației urbane, (în Anglia în 150 de ani populația urbană a crescut de 100 de ori) explozie care aduce în fața arhitecturii sarcina realizării climatului urban necesar vieții milioanele de oameni ocupați în procesul industrial. Creatorul pierde astfel aureola insingurării romantice — noul umanism și tehnica sint înseparabile.

Dintre primii „mari” care resimțind „criza formei” încearcă structurarea unor forme mai adecvate ca LOUIS SULLIVAN, HENDRIK PETRUS BERLAGE, OTTO WAGNER, HENRY VAN DER VELDE referindu-se la anul 1890 spune: „Adevărata formă a obiectelor era ascunsă. În acea epocă revolta contra mistificării formei, revolta contra trecutului era o revoltă morală.”

De la revoltă prin Secesion, Jugendstil, Deutscher Werkbund, De Stijl, Bauhaus, purificată prin strigătul de adînc umanitate a expresionismului, creatorii se angajează pe drumul cuceririi noului vocabular formal. Zguduie de întîlnirea războiului, mutilată și desfigurată conștiința își va realiza dimcolo de „lacul Asfaltit” orizontul, realizîndu-se în ceea ce ne-am obișnuit să numim Artă Modernă.

În lumina efortului de închegare a unui nou vocabular formal, de structurare a unor forme noi va trebui înțeleasă și școala BAUHAUS — cooperarea noilor artizanii — Insti-

tuție de învățămînt de Arhitectură și Arte Aplicate, care se creează la Weimar în anul 1919.

Prin arhitectură o nouă sinteză, sinteza ARTA — TEHNICA, sinteza artă — viața cotidiană, noua sinteză a Erei Mașinismului. În cadrul unei arhitecturi menite în primul rînd să răspundă unor rațiuni funcționale — sinteza artelor țînd seamă de necesitățile tehnicii și de cerințele industriei.

„Artistul este un meșteșugar calificat. Arhitectul, sculptorul, pictorul să revenim la meșteșug”, spune W. Gropius în Manifestul publicat la deschiderea școlii, sintetizînd astfel pe de o parte dorința de a recuceri forma cu mijloace proprii — întoarcerea la adevărul de la începutul al lucrurilor și recucirerea lor pas cu pas — iar pe de altă parte accentuează necesitatea închegării unei conștiințe artistice deschisă lucid fenomenelor sociale.

Bauhaus-ul, în spiritul animatorului său, marele arhitect Walter Gropius, vrea să regăsească contactul, ce pare pierdut, între domeniul artei și domeniul activității sociale a omului.

Ceea ce în 1911, la construcția uzinei FAGUS, a fost numai semnalul care anunța înnoirea profundă a vocabularului formal, a raporturilor dintre materiale, se încheagă în cadrul Bauhaus-ului într-o nouă concepție asupra spațiului menit să servească omului în condițiile transformărilor esențiale pe care le operează tehnica asupra societății.

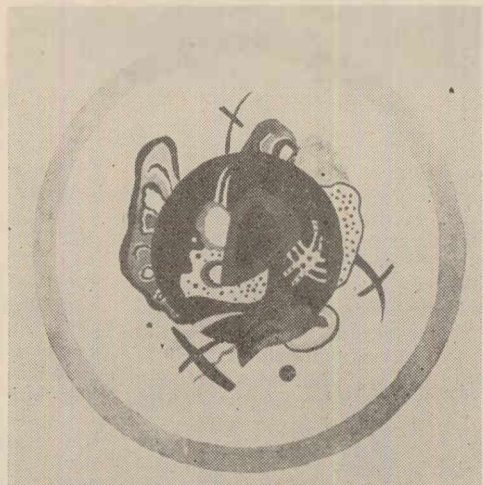
Feininger, Itten, Marcks, Klee, Kandinsky, Schlemmer, L. Moholy-Nagy sint cîțiva din entuziaștii care răspundînd chemării lui Gropius alcătuiesc corpul profesoral al școlii Bauhaus.

Bauhaus trebuie înțeles ca un efort didactic și pedagogic; este încercarea de a organiza pe baze noi — specifice noii perioade — învățămîntul de artă; este reacția împotriva tipului de școală ECOLE DES BEAUX ARTS. Programul școlii Bauhaus urmărește să dea creației artistice o finalitate mai mult etică decît estetică.

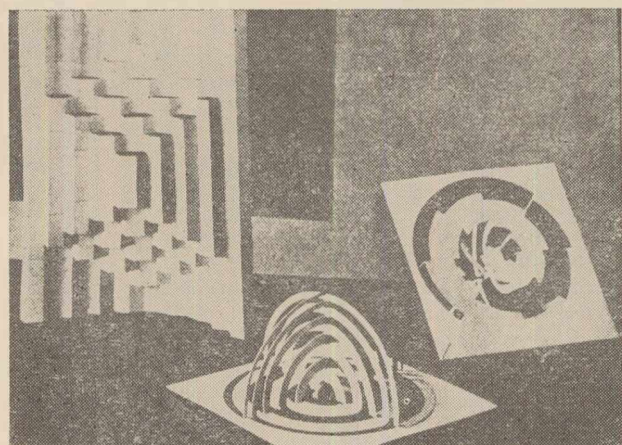
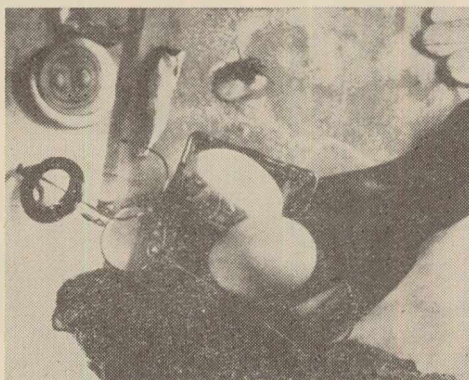
Școala NEW BAUHAUS — INSTITUTE OF DESIGN pe care o întemeiază L. Moholy-Nagy la Chicago vine să dovedească viabilitatea și valabilitatea unei formule de învățămînt adecvate cerințelor epocii industriale — EREI MAȘINISTE — în care omenirea este angajată.

Acei INDUSTRIAL DESIGNERS care modelează de la aparatul de radio pînă la țesături și coperta de carte cadrul vieții noastre, colectivele care servesc industriei structurile formale în care aceasta își va realiza produsele sint ARTIȘTII EREI MAȘINISTE.

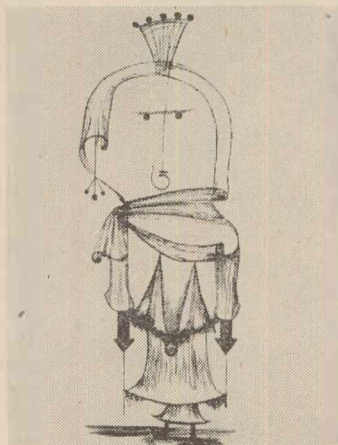
MIHAI ALDEA



VASILE KANDINSKI : ceramică



Structuri și studii de forme de la Bauhaus.



PAUL KLEE

# Sinteza contemporană a artelor

„Funcționalismul”, unul din argumentele cele mai importante care au dus la afirmarea arhitecturii contemporane, la începutul secolului nostru, a fost destul de repede vidat de o parte a conținutului complex cu care l-au investit inițiatorii lui. El devine, din spirit îngust economic și comoditate de gîndire, expresia unui funcționalism strict material răspunzînd doar aspectelor igienico-sanitare la nivelul civilizației actuale. Astfel, cu toate că pionierii arhitecturii moderne, dintre care amintim fără pretenția unei clasificări pe frații Perret, Le Corbusier, W. Gropius, F. L. Wight, Van der Velde, R. Neutra, prin realizările, manifestele, teoriile lor au demonstrat complexitatea termenului, accentuînd funcțiile estetice și psihologice, s-au impus publicului drept unice caracteristici ale stilului modern, prin numărul imens al construcțiilor strict funcționale, unghiul drept, fațade și suprafețe nude, aspectul de produs în serie, impersonalitatea clădirilor.

Folosirea în toată lumea a aceluiași materiale în construcții (beton, oțel, sticlă), ușurința mijloacelor de transport, eficacitatea soluțiilor de acclimatizare fără consecințe în planul sau aspectul clădirii, au dus într-un timp scurt la internaționalizarea arhitecturii.

Transformarea unor forme funcționale în funcții estetice, accentuarea vizuală a funcției prin ornamente subordonate acestora, forme ornamentale care și-au pierdut rădăcinile funcționale, exacerbarea ornamentelor, sint aspecte generale ale formării, dezvoltării și decadenței stilurilor în arhitectură. În momentele de cumpănă de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX, forme ornamentale, funcții estetice dezvoltate din alte principii constructive decît cele care luau ființă au încercat să se salveze îmbrăcînd ca o iederă structuri străine lor. Foarte curînd însă consolele, Atlantiții și Cariatidele au putut fi date jos fără pericol pentru ceea ce „susțineau”, acoperișurile au putut fi înlocuite cu terase fără să plouă în casă, iar gradarea bosajului din tencuială în ordinea soclului — parter — etaje s-a dovedit inutilă. Toate formele plastice care la un moment dat au încununat din punct de vedere estetic respectivele forme funcționale au fost scuturate de pe o structură constructivă care nu mai era a lor.

Ele renasc însă într-o nouă modalitate. Astfel momentului funcționalismului material, mecanicist, extins atît de repede, îi urmează, ca în toate stilurile evaluate, după găsirea soluțiilor constructive de bază, momentul estetizării funcțiilor. Vom înțelege prin estetizarea funcțiilor reconsiderarea principiilor constructive din punct de vedere estetic. Adevărul că o formă perfect adaptată funcției cîștigă valențe estetice nu este aplicabil în momentul în care apar rezolvări tehnice multiple egale ca valoare, moment în care criteriul de selecție devine cel estetic. Deci nu este vorba de înfrumusețarea, agrementarea arhitecturii, ci de sublinierea funcției estetice încă de la începutul elaborării unui proiect. În acest proces, contribuția artelor plastice la individualizarea unei construcții este definitorie numai în cazul unei legături organice, determinările și influențele fiind reciproce. Devine important și caracteristic nu numai cum și ce se pictează pe un perete ci mai ales cît se pictează din suprafața unei clădiri. Raportul între suprafețele colorate (picteate sau din materiale din finisaj) și restul clădirii este de importanță decisivă pentru expresivitatea și individualizarea respectivei clădiri.

Sinteza artelor este o problemă de concepție, nu de participare arbitrară, anarhică și întâmplătoare a pictorului și sculptorului la „înfrumusețarea” unei clădiri. Pentru a nu rămîne la suprafața acestui adevăr, vom sublinia drept plan profund al concepției unitare trăsăturile spirituale cele mai caracteristice unei comunități date, modulate de factorii economici, politici, sociali. Autenticitatea stilurilor implică regăsirea acestor trăsături spirituale fundamentale într-o altă modalitate în cazul unor alte condiții istorice.

Întotdeauna stilurile internaționale, respectînd cadrele epocii, a posibilităților de expansiune, a identității bazei materiale și ideologice au cunoscut aspecte regionale care le-au conferit personalitate și vitalitate. Vorbînd despre neoliticul internațional sau despre goticul internațional vom deosebi trăsături specifice topice și modulate de spiritualitatea diferită de la o comunitate la alta.

Internaționalismul arhitecturii contemporane nu înseamnă uniformizarea ei decât în măsura manierismului funcțional despre care am vorbit. Totodată trebuie însă subliniat faptul că un stil regional nu înseamnă „localizarea” superficială prin aplicarea cîtorva ornamente specifice, folclorizante.

În studiul Profilul spiritual al poporului român, academicianul A. Joja subliniază ca trăsătură caracteristică a psihologiei românului apoloniazarea fondului dionisiac, simțul măsurii, echilibrului, luciditate, judecată sănătoasă (cu-mînte-nie). Dacă acestea sint trăsăturile caracteristice ale psihologiei noastre, stilul arhitectonic, cu plusul de expresivitate datorat artelor plastice, trebuie să contribuie la efortul de consolidare a acestor trăsături, la dezvoltarea sentimentului de continuitate și permanență, împotriva înclinațiilor spre superficialitate și rutină.

Datorită faptului că în țara noastră arta populară nu a fost total preluată în arta cultă (fapt împlinit în Italia Renașterii, de exemplu) problema sintezei artelor și a specificului național (ca aspect regional al stilului arhitectonic internațional) devine mai complexă. Și anume prin problematica descifrării esențelor tradiției în formele dezvoltate în timp și influențate divers. Se întîmplă adesea să fie socotit folclor doar stadiul actual al artei populare sau un anumit alt stadiu, fără a se căuta trăsăturile permanente ale artei și cauzele acestor trăsături. Vorbînd de stiluri internaționale este necesar să amintim capacitatea poporului nostru de asimilare a influențelor, de reconsiderarea lor într-un aspect unitar, original, păstrînd, adaptînd sau amplificînd datele fundamentale ale stilului respectiv. În studiul amintit se subliniază că „datorită puternicului fond primordial și spiritual de toleranță, omenie, poporul român dispune de o remarcabilă plasticitate fiind deschis contactelor externe dar rămînd totuși el însuși, absorbînd elementele străine”. În acest sens, un exemplu deosebit îl formează transformările asupra stilului bizantin survenite în țara noastră, impuse nu de forma de cult ci tocmai de aceste trăsături ale poporului nostru. La noi nici un stil, asimilat, nu a devenit flamboyant sau suprabaroc. Procesul de estetizare a unor funcții este echilibrat păstrînd expresivitatea inițială (de exemplu „ocnițele” bisericii Cretulescu din București). Simplitatea bisericilor de lemn din nordul Transilvaniei se datorează nu nepriceperii prelucrării lemnului ci supunerii meșteșugului unei anumite necesități stilistice, expresia unui anumit simț al armoniei, a necesității interioare de calitate și echilibru.

„Extragem din folclor o filozofie, nu rețete”, formula Le Corbusier. Acest principiu este valabil pentru toate artele, momentul de sinteză a lor în virtutea unei concepții fiind pregătit de dezvoltarea fiecăreia dintre ele.

CONSTANȚIU MARIA

# MITURILE ȘI TEATRUL

Franța nu are resurse pentru mit. Acesta se naște dintr-o exaltare care anulează controlul rațional, dintr-o angajare absolută în drama căreia i-ai fost destinat. Popor analitic, francezii sînt incapabili de a produce asemenea personaje, ei le iubesc doar. Marile tipuri fixează în stare pură o dispoziție temperamentală, ce produce dezechilibrare, ce tulbură existența. Ele stîrnesc gravele dezordine ale oamenilor.

Mai mult ca niciodată, teatrul francez contemporan se simte înclinat spre mit și aproape cu regularitate reușita rămîne indoielnică. Francezii de azi nu redimensionează mitul, ci doar îl nuantează, justificîndu-l logic sau psihologic. Substanța onirică, irațională, se alterează în frăgezimi și candori. Este ceea ce se întîmplă cu piesa lui Jean de Beer *Tristan și Isolda*, poveste fără grandoare a unei demonice iubiri. Tristan a cucerit-o pe Isolda pentru unchiul său, regele Marc. Misiunea de acum încolo pare a fi ușoară, căci el o conduce către tronul Cornwall-ului cu inima nebîntuită de chinuri. Dinu Cernescu construiește raporturile celor doi sugerînd conflictul dintre instinctul primar ce nu cunoaște norme restrictive și echilibrul dat de codul sacru al cavalerismului. Amîndoi vor sorbi fără să știe din licoarea iubirii și de acum încolo trupurile și sufletele le vor fi blestemate la veșnică nedespărțire. Dragostea însă izolează la fel ca și durerea — „nu mai avem nimic de făcut între oameni”. Intreaga existență le va fi torturată de nevoia acestei iubiri interzise. Acum se produce o frumoasă schimbare: Isolda învață să aplice strategiile de la curte pentru a-și apăra iubirea, în timp ce Tristan va cădea sub dubla lovitură de a-și fi încălcat jurămîntul și de a nu putea iubi la lumina zilei. Oamenii, prin regele Marc, le impun pînă la urmă capitularea. Dar și ei o pîng. Dacă descoperirea celor doi în pădure îi reușește mai puțin lui Ion Bog, scena în care le hotărăște iertarea, însă și definitivă despărțire rămîne unul din momentele de mare emoție. Monarhul este copleșit de iubirea neîmpărțită, de obligația de a interzice, de datoria de a alege, de nepuțință. Regele rostește numele lui Tristan (de care se desparte cu adîncă durere ce îl biruie). Alăturînd această scenă actului II, Marc intrupează convingător monumentalitatea unei lumi barbare. Ion Bog, ajutat și de frumusețea totemică a tronului său, ne face să memorăm o imagine mitică. Nimic nu-i poate salva pe îndrăgostiți. Tristan devine erou legendar, Isolda cea tulbură, mamă liniștită, numai pentru a uita.

Din păcate aici textul are cele mai multe slăbiciuni, lipsindu-i o autentică intensitate dramatică, pe care o obțin doar actorii cu un maxim efort. Replicile cu caracter de sentință etică abundă, explicațiile, insistențele asupra detaliilor împiedică obținerea unei tensiuni. Finalul legendei, de o mare frumusețe poetică, nu se bucură în versiunea lui Jean de Beer de caracterul său de apoteoză a iubirii. Acest spectacol, în care impresia de imprumut alternează cu satisfacții neîndoielnice, pleacă de la două deziderate specifice multor montări moderne: senzorialitatea și construirea unui univers primitiv. Fără a avea ceva esențial original, aceste intenții au folosit textului, dîndu-i o viață care îl lipsa.

Dinu Cernescu n-a conceput de loc sentimental iubirea celor doi, ci, dimpotrivă, ca un blestem al cărnii, damnare și extaz. Izbușirile lor sînt de o patimă nestăvilită, ei nu mai comunică decît prin puterea simțurilor. Desenul mișcărilor are deseori o mare expresivitate (scena cînd cei doi îndrăgostiți stau asemeni unor crucificați aminteste prea evident finalul cunoscut din spectacolul lui J. Grotowski). Ritmurile alternează cu știință: inițial, o mișcare statuară, lentă, rezumată la verticale și orizontală, pentru ca apoi să devină explozivă, frenetică. Cele două ritmuri se mențin în spectacol, diferențînd solemnitatea severă a regalității de izbucnirile dezlănțuite ale pasiunii. Actul IV este punctul maxim al spectacolului, în care scenograful V. Popov, cu un tablou de o puternică forță sugestivă (senzația de epigonism a primei rezolvări dispăre), muzica și regia realizează tabloul halucinant al iubirii și al nemăsuratei suferințe.

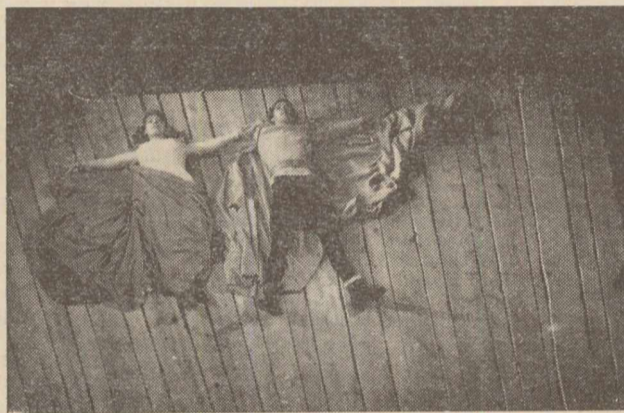
Cei doi interpreți principali au stiluri diferite de joc, dacă nu chiar opuse. Se naște de aici un dezacord. Adriana Popovici aduce o surprinzătoare tehnică scenică pentru vîrsta ei, o dicție impecabilă, o voce foarte frumoasă, impunîndu-se ca o actriță cu largi posibilități. Isolda sa este foarte complexă, trecînd brusc de la ardeura intensă la disprețul autocrației sau la cinismul plictisit, dar ea permanent își păstrează controlul. Actrița, mult mai lucidă decît interpretul lui Tristan, realizează sinteza dintre emoție și expresie doar alături de I. Bog, cu care se înrudește stilistic. Traian Pirlog a fost condus și a realizat acea abandonare totală ce aminteste pe actorii misterelor medievale. Nici el nu rezistă permanent la aceeași intensitate, aducînd alături de patetismul scenei din pădure o neconvîngătoare durere în fața lui Marc, alături de prima prăbușire în iubire, o moarte lipsită de fior tragic. Interpretînd-o pe Bransuien, regia și actrița Olga Bucătaru o transformă pe această „slujitoare cu inima liniștită”, măcinată de sentimentul vinei, într-o furie dezlănțuită. Spectacolul o caracterizează ca pe o Isolda, ea avînd comportament de Ofelie. Mai participă la spectacol Sandu Lazar și Radu Voicescu.

Este un spectacol care transmite nevoia unei noi exprimări dramatice, dar și un spectacol al marilor intenții neîmplinite deplin.

GEORGE BANU



Dan Nuțu, interpretul rolului Ion din *Năpasta* (la I.A.T.C.).



Adriana Marina Popovici și Traian Pirlog în *Tristan și Isolda* (la Teatrul din Piatra Neamț).

## ION MINULESCU, — dramaturg sociabil și sentimental

Recenta ediție a operei lui Ion Minulescu introduce în circuitul literar o direcție mai puțin cunoscută în care și-a manifestat autorul vocația și insistența: teatrul. E un sector plin de sugestii revelatoare. „Miticismul” lui Minulescu e aci necenzurat. În poezie probabil că l-au atenuat veleitățile: „noul venit”, „din lumea în care n-a fost nimeni din voi”, neștiut sau hulis de profani, creînd „pentru mai tirziu”, se drapează exotic, rafinat. În teatru, Minulescu părește ambițiile de Mare Mag. Se mișcă nestînjinit într-o suburbie zgomotoasă și inflamabilă, cu Corso, cabare și teatru, în care sociabilitatea, sentimentalismul, exteriorizarea iau proporții de viciu. Și totuși aceste piese nu relevă „urbanitate”. Mediul predilect — boema artistică — nu implică elevație: superficial sentimentală, aflozică, trăiește dincoace de bine și de rău, fără inhibiții codificate.

Scurta comedie *Lulu Poppescu* prezintă o „bandă” de boemi, preînși artiști, pseudo-intelectuali. Adrian, poet, își invită amicii în mansarda decorată mizer dar „genial”, cu un eclectism agresiv, de o dezordine pretinsă rafinament. Este climatul familiar tapajului intelectual. Locatarii își disimulează penuria simulînd inspirația; declamă pasiuni, idei, invocă genii, damnarea, nebunia. Recitate de Adrian, versurile „Celei care uită”, își găsesc timbrul și auditoriul ideal. Și dedicația e perfectă: Lulu Poppescu, amica băieților, omagiată zgomotos la petreceri, cam dezamățată, cam mahalagioaică, dar „damă bună” și mai ales de viață. La petreceri, Lulu întruchipează pentru boemi toate ipostazele imaginabile ale Femeii. „Băieții geniali” elogiază entuziaști fronda lui Lulu care și-a abandonat recentul soț. Dar numai pînă în momentul în care soțul — moșier — își arată veleitățile de mecen și le oferă o cazare salubră. Lulu este retrocedată, cu o mică și „simpatcă” fraudă: i se dă impresia că sansa a decis. Banda nu se tulbură însă: expedientul și trișarea sînt transfigurate în omagiu adus Artei.

Artistul golan, fanfaron și tappeur, veleitar al cărui ideal e „secătura genială”, avînd gustul marilor entități, pe care le obține prin majusculari ad-hoc, este un personaj favorit al lui Minulescu și un tip de mari resurse scenice. Aduce vervă și emfază, tirade pline de culoare, mobilitate afectivă, ingeniozitate. Artistul mizer, maestrul farselor a căror victimă e burghezul așezat și al căror rezultat e obținerea unui expedient, coboară prin penurie, amoralism și inventivitate din servitorul comediorilor clasice. Este consecința estetică a unei condiții reale umile, dar este și premisa norocului lui Minulescu în comedie. E greu de știut dacă Minulescu a fost conștient de înzestrarea sa pentru comic. Înclinăm să credem că nu. Minulescu ajunge de cele mai multe ori „malgré lui” la comedie. Un imperativ comic îl face să rateze tot ceea ce începe cu gravitate și „sentiment”. *Lulu Poppescu* nu slujește teza: este o farsă



Scenă din *Chirița în Iași* (la I.A.T.C.).



Mihai Butnaru și Cristina Stamate în *Chirița în Iași* (la I.A.T.C.).

directorului de bancă. Minulescu are simțul suni și mai ales ale surprizei scenice, are darta loviturilor de teatru, al dialogului dispută insolubilă. Personajele devin simple pretexte dramatice, caracterele se anulează. Rămîne un schimb viu de replici, mereu alimentat de schimbări brusce de poziții. Instabilitatea devine „psihologia” personajului, totala disponibilitate — garanția comicului.

Dacă în privința personajului comic, Minulescu are intuiții fundamentale, dar probabil neclarificate teoretic, prezența unor procedee de construcție particulare dovedește informație estetică. *Manechinul sentimental* este o piesă despre o piesă. Radu Cartian, autor, obține bunăvoința unei doamne din „high-life”, pentru ca în apropierea sa să caute substanța unei viitoare piese. Minulescu cerea ca scena să reprezinte o vitrină, iar actorii să aibă rigiditate de manechine, mod de a spune că în societate individul devine o fantoșă, cu gesturi și trasee obligatorii. Dar Minulescu nu pune aplicație în demonstrarea tezei (cît de originale?), deși finalul îi e fidel („manechinele” nu-și pot îngădui efuziuni, sincerități, nu se pot „incarna”). Minulescu preferă să se amuze de incurcăturile pe care le generează duplicitatea realității joc. Mecanismul e bazat în fond pe principiul qui-pro-quo-ului, iar rezultatul este un imbroglu plin de haz. Aceeasi plăcere a echivocului traduce și *Allegro ma non troppo*. Și aici acțiunea piesei anticipează acțiunea unei piese viitoare, și aici se speculează situațiile comice create de jocul identităților.

*Amantul anonim* utilizează procedee ale teatrului în teatru, dar sensul lor nu este atît trădarea convențiilor, cît aceeași voluptate de a multiplica și de a incurca identitățile. În *Amantul anonim* se interferă trei serii de identități. Minulescu pare să aibă însă ambiții mai mari: într-un loc trucul comic devine metaforă. Anonimul care se pretinde Don Juan nu o face în mod gratuit: el se asimilează celebrului personaj din convingerea că în orice femeie se perpetuează Dona Sol, nostalgia iubutului mitic. El încearcă să demonstreze femeilor că în bărbații reali nu l-au căutat și nu-l vor căuta decît pe celebrul seducător. Dar eșuează. Pentru Actriță însă identitatea literară e o glumă plină de haz dar bună pentru o singură noapte. Ea pretinde un nume, o situație. Cel ce-și reclamă o unică identitate — cea mitică — e un anonim, un individ suspect, un golan. Dintr-o idee frumoasă, Minulescu scoate o piesă frivolă, care se teme de răspunderea ideilor. Rămîne o comedie ușoară, care nu vrea să indispuină: Actrița revine în teatru, cu un protector generos, iar Don Juan își încearcă norocul cu altcineva. Aceeasi supunere suplă la circumstanțe și la „conveniențe”: libertinaj, mercantilism, cabotinism. E ade-vărat că lumea comediei nu e ortodoxă; dar a transforma farsa în fraudă, a face din artist maestrul expedientului, a înlocui bastonada cu o corecție mult mai aspră — umilința socială și morală — și a o tolera ca atare, înseamnă a abuza de larghețea jovială a comediei.

Vorbeam de un imperativ comic inconștient care îl dirijează pe Minulescu. Persiflarea continuă, degajarea umoristică sînt răspunzătoare de facilitatea și frivolitatea care alterează piesele. Dar tot acest imperativ comic creează și tot ce e în ele animație, vervă. Talentul și negația lui — facilitatea — conviețuiesc permanent. De aceea nici una din piesele lui Minulescu nu are integritate estetică, ci numai promisiuni compromise.

ILINA GRIGOROVICI

# Momente de science-fiction în film

Urmind literatura, ce a inclus elementul anticipativ în structura sa, încă de la Lucian din Samosata (sec. II e.n.), care descrie prin prima oară locuitorii posibili ai satelitului natural al Terrei, în film se poate vorbi de prezența science-fiction-ului chiar de la Meliès, primul creator care a întrunit funcția artistică a cinematografului. Cu 65 de ani în urmă, Meliès construiește în micul său studiou din Montreuil o rachetă plină de savanți bărboși, care va atinge un obiectiv vizat de mult timp de curiozitatea omenească — Luna. În literatură, Cyrano de Bergerac cu al său Voiaj în Lună și în statele soarelui, realizate de peste două secole un plan poetic — unul din leitmotivul frecvent mai târziu în science-fiction-ul literar și filmic — cucerirea spațiului cosmic, fapt devenit astăzi realitate datorită cuceririlor științei și tehnicii contemporane. Prima Călătorie în lună (1902) pe ecran, datorată lui Meliès, nu este decât primul titlu al unei bogate filmografii a science-fiction-ului cinematografic, din a cărei evoluție vom încerca să prezentăm câteva aspecte. Meliès nu va duce lipsă de imitatori și, în 1903, Secundo de Chomonea tema călătoriei extraterestre în Călătorie în Lună și Călătorie în Marte (1906), iar Gaston Velle realizează la rindul său Călătorie pe o stea (1906). Cu toate încercările lui Meliès de a-și lărgi aria tematicii în naive ecranizări quasi-anticipative, de astăzi dată terestre, ca: 2.000 de leghe sub mări (1907), Tunelul Minechi (1907) și Cucerirea Polului (1912), primul film în care anticipația științifico-fantastică va constitui structura unui conflict bine determinat, cu tipurile de personaje clasice ale science-fiction-ului filmic, va fi Corabia cerului, realizată de Holger Peterson în 1917.

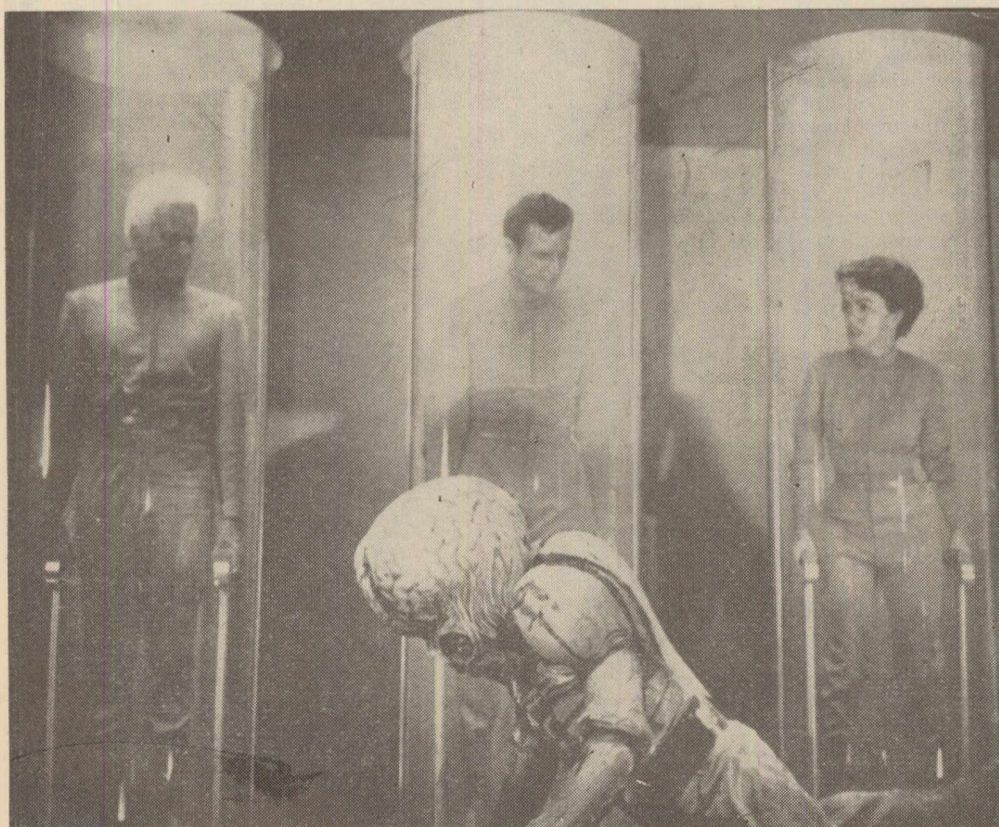
Genul inaugurat de Meliès cunoaște pe plan literar capodopere incontestabile. Dorința nemărginită de cunoaștere a spiritului uman a fost de nenumărate ori concretizată în literatură de maeștri ca Meyrink, Verne, Wells, Capek, Beleaev, Lem, Bradbury. Bogata temă a anticipării științifico-fantastice va găsi în film un teren ideal pentru dezvoltare, chiar dacă de multe ori suportul creațiilor îl va reprezenta tot literatura. În cinema, science-fiction-ul va impulsiona fantezia creatorilor în proporții nebănuite datorită uriașelor realizări ale științei contemporane, ce traduc treptat din domeniul anticipării în realitate majoritatea fabulațiilor imaginate de autori de film sau de inspiratorii lor. De asemeni, granița dintre fantasticul tradițional și anticipație se va șterge mult mai ușor, temele și leitmotivul circulând în ambele sensuri. Astfel, Frankenstein, celebrul mit născut din pariul lui Shelley cu soția sa Mary, cu Byron și doctorul Polidori, poate fi considerat ca aparținând unui gen tot atât de bine ca și celui al alt, datorită descoperirii grefelor de organe din medicina contemporană. Însă, cu toate tangențele științifice, filmul tradițional fantastic, deși nuanțat și bogat în idei, conține o mare doză de gratuitate, în timp ce filmul de science-fiction este direcționat în evoluția sa de perspectivele posibile-

lui, realizabile într-un viitor mai mult sau mai puțin depărtat. Prezent sporadic pe ecrane în timpul primului război mondial și în perioada imediat următoare, filmul de science-fiction începe din nou să atragă atenția creatorilor în deceniul al III-lea. În 1924, I. Protazanov realizează Aelita după romanul lui A. Tolstoi, unde un straniu voiaj în Marte se desfășoară în cadrul unei anticipări constructiviste. L. Kuleșov, în același an, cu Raza morții anticipează descoperirea laserului realizat în zilele noastre. Harry Haydt deschide cu Lumea pierdută (1925) seria filmelor de groază cu monștrii preistoriei, ce populează societăți contemporane sau viitoare. Incredibila lor longevitate va permite apariția lui Tumak, fiul junglei (1940), Însula necunoscută (1948), Monstrul timpurilor pierdute (1952) și Godzilla — regele monștrilor (1955). În 1926 este realizat Metropolis — celebrul film al lui Fritz Lang, anticipație a unei societăți viitoare dominate de Robotul Capital, unde se întrezăresc elemente de virulentă satiră a sistemului capitalist contemporan. Lang mai realizează în 1920 Femeia în Lună și, în 1930, Lumea în 1981. Science-fiction-ul atinge o perfecțiune aproape clasică cu Viața viitoare — ecranizare a romanului lui Wells.

După cel de-al doilea război mondial filmele de science-fiction se îmbogățesc cu noi teme. Cibernetica și electronica sînt leitmotivurile cele mai frecvente. La ordinea zilei figurează pluralitatea lumilor locuite, analiza timpului, a 4-a dimensiune, geometria noneuclidiană. Roboții, farfuriile zburătoare, astronavele sînt accesoriile pre-dilecte ale genului. De multe ori, însă, producția filmelor de science-fiction frizează o oarecare primaritate a conflictului și puerilizate în expresie. Reușitele devin din ce în ce mai rare, ele rămînînd virtuale numai în paginile romanelor unui Beleaev, Bradbury sau Lem. Nu de puține ori, filmul de science-fiction, produs frecvent în S.U.A., mai mult accidental în Europa, este dedicat unui viitor pesimist bintuit de războaie cosmice, de invazii armate în spațiul interplanetar, de monștrii preistoriei născuți de fantezii morbide. Cîteva filme rămîn totuși notabile: Steaua tăcerii — autor Kurt Maetzig — în care oameni de știință din diferite țări sînt înfrunți de umanismul dedicat cercetării unor lumi depărtate, 451° Fahrenheit de Fr. Truffaut, după romanul lui Ray Bradbury, apel pătrunzător la cultură într-o societate unde arderea cărților distruge personalitatea umană, sau Ultimul țărnam de S. Kramer, adaptare a romanului lui N. Shute, semnal de alarmă în fața unei iraționale folosiri a puterii atomice.

Mult mai puțin complex în zilele noastre decât fantasticul tradițional ilustrat de nume ca Welles, Clair, de Sica, Hitchcock etc., science-fiction-ul, deși ocupă în arta filmului un loc bine conturat, urmează de acum înainte să confirme speranțele într-un gen atât de popular și cu destule atribute pozitive: fantezie, umanism, tinerete...

CĂLIN STĂNCULESCU



Scenă din filmul SUPRAVIEȚUITORII SPAȚIULUI

ÎN LUCRU:

LA I.A.T.C

LA BUFTEA



AMPRENTA

regia V. Popescu-Doreanu



MAIORUL  
ȘI MOARTEA

regia A. Boiangiu

ȘEFUL  
SECTORULUI  
SUFLETE

regia Gh. Vitanidis



## Un film cu o față fermecătoare

Un generic expansiv, vioi și foarte tineresc ne anunța un film care, după toate aparențele, promitea să fie fermecător. Poate o comedie, poate chiar o comedie muzicală (interpreta era doar Margareta Pislaru!). Dar nu, imaginile care urmează, și tot restul filmului, ne fac să înțelegem că în cazul lui este vorba de o dramă. Nu este o comedie, nu este nici măcar optimist, Margareta nu cîntă (în schimb se dovedește a fi o veritabilă interpretă de cinematograf, cu resurse actricești pe care nici nu le-am fi bănuț din rolul ei anterior, din Tunelul, și acela — mai mult decât meritoriu), se întâmplă, pe parcursul a 90 de minute, tot felul de situații curioase și — majoritatea — foarte puțin credibile, alambicate și literaturizate la infinit, totul culminînd cu un final nemaipomenit, care poate pune pe omul cel mai serios în încurcătura și provoacă inevitabile dureri de cap.

Despre ce este vorba: o tină seducătoare, căzută la examenul de admitere la I.A.T.C. (pentru că nu are talent), cu un mod de viață foarte dezordonat, în goană după succese facile (între altele, face filme publicitare pentru miliție, grație unui intim amic, regizor de meserie), ajunge să reușească la concursul pentru un rol principal într-un film artistic. S-ar părea că și-a văzut visul cu ochii. Dar nu, din nou nu, căci eroina, după aflarea rezultatului, izbucnește într-un hohot prelung

Viitorii regizori de film, actualmente încă studenți în anul IV, vor susține în vară tradiționalul examen de măiestrie.

Spre deosebire de anul trecut — cînd aceiași studenți au prezentat mici ecranizări după opere ale literaturii românești clasice și contemporane — de data aceasta peliculele de 10 minute vor fi realizate pe baza unor scenarii proprii originale. Lectura prezentelor scenarii, coroborată cu viziunea filmelor anterioare, prilejuiește constatarea imbușcătoare. Studenții acestei grupe atacă o problematică variată, dovedesc fantezie în dezvoltarea subiectelor, știu să reliefeze o anumite idei, în poziția faptului că soluțiile sînt susceptibile pe alocuri de îmbunătățiri.

Alb și negru este titlul scenariului scris de Radu Gabrea. Eroul lui, un bătrîn, traversează diferite medii, întîlnind în calea sa feluriti oameni în anumite momente semnificative. Intenția regizorului este de a analiza reacțiile și gesturile personajului principal, cit și ale altora, în funcție de situațiile date. Expresivitatea cinematografică va fi fără îndoială sporită prin faptul că o parte din filmări (la un anticariat, o casă de cultură, sau Muzeul pompierilor), vor fi efectuate „pe viu”, înregistrîndu-se totodată și dialoguri improvizate.

Piscicultura se intitulează scenariul semnat de Tudor Eliad. Pornind de la o idee simplă (provocarea unei dezordini colective la auzul veștii „se vinde peste proaspăt”), el reușește pe parcursul mai multor micro-schechuri să demonstreze evidente disponibilități pentru comedie în general și pentru cea satirică în special, arătînd în același timp și o bună cunoaștere a modalităților de exprimare ale genului.

Și de astă dată Constantin Constantinescu își relevă afinitățile pentru lumea plină de farmec și puritate a celor mici. Baladă (titlu provizoriu), va fi un film despre spaimele singurătății și aspirația pentru o viață adevărată. Eroii-copii aparțin unui sat peste care a trecut o pustitoare calamitate: războiul.

Singurul scenariu, care are drept punct de plecare o idee din literatură (după o schiță de Ivan Bunin), este cel al Adei Pistiner, Șansa. Poveste umană despre posibilitățile virtuale de a iubi și a fi iubit, ce stau în fața unui infirm, capătă în versiunea Adei Pistiner relief pregnant, precum și surpriza unui final neașteptat și bine gândit.

Săgețile, se va chema viitorul film al lui Șerban Creangă. El demonstrează incompatibilitatea dintre acțiunile și gândurile unor oameni, dintre exteriorul faptelor și fondul real al acestora, dintre aparențe și esența anumitor atitudini.

Jocul oamenilor mari, scris de Mircea Moldovan, este conceput ca un film cu simboluri declarate. Un film, unde grotescul și tragicul răzbat din dorința ciudatelor personaje de a prinde, de a găsi ceva, un liman, o scăpare oarecare printr-o porțiță a evaziunii, dovedită, în cele din urmă, absolut efemeră.

Filmul lui Ștefan Roman va fi un Reportaj referitor la importanța (sau lipsa de importanță) a alegerii profesiei, pentru fericirea oamenilor. O parte a secvențelor vor fi filmate după metode cinerite cu aparatul ascuns, iar către sfîrșit, pentru continuarea și clarificarea demonstrației, vor fi folosiți actorii.

Odată scenariile terminate și aprobate, prima fază a muncii studenților la viitoarele filme s-a încheiat. Următoarea etapă, cea a filmării propriuzise, este anticipată de o perioadă preliminară de căutări, de tatonări felurite, în special privitoare la distribuție. Deocamdată, precis se știe cu cine vor lucra numai doi dintre cei șapte studenți. Astfel majoritatea interpretelor lui Constantin Constantinescu o formează neprofesionistii, iar în filmul lui Ștefan Roman joacă actorii Ion Besoiu și Victoria Mierlescu. De asemenea, filmul lui Tudor Eliad, care cuprinde numeroase personaje, va include o serie de actori amatori, în timp ce în Săgețile, al lui Șerban Creangă, rolul principal va fi deținut, probabil, de Dan Nuțu.

Este de menționat că o parte din aceste filme vor constitui examenul de stat pentru studenții operatori. Dintre absolvenții anului IV-operatori, vor filma împreună cu colegii lor regizori, Ștefan Fischer (Săgețile), Ilie Agopian (Piscicultura), Tiberiu Cehidali (Șansa), Ion Birsan, (Jocul oamenilor mari), Florin Cornea (Reportaj), Ion Cozlov (Baladă).

OLTEEA VASILESCU

de plins, nervos și deznădăjduit. Pentru ce? Nu ni se mai spune, căci imediat după această secvență, admirabil jucată de Margareta Pislaru, apare cuvîntul „fine” și misterul rămîne de nepătruns.

Care este concluzia filmului, ce trebuie să credem după acest final? Că filmul ridică la rang de fapt cotidian succesul întîmplător al unei fete cu totul superficială, fără nici un ideal precis conturat (încă)? Că eroina regretă tot ce a fost pînă în acel moment, că nici chiar acea satisfacție de ultimă oră nu înseamnă nimic, că întreg modul ei de a trăi se va schimba, mai mult sau mai puțin radical, de acum înainte? Nu se poate preciza nimic.

Dar poate că acest lucru nici nu ar fi atât de grav, dacă ambiguitatea amintită a ultimei scene, acel final „în coadă de pește”, nu ar fi un real și neplăcut motiv de confuzie pentru spectatorul obișnuit, care — normal — preferă limpiditatea, echivocului în semnificații. Filmul nu-și realizează una din funcțiile lui de principiu esențiale, înereză oricărui opere de artă contemporane — funcția pedagogică. Sporul de educație este foarte firav (este, acesta, un eufemism; de fapt, nu există), mai sigur este că numeroase scene vor deveni, din neînțelegere, clișee nocive. Și tocmai acest lucru este reprobabil; tineretul nostru nu este așa și nici nu poate fi educat astfel. Altele erau temele — de maximă importanță — pe care ne-am fi așteptat să le trateze filmele noastre (și așa puține) despre tineri. Oare au fost epuizate chiar toate subiectele posibile, în afară de acesta.

Regretăm că aceste deficiențe de structură, datorate în egală măsură scenariului și regizorului, — primejdios de neatenți cu implicațiile filmului lor —, ne fac să nu putem menționa decît în grabă și cu un sentiment neplăcut, de amărăală, reușitele operatoricești (Tiberiu Olasz), compunistice (Richard Oshanzky) sau pe cele interpretative (Ștefan Iordache, Emeric Schaffer) care acompaniază acest film cu o față fermecătoare...

VALENTIN PETRESCU

## MARI MUZICIENI AI TUTUROR TIMPURILOR

Motto: „E CERT ORI ȘI CE AM GINDI ȘI ORI CU CITA AMARACIUNE, DESPRE CER ȘI PĂMÎNT, DESPRE CONDITIA UMANĂ, DESPRE CLIPA ȘI FATUM, ÎNIMA CU BĂTAILE EI APLAUDĂ EXISTENȚA”.

LUCIAN BLAGA

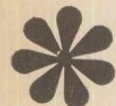
# DON CARLO GESUALDO

1560 - 1613

## PRINCIPE DA VENOSA

### NEAPOLE ȘI CAMERATA NAPOLITANA

În poeticul oraș Neapole, când în plină înflorire, când distrus din temelii și renăscut ca pasărea Phoenix din propria-i cenușă, avea să vadă lumina zilei, la 1560, acela care va fi unul din cei mai dotați compozitori ai Italiei și premergător al tuturor marilor curente muzicale înnoitoare: Don Carlo Gesualdo, principe da Venosa. A făcut parte dintr-o veche și nobilă familie din regatul celor două Sicilii, descinzând din regele normand Roger al II-lea, și posedă înaltele titluri de prinț, duce și marchiz. În perioada acelor ani, ilustra familia avea o bună reputație datorită în mare măsură și alianței cu Sf. Charles Borromée, unchiul lui Carlo. Din unele scrisori ale timpului rezultă că și tatăl a fost compozitor, și dacă nu cu o personalitate proeminentă, în orice caz un entuziast animator al tuturor artelor ce cunoșteau în acea vreme o înflorire unică. A simpatizat și a încurajat pe oamenii cu idei înaintate și a ironizat pe cei situați pe poziții retrograde și crepusculare. Intuia mersul ascendent al istoriei și dorea să se situeze printre cei care nu îmbătrănesc spiritual niciodată, ținând pas cu epoca incandescentă pe care o trăia din plin. Avea un ciudat amestec de temperament nordic și meridional, când reținut și interiorizat, când expansiv și violent, temperament pe care-l va moșteni și mult adoratul său fiu. Descoperind talentul muzical precoce al lui Carlo, a reunit în casa sa o camerată muzicală, care avea să devină tot atât de celebră ca și aceea a contelui Bardi din Florența. Astfel îi oferă copilului optime condiții de studiu, într-o ambianță aleasă, înconjurat de cei mai valoroși muzicieni ai Italiei. Tânărul Gesualdo și-a însușit în scurt timp un meșteșug pe care-l stăpânea cu fermitate, manifestându-se atât în calitate de compozitor, cu o bogată fantazie creatoare, cât și în calitate de interpret, dotat cu o fină muzicalitate și o accentuată sensibilitate artistică. Oferea clipe de elevație, tâlmăcind la lăută distinsului auditoriu compozițiile cele mai de seamă scrise în acea epocă, când muzica instrumentală avea să se emancipeze și să amănțe uriașă dezvoltare, din veacurile ce vor veni. În anul 1578 grupul s-a mărit prin prezența lui Torquato Tasso, care a scris în cei câțiva ani care au urmat nu mai puțin de 40 de librete de madrigale pentru tânărul său patron, deși au supraviețuit foarte puține dintre compozițiile lui Gesualdo pe aceste texte.



Lucrările cele mai reprezentative ale lui Gesualdo sînt cuprinse în șase caiete de madrigale, în ciclul Responsoria și Sacrae cantiones.

### MELOSUL

În muzica compozitorului napoletan melosul are două aspecte distincte: diatonic și cromatic. La rîndul său aspectul diatonic se divide în melos încadrat în gamele major-minor — cele care stau la baza limbajului muzicii europene occidentale culte, începînd mai ales cu epoca lui Bach și pînă în zilele noastre — și melos încadrat în moduri medievale. Aspectul cromatic are și el mai multe fațete și în acest sens distingem un melos cromatic tonal, de tipul „tristanesc” și un melos ce reprezintă un nou tip al cromaticii: cromaticismul diatonic. Prin absolutizarea cromaticismului de tip tonal, exclusiv din ce în ce mai mult legile funcționale, sistemul sonor al lui Gesualdo da Venosa se organizează pe baze fundamentale noi și înglobează puncte comune cu dodecafonia. În acest fel ne mai raportîndu-se la diatonic, esența cromaticismului se anihilează de la sine și se șterge deosebirea dintre semitonul diatonic și semitonul cromatic. Compozitorul întuiește vag legile seriale pe care abia Arnold Schoenberg și școala sa le vor clarifica și le vor pune în adevărata lor valoare.

### CONCEPT ARMONIC.

Melosul gesualdian se leagă indestructibil de o armonie cu totul remarcabilă. Astfel armonia sa ne apare cînd diatonică — și în acest sens ea îmbracă fie un colorit tonal, fie modal — cînd cromatică — avînd la bază fie cromaticismul tonal, fie cel diatonic. Este interesant de semnalat că viziunea componistică cromatică se leagă de cele mai multe ori de un concept prin excelență armonic, în timp ce viziunea componistică diatonică își are adesea corespondentul în conceptul polifonic. Și nu odată, autorul prezintă prin întreruperi violente cele două aspecte contradictorii ale elementelor sale de formă, imprimînd aparent o notă de discontinuitate. Dar domeniul cel mai original al întregului limbaj gesualdian ni se înfățișează indiscutabil acela al armoniei cromatice. Ca puncte de plecare trebuie luate în considerare creațiile unor compozitori deosebit de înzestrați ca Cipriano da Rore, Luca Marenzio și alții. Stilul cromatic al lui Gesualdo atinge culmi impresionante, cum nici un contemporan și nici un creator din epocile următoare, pînă la Richard Wagner, nu le vor atinge. Abia opera „Tristan și Isolda” va prelua stilul cromatic continuu, stil cultivat apoi de toată epoca post-wagneriană, atingînd paroxismul cu școala expresionistă din Viena secolului nostru.

### UN MARE POLIFONIST

Insuficient cunoscut și studiat, Gesualdo nu a fost și nici nu este considerat încă de către muzicologii ca unul din cei mai mari polifoniști ai tuturor timpurilor. Creațiile compozito-

rilor franco-flamanzi, ale lui Palestrina, Monteverdi și Bach nu-l pot umbri cîtuși de puțin! Trebuie subliniat faptul că polifonia lui Gesualdo da Venosa este cea mai complexă, avînd o mare varietate de mijloace, conținînd în totalitatea ei stilurile cele mai diverse, bineînțeles nu în sens de eclecticism sau mimetism muzical, prevestind toată dezvoltarea polifoniei din veacurile ce i-au urmat. Concepția sa contrapunctică înglobează trei stiluri distincte: stilul diatonic al polifoniei Renașterii italiene — de tipul palestrinian — prezent în motete; stilul polifoniei cromatice — prin care se deosebește categoric atît de toți colegii săi de generație, cît și de toți creatorii de seamă ai epocii sale și epocilor viitoare, depășînd în îndrăzneală și expresivitate chiar pe Monteverdi și Bach și anunțînd tehnica polifonică cromatică a unui Franck sau Reger — prezent în madrigale; stilul diatonic al polifoniei baroce — de tipul Bach — prezent în „Responsoria”. Gesualdo da Venosa a stăpînit în mod excepțional tehnica contrapunctului liber înflorit dar și a imitației. A preferat însă imitația mai liberă și acest fapt trebuie adesea legat de afinitatea sa pentru variația continuă. În această privință se deosebește atît de Palestrina, Monteverdi, Bach, cît și de Franck, Bruckner, Reger și se apropie în mai mare măsură de post-expresionistii veacului nostru. Prin polifonia încercată, dar niciodată artificială și lipsită de un autentic sens expresiv, cultivată în „Responsoria”, îl anticipează pe Bach — suprapunînd linii mult mai înflorite, cu atrăgătoare melisme, asimetrice, și ritmuri complicate — dar și faza neoclasică a muzicii din zilele noastre, tipice perioadei medii a lui Stravinski și creațiilor lui Hindemith.

### LUMEA RITMICĂ...

Lumea ritmică a muzicii sale se leagă nu o dată de cele mai interesante probleme ale artei sonore contemporane, din acest domeniu. Mai puțin atrăgător ne apare ritmul în ciclul „Sacrae Cantiones”, ritm legat de concepția mai simplă a artei Renașterii. Și dacă din anumite puncte de vedere, — armonie, polifonie, timbru — s-au făcut pași înainte, trebuie să subliniem neapărat că în ceea ce privește variația ritmică, muzica epocii lui Palestrina — cu mici excepții, printre care se numără cu precădere Gesualdo — a însemnat o involuție față de complexitatea ritmică a Evului Mediu sau mai bine zis față de izoritmica muzicii medievale timpurii. O neobișnuită varietate ritmică se profilează în madrigale și mai ales în „Responsoria” și privityte prin această prismă elementele sale de formă ne apar ca ceva deosebit de îndrăzneț și deschizătoare de noi drumuri. Ne referim la elemente ca: ostinato ritmic și passacaglia ritmică, variații pe un ritm și polifonii ritmice.

### DESĂVÎRȘIT EDIFICIU SONOR

Gesualdo da Venosa a fost un desăvîrșit arhitect al creațiilor sale, încît construcția edificiuului sonor ni se prezintă întotdeauna ca fiind impecabilă. Din analiza opusurilor se desprinde o mare varietate de forme, toate reunite prin două ample concepte deosebit de interesante,

indicînd și pe această cale drumul pe care se va dezvoltă muzica cultă universală din perioadele următoare. Alcătuiind o schemă în acest sens obținem fie forme cu repriză — monopartite, bipartite, tripartite, polipartite, fie forme fără repriză bazate pe principiul variației continue.

Prin formele cu repriză monopartite el anticipează unele invențiuni, dar mai cu seamă unele admirabile preludii din „claveciful temperat” de J.S. Bach. Prin cele bi și tripartite formele de lied mare ce vor apare în mișcările lente ale ciclurilor de sonată, iar prin cele polipartite — în care pe lingă elementele „a” și „b” se înselează elementele „c”, „d” etc. — formele de rondo mic și rondo mare, cărora mai ales Beethoven le va da adevărata înfățișare. Referindu-ne la formele evaluate cu repriză, de natură armonică, tipice epocilor clasice și romantice, putem afirma cu tărie că Gesualdo da Venosa le-a fost un veritabil precursor. Din analiza făcută madrigalului „Luci serene e chiare” reiese limpede că autorul a pus poate pentru prima dată în valoare principiile sonatei, cu o natură dialectică a discursului muzical. Dar și amplele forme cu repriză concepute polifonic, tot marele artist napolitan le-a fost autenticul anticipator. Din acest punct de vedere motetul „Domine ne despicias” poate fi pe drept cuvînt luat o fugă dublă, în timp ce motetul „O vos omnes”, o passacaglia cu un accentuat dramatism și o forță de expresie puternică, ce egalează monumentală passacaglia în do minor de J.S. Bach! În formele fără repriză, concepute fie tonal, fie modal, fie cromatic — avînd la bază cînd cromaticismul tonal, cînd cromaticismul diatonic — autorul recurge la structuri, unde se remarcă o corelație între armonie, polifonie și ritm. În mare vorbind, Gesualdo apare ca unul dintre primii creatori, care utilizează principiul variației continue, în mod conștient, desigur nu cu complexitatea unui Boulez, Nono sau Stockhausen. Madrigalul „Dolcissima mia vita, a che tardate” ni se înfățișează prin această prismă ca o mărturie grăitoare.

### ASPECTUL TIMBRAL

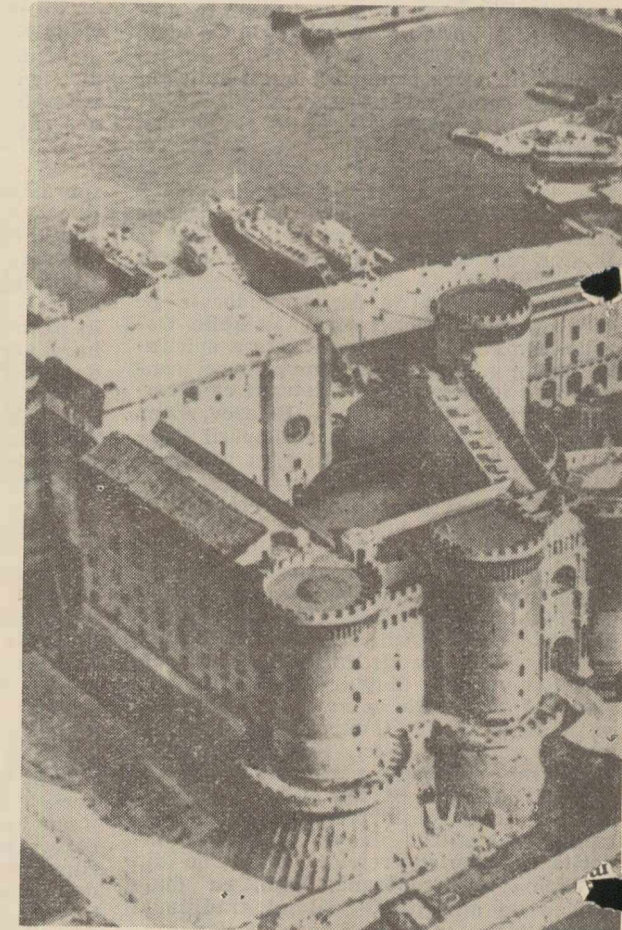
Scritura corală a lui Gesualdo da Venosa este simplă, aerată, transparentă, purtînd amprenta unui temperament latin, în ciuda conținutului întunecat. Astfel ea contrastează față de aceea a școlii neerlandeze și chiar față de aceea a lui Palestrina. Este interesantă alăturarea blocurilor armonice masive, blocurilor polifonice rarefiate, alăturare prin întreruperea bruscă a discursului muzical, creînd o discontinuitate. Dar în linii mari această întrerupere dispăre, prin reluarea mereu variată și alternativă a procedurii amintite, care joacă un rol important în accentuarea dramatismului operei sale. Suprafețe supradimensionate întîlnim în unele secțiuni din „Responsoria”, ele nefiînd însă un artificiu caracteristic elementelor sale de formă, ci mai degrabă un artificiu utilizat pasager. Se cuvine a evidenția minunata polifonie obținută prin tratarea separată cu multă eleganță și o nobilă expresivitate, cînd a vocilor feminine, cînd a vocilor bărbătești, tîlmăcind stări sufletești înclinare spre melancolie și meditație. Prin toate acestea el creează un climat mai aparte în lumea fascinantă a timbrului. Cromaticismul în afară de faptul că zdruncină tonalitatea, generează premisele folosirii în viitor a sferurilor de ton, deci a sistemului netemperat. Tot lui îi datorăm o coloratură bogată a sunetelor, prin utilizarea melismelor și mai ales a pasajelor instrumentale în linia vocală, preconizînd principii ale orchestrației din veacurile ce vor veni. Trecerea bruscă de la cromaticism la diatonicism și viceversa, pune bazele unui „clar-obscur” în limbajul muzical, încă neexploatat pînă la el, apropiindu-se sub acest aspect de tehnica contemporanului său, pictorul Caravaggio. Acorurile de nonă, trisonurile mărite și micșorate netezesc calea experimentării în muzică a culorilor în sens expresionist, cu o evidentă înclinație spre stări extatice. Recitativul cu o natură dramatică, poate fi conceput ca un strămoș al „cîntecului vorbit” din stilul vocal al muzicii expresioniste și postexpresioniste. Am expus numai câteva din inovațiile legate de scriitură și timbru, ramuri care vor ocupa un loc primordial în tehnica componistică a secolului nostru.

Se poate că a existat la el „o violență a rațiunii”, noțiune pe care a relevat-o Hegel la marii oameni. Poate că a existat o stranie coincidență între un anume egoism individual al său și ceea ce numim cu toții folos general, măreție și glorie a comunității umane, coincidență observată de Jacob Burckhardt la multe genii. Cert este însă că arta sa a fost „infinită” și ne apare în toată splendoarea ei ca un rod al ostentării de o viață, în întreaga ei misiune civilizatorie, izbutînd din plin să ne disciplineze, să ne înalțe, să ne umanizeze.

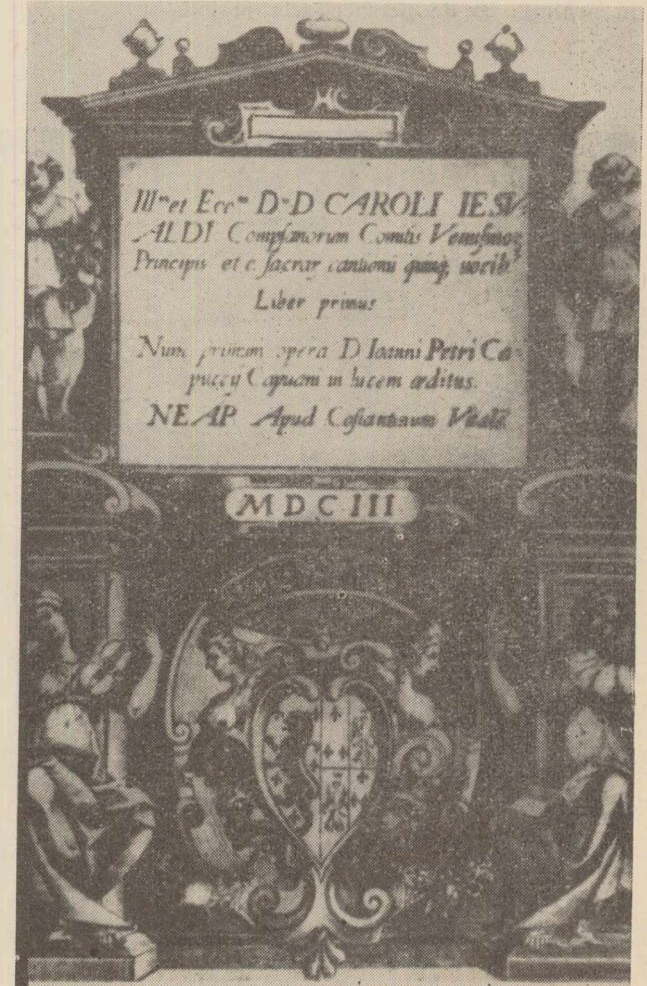
DORU POPOVICI



● DON CARLO GESUALDO și unchiul său CHARLES BORROMEE



● NEAPOLE — fotografie de epocă



● „SACRAE CANTIONES” — Frontispiciul



de GHEORGHE TOMOZEI

# POEZIE

**Gh. Ogrin : Tinerețe, Sfat, Juventute :** compoziții trădând un deocamdată neconcludent început de drum (într-adevăr... juvenute) prea încărcate în locuri comune, prea lipsite de fantezie pentru a putea să întrezărim dincolo de ele poetul, poezia...

**Miron Belei :** Simboluri rudimentar sugerate, adesea agramate chiar („M-am născut pământ de primăvară / Și m-a însămintat părinții „dragii”) și o colecție de platitudini : „razele de viață / soarele-n zenit părea o nemurire / fulgerul din fulger tot suind se stinge”. Fiți mai firești, mai personali și nu vă lăsați prins în aventura de a încerca să vă exprimați neapărat aforistic, evitați tonul didactic-retoric !

**Vasile M. Danciu :** Cam de vreme vă intitulați poet. În plus (sau în minus?) de ce nu încercați să vă transcrieți poeziile, cât de cit, într-o calligrafie inteligibilă? Scuzele nu ne obligă să întreprindem operații detectiviste („Cer scuze, dacă cumva scrisul meu depășește limitele estetice ale criticului”). N-am înțeles. Formularea îmi amintește vorbirea unui personaj din IIf și Petrov : „Dată fiind prezența lipsei”. Profit de acest prilej pentru a-i răspunde colegului de la Cronica ieșeană indignat că n-am izbutit să descifrez un plic al talentatului poet Prelipceanu. E cel puțin

insolent să-l supui pe redactor la casne de acest fel. Cu scrisorile întime, mai trecă meargă dar cu versurile? Anunțăm pe această cale — sper că gestul nu va fi luat drept o extravagantă... — inventarea mașinii de scris. Dacă aveți oroare de masinism și automatism rugăm adresați-vă birourilor de scris și copiat acte din holarile tribunalelor (prețuri convenabile). Să revenim la versuri. Ele nu seamănă din ferice cu modul în care au fost caligrafiate. Dacă am descifrat bine în **Grafică, Scoică și Culori** sint semne care prevestesc un poet posibil, e o notă de umor care completează construcția de cele mai multe ori originală, a poemelor. Ceea ce nu le aduce încă sub teacul tipografic este caracterul lor strict enunțativ. Am avut impresia că v-ați „uitat” versurile și încercând să le transcrieți din memorie n-ați regăsit decât pasajele concludive, aride ca exprimare poetică, „carnea” de cuvinte și imagini fiind, fatal, pierdută. Vă așteptăm cu altceva, cu sincer interes.

**Gabriel Calinov :** E foarte greu, îmi e din ce în ce mai greu să le răspund unor corespondenți care își însoțesc — firesc — versurile de confesii ca aceasta : „Dacă ați ști ce multe visuri se leagă de răspunsul pe care mi-l veți da ! Il aștept cu o emoție de care aproape mă mir singur și pe care nu o pot stăpîni”. Semnatarul rubricii nu uită că are de-a face cu studenții de aceea își îngăduie — riscând indeajuns... — să fie mai puțin ceremonios în exprimare, fiind adesea malițios, practicînd cele mai prietenoase — de fapt — modalități de „conversație”. El „vorbeste” și semnează ca un coleg al prietenului necunoscut care-i trimite cu insensibile bătaie de inimă poeziile sale. Nu e de loc grav dacă părerea lui nu e favorabilă, cel puțin pentru început, producțiilor asupra cărora e chemat să se pronunțe. Deci, dragă Gabriel Calinov, cu totul mișcat de emoția dumitale, mă văd nevoit să comit „sacrilégiul” de a le refuza pentru tonul lor minor, pentru unda desuetă pe care o degajă. Înainte de a solicita mereu rostul altceva, citez, spre convingere întreaga poezie **Se scutură petale :** „S-au scuturat toți trandafirii / Pe drumul nostru de-altă dat ! / Și-urmînd nescrisa lege-a firii / Tu ai plecat, tu m-ai uitat / În aer se mai zbate însă / Parfumul florilor de-o vară / Iar noaptea e la fel de-adîncă / Cum știam odinioară. / Dar printre stele-ndepărtate / Se scurge-acum încețosor, / Cu visurile mele-uite / Parfumul primului meu dor.”

**Andrei Codreanu :** (sau Godeanu?, sau Grădi-naru? Oh, ravagiile scrisului ilizibil!! Fraților, renunțați la scrisul „artist” măcar atunci cînd vă iscăliți!) În ciuda unor zone cam ceptoase **Cerșetorul de scoici** mi se pare a fi un început remarcabil : „Lăsați-mă, nu banii ! Urăsc sunetul / clopotului de argint rămas peste trupul meu, / în ce capăt de drum încă întreg ? / Lăsați-mi griul să am ce mîngîia / cînd trec prin semnele voastre. / Și de veți uita cerul între coaste / am să vă număr scoici albe, / luînd mișcările înmiresmate de sine. / Culcați-vă în scoicile mele / și-n glasul mării veți înțelege / de ce am uitat trecerea în cealaltă mare.” Am propus spre tipărire **Balada învingătorului și Nevăzutele aripi**. Mult, mult succes.

**Al. Florin Tene :** Supra-producția în lirică se răz-bună ! Ultimele picuri fac dovada atât a darurilor pe care am mai avut prilejul să le remarcăm cit și a unei nejustificate grabe în a încredința filei producții inconsistente, impregnate cu atmosfera, din păcate a altor poeți. Mai interesantă mi s-a părut **Așteptarea oglinzilor** din care citez, să-rind versurile nereușite care nu fac decât să le dubleze pe altele de succes : „Atunci m-am înșurubat în broască / și ușa s-a deschis cu scîrțit de osie neunsă, / camera era plină de oglinzi... / ... / Am simțit privirile mele fierbinți / cutreierînd prin inimă, / pupilele multiplicare / ... / se descompereau cu modestia singelui / în așteptarea oglinzilor.”

**Timotei Ursu :** Laconismul suitei lirice pe care ați încredințat-o revistei nu e dublat de substanță, astfel încît devine manierism, cele mai multe compuneri (în ciuda unei incontestabile delicateți de exprimare) sînt o pulbere fină dar inutilă și inconsistentă a culorilor, a sunetelor. Unghiul din care sînt iluminate unele imagini (și ele palide, gravură alb pe alb) e de-o discreție... cinematografică. Dar... prea multă „discreție”, versurile par să nu țintească afirmarea vreunei idei. Citez : „De ce te miri că te cunosc de mult ? / Te port de mult / în mine, / și mi-e frică / acum, / cînd ai un chip / și amintiri... / Ci lasă-mi gîndul să le de-a de-aparte / și să fumez, privind tăcut, / minunea.” Adesea e practică și poezia de hilară anecdotică. Transcriu o mostră de care am zîmbi amîndoi : „Ei bine, / află c-aici / am stat noi, / pe banca aceasta. / Pe cînd eram singur, / e drept...” Vă aștept cu lucruri noi, cu interes prietenesc și colegial.

## ANDREI CODREANU

### Nevăzutele aripi

Zbor mai sus decît palma de vînt  
Ce-mi stringe văzduhul lîngă picioare.  
Trec din adînc mai spre adînc  
În necontenită urcare.

Aripi străvezii dau lumii terestre  
Din cer vegetal s-alunece-n sus  
Spre tainele-albastre ce nu s-or sfîrși  
În mijlocul lor, niciodată supus

N-am apucat decît trupul ierbii  
Să-l cretez în pașii de piatră.  
Dar simt cum trec laolaltă  
Prin pădurile mele vîntul și nervii.

Cu braț singerînd lîngă piatră încerc  
Să tai pentru viață întiul ei cerc  
De fîntînă. Și pentru cei ce-or să rămîna  
Sîngele meu va fi apă mai bună.

### Balada învingătorului

O mie de arcuiri leneșe  
Încearcă pămîntul să-l stringă  
Și puberea se adună-n statui  
Rănite de somn.  
O mie de buciume strigă-n eternitate.  
Audă-le victoria țîntuită-n cetate,  
Audă-le viscolul din oasele sparte.  
El a învins și-acum poate să moară.  
Nici un laur mai mult,  
Nici o față de ceară,  
Doar bronzul vîntului  
Ne-nțeles pentru cei ce-l aud.

Nici un copac nu atrîna mai sus  
Decît frînghia osînditului la  
Veșnică recunoștință.  
Orice piață i-aruncă-n obraz  
Privirea prezentului condescendent.  
Optimism revieim,  
Țîntuit de priviri  
Mori pentru a doua oară,  
Erou pentru forme de bronz  
Și piete de gară.

## CONSTELAȚIA lirei : CONSTANTIN CALIN

Surprinzătoare prin maturitatea lor de expresie, poeziile studentului la arhitectură **Constantin Călin**, tipărite din cînd în cînd în revista noastră (unde și-a făcut debutul) se constituie de la ciclu la ciclu ca un orizont original, pentru care sînt determinante o explozie de ritmuri tari, metafora apăsătoare spațială („Eu, într-o catedrală de nervi, bolborosînd”), siguranța adjectivului violent, viziunea fascinată de tipul de poezie Baudelaire, murmurul sentimental de dincolo de construcția complicată, toate exprimate într-un mod cuceritor, de o savantă oralitate.

**Constantin Călin** se face deci „vinovat” de calități remarcabile, pe care un curaj artistic susținut le poate preface în poeme care să concure la ansamblul de soliști ai generației sale.

Felul în care se prezintă el astăzi este cel din versul : „permițeți, vă rog, să mă tem de o stea”, adică al unei politeți exagerate ce atrage după sine un sentiment de bruscă și involuntară amîcîie cu însul respectiv, cu versurile și cu ideile lui. **Constantin Călin** ne cere îngăduința pentru un fapt imposibil de aflat, dacă nu este ei cel care se autodivulgă.

Acesta e și sensul izvorît din toate poeziile : autorul începe să depîndă de context cînd îl înspăimîntă conexiunile uriașe ; în rest el se comportă ca un adolescent independent și nepăsător.

Iar el începe să se teamă, să trăiască poezia deci, abia în momentul cînd numește o relație mai presus de jocul întîmplător.



ADRIAN PAUNESCU

### A BĂNUI

Singur și numai rar cu de-ajuns curaj am așteptat  
zăpada

eu, într-o catedrală de nervi, bolborosînd :  
totul se poate bănuî într-o zi de ianuarie  
sub alb, cînd nu se mai știe nimic  
și luînd aminte ascuți copacul  
în hibernare.

O, teamă mi-e de o logică a mecanismului-pasăre  
care toamna pleacă în sud,  
de un livid adevăr, că pe lume  
toate minunile se încălecă, perechi, prin vizuini  
și nasc pui vii, noaptea, în urlete.



### LUMINA

Îți spun : pune pe masă  
tot adevărul tău  
de cilindri și conuri și sfere.

Există numai un vis  
precut pe lumină,  
ca o luciditate a orbilor,  
poate dreptatea păianjenului din colț  
adormit așteptînd știuta confuzie  
a ploii  
dintre mine și rădăcina copacului

### ACESTEI ZILE

Mă plec în fața nebulului hrînind porumbeii, de la  
fereastră,

lui, iată, îi e duminică și numai  
duminica mai poate fi o Veneție și numai  
duminica se mai poate  
însămînta Acropole prin mahalale,

Acestei zile a acrobașilor între pămînt  
și un trapez al golfurilor cu portocali,  
acestei zile de călătorii în femeile săptămîinii,  
— o, ea nici nu există, decît  
printre cei vii din cimitire —  
acestei zile mă plec, de asemenea nebulului  
hrînind porumbeii într-o viață a lui imaginată.

### ACELEAȘI ÎNTOARCERI

Zborul în pasăre, tot neîntreg,  
ploile-n cețuri, neîntimplute...  
Seară, trompetă pustie, cum vii,  
iarăși întors, să-mi culeg  
strigătu-n mine, tot jumătate !...

### ZIUA ORBILOR

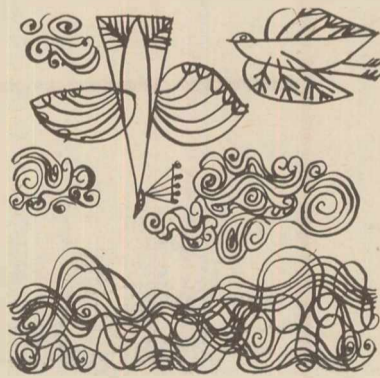
Soartă de apă cîzută pe virful muntelui  
într-o noapte cu o singură stea,  
cînd nu mai e nimic de ales  
decît între mare și mare.

Zi a orbilor, luminată spre noi,  
existînd pentru întoarcerea  
în sentimentele ultime,  
cînd, apă cîzută pe virful muntelui,  
să nu mai avem nimic de ales  
decît între mare și mare.

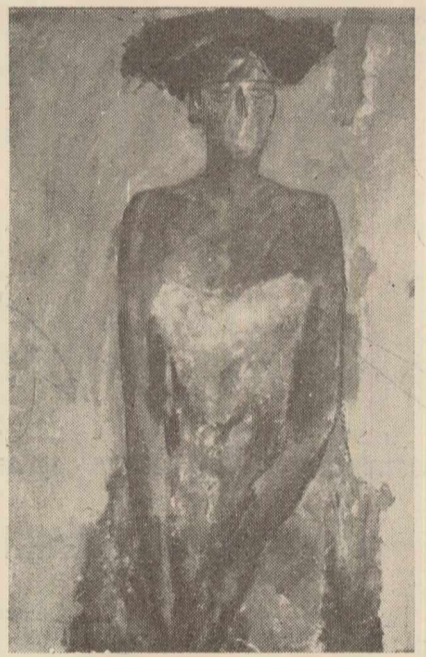
### UN PIAN SAU ALTUL

Iată cum se întîmplă, prietenii mei :  
cîteodată e un pian, prin noi, nemaipomenit,  
dar poate lipsește dintre anotimpuri al cincilea,  
lipsește, lipsește, încît ne tac  
toată viața, degetele, nemernice,  
facem, o, dumnezeule, cite ceva  
și orice facem rămîne  
întotdeauna cu un pian mai pușin  
decît ar fi trebuit, rămîne.

Așa se întîmplă și cu cei prin care  
sînt pasărea, fluviul, drumul  
pe Kilimandjaro,  
așa, așa se întîmplă, prietenii mei,  
mereu ne naștem fără acele miini,  
fără acele alcătuirii care să ne semene,  
mereu altul, care nu poate scăpa,  
în timp ce toate lucrurile în jur,  
pentru că veșnic le trebuie un pian sau altul,  
în ordine se așează  
și mor.



Desene de ELENA JUCU



DOINA MOIESCU — portret

## ARIE G. MATACHE

### Cînd calci pe... gînduri

Era beat ! Drumul spre casă i se părea nesfîrșit.  
O mișcare continuă îl apropia și-l îndepărta  
de imaginea patului — unica prezență clară în  
capul lui.

Era neputincios să refacă ceva din cele petre-  
cute și totul se adunase în picioare. S-ar fi părut  
că a mers în cap și a gîndit cu picioarele.  
Bolborosi citeva cuvinte :

„E clar ! Acum merge atît de greu pentru că  
a schimbat poziția. Picioarele-i sînt grele și-l  
dor pentru că în ele sînt gînduri. Întotdeauna  
cînd calci pe gînduri te doare !  
Cu această idee a ajuns acasă. Era unică.  
Întotdeauna cînd calci pe gînduri te doare !

- De ce ?
- Întotdeauna cînd calci...
- Nu ți-e rușine ?
- Te doare !
- De ce ?
- Întotdeauna...
- Ce s-a întîmplat ?
- Cînd calci pe gînduri...
- De ce ?

N-auzea nimic din afară. Totul venea dinlăuntru  
lui, obsedant.

Întotdeauna cînd calci pe gînduri te doare.  
...Și s-a prăbușit. S-a prăbușit cu capul în jos  
și cu picioarele urcate pe pat, avînd grijă ca  
gîndurile lui să se poată odihni.

Camera se strînse ca o parașută. Îl legă. Și-l  
înălță în văzduh bălăngăindu-l cu capul în jos,  
între apus și răsărit.

Era o limbă de pendulă care spunea la răsă-  
rit : Oameni buni ! Sînt trist !... și la apus : In-  
totdeauna cînd calci pe gînduri te doare !  
Cînd a căzut, s-a trezit !

Era singur ! Capul îl dorea și doar picioarele  
fi erau odihnite. De două zile era singur. De  
douăzeci de zile era singur. De două sute de  
zile era singur. Singur de tot. Singur ca o limbă  
de pendulă. Singur și trist.

▼ RIDENDO ▼ CASTIGAT ▼ MORES ▼

ceaiul de la ora zece

Părerile despre Luca de la serviciul transporturi al uzinei erau diferite și contradictorii. Cei mai mulți spuneau: „A, Luca? Un maniac”. Dar își dădeau seama că zicând asta nu spuneau tot. Un revizor venise odată să-l controleze. Luca și-a dat imediat seama că nu-i cunoaște prea bine munca. Și i-a trântit-o fără menajamente: „Dumneata nu știi ce-i aici. Stai în banca dumitale, că nu te pricepi”. Normal, tipul n-a apreciat franchețea adevărului spus verde, în față. Și de atunci, lui Luca au început să-i iasă tot felul de vorbe, între care, cum ar fi arțavos, plin de el, că așa și pe dincolo, până când — revizorul a fost neobosit, după cum se vede — i s-a creat o falsă reputație, aceea de om periculos, cu care e bine să nu ai de-a face. N-a mai îndrăznit nimeni să-i zică vreodată ceva, ori să se vire în sufletul lui. De fapt, nici nu aveau de ce să-l critice, pentru că era conștiincios, ca toți ceilalți de altfel, nu ieșea din comun sub „aspectul muncii”.

Cu toții însă erau de părere că e „bolnăvicios”. Alții, dimpotrivă, spuneau că ideea asta nu i-a intrat decât în cap, restul trupului fiindu-i neafectat de nici o tulburare. O vreme, a umblat în buzunar — pus așa, ca să se vadă — cu un prospect al medicamentelor nou apărute. Le învășase pe de rost mai bine decât un doctor. Se trata singur de foarte multe boli, înaintea de a le avea. Dar plăcerea cea mai mare o avea atunci când, solicitat, putea să ofere consultații gratuite. Își interoga pacientul ocazional, cu maximă scrupulozitate, mergând la marele amănunt și prescriu cu precizie medicamentul indicat și cum trebuie el administrat. Se vorbea că ar fi vrut cândva să se facă doctor, dar venise războiul, chiar după ce terminase liceul, apoi familia, copiii... și dorința asta îi rămăsese nerealizată. De la un timp se produsese o radicală schimbare în ideea lui de medicină de până atunci. Renunțase subit la medicamentele „făcute” acordând o exclusivă atenție numai ceaiurilor medicinale, pe care începu să și le prepare chiar și la serviciu, la ore fixe, după un program bine stabilit, pe care îl bătuse la mașină și-l așezase sub cristalul de pe birou. Avea un reșou mic și un ibric de aluminiu, la 12 — ceaiul hepatic, la două — ceaiul antibronșitic. După mirosul ceaiurilor, funcționarii știau de-acum cât e ceasul. Dar în afară de ceaiurile „de pe piață” avea ceaiurile lui „speciale”, preparate din plante adunate chiar de el, în tot timpul verii și uscate cu grijă. Amestecul lor era făcut ca la carte. Cineva l-a întrebat odată: „De ce bei tu atâtea ceaiuri, Luca?” L-a scrutat pe sub sprincene: „N-au la ce să strice” — i-a răspuns fără plăcere, dar dacă surprindea un cit de mic

interes real la cineva, nu-l scăpa din mână până nu-l făcea doct în materie de ceaiuri medicinale și adept convins al terapiei sale preventive. Oriunde s-ar fi aflat și orice ar fi făcut, pentru nimic în lume n-ar fi izbutit cineva să-l facă să nu respecte „ora ceaiului”. Pentru el vorba era vorba și ceaiul era ceai. Ieșea din ședință, se intrerupea din lucru, ba chiar și din discuții. Circula o anecdotă: Luca se apucase să spună colegilor un banc, lucru rar la el. După o introducere lungă își aruncase subit ochii pe ceas. Colegii au trebuit să aștepte cu sufletul la gură poanta și n-au putut s-o afle decât după ce Luca și-a băut ceaiul „de 12”. Cineva l-a surprins la film: avea cu el o sticlă turtită, din material plastic, pe care la oră fixă a golit-o până la ultima picătură, fără rețineri, suportând eroic toate apostrofările anonime. De la o vreme colegii începuseră să-i atragă delicat atenția: „Luca, e fără zece”. Neatent la ironie sau ignorând-o tresărea: „Da?” — răspundea, ca și cum ar fi uitat — lucru absolut imposibil — și băga automat reșoul în priză. Colegii rideau pe infundate, în spatele lui. Dar câte nu i s-au întâmplat lui din pricina acestui obicei! I-au ascuns reșoul, dar tot nu s-a lăsat: și-a fiert ceaiul la turnătorie. De atunci îl ține închis în „fișet”.

Zilele trecute însă s-a întâmplat ceva, ceva care a răsturnat dintr-odată totul. Nimeni nu mai poate să facă acum un pronostic sigur asupra comportării lui Luca, întrucât el rezervă, după cum se va vedea, surprize neașteptate, dînd dovadă de ieșiri total imprezvizibile, aproape neserioase. Nu se mai știe acum ce trebuie să se creadă despre el!

Iată ce s-a întâmplat zilele trecute: l-a chemat urgent șeful serviciului, exact după ce băgase reșoul în priză. În mod obișnuit nu s-ar fi dus decât după ce ceaiul ar fi clocotit, dar acum neglijin-du-și în mod scandalos tableții — devenit prin repetare de o scrupulozitate astronomică — a scos reșoul din priză, ratînd o cantitate impresionantă de ceai, încă „nepătruns” de clocotul apei.

— Tovarășe Luca — l-a întrebat șeful — e adevărat că dumneata te-ai ocupat cu un an în urmă cu problema vagoanelor? (Luca a încuviințat). Bine! S-a ivit o situație regretabilă. Colegul dumitale care a preluat această muncă și care — iată, e ora nouă și jumătate — se află în concediu, a omis să expedieze adresa către C.F.R. și aflăm că nu avem vagoanele necesare pentru transportul din seara asta: e vorba de două unități de pompă pentru străinătate. Cred că-ți dai seama, e vorba de un contract cu o țară străină, care trebuie respectat cu precizie. Trebuie să expediem „unitățile” chiar în seara asta. Altfel, atît seriozitatea fabri-

cii cît și firma ei vor deveni o noțiune fără conținut. Știu că nu e ușor să obții vagoane chiar așa, în aceeași zi, dar...

Luca s-a întors în birou încrunțat, vorbind cu sine însuși, mormăind: „Hm! Simplu — a omis și a plecat”. Sub privirile stupefiate ale tuturor, și-a luat bascul și „fiș-ul”. La ora zece fără cinci ieșea pe poarta uzinei. Colegii îl urmăreau uluiți de sus, de la fereastra deschisă. Unul dintre ei a îndrăznit: „Și ceaiul de zece?” i-a strigat, făcîndu-l răspunzător pentru această dezertare de la ceea ce devenise un fel de sacră obligativitate față de colectiv. Dar Luca nu l-a auzit pe cel care dăduse glas indignării colective, ori s-a făcut numai că nu-l aude, sfidînd o îndatorire pe care singur și-o asumase și pe care acum toți contau, ca pe un lucru absolut, mai ireversibil decât ora exactă transmisă de către Institutul meteorologic. Era un eveniment scandalos! În totală necunoștință de revolta și stupefacția lăsată în urma sa, Luca a ajuns în-ora fugă la Palatul C.F.R., s-a zăbătut, și a pătruns pînă la unul din directorii generali. „Cum e posibil, îi reproșau pe drept toți cei de față acolo, ca dumneata, pe care te cunoaștem ca pe un om al datoriei absolute, să ceri vagoanele chiar în ziua transportului? Nu știai că avem și noi o planificare? Trebuia să cereți vagoanele cu cel puțin o lună înainte”. „Știu, am greșit și eu odată, — își turna cenușă în cap Luca, dar acum faceți ce știți, eu nu plec de-aici fără vagoane”. „Miine, i s-a răspuns, azi în nici un caz”. „Nu-i același lucru! Nici nu știți dumneavoastră ce diferență este între miine și azi”. Ce s-a întâmplat după aceea rămîne înscris în aria necunoscutului. Fapt e că la ora patru după masă, în uzină au intrat două vagoane și s-au oprit în dreptul rampei. Din primul a sărit Luca. Arăta obosit, prăfuit, dar cu ochii plini de neastîmpăr, trădînd vag o mulțumire ascunsă. Șeful serviciului se învîrtea în jurul lui — el, un om exagerat de ponderat — fără pic de personalitate. Nu știa ce să-i mai facă, nu se așteptase, era profund dezorientat. „Am întîrziat puțin — s-a scuzat Luca, — vagoanele nu erau revizionate”. I-a cerut voie șefului să plece și el cu transportul în vamă. Era ora unsprezece noaptea, cînd trenul sigilat a pornit. „Anunțați-mă și pe mine de soarta transportului” — l-a rugat pe șef prin telefon. La ora patru dimineața a aflat că vagoanele au trecut granița... Abia atunci și-a făcut Luca ceaiul „de zece” restant, și s-a culcat. Pe celelalte le-a băut în zilele care au urmat, la fel ca mai înainte, cronometric. Dar degeaba! Nu mai amuza pe nimeni. Ceaiurile lui își pierduseră în mod neînteles pentru totdeauna hazul.

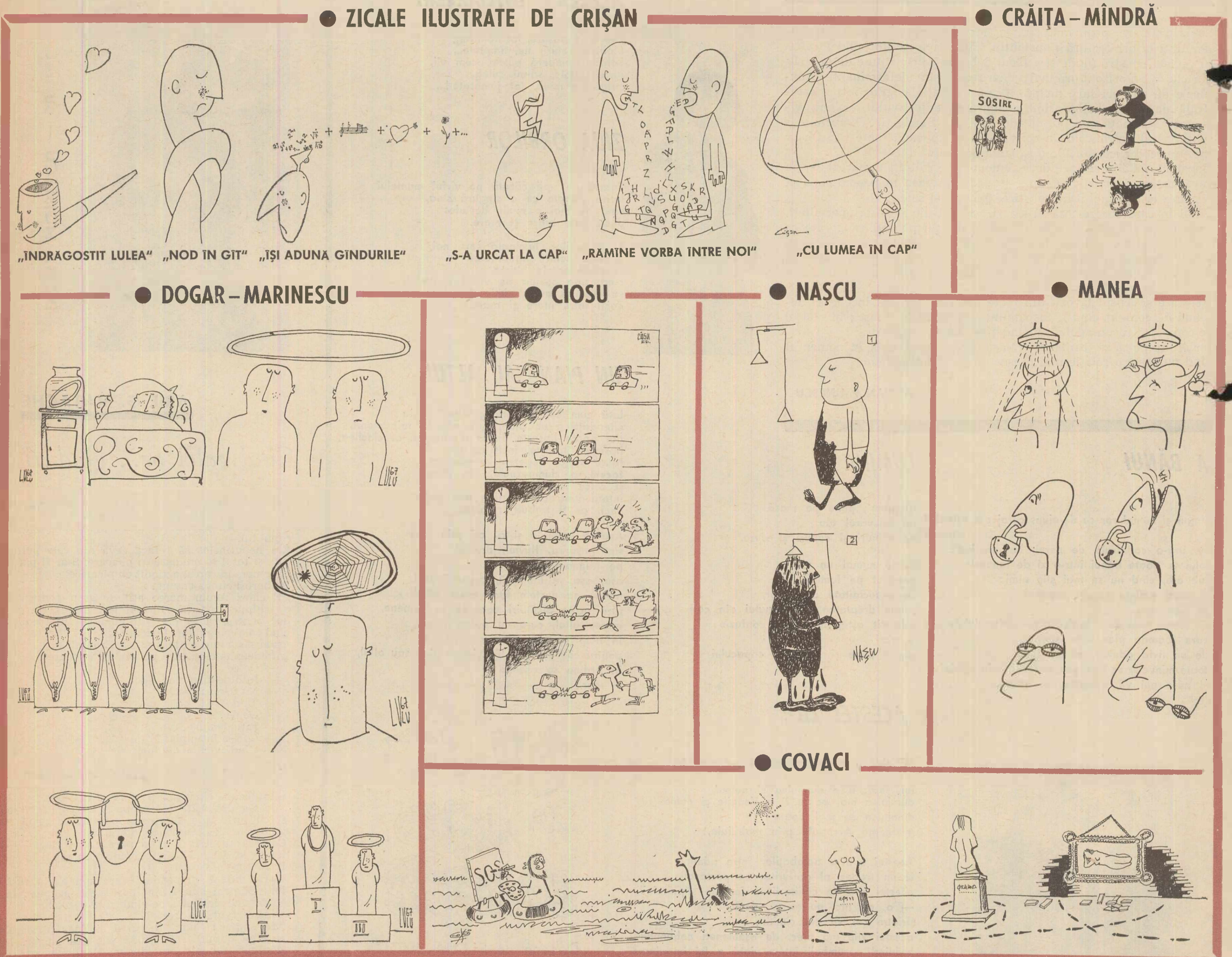
**Parodie la unii poeți moderni**

Prieteni,  
azi-noapte mi-am pierdut chipul  
printre oglinzi  
tocmai cînd scoteam o idee din  
urechea dreaptă  
urechea sub care crescuse un arbor  
neliniștit, desigur neliniștit,  
și plin de-ntrebări — Fructe  
ca-n poeziile unui bard din Caracal  
care-afirmă caii de gîtul clopoșeilor  
și autorii nechează cît o față  
pentru că le-am trimis mamele turte  
să-și amintească (uitucii! !)  
c-au fost și ei copii  
și mergeam cu plugușorul  
și trăgeam mița de coadă  
chiulind de la școală;  
apoi, fără să știe măcar  
de binevoitoarele redacții,  
luau cîte-o bătaie bună căzută de la  
părinți  
și-n timp ce-o priveam  
vedeau tot felul de culori  
(ca-n unele poezii „modernizate”)  
încît altă dată se fereau de alte  
asemenea stele verzi.

Dar, prieteni,  
s-a-nîmplat, tot azi-noapte,  
să-mi intre în cameră o pisică  
prozaică  
(foaie verde de galben bronzat  
în cameră mi-a intrat)  
și mi-a răsturnat biblioteca de  
periodice  
și-am avut un așa de mare coșmar  
că m-am trezit dimineața  
amestecînd poezii:  
Ionii, Popeștii, Gheorghii  
și invers: Gheorghii, Popeștii, Ionii...

FLORENTIN POPESCU

Schiță de CORNEL RUSU



prezentarea artistică și grafică: VIOREL BURLACU

Adresa redacției: București, str. Brezoianu 13, tel. 16.02.99. Abonamentele se fac prin oficiile poștale și difuzorii voluntari din întreprinderi. Costul abonamentului: 12 lei pe an individual; 60 lei pe an pentru întreprinderi și instituții Tiparul executat sub comanda nr. 61 616 la Combinatul Poligrafic „Casa Scintei” Piața Scintei nr. 1, București