

România literară

SĂPTĂMÎNAL DE LITERATURĂ ȘI ARTĂ

Anul II — Nr. 12 (24)

Joi 20 martie 1969

32 pagini

2 lei

12

Adrian Păunescu

Fiii

Și dacă sîntem ființă și ne vom face lucru,
celula disperată ni s-a umplut de fum,
pleznesc în ochi buhaie, pe miini ne umblă
grape,
și tipă liii noștri și fiii mei acum.

La loc în susul apei. Corăbierii pleacă.
Și de n-ar plînge iiii, lăptoși și fumegoși,
s-ar auzi din largul pămîntului cum plînge
prin trei ființi sleite cohorta de strămoși.

Tu dormi prea blind, Constanța, și mă
cuprinde vina,
ce să-ți mai spun cînd totul în traged plîns
ia foc?

Din ceas în ceas pe lume murmură, urlă, rîde
a treia noastră gură, copilul, cerînd loc.

Tu dormi și ai în pîntec cealaltă moarte-a
noastră,
de nevăzută carne și de ceresc fiior,
încărunțesc în spasme peste copiii noștri,
întins ca o prăsilă de var, la talpa lor.

Și de s-ar stinge totul! Dar vine primăvara
noaptea bollește cheaguri unde sîntem urșiți,
adorm și-mi soarbe ochii copilul care doarme,
copilul care nu e; și ceilalți — părăsiți.

De n-ai fi decît mamă și tot ai fi regină
acestor praguri surde boltite cu urmași,
îmi plîng vinovăția în veci la două tronuri,
îmi plec pe două lespezi genunchii uriași.

Ce taină e în tine? Pe dealuri corioate,
în susul apei știute cu fiii noștri-n ea,
se duc corăbierii, mărindu-mi toată vina,
și capul meu dospește, ca și cînd ar iăta.

Lur-blu, Ioana, Oana, pierdută simetrie,
așez pe pernă capul, milos, ca pe-un troieș,
și mi se face groază și simt că sînt, deodată,
puțin adus de umăr, nu eu, ci tatăl meu.

Un portret inedit de Nicolae
Grigorescu sub cupola
Universității din București?

Citiți în pag. 27 reportajul

POVESTEA UNUI TABLOU

Foto: I. HANANEL

PRIMĂVARA STRUCTURILOR LIMPEZI

Structurile Statului Român sînt — în urma alegerilor care au avut loc — limpezi, de sus pînă jos. Marea Adunare Națională — emanație liberă a voinței poporului — s-a întrunit în prima sesiune a noii sale legislaturi. Au fost alese Consiliul de Stat și Guvernul. În fruntea Statului nostru a fost reales secretarul general al C.C. al P.C.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu. Șef al guvernului român este tovarășul Ion Gheorghe Maurer.

Importante schimbări au fost legiferate în ce privește învățămîntul și Apărarea țării.

E firesc ca, în astfel de momente, pe buzele noastre să se nască întrebarea: încotro se îndreaptă România? Nu e o întrebare stîrnită de nesiguranță, nu e o spaimă, nu e un presentiment tulburător. E pur și simplu o întrebare de legitimare, în fața viitorului.

Prin activitatea sa practică, prin cuvintele și prin faptele sale, Partidul Comunist — căci el este centrul motor al societății noastre — arată lumii că România se îndreaptă spre propria ei istorie, care este socialistă, spre propriul ei destin, care e independent, spre propriul ei viitor care e comunismul.

Noi, românii, nu sîntem între țările cele mai puternice ale lumii. De atîtea ori totuși, în biografia noastră — de cumpănă și de jertfe — noi am fost stropul care a umplut

paharul. În jocul de compensații al energiilor continentale, noi am adus calmul și cinstea noastră, zadarnice secole la rînd, însă folositoare în cîteva momente scurte, dar hotărîtoare.

Noi sîntem o țară a dreptului, pentru că — în adîncul fibrei noastre am simțit-o — singurul dumnezeu al dificultăților și al vremilor sumbre este Dreptul, Dreptatea, Omenia.

Desigur, forța oarbă nu poate fi îmblînzită prin invocarea unei dreptăți abstracte. Atunci am cădea în ceea ce Marx numea „lupta între principiul lipsit de forță și forța lipsită de principii”. Dreptatea noastră nu opune fărădelegilor cuvinte, ci voința de a exista liber a 20.000.000 de oameni. Noi sîntem o țară a dreptului, pentru că noi creștem oameni ai dreptului. Pentru că dreptatea e matca în care se dezvoltă fiii noștri cei mai buni.

Altfel, de unde ar fi apărut acești neînfricați comuniști care sînt conducătorii Statului Român? Dacă noi am fi întrebați: „cine sînt conducătorii voștri?”, cu mîndrie și cu fericire, am putea să răspundem.

Noi știm atît de clar cine sînt. Noi știm de unde vine firea lor însetată de adevăr și justiție, ce nu va suporta în veci nedreptatea și jugul. Urmele nașterii și ale formării lor strălucesc limpede în largul istoriei contemporane.

E o primăvară a structurilor limpezi, o primăvară de care — cu toate puterile — am vrea să fim siguri. E primăvara noastră, e sensul drumului nostru. Pentru această primăvară a votat România, spre lumina ei se îndreaptă poporul român.

Iar împrejurarea că noi, scriitorii, avem pe președintele nostru, Zaharia Stancu, în Consiliul de Stat, semnifică prețuirea poporului față de literatură, încrederea Partidului în scriitori.

Participăm ca scriitori la structura supremă a țării prin scriitorul prestigios, de nobil elan, care e Zaharia Stancu.

Și participăm cu toții la treburile țării, fără șovăire, cu inima deschisă și cu mintea trează.

Avem sentimentul că putem fi, că sîntem, conștiință în conștiința națiunii. Avem sentimentul că socialismul este realmente eliberarea integrală a omului. Avem sentimentul că ne conduce un partid înțelept, în fruntea căruia se află oameni de seamă, oameni cinstiți și fermi, între care primul — patriot fierbinte, braț al dreptății, comunist neînfricat — este Nicolae Ceaușescu.

România literară

Pentru o colaborare activă între teatru și presă

În numărul din 23 ianuarie 1969 al revistei dvs., mi s-a acordat cinstea publicării unui interviu semnat de unul din colaboratorii dvs., Dorin Fudoran, interviu ocazional atât de spectacolul regizat de mine cu piesa „Croitorii cei mari din Valahia” de Al. Popescu, cit și de debutul meu pe scena piteșteană. Am văzut în aceasta și o confirmare în plus a faptului că am pășit cu dreptul în Teatrul „Al. Davilla”, și o subliniere a încrederii cu care tinăra generație de regizori este primită de către critica de specialitate.

Cititor atent al revistelor de literatură și artă, atât centrale, cât și locale, câteva din acestea oferindu-mi sporadic spațiu necesar pentru o atitudine critică sau teoretică, am răspuns cu mîhnire, dar și cu înțelegere și dorința de mai bine, întrebării, de astfel firești, a colaboratorului dvs. referitoare la felul cum este sprijinită activitatea teatrului nostru de către presa locală (întrebarea, și nu răspunsul meu, o prindu-se cu precădere asupra revistei „Argeș”). Spuneam atunci, și subscris în continuare, că există o lipsă totală de dorință din partea presei locale de a cunoaște, sprijini și completa activitatea artistică pe care o desfășurăm. Sigur că cititorul piteștean vrea să cunoască și ceea ce se întâmplă în celelalte instituții de spectacol din țară, dar socotesc că în paginile presei locale aceste informații trebuie să-și găsească locul după discutarea spectacolelor locale și nu înaintea acestora, noi dorind să fim înținuți cunoscuți, apoi sprijiniți și în ultima fază completați, așa cum am mai subliniat, de către confratria noastră gazetară. Acest lucru l-am dezbătut de multe ori cu colegii mei în cele aproape șase luni de cînd mă aflu în colectivul piteștean. Dar situația noastră de anonimă a rămas aceeași, la fel de nefirească.

Fericit că pot colabora cu un colectiv valoros, de care am fost primit cu brațele deschise și sprijinit total, onorat, ca toți colegii mei, de atenția forurilor politice și administrative locale, mulțumit de eoul stîrnit de activitatea noastră în presa centrală, nu pot să nu rămîn mîhnit în continuare de „atenția” pe care de data aceasta revista „Argeș” (nr. 2 (33) februarie 1969) mi-o acordă personal, dincolo de cronica de specialitate, pe un ton și într-o manieră pe care le credeam dispărute din paginile revistelor noastre. Tonul acid, parantezele abundente la adresa competenței și cinstei mele profesionale, procesul de intenție care mi se face, mă îndeamnă să cred că tovarășii din redacția revistei „Argeș” nu știu să primească o critică civilizată. Sînt și sîntem gata, toți cei veniți să ne dăruiam calitățile — atîtea cite avem — scenei și publicului piteștean, să reluăm un dialog eficient cu reprezentanții presei locale, socotind noțița răuvoitoare din „Argeș” doar un accident. Cred că, astfel, și unii și alții am putea pune bazele unor acțiuni comune cît mai interesante, care ar stimula activitatea intelectual-artistică a județului „Argeș”.

R. BOROIANU
(regizor — Teatrul „Al. Davilla” — Pitești)

Da! Dicționar... dar cum?

În rubrica „Voci din public” („R.L.”, nr. 10 a.c.), prof. Petru Necula, cu argumente bine întemeiate, propune întocmirea și editarea unui „dicționar explicativ”, în special pentru uz școlar. Nu cred să fie o simplă întâmplare coincidența preocupărilor noastre!

Un asemenea dicționar a devenit de o acută necesitate pentru școală.

Se știe că materialul lexical al unei limbi, cu ajutorul noțiunilor conținute de cuvinte, are menirea să exprime cît mai fidel gândirea, sentimentele vorbitorilor. Cuvintele alcătuiesc — altfel spus — însuși conținutul material al limbii, acesta fiind indisolubil legat de conținutul ei ideal, noțional, logic. Logica gramaticală este rezultanta interacțiunii cuvintelor. A cunoaște însă toate valorile semantice, toate posibilitățile de expresie ale cuvintelor este, practic, o imposibilitate. Folosirea figurată a cuvintelor poate duce la stingerea unor sensuri și la înfiriparea altora noi, necunoscute originar, la același cuvint. Limba se află într-o necontenită evoluție, spre limanuri adesea imprevizibile în timp.

Totuși, încă de pe băncile școlii, noi încercăm să pătrundem cît mai mult „tainele”, farmecul, înefabilul cuvintelor. Mirajul lor îi va atrage pe mulți dintre noi pentru tot restul zilelor...

Lecturile literare din manuale, lecturile suplimentare, limbile străine adaugă necontenit straturi noi la sfera vocabularului elevului.

Unii termeni au norocul să intre — prin natura lor — în vocabularul activ al copiilor, alții însă nu! Învățarea așa-numitelor „cuvinte noi” (pentru elevi) îmbracă — nu o dată — un aspect pur formal.

Faptul se observă în special la neologisme, arhaisme, termeni tehnici sau speciali, adică la cuvinte caracterizate fie printr-un înalt grad de abstractizare, fie prin lipsa unor corespondente materiale, intuitive etc., în realitatea accesibilă elevilor.

Iată de ce ar trebui un dicționar nu numai „explicativ”, ci și „ilustrat”. Termenii din sfera nomenclaturii, titlurile sau funcțiile administrative, arme, piese vestimentare, obiecte etc., din diferite epoci, unele metale, minerale, substanțe chimice, mașini și aparate etc. trebuie să îmbrace pentru elev o haină materială concretă, să-i ofere o imagine, o posibilitate de reprezentare, adică să iasă din sfera vagului și a aproximației intuitive.

Dacă răsfoiești manualele școlii generale, ai surpriza să constăți că monedele vechi sînt definite aproape identic: „monedă veche care circulă în...” (vezi **sorcovă, husă**) sau „monedă mică de aramă, folosită în...” (vezi **creișar și crucer**). Literatura inspirată din trecutul poporului nostru, din istorie etc., aduce elevilor termeni desemnînd realități din epoci anterioare, imposibil de reprezentat concret fără ajutorul unor planșe color (vezi **akingi, armaș, asabi, ban, bei, duce, hatman, ispravnic; baltag, durdă, săcăluș, sineată; botfor, îmblăciu, rohată; păducel** etc.). Las la o parte termenii regionali sau de mai mică importanță în cultivarea vocabularului.

Fiind preocupate aproape exclusiv de redarea sensului din contextul lecturii respective,

glosarele din manuale dau uneori sensuri incomplete, parțiale, prejudiciind astfel cunoașterea exactă, integrală a cuvintului (vezi **auroră, a conspira, a (se) diversifica, pecete, plebe, sălaş, scut, tanti, tezar, titan, virtute** ș.a.). Mă surprinde „teama” autorilor de a sublinia pregnant elementul latin al lexicului nostru, originea sa romanică, deși se pare că limba română contemporană tinde necontenit spre conservarea, cultivarea și îmbogățirea acestuia (vezi și Al. Graur, „Tendințele actuale ale limbii române”, Ed. Științifică, București, 1968, p. 351). Pentru a se evita glosarea eronată a unor cuvinte (vezi **dezidentă** în loc de **disidență**) ar fi de dorit să se dea și etimologia acestora. Formele derivate, diferitele variante ale cuvintelor nu trebuie trecute în cuvintul-titlu, ci în paranteză (UMOR și apoi humor, nu invers). Definirea cuvintelor titlu să nu mai fie de tipul: URNA = vas de o formă deosebită (sic!)... Manualele școlare definesc identic cuvinte cu o sensibilitate diferentă (lexicologică sinonimică) (vezi **jalbă și petiție** sau **volbură și viltoare**). Consider că observațiile de mai sus, precum și altele ce se mai pot face, îndreptățesc pe deplin editarea unui dicționar literar al elevilor, dicționar pe care subsemnatul l-ar dori alcătuit cu înfinită grijă — explicativ, normativ, etimologic și — mai ales — ilustrat!

GH. RUSU
(Profesor — Toplet)

Un interviu mai puțin cunoscut al lui Camil Petrescu

Căutînd material de arhivă în legătură cu aniversarea a 75 de ani de la nașterea lui Camil Petrescu, am găsit o publicație lunară „Vrearea” (nr. 1—2) din februarie 1947 care apărea la Timișoara sub direcția lui Ion Stoia-Udrea și la care colaborau Petru Vintilă, Pavel Bellu, Petru Comarnescu ș. a.

Pe prima pagină a acestui număr din „Vrearea” figurează un interviu acordat de Camil Petrescu ziaristului Petru Sfetca, unul din colaboratorii acestei publicații. Titlul acestui interviu, care i-a fost luat într-o după-amiază de iarnă în cafeneaua „Palace” din Timișoara, este următorul:

„Consider lichidată cariera mea literară”. Deci Camil Petrescu și după cel de-al doilea război mondial a stat un timp în Timișoara (mai bine zis, a venit pentru scurt timp) de care se simțea legat încă din anul 1919 — 20. După ce caracterizează personalitatea și opera lui Camil Petrescu, ziaristul Petru Sfetca îi pune prima întrebare:

— Cum regăsiți, maestre, Timișoara. Timișoara în care ați trăit atîția ani și în care ați făcut să apară ziarul „Țara” și revista „Limba română”?

— Tristă, dezorganizată. Poate e ceva subiectiv, dar parcă era mai intimă.

— Dar spectatori timișoreni de la „Mitică Popescu”?

— Entuziast, foarte cald. S-a ris la fiecare replică, aproape.

— Nu credeți necesar un Teatrul Național în Timișoara?

— Îl cred, dar un teatru adevărat, nu unul cu elemente, care n-au angajament aiurea, ci un teatru înființat de la început.

— În disputa de astăzi între artă cu tendință și artă pentru artă, dvs. pe care o alegeți?

— Nici una. Eu am oficiat la altarul artei pentru adevăr, fiindcă consider arta drept un mijloc de obiectivare a sufletelor omenești. Artă la un Shakespeare, Moiliere, Balzac, Ibsen, Tolstoi, Baudelaire, nu este o distracție, ci un mijloc de cunoaștere.

— Ceva, maestre, despre „zădărnicia scrisului” sau despre „cuvint către un tînar confrate”?

— Tînarul meu prieten, nu mă mai interesează literatura. Sincer nu mă mai interesează. Am alte preferințe: filozofia, „doctrina substanței”. Consider lichidată cariera mea literară. Literatura a fost un divertisment de lungă durată. Nu un divertisment în sensul pe care i-l oferă Oscar Wilde, ci divertismentul filozofului.

Scrisul nu poate dovedi, nu poate lămuri, nu poate fixa ca o țintă de aur fluturile nuanțelor, larva adevărului. Totul e, necontenit, de luat, de la capăt, în arta literaturii, atunci cînd crezi că ea poate depăși pragul care duce în lumea de toate zilele.

Prof. ION MORARU
(Alexandria)

O pagină de teatru și... o pată

Săptămînalul nostru central de literatură, în veșmint și conținut nou, ne face constant bucuria și a unei pagini de teatru consistente, specifice. Consistența și pentru că promovează cronica, acest mijloc eficace de orientare atît a creatorului cît și a destinatarului de spectacol și care nu-și găsește (vai!) locul meritat nici în revista de specialitate. Specifică, pentru că, țînînd seama de ambianța literară, se accentuează în analiză, latura beletristică a piesei, mai înțîi, și mai apoi, în subșidar, cea spectaculară, (în pagina vecină, doar profesorul nostru de cinemă, D. I. Suchianu, realizează această fină circumspecție).

Dar pagina mai are și margini și colțuri cărora li se rezervă materiale „varia” pentru a răspunde, probabil preventiv, celor mai variate cerințe. Printre aceste materiale și rubrica „două vorbe cu...”. Firește este ca și această componentă să asculte de legile ansamblului caracterizat cum am văzut prin preocupări majore. Scuturînd orice urmă de puritanism didacticist se poate, cred, afirma că tot colegul de breaslă sau admirator dorește de la interviueat — om ce se ridică peste medie, pășind spre model — exemple de viață. Cu aceste speranțe am așteptat răspunsurile și la întrebările de o cuceritoare simplitate din „România literară” 8/1969: „ce vă doriți?”, „la ce citiți acum?” (sic! ? !). Ce s-a ales din speranțele noastre cînd am aflat („o casă mică la țară”, respectiv „răsfoiam (?) interviul dvs. cu Moțu Pitiș” etc.) nu e greu de bănuț.

Tenta de divertisment din intenția autorilor rubricii în discuție devine astfel o veritabilă pată, scoasă în evidență, probabil mai ales de albul dimprejur.

G. BRUCMAIER
(Inspectoratul silvic — Succava)

Nota red. Sesizare justă, reproșuri întemeiate, de care vom ține seama. Mulțumiri. Răspundem astfel și cititorului Constantin A. (Cîrbestî).

SONDELE PHŌNIX

Geologic, Biltenii sînt o fîrmă de nisip pe harta depresiei getice de nord a Olteniei. De acest loc auziseră pînă acum aproape 20 de ani doar localnicii și megieșii.

Dar a fost ca în primăvara aceea neverosimil de caldă și policromă, de timpurie și vijelioasă, să țîșnească prima sondă de țîțe oltenesc, lupta cu pămîntul vitreg și îndărătnic să creeze legende, și curînd să vină sondori din Moldova sau de pe Valea Prahovei să vadă dacă nu e vorba și aici, în materie de petrol, de o glumă oltenească. Dar nu era. Țîțeul gîlgîia cuminte în conducte și, așa, curînd bazinul acesta avea să dea o bună parte din petrolul țării.

Parfumul păcurii îmbătase pe aici destule mîni încă de pe vremuri, și au fost cîțiva care conduși de un oarecare Schileru au și reușit, prin 1883, să stîrnească o erupție de nisip petrolifer. Dar s-au oprit la 20 de metri. Cu încăpăținare oltenească au tirbușonat alții pămîntul la 40 de metri și apoi tocmai la 250 de metri destupînd căi apei sărate și gazelor combustibile.

Chirurgia aceasta geologică a continuat apoi sub bisturie din ce în ce mai notorii, sub mîini specializate. Apar nisip petrolifer, apă sărată, gaze, apar nume și istoriografii: Gr. Ștefănescu, Gh. Murgoci, Ionescu Argetoiaia, Gherase și I. P. Voinești.

Istorisirea ar putea continua, citînd documentații, dar iată că doi dintre cei care au semnat actul de naștere al țîțeului oltenesc — maeștrii Vasile Mureșan și Ion Bocceanu — își amestecă, își completează amintirile, dornici să învieze primăvara aceea în fața oricui are timp să-i asculte:

— Pe valea Bisericii apăruseră primele hidrocarburi...

— Iar la podul Gogoloșului, la sonda 9 — gazolina. Peșteana ne dăruise de mărtîșor apă: sărată și potabilă...

— Sonda 25 a trăit 180 de minute. Apoi a înecat-o adîncul. Au fost niște zile și nopți tare triste...

— Dar sonda 30 a hotărît, compensatoriu parcă, soarta Biltenilor. Brigada unuia Chițu...

— Așa e! Vasile Chițu. El a înfipt steagul acolo jos, în adînc, tocmai la 2200 metri. A fost ca o beție. Se uitau oamenii ca la un miracol...

— Mergea o tură în picioare. Parcă umbra o piramidă egipteană, domol peste cîmpie, privind departe...

— A fost ca la un pelerinaj. Eu nu știu cum e la Mecca, dar dacă e cum a fost la noi, atunci merită drumul. Totul era ca o înviere...

— Peste noroii drumurilor s-au așternut fișii de asfalt.

— Drumurile astea au fost ca o apă vie pentru oameni, iar asfaltul...

— Asfaltul se cheamă că tot petrol e, deci petrolul era apa vie...

Au fost zile, luni, ani de glorie în Bilteni. Oltenii își adăugau contribuția la țîțeul țării. Inimă generoasă, Oltenia pulsa petrolul, împingîndu-l în arterele patriei. Se întîlneau aici multe coordonate economice. Graficele urcau, la petrol și bunăstare, cerințele își modificau direcțiile. Profesiunile agrare se strecurau în nomenclatoarele industriale. Dar iată că încet, încet, centrul atenției geologilor și specialiștilor în foraj se deplasează spre alte zone mai bogate. Biltenii rămîn, trist și implacabil, la periferia petrolului oltenesc. Apar diferite expresii tehnice care nu fac decît să sporească regretul și tristețea pe care uitarea o dă plecărilor definitive: se caesează sondele, se abandonează sondele, mor sondele. Dar sondele mor în picioare, trecătorul nu vede nimic deosebit, el nu știe că înima sondei nu mai bate, că sonda nu mai are suflet, că sonda aceea a rămas doar un decor, o amintire mută, o troiță a unor speranțe, împlinite și uitate.

Prima sondă oltenească tăcuse. Glasul ei însă a fost preluat, dialectic, alte sonde îi știu acum felul de a vorbi și o fac începînd de la adîncimi din ce în ce mai mari. Petrolul urăște nostalgia tăcerilor triste, el vrea freamăt. Dacă i s-a oprit o vînd, o amputează și năvălește pe alte zeci. Chirurgie...

Bizar, s-ar părea că există o medicină a petrolului. Cu chirurgie, cu anestezie, cu analize, cu grefe, cu reanimări, cu tot dichisul și chiar cu învieri. Despre treaba asta am vorbit odată cu doi tineri, inginerul șef al schelei Țicleni, Constantin Spancioiu și cu Anatolie Baiban, geologul. Aici, la schela asta, de care ține și legendarul Bilteni, se lecuiesc acum tristețile. Aici se învie sondele. Oamenii aceștia se ocupă de un soi de geriatrie petrolistă, vindecă îmbătrînirea arterelor pe care gîlgîie petrolul. Ei astupă carvernele prin reșăparea oblică a sondelor, ei cimentează din nou și tubează lymerele pentru a cicatriza coloana de exploatare. Ei sînt doctori de sonde. Sub mîinile lor sondele învie din propria cenușă, potrivindu-li-se povestea păsării Phönix, cea care a făcut din cenușă, un leagăn al înălțării.

Ele trebuie să ducă mai departe gloria trecută o Biltenilor. Iar dacă pasărea legendară urca, sondele învie coborînd. Mereu în adînc. La 4000, la 6000 de metri, în căutarea unei alte inimi pentru greșă. Ar fi fost prea trist să moară definitiv sondele de la Bilteni. Prea trist și neverosimil. Așa cum, de altfel, neverosimilă, dar implacabilă este această înviere, neverosimilă această primăvară, cînd în aer plutește crud, mereu, parfumul petrolului renăscut. Pentru că, așa cum spunea un inginer de prin Tg. Jiu, Traian Orfescu, întotdeauna petrolul redi-vivus, asemeni unui mit al reîncarnării.

Viorel BURLACU

Cu vreo zece ani și câteodată nici atât înainte de *O cercetare critică asupra Poeziei Române de la 1867*, critica noastră literară ne apare azi uimitor de vetustă. Impresia de arheologic e nedespărțită de limba, de stilul și chiar de ideea acelei critici.

Astfel, în *Albumul Literar* (1856, nr. 5), un G. Bossueceanu, vrînd să fixeze valorile lirice de pînă atunci, scria: „Poesia Română, ca toate poeziile popoarelor civilizate sau barbare, a avutu și ea epocile sale diferite una de alta, și a trebuit să treacă prin mai multe faze și transformări. Cu toate acestea precum la toate popoarele vechi și noi această nobilă producție a simțimentelor omenești, a reprezentat gradul de civilizare al timpului același, asemenea și la noi poezia română, e tabloul alu stării noastre de civilizare”.

Criticul stabilea apoi trei perioade distincte de evoluție lirică: „Poesia populară” pînă la 1821, „Poesia de primă regenerare” (Cîrlova, Iorgulescu, Eliade și Cesar Boleac) și „Poesia secunde regenerări”, care începe cu 1848. Alecsandri și Bolintineanu sînt prezenți mai pe larg și deosebit de alții, dar cu aceleași mijloace critice mult mai vechi decît poezia lor.

Și Bossueceanu se mai oprea de asemeni la tînărul Al. Sihleanu, despre versurile căruia scria: „Aceste versuri sînt foarte poetice, respiră multă simțibilitate și dau o frumoasă idee de talentul junelui poetu așa de timpuriu, spre paguba românilor, stînsu în umbrele mormîntului”. Iar mai departe: „Cîte odată junele poetu pare scepticu ca vișiosulu, sîntu strofe care probă unu nesațu de dorințe, de plăceri de variație, încitu oamenii comuni s-aru speria de unu asemenea spirit. Noi nu vedem alt de cîtu aspirațiunile unui sufletu înfocatu către țermii necunoscutului, ideile sale se materializează, poezia sa ia o culuare de sensualismu; cu toate astea acilea încă se vede simțibilitatea unui sufletu arșătoriu plin de nobile...” etc., etc.

Cîțiva ani mai tîrziu, în *Reforma* (1860, nr. 21), C. D. Aricescu se exprima cam la fel, doar cu ceva mai multă siguranță ortografică: „Poesiile D. Fundescu sînt un buchet de flori primăverice, cu roua încă pe fruntea lor, culese dupe malul Argeșului și al Dâmboviței, în zile de plăcere și de bucurie, în momente de esaltare a sufletului, de dilatare a unei inimi caste ce trăsese într-o lume ideală, cu ființe ideale... Credem a ne împlini o datorie, nu atât de confrate și concetățean, cît de Român și de scriitor, recomandînd publicului aceste poezii”.

Nici Radu Ionescu, spiritul cel mai cultivat între poligrafii vremii, avînd certe lecturi filozofico-estetice, nu mînuia noțiunile critice și formele de limbă fără stîngăcie. El publica în *Revista Română* (1861, nr. 5) *Principiile Critice*, din care, dacă scoatem cele cîteva idei de estetică hegeliană, pe temeiul cărora istoricii literari moderni, antimaiorescieni, aproape că îl vor propune ca precursor al primului nostru critic, rămînem ca și de la contemporanii mai sus numiți cu aceleași semne ale epocii. Nesiguranța noțiunilor privind genurile literare și aspectul lingvistic („principiile”, „reflexiune”, „arta”, „formă simțitoare” etc.), deși în mai mică măsură decît pe ceilalți, îl țîn prizonier al timpului.

În această ambianță, apare Titu Maiorescu. Cu *O cercetare critică asupra Poeziei Române de la 1867*, Maiorescu se ridică din timp la posibilitatea de a fi citit, chiar după o sută de ani, fără sentimentul vetustății. Nici un critic de azi nu s-ar feri de felul exprimării lui de la 1867: „Poetul nu este și nu poate fi totdeauna nou în ideea realizată; dar nou și original trebuie să fie în vestmintul sensibil cu care o învălește și pe care îl reproduce în imaginațiunea noastră” sau, cu privire la aceeași originalitate: „aici cuvîntul poetului stabilește un raport pînă atunci necunoscut între lumea intelectuală și cea materială și descopere astfel o nouă armonie a naturii”.

De meditat este încă și va fi, credem, oricînd, atât ca idee, cît și ca precizie a limbajului, fragmentul: „Cînd curentul electric se transmite dintr-un loc în altul, numai o parte a lui merge pe firele văzute de metal; o altă parte, tot așa de esențială, străbate în ascuns prin pătura umedă a pămîntului. Tot așa în lumea inteligenței (artistice n.n.) cuvîntul zis este numai un fragment al raportului ce se stabilește între suflet și suflet: restul se acordă pe tăcute și formează ascunsă armonie a simțirilor omenești”.

Lui Maiorescu i s-a contestat din viață (de Alecsandri ca aliat, de Ibrăileanu și O. Densusianu ca opozanți) introducerea spiritului critic în cultura română. Și era adevărat că el continua într-un fel știutul criticism moldovean; numai că, negîndu-i-se originalitatea atitudinii, opozanții treceau cu vederea autoritatea, cu care investea el această atitudine, după cum nu-i reținea nici relația ei organică (fiind vorba de o continuare) cu tradiția, ai cărei apărători se arătau a fi. După moarte, i se va obiecta ținuta didactică și gîndirea elementară (de Iorga și Călinescu), deși didacticismul și elementaritatea îi fuseseră impuse, cum de repetate ori afirmă el, de stadiul culturii naționale.

Dar, oricum ar fi în amîndouă cazurile, nimeni pînă azi n-a putut nega instituirea prin Maiorescu a primului stil critic în cultura noastră. Rezistența lui scriitoricească, raportată la alți critici, pare să însemne că rugina criticii, cînd e să se declare, îi atacă mai întîi expresia.

Vladimir STREINU

(romanță de licean)

lui Miron Radu Paraschivescu

Stau și beau contrabandiști de zor
și se bat și se-njură cu foc.
Cărțile de joc vor păcăli timpul
și nu-i departe căutatul țarm pustiu.

Au cu ei și o fată curajoasă
și frumoasă ca o sabie de Damasc,
Joyce doarme în cabina ei întinsă-alene,
cu brațul sub cap, cu sîinii răzvrățiți.

Luna prin ferestruica rotundă cată
în odaia mirosind a trandafir oriental.
Frumoasă te-a făcut mă-ta, Joyce,
și rotunde-s picioarele tale alb-arâmii!

Contrabandiștii cad morți cu capul în
mîini
sticlele goale plutesc pe lingă vas ca niște
pești uciși.

Tare te-ai îmbătat astăseară, frățioare Jim,
și odaia fecioarei nu-i închisă cu șapte
lacăte.

Sovăitor pe puntea de rom și de lună
Jim își face loc printre cei adormiți:
aici calcă pe-un braț, aici strivește o
ureche,
și iată-l deodată în cabina de argint.

Jim, nu căsca ochii și nu pierde timpul
cu fleacuri,
Vezi, ochii ei sînt închiși iar pieptul bate
aprins.

Parcă ți-ai număra pașii, marinar afurisit,
și se spunea despre tine că ești curajos.

Deodată fecioara se trezește din vise
și dă cu ochii de nepoftitul musafir.
Fără să se tulbure, încruntă din sprîncene,
îi arată lui Jim ușa cu pistolul ei,
ce arde mocnit — prismă pitică de gheață.

Ușa se închide încet în urmă,
cu un scîrțîit lin,
fecioara se întinde iarăși pe spate
iar Jim a adormit necăjit lingă-un butoi.

Dar tu Bob, dar tu Fred, v-ați gîndit
vreodată
că doar la cîteva pași o gură delicată
murmură în somn?
Iată, luna s-a ascuns după un rechin
și cabina fetei are geamul deschis în vînt.

Bob și Fred, buni prieteni, nu se ceartă
nicicînd;
susținîndu-se unul pe altul
intră pe ușă amîndoi.
Dar ies, politicoși, imediat,
se-njură și se bat puțin, apoi se culcă
mulțumiți.

Numai Joyce își piaptănă părul cel negru
cîntînd încet, zîmbind ciudat,
cînd iarăși ușa se deschide fără zgomot
și sub pernă nu mai e căutatul pistol.

Două brațe voinice strivesc trupul ei zvelt
și buzele fecioare gem sub sărutări.
Totuși ea nu e tristă că se duce copilăria
căci secundul cel tînăr și frumos
n-a pus strop de rom în gură!

1956

Motto: „Sezi în jilțul de piatră
și nu te gîndi la nimic.
Și mai ales, nu te mișca!”

Eram asurzitor de-atîta inimă.
Jur-împrejur tăcerea ca o închisoare
înebunea în mine ființele nenumărate.

Apoi pierii nemaiputînd să-ndur
vacarmul orb ce mă alcătuia.
O, n-aș fi bănuț că-mi pot opri
atît de tare viața,
stagnasem tot ca un popor de morți
și-atunci
rigid porni în zbor fără mișcare
nemișcătorul tron de piatră,
prin cerul mult, nelocuit și fără stele
dar luminat în vioriu, cum doar oceanul
în preajma clarilor ghețari.

Și nemișcarea mă purtă spre El,
iar El era imens și fără-asemănare,
grumazul i se arcuia cumplit,
copitele
erau de aur, toate cincii.
Divinul taur copleșit de aripi
se răsuci alene în văzduh spre mine
și mă privi fără sfîrșit,
și capul lui uman, de rege
cu ochi albaștri, blînzi mă cunosc.

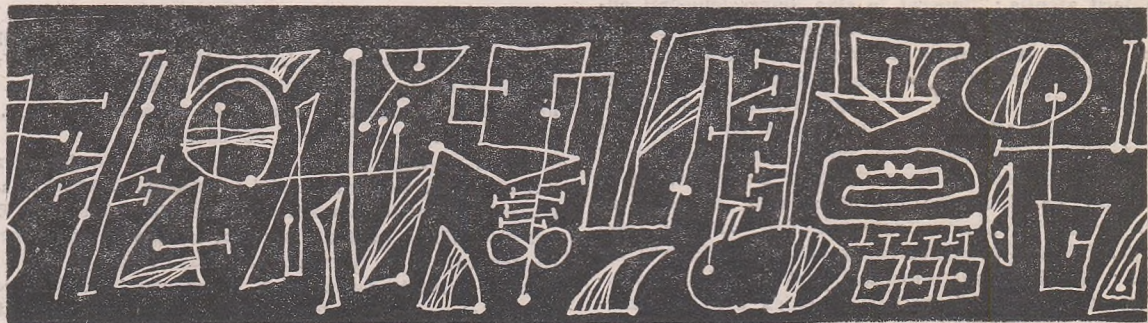
El mă chemă și îl urma
dar pasul
trecu în gol și iar mă nărui
în crîncenul auz de sine și de lume.
Și cum cădeam prin spațiul urlat, privirea
spre regele de sus se mîntui
și-un strigăt devenii recunoscînd
sîngele meu frumos
pe sfintele copite înflorit.

1968

Cumpănă

De vreme ce vrei tu așa
și mă alungi de pe colina însoțită
înțelept pe care pun măslinii
deplină pace, de vrei tu
să nu-mi mai fiu stăpîn, să fiu
o cumpănă înspăimîntată,
eu mă supun.
Zeită, nu e doar o ispitire?
Ne-nchipuit de greu mi-a fost, tu o știai,
pe armonii să mă înfăptuiesc
și trupul meu vibra în nemișcare
cînd neclintite brațele de cumpănă
surîdeau de echilibru.
De vreme ce vrei tu
și brațul cumpenei mi-l clatini
va fi așa, dar nu știu de voi mai trăi.
Eu nu știu dac-astfel voi mai trăi
și cît de-ndreptățit.
Zeită, ne încerci tu, oare?
măslinii cresc anevoios și-abia
la vîrsta noastră de bătrîni dau rod
de ce ne pui să-i răscolim?
Dar dacă tu, de vreme ce chiar tu
mă mustri și îmi ceri, voi fi
o cumpănă înspăimîntată.
Un semn mai vreau (de mi-l trimiți)
să-mi dea sau nu de înțeles că voi trăi
și cît de-ndreptățit.

1968



Desen de MIHAI GHEORGHE

IMPRESIONISM, NEOIMPRESIONISM

Adrian Marino, care a publicat de curind o fundamentală carte despre critică, redeschide (în Cronica, 22.II-a, a.e.), dosarul criticii impresioniste, aducând precizări și puncte de vedere ce merită, cred, a fi discutate. Termenul însuși de impresionism, atât de elastic, de ambiguu, folosit în toate chipurile — și pentru a sublinia finețea unei critici, dar și pentru a numi neseriozitatea, superficialitatea ei vicioasă —, dă sentimentul că orice discuție în privința lui e relativă, provizorie, fragmentară. De mai bine de șaptezeci de ani se vorbește, neîncetat, pro și contra, despre impresionism și chiar și după ce noțiunea ca atare a intrat în istoria literaturii iar mulți impresionisti au ocupat, în aplauzele tuturor, foilete de academice, impresionismul a continuat să incite spiritele cu o notă, e drept, mai mult polemică. Constant, deci, ca și Adrian Marino într-un articol anterior (Între impresie și impresionism, Ramuri 12/1968), sensul echivoc cu care circuiă, azi, în publicistică, termenul de impresionism, ca, de altfel, atâtea noțiuni literare. Modernism, tradiționalism, sint, de exemplu, pe buzele tuturor, dar cât de nesigure sint, în fond, aceste formule! Cine își aruncă ochii în istoriile literare, chiar și în cele mai bune, constată cu uimire că un scriitor e trecut, într-un loc, la modernisti, în altul, la tradiționaliști. Surpriza e și mai mare de a vedea că în două ediții ale aceleiași scrieri, poezii migrează de la un capitol la altul, cei ce au fost adică, odată modernisti, trec, acum, în compartimentul tradiționaliștilor și invers. Cine pune mare preț pe astfel de clasificări (inevitabile, altfel) și leagă de ele o anumită calificare estetică (ceea ce e, desigur, eronat) poate să nu mai înțeleagă nimic și să socotească orice speculație pe această temă ca fiind cu desăvârșire neserioasă: inutilă ceartă pentru silabe între specialiști mohoriți, cu lupa în mână. Modernist, tradiționalist încep să devină niște cuvinte de groază.

Așa și în privința impresionismului. El numește cel puțin două lucruri distincte: o mișcare critică, un concept, după unii perimat, un act critic, după alții. viu, un punct de plecare pentru orice judecată a operei literare; impresionismul mai înseamnă însă și impresia fugară, superficială, lectura în diagonală, atitudinea frivolă, foiletonul simpatie neserios, gingaș izmenit, lipsa, într-un cuvânt, de criterii, de obiectivitate, de vocație puternică în critică și de încredere în misiunea ei. Această disociație o face și Adrian Marino (în Introducere în critica literară și alte studii substanțiale), arătând și acum (în articolul: Contextul istoric) o dreaptă iritare față de un anumit gen de foiletonistică ușoară, fudulă, labilă, disprețuitoare de principii, agreabilă inconformistă și ferm arbitrară. O numește neoimpresionism spre a face, probabil, distincția de celălalt impresionism, fenomen cunoscut, fixat în câteva principii. Am văzut însă cit de nesigur, esteticeste, e și acesta. Neoimpresionismul n-ar ține însă de o doctrină estetică (dacă acceptăm că, totuși, impresionistii, adversarii ai oricărei doctrine, se înscriu și ei într-un sistem de gândire estetică, relativ unitar) ci mai mult de o atitudine morală. Un neoimpresionist ar fi, deci, un cronicar care face din lipsa de principii un principiu, într-o disciplină ce are, dimpotrivă, nevoie de puncte de referință, de lumini călăuzitoare, de, în fine, rigoare și chiar (zicea Lovinescu, un impresionist, cum se știe!) de oarecare conservatorism. Criticul, adică, să nu-și piardă capul față de orice, să privească bine, de două pînă la nouă ori și să judece o dată, cu circumspecție, fenomenul literar apărut sub ochii lui. Decît partizanul unei mode ce se schimbă, fatal, peste un sezon, mai bine cu un pas în urmă, mai cumpănit, mai cu măsură, totdeauna un un ochi în urmă, la cei morți care, cum se știe, călăuzesc pașii celor vii...

Dacă Adrian Marino numește prin neoimpresionism o atitudine contrară și anume, eterna, proverbială superficialitate a recenzentului literar, atunci, da, nu putem fi decît de acord cu notațiile criticului: indignarea lui e dreaptă și acțiunea polemică justificată. Rămîne doar de precizat unde, la cine și cum se manifestă, în fapt, această facilitate. Cum însă criticul nu dă nici un nume și nici un titlu, rămîne să judecăm fenomenul în aspectul lui general.

Există, vreau ca să spun, în această seducătoare demonstrație câteva puncte discutabile. Mai întii termenul de neoimpresionism. Dacă prin această formulă numim superficialitatea jurnalistică, de mai înainte, vizibilă lei și eolo, fatală într-o disciplină atît de întinsă cum e critica, de ce e nevoie, mă întreb, de reactualizarea unui concept, de înscrierea, adică, a unui fapt comun, într-un sistem larg de referințe, cu o etiologie atît de îndepărtată? Nu văd, sincer vorbind, necesitatea de a crea concepte noi sau de a reînvia altele vechi cit e vorba de fapte atît de banale. Neserios, orgolios facil, insensibil la nuanțe și, în fond, indiferent față de adevărul operei poate fi tot atît de bine și un spirit dogmatic nu numai unul impresionist. Vreau, adică, să precizez că termenul de neoimpresionist duce la confuzii, cu atît mai mult cu cit (Adrian Marino însuși semnaleză faptul!) de el abuzează criticii dogmatici, sociologiști, ori de cite ori vor să conteste posibilitățile criticii creatoare (și se știe în ce termeni). În mîini estetice sigure (cazul lui Adrian Marino) termenul poate, desigur, să-și recapete sensul lui fundamental: echivocul însă rămîne.

Aceasta e însă o chestiune de terminologie, discutabilă ea oricare alta. Mai important e felul în care înțelegem, azi, rolul și viabilitatea critică a impresionismului. Cîteva propozițiuni din articolul Contextul istoric îmi atrag numaidecît atenția: „Judecat în sine, impresionismul european n-a produs și nici nu putea da mari opere critice. Numai pe simpla și nuda „impresie“ (al cărui rol nu-l contest, dimpotrivă), fără concept, spirit de sistem, erudiție, perspectivă istorică nu se pot ridica mari edificii (...). Și apoi impresionismul european e cu desăvârșire perimat, depășit. Cine mai scrie azi ca Jules Lemaitre? Cine mai reeditează pe impresionisti? S-a putut tipări doar Remy de Gourmont fiindcă el este, de fapt, un eseist. Drumurile literare europene sint, azi, cu totul altele (...). Modern în critica europeană și românească înseamnă: structuralism, semantică, psihanaliză, psihoeretică, genetică, stilistică, eseistică, critică estetică sintetică, totalizantă, asimilate critic de pe pozițiile ideologiei marxiste. În nici un caz neoimpresionismul“.

Sint aici mai multe chestiuni de lămurit. Că nimeni nu mai scrie, azi, ca Jules Lemaitre sau Faguet e lim-

pede. Puțini sint, în fond, și cei ce scriu în stilul retoric al lui Hugo și tot atît de rari sint și cei ce mai urmează pas cu pas pe Baudelaire, părintele poeziei moderne. Și chiar cînd imitatorii apar (într-un număr infinit mai mare decît în critică, din motive ușor de înțeles) nimeni nu contestă modelul, din cauza copiei deteriorate. Fenomenul de epigonism e peste tot același, indiferent de modele, indiferent de imitatori. Că impresionisti un pot fi copiați, literă cu literă, că altele sint, azi, ideile și ambițiile cu care criticul se apropie de realitatea secretă a operei literare e, iarăși, un fapt de la sine înțeles. Există un spirit al timpului, o evoluție, fatală, a ideilor și, o dată cu ele, a tehnicii critice. Această mutație nu afectează însă substanța unei școli critice. Nemaierind ca impresionisti, gîndind, în fond, altfel, raporturile dintre operă și critică, nu înseamnă nicidecum — și imi place să cred că judec bine — o anulare a fenomenului ca atare.

Sau, gîndind altfel lucrurile: dispărînd impresionismul, pier, oare, și impresionistii? Iată o temă de meditație critică. Romanticismul nu mai e de un secol — spun o banalitate — un fenomen estetic actual, romanticii sint însă, ca și clasicii, esteticeste vii, citiți și recitiți, acceptați sau respinși, de o stranie frumusețe spirituală unii. Dar să nu încercăm lucrurile. Literatura e literatură și critica e critică. Opera literară se învechește, se datează, capătă o valoare strict istorică, e, deci, perisabilă ca ideologie, și mereu vie, actuală, ca experiență individuală, confesiune despre un destin spiritual. Cît despre critică, fiind mai limpede și mai direct expresia unei ideologii, ea, am putea zice, e mai legată de un moment spiritual și, ca și acesta, e supusă mutației. Dar cine poate susține cu seriozitate că opera critică e ideologie pură și că, în fapt, criticul nu-i decît expresia unui sistem de gîndire, individul ce nu face altceva decît să confrunte materia vie, rebelă a literaturii, cu legile, principiile pe care aprioric le-a acceptat? Nefind nici știință, nici artă, ci creație de un tip special, critica se dezvoltă în marginea unui sistem de gîndire, dar își cîștigă adevărata ei strălucire, luîndu-și cele mai mari libertăți față de el. E expresia, deci, a unei creații individuale, a unei vocații, o vocație ca oricare alta, avînd toate perspectivele dinainte: să dea o capodoperă sau să rateze.

Perimarea impresionismului, (să zicem) nu înseamnă atunci, și intrarea în cimitirul criticii a reprezentanților acestei școli. Nu mai sint citiți, azi? Ce curios? Lemaitre, France, Faguet sint niște spirite foarte elevate, scriitori desăvîrșiți, plini de idei și cu un dar seducător al speculației. Thibaudet socotește pe Lemaitre criticul cel mai bun al epocii lui, iar cartea despre Racine, o operă clasică a criticii franceze. Dacă azi, cu adevărat, impresionistii nu mai sint citiți, mîine, cu siguranță, ca în atîtea alte împrejurări (ce e, în fond, critica, dacă nu o continuă revelație, o descoperire și o redescoperire a valorilor, inclusiv a valorilor proprii) vor fi din nou actuali. Ideile lor, în fapt, circulă și am avut prilejul să arăt, altădată, că în privința criticii, de pildă, „tragem“ încă multe sugestii din prăfuitele pagini ale impresionistilor.

Impresionismul mi se pare, de altfel, cea mai importantă mișcare de idei în critica din ultimul secol, o adevărată revoluție, comparabilă cu aceea a simbolismului, în poezie. Ea a scos critica de sub tutela doctrinelor și i-a spulberat mitul unei științe exacte, definitive, sigure pe ea. A apropiat-o, în același timp (poate prea mult) de cîmpul artei, punînd accentul pe cîteva noțiuni fundamentale: impresie, gust, vocație, talent literar, putere de invenție etc. Impresionismul a impus, cu alte cuvinte, un alt alfabet critic și criterii înnoitoare în judecata operei literare. A dat criticii spiritul de relativitate ce-i lipsea, misterul, caracterul de aproximație, puterea de a specula (ceea ce înseamnă: a crea o altă realitate spirituală) în marginile operei și a învățat-o, totodată, să-și ia libertatea necesară față de propriul obiect. Tot Thibaudet numea, undeva, simbolismul un fenomen de blanchism artistic. Impresionismul poate fi, tot așa, privit ca un inconformism necesar, perpetuu, o neliniște creatoare, în critică.

Ce a dispărut, ce a rămas din toate acestea? Toți cei ce au scris cu seriozitate despre impresionism (între ei, Adrian Marino) vorbesc de ceea ce G. Călinescu numea (după E. Lovinescu) impresionismul fundamental al oricărei critici. El trăiește în orice metodă și supraviețuiește oricărei metamorfoze a tehnicii critice. Impresionistii se amuzau (fiind, în fond, foarte serioși) numind pe Taine un „impresionist turbat“ Lovinescu suspectează pe M. Dragomirescu de „impresionism mascat“, iar pe N. Iorga îl definește, de-a dreptul, un impresionist cu atitudine cazarice. Sintem, deci, vrem nu vrem, impresionisti, și așa cum poezia autentică nu poate fi concepută în afara lirisimului, tot așa critica, fără impresie, gust, percepție, creație, invenție, fără, adică, impresionism structural, e un nonsens. Orice act critic începe (spun o idee repetată de mulți, chiar și de criticii ce cred în științe, legi, doctrine) printr-o impresie asupra operei, profundă sau superficială, autentică, exactă, de durată sau, dimpotrivă, falsă, arbitrară, efemeră. La un om cu simțurile cultivate, ea nu-i niciodată o simplă impresie întimplătoare, prima ce ne vine în gînd, ci, mai totdeauna, expresia unei discipline a spiritului, o rapidă orientare în subiect și o judecată fulgurantă (ceea ce presupune o experiență, un exercițiu îndelung și, negreșit, puncte sigure de reper) asupra lui.

Nu spun, revenind la impresionisti, că ei au descoperit impresia în critică ori spiritul critic, după cum nici simbolistii n-au inventat simbolul în poezie: i-au dat însă muzicalitatea necesară, o notă de aproximație, de „inefabil“, dacă termenul nu ne sperie.

Acum, că impresionismul a generat și un fenomen de mimetism, nu mai încape nici o îndoială. E fatalitatea imposturii ce crește în umbra fenomenelor adevărate. E cazul însă, discutînd toate acestea, să negăm opera pentru că tenorul ei o interpretează fals?!

În ce privește faptul că a fi modern în critica românească și europeană înseamnă, azi, a face, între altele, stilistică, genetică, structuralism, să-mi îngăduie eminentul meu coleg, cu hotărîre a mă îndoii.

Eugen SIMION

Iluzii

Aici la noi, în emisfera de nord a globului pămîntesc, în fiecare toamnă, bătuți de vînturi și bombardați de ploii, arborii își scutură frunzele și, descărnați de frunze, par niște cadavre, adormite în picioare, cu zeci de mîini întinse spre lumină.

E numai o moarte aparentă, pentru că în fiecare primăvară frunzele dau la o parte, ca pe o perdea, scoarța copacului, făcîndu-și loc afară din tulpina în care au hibernat.

Așadar, frunzele nu mor niciodată! Copacul, îngrijorat de asprimea vremii, și le trage în interior, lîngă inimă, ca pe niște cornițe de melc, și ca un neîntrecut iluzionist ne transmite numai senzația că frunzele cad scuturate de vînturi și de ploii.

La ecuator copacii disprețuiesc această lugubră îndeletnicire, ei înfruntă arșițele și torențialele ploii cu fruntea sus și cu toate frunzele întinse ca o protectoare umbrelă deasupra animalelor care se înspăimîntă de fulgere și de răsunătoarele lor bubuituri care despart ziua în două.

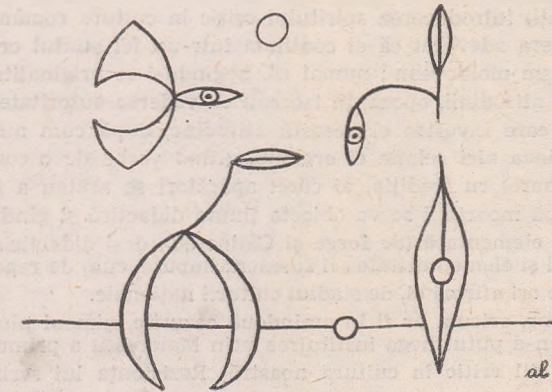
Aici pe pămînt, în fiecare toamnă a vieții, oamenii mor ca frunzele, răsturanți la pămînt de cumplite neliniști sau de neîndurătoarea lor bătrînețe. Oare cîndva oamenii vor da pămîntul la o parte, ca pe o perdea, precum frunzele scoarța copacului?

Să fie moartea numai o simplă amăgire?

Să fie un joc?

De ce oamenii, după un timp, au gusturi atît de bizare încît le place să fie așezați între flori parcă fără să le pese că amețitorul parfum are pentru ființa lor o înrîurire nefastă, de molie care te mănîncă treptat-treptă' ca pe o haină de lînă?

N-am să înțeleg niciodată de ce în timpul jocului e necesar să rămîi scufundat între înmiresmatele flori și cu toată risipa din jur să nu-ți fie îngăduit totuși să ridici de lîngă tine măcar o singură floare pe care s-o dăruiești unei ființe dragi?



Desen de AL. LUNGU

Formă deschisă prin definiție, eseu este cercul oricărei specializări și, mai ales, al oricărei discipline normative. El nu cunoaște „reguli”, ci numai posibilități, nu cadre fixe, doar pretexte. Regimul său este dezbateră integral liberă și suplă a ideilor, mersul sinuos și flexibil al demonstrației, oarecum în derivă. Sau cum spunea Montaigne, maestrul european al genului, „pe dibuite” („à tasons, chancelant, bronchant et chopant”, I, 25). Eseul deschide paranteze, face ocure, explorează diferite posibilități, întrevede o soluție, o părăsește pe parcurs, adoptă alta, într-o deplină spontaneitate și improvizare intelectuală. Linia sa este flexibilă, oscilantă, instabilă, sugerând eleganța, chiar grația, fapt care exclude orice schelărie și construcție riguroasă. Dar oricât de mare i-ar fi suplețea, coerența nu dispăre. Eseul nu este divagație, ci asociație liberă, în jurul unor puncte nodale care, în cele din urmă configurează — sau măcar sugerează — o semnificație. Eseul exprimă viața, în însuși spiritul, pulsația și spontaneitatea sa imediată, fiind genul cel mai deschis, cel mai receptiv existenței, imanent asociațiilor, dar și ordinei sale latente.

11) **Elementele artistice** specifice eseului, nu o dată confuz înțelese, derivă din aceeași condiție ambivalentă a obiectului și metodei sale. Pe de o parte, personalitatea creatoare a eseistului intervine, în mod constant, prin coeficientul său de subiectivitate, de trăire lirică a problemelor; pe de alta, materia eseului, care continuă să rămână conceptul (chiar dacă sensibilizat, „trăit”), în sens larg „ideea”, opune și impune exigențe specifice. De aceea, multe din definițiile concrete ale eseului tind să cupleze aceste două planuri divergente, în formule nu o dată metaforice sau paradoxale. Pentru a-și defini „metoda”, Montaigne folosește imagini ca: **rapodie, marqueterie, mal jointe, fagotage, farcissure, fantaisie, inventions, verves, resveries, songes, ravasseries**, etc. (cf. Andreas Blinkenberg, op. cit. p. 11). Toate merg în sensul ideii de „invenție” și „creație”. Același conținut au și definiții ca: „eseistul este romancierul unei idei” (L. Blaga, *Aforisme, Contemporanul*, nr. 19/1965), „Eseul ar fi poezia ideilor” (T. Vianu, *Studii de literatură română*, 1965), „Un bun eseu critic este o dramă de idei” (Al. Piru, *G. L.* nr. 23/1966). Toate exprimă o unitate concretă, am spune dialectică, apropiată de condiția artei prin cel puțin câteva aspecte esențiale:

a) Orice eseu adevărat relevă o unitate latentă, o coerență interioară, un principiu de organizare, în sens larg o „structură”. În caz contrar, eseului îi este refuzată condiția estetică minimală. Meandrele oricât de largi și sinuoase ale gândirii duc totuși la o concluzie, fie și parțială. Chiar accidentată și spontană, expunerea trădează o anume articulație și construcție. Nu-i de loc adevărat că eseu ar fi lipsit de orice fir conducător, de orice disciplină a expunerii, simplă improvizare gratuită, fără cap și coadă, fără nici o coagulare. Prea s-a răspândit la noi ideea că aruncarea la întâmplare a ideilor pe hirtie, însăși jurnalistică, pagina descusută sau cirpită ar fi „eseu”. Antirigiditate nu vrea să spună de loc haos și pulverizare, confuzie și bilbiașă, ci numai eliberare de constrângerea schemei date, în favoarea respirației intelectuale proprii. Eseul nu asediază metodic, ci numai seduce și învâluie ideea. El constituie un moment de destindere după o perioadă de mare rigoare și disciplină. Dar asta nu înseamnă că ar fi lipsit de o anume „logică” imanentă, inteligibilă, oricât de sinuoasă, fără o bară ascunsă de direcție. Orice eseu propune și dezvoltă un sens.

b) În același timp, orice bun eseu produce un efect de surpriză, de „noutate”, consecință a adoptării unui punct de vedere original, inedit. Clișeul omorârtă arta, „lege” valabilă și pentru eseu, substanțial artistic ori de câte ori el descoperă și introduce, în lumea ideilor, o nouă optică, urmată de o nouă ordine expresivă și sugestivă a reflexiilor. Adevăratul eseu transmite prin mijloace analitice și literare o idee centrală,

esențială, care se ridică aerian și inteligibil deasupra celorlalte, făcând „imagine”. În acest înțeles esențial, eseul poate, într-adevăr, să-și revendice afinități imagistice. Ba chiar și o anume „autonomie estetică”; cum se și afirmă de către unii (Theodor W. Adorno, op. cit. p. 12).

c) Statutul literar al eseului este deci limpede. El constituie într-un cuvânt un gen semiliterar, la intersecția structurii imagistice și ideologice, o interferență de lirism și reflexie. Accentul cade în această dualitate pe subiectivitate. Dar a considera eseu, cum face R. Exner și alții, ca un „gen poetic” (**Zum Problem einer Definition und einer Methodik des Essays als dichterischer Kunstform**, în *Actes du III-ème Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée*, Mouton, 1962, p. 327), constituie o exagerare. Atunci când G. Călinescu scrie (în prefața la *Impresii asupra literaturii spaniole*, 1945): „Nu ofer aci un studiu asupra literaturii spaniole, ci o operă literară de speța eseului”, materia însăși demonstrează că prin „operă literară” autorul nu înțelege „beletristică”. Autorul propune nu o Spanie imaginară, literară sau altfel, ci numai o „viziune” proprie a literaturii spaniole, gest de cea mai bună tradiție eseistică. Dacă existența sa este veche, recunoașterea autonomiei genului este destul de recentă. Repertoriul de **Synonymes français** al abatelui Girard (vol. I. 1799, p. 235) nu înregistrează încă accepția literară a „eseului”. Genul „literar” ca atare începe să fie recunoscut abia în secolul trecut.

12) Aceeași neclaritate plutește și în jurul definiției stilului eseistic, obiect de numeroase aproximații, deși, estetic vorbind, lucrurile sînt limpezi: unitatea indisolubilă dintre idee și formă literară elimină orice posibilitate practică de disociere, opoziție sau colaborare literară exterioară, artificială. Scriitura eseistică este organică sau nu există. Un eseu bun nu poate fi scris prost. Un eseu rău gândit nu poate fi scris bine. În eseu, talentul ideilor și talentul literar fuzionează, ca peste tot în câmpul creației. Ideea devine propriul său discurs, caracterizat prin claritate, acuratețe, eleganță, sobrietate, ținută personală în expunerea ideilor, care (după Bruno Berger, *Die Literarische Kunstform des Essays*, op. cit. p. 137—167) implică o tehnică specială: arta de a intra direct în subiect, printr-o temă, imagine sau idee conducătoare; variația stilului prin neologisme, cuvinte tehnice, citate, cu măsură însă și „tact”; arta omisiunilor și renunțării la calcule, eliminarea tendinței de a spune „tot”; arta echilibrului și proporției, în afirmații, controverse, polemici; dezinvoltură și perfectă urbanitate, „adevăratul eseist fiind un mare senior al spiritului”, superior fără aroganță, decisiv fără ostentație, politicoasă fără afectare. Această tradiție s-ar cere neapărat reînviată sau instaurată și în eseu românesc modern.

13) Conturându-și adevărata fizionomie, eseu are a se elibera, prin delimitări precise, de două mari confuzii, care-l asaltează. Cea dintâi, și cea mai gravă, privește asimilarea eseului cu literatura propriu-zisă, atât sub forma construcției scrierii, cât și a stilului. Am avea deci **romane-eseu, nuvele-eseu, anticipații-eseu** etc. Nu este vorba a cădea victimă misticii genurilor, ci numai a dovedi oarecare claritate și disciplină intelectuală. Există, firește, interferențe, mixturi și forme de colaborare. Genurile pure sînt o iluzie. Esențele și obiectele diferite rămân însă o realitate.

În ce mod „eseul” poate intra în roman și, în general, în proză, căci poezia-eseu n-a apărut încă? Contrar opiniei curente, procedeul este mai puțin „modern” decât se crede și el debutează încă din secolul al XVIII-lea, prin introducerea de lungi convorbiri, excursii și dizertații teoretice, precum la Goethe. Pro-

cedeele se dovedește, și ieri și azi, hibrid. Oricât ar fi de interesantă în sine, pagina teoretică rămâne autonoma, lipită, nesudată romanului. Ea constituie un corp străin, neasimilabil, caz de „*Essaycosmos* în *Romanocosmos*” (cum ar spune același Bruno Berger, *Der Essayistische Still in Roman*, op. cit. p. 127—136). Mult mai apropiată de condiția prozei eseistice este integrarea organică a ideilor în construcție și acțiune. Ele devin atunci adevărate evenimente romanești, prin care eroii își trăiesc viața interioară, se definesc ca ființe și personaje. Eroii discută îndelung, schimbă idei, își fac mari procece analitice de conștiință (adevărate dizertații!). „Problema” este mereu prezentă, dar funcția sa este subordonată economiei întregului. Nici această situație nu este excesiv de „modernă”, de vreme ce romanul anglo-saxon, cel puțin pînă la Samuel Butler și Aldous Huxley, cultivă din plin specia. La Italo Svevo, Thomas Mann, aceeași orientare. Modern-eseistică ar fi, după noi, doar acea proză în care problema însăși devine temă, erou, obiect de „roman”. Ideea se desfășoară, se gîndește pe sine, fiind totodată reflectată în conștiință. În felul acesta ea se definește, prinde contur, devine o realitate „literară”. Proza care se autocomentează, personajul problematizat, care se autodefineste, formulînd și definind ideile, aceasta ar fi adevărata **proză-eseu**, nesimulată, necontrafăcută. Deocamdată, cel puțin, singura proză eseistică autentică românească de acest gen este **Zacharias Lichter** de Matei Călinescu, printre foarte puținii esești reali ai ultimei generații.

Cît privește confuzia, de origină jurnalistică, dintre eseu și stil literar, în sensul beletristic, imagistic, încercat al cuvîntului, ea trebuie înlăturată ca orice laudă adusă literaturii proaste. Grațiile formale ale stilului, metaforele și alte asemenea elemente decorative au, fără îndoială, valoarea lor. Dar numai încorporate, subordonate demonstrației literare organizate a ideii. Eseul autentic nu se susține prin stil formal autonom, imagism și flori artificiale. Barocul eseistic, dubios prin definiție, este semn de caducitate și degenerare.

Adrian MARINO



H. MUREȘAN

„BASM”

Breviar

ANTOLOGIE A MAMEI

„Mamă: cel dintîi gîngurit al pruncului cînd deschide ochii în lume; zîmbet și lacrimă și suflet asupra patului celui care va deveni încă un om; ochi pierduți pe căile celui plecat și așteptat să vie; mîngiere și alinare celui necăjit; sprijin la nevoale și sacrificiu; chiot de nădejde pentru cel biruit în viață”. Așa își începe Victor Crăciun cercetarea despre „Chipul mamei în literatura română”, prefață la antologia **Gînduri închinăte mamei** pe care a întocmit-o pentru Biblioteca Școlară, în Editura tineretului. O plăcută fatalitate cere ca însuși studiul care precede culegerii de texte să preludeze printr-un imn inspirat, printr-o serie de metafore! Nu vom urma calea ispititoare deschisă de antologist, care face și el poezie, preliminară expediției sale pe tărîmul tematic al maternității, începînd cu neasemuita invocare a mamei din balada lirică **Miorița**. Așa o califică, pe drept cuvînt, dascălul nostru Mihail Dragomirescu, pentru bunul motiv că nu cunoaștem sfîrșitul poveștii, rămas în suspensie. Murit-a ciobanul moldovan, răpus de „cel unghuran” și de „cel vrîncean”, sau, așa cum îi plăcea prietenului nostru D. I. Suchianu să susțină într-un strălucit eseu de mai acum treizeci și cinci de ani, el n-a mai putut fi ucis, de vreme ce se aflase de uneltire? Oricum ar fi, să reținem gîndul delicat al celui sortit morții, de a cruța mamei sale durerea, amăgînd-o asupra caracterului nunții lui. În această gingășie sufletească a ciobanului-poet care a închipuit înfișa

dată balada, vedem un simbol al reciprocității cu termen nesfîrșit de lung în favoarea coborîtorului. Dacă gîndul mamei, pe tot parcursul vieții, este la copiii ei, rămași pentru ea copii, indiferent de vîrsta lor, urmașii își văd de rosturile lor, fără să se mai sinchisească de aceea căreia îi datorează viața, acest incalculabil capital cu dobînză compuse, dar de care ei beneficiază exclusiv, neînțelegînd să împartă cu generoasa lor creditoare. Abia dacă, în ceasul morții, gura lor rostește, dintr-un străfund al conștiinței rele, de rău platnic, cuvîntul din urmă, ca un suprem S.O.S.: mamă! Firește, nu trebuie să generalizăm noțiunea de necunoaștință filială, dar ea este monedă curentă, în timp ce corespondentul ei, denaturarea mamei, ne apare tot atît de rară ca și stăruința monștrilor în lumea noastră.

Așadar folclorul preludează muzical această bogată tematică. Poeții plătesc pentru noi, în versuri și în proză. Ei spun atît de frumos, ceea ce ne spunem, și sau fără remușcare, atît de searbăd! Dar mai este și pentru noi, aceștia, care nu ne-am plătit încă tributul public al recunoaștinței, o scuză: aceea a pudorii. Cum să exprimăm în cuvinte prea-plinul inimii, în care s-au adunat toate regretele tîrziu pentru ce am pierdut și nu ne-am străduit să păstrăm, pentru ce am simțit prea tîrziu sau în contratimp, pentru graba noastră de a ne emancipa, de a ne scutura de o dragoste ce ni s-a părut minții noastre necoapte prea apăsătoare? Așadar, să ne bucu-

răm că poetul anonim, în balade și în doine, a vorbit și în numele nostru, urmat de mai toți marii noștri scriitori, de profesie sau ocazionali. Dintre aceștia, paginile antologiei culeg mărturia emoționantă a pictorului N. Grigorescu. Era copil, ucenicise la un iconar, începuse și el să zugrăvească icoane și să le ducă la țîrg, unde i le cumpărau țărăncile pe cîtiva sorcoveți bucata. Ziua „poate cea mai fericită” din viața sa a fost aceea cînd, copil, i-a pus mamei în mînă primii bani cîștigați din munca lui și a văzut-o întorcîndu-se „repede cu fața spre fereastră” că-i venea să plîngă. Fericit copilul care face pe mama lui să plîngă de bucurie, la acea vîrstă a uceniciei creatoare! Aș mai cita paginile de stăpînită emoție a criticului G. Ibrăileanu, care și-a pierdut prea curînd mama. Le prefer însă acestor pagini de „amintiri din copilărie și adolescență”, pe acelea din **Adela**, unde criticul se prefacă-n poet, cu neuitata imagine a balustradei cerești de la care îi suride mama în nopțile înstelate. Rețin și mărturia aproape neliterară, directă a spiritualului epigramist Cincinat Paveleșcu, în „fragmente”, parese dintr-o conferință. A plătit cu plătudinii îndrăzneala împie de a vorbi în public despre cel mai delicat dintre sentimentele lui. Este și aceasta o lecție! Cele mai frumoase pagini de proză sînt desigur fragmentele din **Hronicul și cîntecul vîrstelor** de Lucian Blaga. Dar sînt prea grele de înțelesuri pentru vîrsta cititorilor antologiei.

Să ni le însușim așadar, ca și cum ne-ar fi adresate nouă:

„Mama era ființă primară. Eine **Urmutter**, cum îi spuneam eu mai tîrziu, făcînd uz de un cuvînt nemțesc, ce mi se părea că i-ar cuprinde chipul și prin care o proiectam în arhaic. Fără multă școală, cu instincte materne și feminine preistorice. Preistorice în sensul deplinătății vitale, grele, masive. Nu avea Mama cunoaștințe folclorice deosebit de bogate, dar ea trăia aievea într-o lume croită pe măsura celei folclorice. Existență încadrată de zarea magiei. Ea se simțea cu toată făptura ei vibrînd într-o lume străbătută de puteri misterioase, dar nu se abandona niciodată visării. Ființă impersonală, fără gînd întors asupra ei însăși, stăpînită numai de sacral egoism al familiei”. Oprim citatul asupra acestei expresii, care exprimă o realitate spirituală specifică omenirii, pînă în zilele noastre, care par a-i vesti apusul. Să fie oare familia o noțiune morală în destrămare, sau strabate numai o criză? Înclinăm către această soluție, chiar dacă și maternitatea începe să ia aspectele dezinvolve ale băieției.

Deocamdată, din paginile antologiei se desprinde un sentiment reconfortant de încredere în permanențele vieții, cită vreme, să sperăm, ea își păstrează matca biologică, cu cortegiul ei de instincte și de sentimente. Cît timp viața artificială, în laborator, stăruie a fi o problemă de viitor, putem privi cu încredere progresul omenirii. Acesta este făurit de mîinile grijulii ale Mamei care plămădesc, o dată cu pîinea, sufletele oamenilor de mîine.

Citiți **Antologia** lui Victor Crăciun și mulțumiți-i în gînd. El chipul cel mai plăcut de a ne plăti restanțele datoriei cu un oftat de ușurare.

Șerban CIOULESCU



RĂUTĂCIOSUL

ADOLESCENT

AUTOBIOGRAFIE

La întrebările ROMÂNIEI LITERARE, răspund realizatorii filmului: Nicolae Breban, Gheorghe Vitanidis, Irina Petrescu, Iurie Darie, Virgil Ogășanu, Aurel Kostrakiewicz, Bogdan Cavadia.

IRINA PETRESCU: este prima femeie — femeie cu care mă întâlnesc

IURIE DARIE: Dincolo de scenariu nu vedeam un mare film.

NICOLAE BREBAN: Există un anumit snobism care face abstracție de succesul de public.

GH. VITANIDIS: Va fi cel mai bun film al anului.

VIRGIL OGĂȘANU: Filmul este bun

NICOLAE BREBAN: Psihologia succesului este un mecanism fundamental uman

GH. VITANIDIS: Sintem datori publicului nostru.

IURIE DARIE: Totul sau nimic — de aici înainte.

NICOLAE BREBAN: Nu voi putea renunța la film.

AUREL KOSTRAKIEWICZ: Două semne de întrebare — ecranul lat și culoarea.

IRINA PETRESCU: Reușita unei scene de dragoste depinde de structura intimă a factorilor de creație: regizor — scenarist — actor.

BOGDAN CAVADIA: Nu am urmărit un sunet fidel, naturalist.

RADU F. ALEXANDRU: La începutul acestei săptămâni, la cinematograful Republica a avut loc premiara ultimului dv. film, **Răutăciosul adolescent...**

GHEORGHE VITANIDIS: O precizare: nu este numai filmul meu. Este rodul unei activități prodigioase, începută cu ani în urmă de Nicolae Breban, când a scris scenariul, și continuată împreună cu mine și ceilalți colaboratori ai noștri: Aurel Kostrakiewicz — semnatul imaginii, Bogdan Cavadia — sunetul, compozitorul Tiberiu Olah, alături de toți membrii echipei care regret că nu participă la această discuție. Spectatorii nu vor lua însă contact cu noi, care apărăm undeva pe generic, foarte greu de reținut, uneori inutil de reținut, ci vor afla ideile filmului, intențiile noastre prin intermediul talentului, al măiestriei artistice a actorilor Irina Petrescu, Iurie Darie, Virgil Ogășanu...

R. F. A.: Cum v-ați simțit în postura unui spectator oarecare intrat într-o sală de proiecție?

G. V.: Sintem datori publicului nostru. Este un public dezamăgit, de foarte multe ori înșelat de promisiunile valorilor noastre cinematografice. Dar este un public generos.

R. F. A.: Iurie Darie, unul dintre cei mai populari actori ai ecranului nostru, realizează un rol de o factură complet deosebită de cele cu care ne-a obișnuit. Care este explicația acestei rotații de 180°?

IURIE DARIE: Zilele acestea împlinesc 40 de ani. Pentru mine coincidența premierei **Răutăciosului adolescent** cu împlinirea acestei vârste „ciudate” nu este nesemnificativă. Douăzeci de ani de activitate, gândindu-mă și la anii de Institut, mi-am făcut o serie întreagă de iluzii legate de profesia mea. Am făcut multe lucruri bune, dar și multe prostii; nu încerc să stabilesc un raport exact între ele. **Răutăciosul adolescent** marchează un punct foarte important în cariera mea. Similar poate cu momentul Gopo — **S-a furat o bombă** — și Vitanidis — **Post restant**. De ce? Pentru că foarte mult timp încercările mele în film au fost de fapt un fel de slalom între preocupările Studioului București, problemele mele neavând nici o legătură cu problemele studioului, cu căutările lor. Singurii care au încercat să realizeze un profil actoricesc al lui Iurie Darie au fost Gopo și Vitanidis, pe o comedie cinematografică de o factură mai deosebită. O dată cu **Răutăciosul adolescent** se realizează dorința mea de ani de zile de a fi unul din factorii de participare la un act

artistic în cinematografia română. Întâlnirea cu Nicolae Breban, Vitanidis, Irina Petrescu și Ogășanu a fost o întâlnire fericită și eu sint foarte mulțumit de ultimul meu rol. Această colaborare a însemnat enorm pentru mine. Modul în care m-am angajat la realizarea lui poate fi rezumat în două vorbe: **TOTUL SAU NIMIC — DE AICI ÎNAINTE.**

R. F. A.: Ați refuzat multe roluri. Dacă îmi amintesc bine nici ideea rolului doctorului Palaloga nu ați îmbrățișat-o din primul moment. Ce s-a întâmplat?

I. D.: Motivele pentru care am refuzat inițial sint, cred, interesante. Era vorba, în primul rînd, de neîncrederea în posibilitățile mele de a face acest rol. Scenariul, la lectură, mi s-a părut excelent, dar dincolo de el nu vedeam un mare film. A trebuit să muncesc foarte mult, discuțiile cu Breban mi-au fost de un real folos, pînă cînd am priceput ce se ascundea dincolo de aparențe. **Era prima dată cînd jucam cu Irina Petrescu.** Nu credeam că putem realiza cuplul pe care sper să-l impunem în atenția spectatorilor; aș putea spune că **ne anima un fel de antipatie reciprocă în lumea atît de interesantă a cinematografului.** Vitanidis, care-mi este un vechi prieten, a mai făcut o dată, cu **Post restant**, încercarea de a mă aduce pe linia de înțelegere a unui rol. Acum, efortul lui a fost mult mai mare. Pînă în ultimul moment, printr-o telegramă pe care o are la dosar, am încercat să spulber dorința lui de a colabora la **Răutăciosul adolescent.** Am spus că **am făcut multe lucruri bune și multe prostii. Nu am greșit: telegrama a fost o prostie...**

R. F. A.: **Răutăciosul adolescent** este cel de-al unsprezecelea film pe care îl realizează Irina Petrescu. Amintindu-le numai numeric, îmi vine în minte dorința dumneavoastră de a vă întîlni cu un personaj feminin pe care să-l puteți fixa în memoria spectatorilor. Credeți că ați întîlnit acest personaj?

IRINA PETRESCU: Dacă l-am întîlnit sau nu, mai exact dacă am reușit sau nu, este o întrebare al cărui răspuns nu pot să-l dau eu. Sau nu numai eu. În orice caz, de un lucru sint absolut sigură: **este primul rol pe care l-am iubit pentru genul de femeie pe care-l reprezintă,** iar actori-cește pentru marile posibilități pe care rezolvarea lui îi le oferă.

R. F. A.: Ca și dr. Palaloga pentru Iurie Darie, Ana Patriciu cred că ocupă un loc aparte, printre rolurile pe care le-ați interpretat...

I. P.: Da, fără îndoială. **Este prima femeie-femeie cu care mă întîlnesc.** Stai! Am uitat „Doi pe un balansoar”. Găsesc o mare similitudine între dansatoarea lui Gibson și personajul lui Breban.

R. F. A.: Dacă ne gîndim la generozitatea...

I. P.: Dar în primul rînd la asta trebuie să ne gîndim. Ana Patriciu este frumoasă, dar e vorba de o frumusețe pe care ți-o dă capacitatea de a înțelege, capacitatea de a dărui, capacitatea de a iubi peste limitele convenției.

R. F. A.: Care a fost momentul cel mai dificil al filmării?

I. P.: Nu am acuzat nici un moment literaturizarea excesivă de care vorbea Iura. Cred mai curînd că este vorba de un personaj suficient de contorsionat, a cărui realizare — în cadrul strict al scenariului — devenea puțin greoaie. Legat de rolul meu, a existat o scenă la care mă temeam să ajung: monologul confesional pe care-l susțin la revenirea mea în cameră, după furtună. Monologul este foarte puțin întrebunțat în cinematograful, secvența a fost trasă în prim plan și, sincer, eram puțin îngrijorată. Acum, vreau să cred că am reușit.

R. F. A.: Într-un reportaj realizat pe platourile Studioului București, semnatara consemna cu o evidentă satisfacție începerea turnării unui film al cărui scenariu a fost scris de Nicolae Breban. E o întîmplare sau este expresia unei pasiuni autentice?

NICOLAE BREBAN: Dorința mea de a mă apropia de film pornește de la o dorință firească a oricărui spectator, atras de fascinația acestei arte vizuale, o artă hibrid, o artă specifică secolului nostru. Nu știu cînd s-a înfiripat această pasiune, ea este acum foarte puternică și intuiesc, și în general nu mă înșel asupra viitorului unei pasiuni care mă animă, că pentru a o satisface **nu voi putea renunța la film.**

R. F. A.: Care vi se pare a fi relația ideală scenarist-regizor în realizarea filmului?

N. B.: La noi, scriitorul are un rol foarte mare în film, nu-i firească așa, dar deocamdată așa trebuie să fie, pînă cînd corpul regizoral viitor va fi structurat pe mai multe școli posibile. Această colaborare scriitor-regizor poate avea, cum de altfel a și avut, și multe rezultate nefaste, printr-o dublă



neînțelegere sau printr-o dublă greșală. Scenariul meu a stat la Buftea vreo cîțiva ani, la un moment dat am uitat de el, pînă cînd, dus pe valurile întîmplării, a fost descoperit de Vitanidis și Ion Brad, care de altfel mi-a dat tot concursul. Este un film pretențios, greu de făcut, și rezerva lui Iurie Darie e perfect motivată. Puțini se hazardază în a face film intelectual, de problematică intelectuală, în general acest tip de film nici nu prea are succes. **Răutaciosul adolescent** trebuie privit ca o încercare de a face ceva deosebit ca problematică și ținută, nu numai la noi, dar chiar și pe un plan mai larg.

G. V.: Pentru că știu că te gîndești la Antonioni, maestrul recunoscut al genului de film despre care vorbești, trebuie arătat că *Blow-Up*, filmul premiat la Cannes, este filmul pe care l-a realizat ținînd seama cu precădere de succesul la public. Dacă ar fi să-l analizezi și din punct de vedere dramaturgic și din punct de vedere al elementelor care compun acest film, vei vedea că — față de problematica principală — elementele care ar părea secundare în dramaturgie sînt tocmai acele elemente pe care Antonioni le-a adăugat mizînd, scontînd pe succesul lui, pe elementele agreabile marelui public.

N. B.: E perfect adevărat ce spui, într-un fel și noi ne-am orientat spre acest lucru, și noi am dorit să avem, și o spunem foarte clar, succes de public. În vremea noastră, există un anumit snobism care face abstracție de succesul de public, expresia încercîndu-se cu o notă peiorativă. Personal, resping această poziție și continui să cred că arta, în formele ei majore, nu rezistă decît printr-o mare rezonanță în conștiința oamenilor.

R. F. A.: Pe de o parte doriți un film care să implice mari probleme, mari dezbateri, iar pe de altă parte acceptați, vi se par firești rezervele lui Iurie Darie. Considerați că filmul intelectualizat este compatibil cu succesul de public, asta fără a mă gîndi la sensul peiorativ de care vorbeați?

N. B.: Bineînțeles. Nu are nici o legătură aderența publicului cu literaturizarea sau intelectualizarea filmului. Avem un public maturizat, inteligent, un public pe care, vai!, nu întotdeauna reușim să-l înțelegem foarte bine. **Psihologia succesului este un mecanism fundamental uman** pe care un mare artist trebuie să-l înțeleagă perfect. Ca să revin la **Răutaciosul adolescent**, filmul se mai putea face în două variante, dar am optat pentru cea care apare pe ecran tocmai pentru a ne apropia de public, mi se pare foarte important, toți cei care încercăm să spunem ceva în film nu trebuie să uităm că avem în spate douăzeci de ani de eșec, că trebuie să răscurăm această mare și mută dezamăgire a spectatorului român.

R. F. A.: Creațiile realizate pe scena teatrelor din Piatra Neamț și București urmau firească să vă impună în atenția regizorilor noștri de film. Cum vă explicați că abia acum, și doar Blaier și Vitanidis, au apelat la serviciile dv.?

VIRGIL OGAȘANU: Nu știu. De fapt nici nu mă interesează, adică nu cred că trebuie să mă frămînt pentru niște posibile solicitări care au venit mult prea tîrziu sau mult prea devreme. Să știi să aștepți este o adevărată artă și probabil că cochetînd cu această artă îndeplinesc o formalitate... Ce rost are?

R. F. A.: Mai puțin familiarizat cu

platoul de filmare, sînteți probabil mai receptiv la o mulțime de nuanțe pe care un actor cu zeci de filme nu le mai observă. Ce vi s-a părut cel mai interesant în munca filmului?

V. O.: Filmul este bun. Și asta pentru că a avut la bază un scenariu bun; altfel întreaga strădanie nu are nici un sens. Iar dacă m-a impresionat într-adevăr ceva, este lucrul cu actorii. Fantastic. Am lucrat exact ca în teatru: am repetat scenele pe care trebuia să le filmăm, la început mi s-a părut enervant și obositor, dar am sfîrșit prin a înțelege că așa trebuie. Toată oboseala, tot haosul care domnește de obicei la filmare nu le-am simțit, lucrăm efectiv cu plăcere și cred că asta este în primul rînd meritul regizorului. Nu-l vedeam crispat, nu mă obseda rigiditatea lui care să-mi dicteze mișcările. Este un mare merit. Pentru că eu cred într-un regizor doar în măsura în care colaborează foarte strîns cu actorii. Am văzut filme ale unor regizori foarte interesanți, în care nu am întîlnit decît regizorul și decori. Actorii se țirau undeva la umbra lor. Asta nu se poate.

R. F. A.: Sînt mulți regizori care refuză totuși repetițiile înaintea filmării, timorați de gîndul de a nu se pierde un anumit firesc...

V. O.: Firescul de care se face atîta caz este un cuțit cu două tăișuri. Și de multe ori se confundă firescul dobîndit în urma exercițiului cu firescul întîmplător; asta este un fel de jonglerie: îmi iese sau nu-mi iese. Trebuie muncit foarte mult. Și dacă ai reușit un lucru bun, firescul vine de la sine. **Răutaciosul adolescent** mi se pare un film care se recomandă, printr-un număr de lucruri interesante, și printr-un superb firesc. Și totuși cît s-a muncit!

R. F. A.: Refuzi ciné-vérité-ul?

V. O.: Nu am văzut decît un ciné-vérité lucrat pe stradă, un ciné-vérité diurn. Niște oameni care se piaptănă, se incaltă, mîncă, se bat, toate astea foarte firesc. Dar așa ceva nu mă interesează. Pe mine mă impresionează tot ce îmi transmite o emoție, o emoție care să vină din suflet, de undeva de unde vrem să scoatem acel frumos pe care să-l oferim publicului. Asta este nespuse de greu. Mai greu decît a fora un puț în Marea Nordului.

I. P.: Cred că trebuie să ai capacitatea de a lucra atît în ciné-vérité, cît și repetînd intens înaintea filmării. Aici întîmplător nu era cazul. Dar de multe ori ciné-vérité-ul mi se pare o dovadă a măiestriei perfecte a regizorului, a actorilor...

I. D.: Irina, iartă-mă un moment. Îl ascultam pe Ogașanu. Uite, ani de zile am jucat fel de fel de comedioane. Și deodată vine Vitanidis și-mi propune rolul unui intelectual de 40 de ani, un tip complex cu niște probleme pe care nu le poți ignora, și a căror rezolvare nu-ți este de loc la îndemînă. Și atunci, ce faci? Refuzi, sau te înhami la o muncă... Eu cred că dacă spectatorii ar putea bănui ce înseamnă un rol, în care crezi și pentru care ești dispus să faci orice, ar privi lucrurile cu alți ochi. Mă gîndesc chiar la o anumită înțelegere... Iartă-mă, nu știu ce mi-a venit.

R. F. A.: Despre dr. Nicola...

V. O.: Nu! Nu vreau să vorbesc, nu vreau să-mi explic aici personajul. Cred că am spus totul în film. Aș avea însă o dorință: să știu că spectatorul — în măsura în care este posibil — care se întîlnește în viață cu situații asemănătoare celor din film, să se gîndească un moment și la personajul

meu. Să-și pună întrebările pe care mi le-am pus eu, să-l îmbogățească — cred că nu va avea decît de cîștigat, și el, și dr. Nicola, și cinematografia noastră.

R. F. A.: Orice spectator, oprit la întîmplare, îți poate numi cu ușurință cîțiva actori sau regizori celebri. Operatori, mai greu. Care este explicația și care au fost sarcinile pe care, ca semnatar al imaginii, le-ați avut de rezolvat?

AUREL KOSTRAKIEWICZ: Aveți perfectă dreptate, autorul imaginii trece de cele mai multe ori neobservat. Există însă o singură explicație: imaginea este un element care trebuie să se subordoneze ideii majore a filmului și nici un moment să nu urmărească o autoevidențiere. Prin asta nu vreau să pun operatorul în stare de inferioritate, dar lucrul mi se pare firesc, atît timp cît imaginea nu este elementul esențial al filmului. La **Răutaciosul adolescent** au existat două semne de întrebare: ecranul lat și culoarea. Aparent filmul nu se preta la ecran lat, în ultimul timp se observă un reflux al acestuia în producția mondială, și totuși noi l-am preferat. Și asta pentru că-l doream ca o lupă, puternic măritoare, care să ne permită apropierea tuturor fenomenelor pe care filmul le analizează. Folosirea filmului color implică atenția de a evita orice stridență, creînd totuși o ambianță cît mai neobișnuită și, în același timp, cît mai discretă, necesară întregii desfășurări a filmului. **Răutaciosul adolescent** este un film lipsit, cred, de mari performanțe ale imaginii, dar — repet — refuz imaginea în sine.

R. F. A.: Este suficient ca în vitrina unui cinematograful să apară două fotografii cu una dintre interprete mai sumar îmbăcătă sau, cu atît mai mult, cu cuplul principal într-o „duioasă” îmbrățișare, pentru ca imediat casa de bilete să fie asaltată de solicitanți. Și totuși, trecînd peste intențiile strict comerciale ale unora dintre realizatori, există filme care îți rămîn în minte tocmai prin frumusețea, prin poezia unor astfel de momente. În **Răutaciosul adolescent** am văzut o astfel de scenă. Cum poate fi ratată sau, din contra, impusă atenției spectatorilor o scenă de dragoste?

nu m-am gîndit niciodată la asta... Cred că reușita unei scene de dragoste depinde în primul rînd de structura intimă, măcar a unuia din factorii de creație: regizor-scenarist-actor. Apoi, probabil, scenariul. Și asta prin nota de firesc a unui moment normal, prin ambianța cea mai potrivită pe care o oferă situația. Nu cred că trebuie omisi actorii: datul lor existențial îți pune cu siguranță amprenta și asupra filmului și deplina concordanță între rol și individ nu poate decît să ridice valoarea filmului. Probabil că mai intervin și alți factori, am să mă mai gîndesc.

R. F. A.: Ce ați face dacă, contrar impresiilor dv., filmul ar înregistra o cădere?

I. P.: L-aș revedea de două-trei ori. Sau aș uita că am avut odată prejudecăți artistice, și aș face un nou **Vin ciclului...** Dar cred că sînteți un „Adolescent răutacios”.

R. F. A.: Astăzi ar fi de neconceput un film mut. Și totuși, inginerul de sunet rămîne un personaj absolut enigmatic. Bogdan Cavadia, împrăstie, te rog, întinericul din mintea noastră!

BOGDAN CAVADIA: Intr-un fel, cele arătate de colegul meu Kostrakiewicz sînt valabile și pentru munca operatorului de sunet. Adică o bandă sonoră este bună în momentul în care servește filmul. Ce cuprinde concret această muncă? Tot. De la înregistrarea dialogului pînă la cele mai slabe sunete care se aud în seara premierei, înțelegînd prin asta imbinarea dialogului, a muzicii și a zgomotelor de fundal. **Răutaciosul adolescent** a ridicat o problemă deosebită: suprapunerea unor sunete reale cu obsesiile sonore, lucru reclamat de cele două perioade pe care le cuprinde acțiunea filmului. Nu am urmărit un sunet fidel, naturalist, ci doar două-trei sunete caracteristice pentru fiecare ambianță, un motiv muzical, un motiv sonor, valorile, chiar în momentele în care nu apar în cadru, elementele de toacă, de clopot, elemente pe care, în general, le reții în momentul în care ai realizat o anumită detașare de situație. Dar toate astea sînt speculații strict teoretice, evident, lucrurile sînt mult mai complexe, cel mai bine pot fi observate vizionînd filmul.

R. F. A.: Peisajul atît de cețos al cinematografului noastre a mai fost sfișiat de o rază de lumină. Pornesc de la părerea mea despre film, de la replicile spectatorilor surprinse de ieșirea din sală, și — de ce nu? — de la încrederea realizatorilor **Răutaciosului adolescent**. Și totuși de ce atît de rar?

G. V.: Din șase scenarii primite la lectură, cel al lui Breban m-a electrizat din primul moment, prin valoarea lui mi-a creat imediat imaginea filmului pe care vroiam să-l fac. Declaram, la începutul filmărilor, că va fi cel mai bun film al anului. Și asta fără să-i subapreciez pe colegii mei. Dar nu cred că ai dreptul să te apuci de ceva, fără a avea convingerea că vei fi în stare să depășești tot ce ai realizat pînă în acel moment.

R. F. A.: Și totuși de ce credeți că abia **Răutaciosul adolescent** este marea dv. succes?

G. V.: Răspunsul trebuie să vizeze două aspecte. Primul: trăim un climat pe plan național care îngăduie realizarea unor opere de valoare, fapt care este un impuls deosebit de prețios. Al doilea: m-am întîlnit cu un scenariu deosebit de valoros care m-a stimulat, m-a obligat și m-a ambiționat față de mine însumi, față de Nicolae Breban, față de publicul nostru, căruia, uneori, poate i-am rămas dator.

Masă rotundă organizată de Radu F. ALEXANDRU



Romanul „Cercul“ de Alexandru Sever are o structură laxă, prezentându-se la lectură sub forma unui „dosar“ în care sînt adunate mărturiile felurite spre edificarea cititorului. După „legenda“ scriitorului Iliad, eroul principal al romanului, după „biografia critică“, întocmită de un „tînăr cercețator“, iată-ne în situația de a-l cunoaște pe scriitor prin intermediul „operei“ sale.

Cel de al patrulea capitol din romanul lui Sever (dar am uitat să precizez, autorul își intitulează capitolele: „cărți“) este o piesă de Mihail Iliad, „Praznic cu monștri“. Această piesă are pe de o parte o independență absolută (ea putînd fi, de pildă, reprezentată fără nici o dificultate și mi-aș permite să sugerez acest lucru teatrelor noastre) și pe de altă parte se implică în structura cărții ca un element necesar, dîndu-ne — ca orice operă artistică — imaginea sublimată a unei biografii spirituale: aceea a autorului. În roman autorul este Iliad și „Praznic cu monștri“ în concepția cărții constituie în primul rînd „o piesă la dosar“, o mărturie cu un caracter specific la elucidarea cazului Iliad. Personajul principal este ca și Iliad un artist: pictorul Baltazar. Condiția artistului fiind obsesia actului creator, Baltazar, în spațiul unui vis, eliberează „monștrii“ săi interiori care descriu curba posibilă a unui destin sinistru. Sentimentul propriei sale ratări, ca și permanentul său război conjugal, concurează spre un deznodămînt catastrofic care, în realitate (realitatea personajului Baltazar, care visează) plutește amenințător în aer fără să se împlinească. Răbdarea ostenește soarta rea. Nu orice dramă care plutește în aer se petrece și în realitate. Visul deschide însă porțile spaimei și măneste care, în cazul de față, ia forma unei capitulări definitive a pictorului Baltazar, învins de două ori, în puterea sa creatoare. Tehnica visului abil folosită și, dacă ne gîndim, de un scriitor român mort în 1921, ni-l arată pe Iliad într-adevăr ca pe un „precursor“ — Alexandru Sever a amendat totuși într-o notă „autocritică“, a lui Iliad, valoarea piesei („O comedie echivocă și o tragedie impură“), desigur ca să ne prevină că nu se socotește un scriitor de „talia“ lui Iliad decît cel mult în eșecurile acestuia. Trece însă deocamdată peste repercutările de rezonanță ale unui roman dispus pe mai multe nivele, ca să remarcăm sensul piesei care în compoziția romanului are rolul de a expulza în exterior și de a materializa într-o imagine artistică obsesia intimă a lui Iliad și de a-i oferi

astfel o valoare de argument irefutabil. În creația unui scriitor, oricît de puțin autobiografică ar fi ea, se reflectă imaginea autentică a ceea ce Proust numea eul adevărat al artistului. Sublimate și purificate de accidentalul existenței sale concrete, adevăratele preocupări, nostalgii, insatisfacții și ambiții ale scriitorului, care în viața curentă se amestecă indestructibil cu imaginea lui familiară, descriu itinerariul astralor sale interioare și invizibile.

În „Praznic cu monștri“, pictorul Baltazar, care trebuie considerat un alter ego al scriitorului (din roman), poartă pe plan vizibil și într-un mod exploziv drama de conștiință a lui Iliad.

Din ultimul capitol („carte“) al romanului rezervat paginilor de jurnal și scrisorilor întine, aflăm că „un dialog pe întuneric“, adică un dialog care de fapt împiedica de cele mai multe ori comunicarea reală a soților Iliad, se desfășura în legătură cu aceeași nevalgică problemă care neliniștea spiritul creator al bărbatului în timp ce, dintr-un mic răsfaț feminin, Lili cocheta cu maternitatea fără să priceapă gravitatea refuzului său. Aceste pagini consacrate documentelor personale, menite prin natura lor să dea concretețea, detaliile și precizia cotidiană a unei existențe, constituie ultima fațetă, aceea „particulară“, conjugală, domestică, a personalității lui Iliad. O fațetă care și ea e susceptibilă de variate interpretări. Lili Iliad este, rînd pe rînd, o femeie cochetă, dar inocentă în drama care s-a petrecut, o „vrăjitoare“ care și-a împins soțul la sinucidere și o ființă criminală care a ucis din teama de a nu fi abandonată. Fiește nu toate interpretările au aceeași importanță, ultimele două fiind mai mult rodul imaginației fecunde a colportorilor. Și „istoria continuă“ deoarece chiar Lili Iliad după mulți ani de la moartea soțului său este dispusă să răstoarne perspectiva, convinsă fiind acum că ea a fost aceea care l-a iubit pe Iliad, singurul bărbat pe care l-a iubit cu adevărat, și că sinuciderea lui era în același timp expresia unui abandon și a unei mari indiferențe față de soția lui. Moartea tragică a lui Lili Iliad este, poate, la rîndul ei, o sinucidere nemărturisită.

Ciclul atîtor imagini ale unuia și aceluiasi om îl încheie tot legenda cu care un ziar de dimineață îl amenință pe domnul primar pentru că a sechestrat statuia de marmură a unui Apolo care semăna cu Iliad: „...legendele sînt uneori făcute ca să răzbune injustițiile și cruzimile istoriei“.

Căci istoria și legenda sînt comple-

mentare: nuvela care nu se limita „la transferul mecanic și fără reproș al versiunii orale în literatura scrisă“ slujea „deopotrivă“ legenda (dîndu-i expresia scrisă) și istoria („activizînd prin parodie reconsiderarea critică a unei opere încheiate“). „Cercul“ se desăvîrșește atunci cînd istoria și legenda se înfîlesc din nou într-o „istorie care continuă“.

Meritele inovatoare ale romanului lui Alexandru Sever sînt importante. Scriitorul nu ne dă impresia că știe dinainte adevărul și că nu face altceva decît să dea „expresie“ sau „formă“ unei probleme pe care personal a elucidat-o. Forma romanului său este însăși colaborarea dintre scriitor și cititor la realizarea unei meditații asupra vieții lui Mihail Iliad, viață care pune în mișcare, prin datele ei, o dramă a cunoașterii și a creației. Și această dramă o regăsim la toate nivelele, reproducîndu-se și adîncindu-se în interior: un prim nivel îl reprezintă Iliad ca scriitor-erou literar, al doilea nivel îl reprezintă eroii scriitorului Iliad, al treilea nivel este reprezentat de autor ca autor în roman (asumîndu-și rolul modest de coordonare și juxtapunere, de alcătuire a dosarului unei existențe) și, în sfîrșit, ultimul nivel este reprezentat de autorul al cărui nume se află pe copertă și care a scris efectiv, împrumutînd diverse ipostaze — de nuvelist, critic, dramaturg și autor de roman în scrisori — romanul *Cercul*. La toate aceste nivele, a căror sumă este romanul lui Alexandru Sever, se petrece aceeași ferventă scrutare a fenomenului vital ca realitate inepuizabilă și se naște aceeași dramatică neliniște care însoțește actul creator. Fiecare imagine separată se repercutează în imaginea globală a cărții care este cartea unei neliniștite cercetări, a unui adevăr deschis îmbogățirilor și transformărilor.

Închizînd „dosarul lui Iliad“, ne punem întrebarea: pînă cînd pot prolifera, nu interpretările, ci imaginile pe care ni le oferă o existență despre ea însăși? În ciuda alunecărilor de sens, romanul lui Sever ne dă impresia existenței unui punct fix. Există o multitudine de imagini, dar nu în afara oricărei permanențe. Omul rămîne totuși același în varietatea imaginilor pe care le oferă despre sine, rămîne cu alte cuvinte un adevăr obiectiv care nu este însă inert, ci act creator, prin care avem putința să dispunem *aceleasi* date esențiale în configurații diferite pînă realizăm imaginea lui cea mai reprezentativă.

Se întîmplă însă în același timp un

lucru curios: cu cît se multiplică imaginile și se naște posibilitatea unor noi interpretări, croul pare să se îndepărteze de noi, efect care a fost interpretat ca un eșec al analizei și al speculațiilor intelectuale. „Creația“ pe care Ibrăileanu o socotea „superioară“ analizei este *opacă*, pe cînd analiza, adică efortul permanent de trăire conștientă, este o încercare de explicare și de definire căreia *sinteza* îi poate da un sens general, dar nu-i poate răpi disparitatea constatărilor care tulbură claritatea imaginilor tocmai prin exces de efort clarificator. Acest Iliad, în legătură cu care există date precise, legende, mărturii, amintiri și supoziții, este pînă la urmă un personaj complex și interesant, însă insesizabil. Dar cine ar putea spune, cu precizie, ce este existența omenească în general și un om, oricare, în particular? Oare nu este acesta tocmai sensul romanului?

Georgeta HORODINCA



ION GRIGORE: FIGURI ÎN PEISAJ (fragment)

O privire mai cuprinzătoare asupra prozei actuale care, firește, nu este rezumabilă la excelentele romane recent premiate (Ingerul a strigat, Animale bolnave, Intrusul etc.) ar putea oferi suficiente temeuri impresiei că ne aflăm în plină „mișcare“, dar nu una oarecare, ci profund reformatoare. Cuvîntul nu trebuie să sperie, căci adesea „reforme“ literare n-au făcut de fapt decît să formuleze mai adecvat obiectivele. Romanul este, de altfel, în neîncetată reformă încă de la naștere și e la fel de greu de imaginat un model unic ca și produsul lipsit de orice legături și determinări. În virtutea dreptului său anticipativ, creația își va fi luat cel mai adesea libertatea de a modifica raporturile ei cu creatorul. Nu o dată s-a părut că personajele unui roman ori ale altuia exprimă niște pure proiecții lăuntrice ale autorului, pentru ca să se vadă apoi rațiunea lor profundă, anticipativă.

Literatura de azi cunoaște mai toate tipurile de personaje între care, firește, și pe acelea pe care le dorește autorul lor. În multe cazuri s-ar putea ca azi să greșim spunînd despre cutare erou că este mai mult o idee a autorului decît o existență independentă. Mîine s-ar putea să observăm cu mirare cum „ideea“ autorului a devenit un personaj foarte respectabil și independent. În orice caz, noi, azi, judecăm lucrurile așa cum ne par azi și tocmai de aceea se cade ca „verdictul“ din urmă să nu ne aparțină decît, numai, întîmplător.

Așadar, impresia cea mai puternică pe care ne-o dau unele dintre cele mai bune romane de azi este că personajele trăiesc ideile scriitorului care, în acest fel, devine, el, personajul care interesează în ultimă instanță. Nu e apoi nici o intenție polemică în plasarea meditației scriitorului într-un loc mediu. Polemica poate fi în rezultate. Premisa constă în explicarea personajului care este autorul, demonstrarea ideilor lui despre, în cazul lui Aurel Dragoș Munteanu, timpul „obiectiv“ și cel „subiectiv“ între care deosebirea este enormă. Timpul „obiectiv“, al romanului se reduce la o zi, durata personajelor, în schimb, este indefinită. Proza nouă nu are ambiții epice, ea nu se datează ci își înscrie preocupările în determinarea calității existenței eroilor, o calitate care nu de timpului „obiectiv“ ține ci de adevărul trăirii precum și de sensul timpului interior.

În două zile se pot petrece mari drame, mari evenimente, după cum, tot în câteva zile, un univers întreg poate fi epuizat rămînînd ca faptele să-l ilustreze în continuare. În romanul lui Breban trei crime se produc în trei zile și nu e vorba de un roman polițist; Sânziana Pop acordă „basmului“ său (Serenadă la trompetă) numai două zile; în ultimul roman, după noi și cel mai bun, al lui Al. Ivasiuc, eroul său, Ion Marina, înalt funcționar „într-un minister-cheie“, cunoaște într-o noapte mai mult decît în toată viața (de fapt dîndu-și seama că n-a trăit și că doar s-a supus unor „rațiuni superioare“); Aurel Dragoș Munteanu, în sfîrșit, scrie romanul unei zile la sfîrșitul căreia are loc un accident în care moare un om (de fapt un simbol) și cititorul are impresia că într-adevăr totul s-a sfîrșit, iar autorului nu-i mai revine decît datoria de a-și comenta, prin Gaston, concepția despre principiul romanului său, (de fapt explicînd teoretic ceea ce eroii romanului trăiesc fără să-și explice. Istoria interioară a personajelor este un adevărat obiect de studiu pentru prozatorii noii literaturi și este cazul de a spune că această ambiție de a determina și surprinde, în pagină, timpul interior și deci chiar esența timpului trăit, mecanismul unic după care fiecare consumă un bun universal, este demnă de toată atenția cititorului acestei epoci intense. Cu rezultate dintre cele mai diverse, prozatorii noii literaturi pun, în fond, o întrebare tulburătoare: cum trăim ceea ce ne aparține, ce destin individual are acest „bun universal“, timpul?

Aurel Dragoș Munteanu scrie o proză „modernă“ pentru că ajunge la ea în chip firesc, fără a-și propune cu orice preț să fie modern. Istoria, timpul sînt interesante și mai ales umane în măsura în care se convertesc în trăire individuală, găsindu-și formula proprie individuală și nu seriei, a exemplarului unic și nu a categoriei. Timpul însuși fiind o categorie, el nu poate fi trăit ca atare, cu „obiectivitate“ monstruoasă. De altfel, dîndu-o asemenea vulgarizare pleacă și o prejudecată curentă: aceea a perfectiei „coerențe“ a tuturor mișcărilor personajelor, a previzibilității tuturor gesturilor și chiar raționamentelor ca într-un mecanism bine uns. Iată însă că o „narațiune“ care spune totul despre personajele își alege pentru aceasta o singură zi din acest timp cantitativ atît de respectat

ROMANUL ASTĂZI

(oare?), mai puțin în operele „clasice“ cit în obiceiurile unui anume cititor.

Scoterea omului de sub imperiul unui timp uniformizator face dintr-o dată aproape indiferent locul existenței eroilor. Nicolae Breban scrie despre oamenii unui tîrg neștiut și în orice caz neimportant, A. D. Munteanu își extrage exemplarele sale dintr-o periferie rustică, un fel de mahala provincială. Într-un fel dispăre din literatură ceea ce nici n-a existat cu adevărat în ea: locul unde nu se întîmplă nimic. Acesta a existat numai în viziunea geografică a criticii și a fost botezat așa din rudimentare rațiuni metodologice. „Locul“ oricărei literaturi este în propriul său univers, în eroli săi care sînt proiecții, viziuni, idei, ale scriitorului. Firește, dacă facem această comparație forțată (forțată pentru că cel puțin un termen lipsește, el fiind o invenție care, de data asta, nu poate fi o creație!), vom putea constata că se polemizează în „subtext“ cu „locul unde nu se întîmplă nimic“ dintr-o tradiție respectabilă a literaturii române. Dar avem impresia că nici unul din autorii noii literaturi nu și-a propus să facă polemică sau, oricum, nu pe aceasta. Polemica lor adevărată începe cu meditația asupra timpului, asupra „evenimentelor“ sufletești ale duratei interioare care dau timpului „obiectiv“ substanță specifică. O viziune exterioară este părăsită pentru una mai profundă, mai autentică, în sensul lui Camil Petrescu. Pentru că autorii de care vorbim par a-și pune întrebări și a avea îndoieli foarte asemănătoare cu ale autorului lui Danton. Incoerența de care se vorbește mult în legătură cu „proza modernă“, excluzînd cazurile în care ea nu e decît mijloc de a epata pe snob, exprimă această nostalgie, dacă nu obsesie a autenticității.

În cartea lui Dragoș Munteanu oamenii au un soi de ciudată absență, par a nu trăi așa cum vede toată lumea. Ei sînt singuri nu pentru că ar fi niște izolați, sustrași vieții comune ori îndatoririlor ei, ci pentru că nimeni nu poate trăi în locul lor și în acest înțeles toți sînt singuri în ciuda sau tocmai datorită faptului că ne înțelegem, că existăm laolaltă, pîrînd

Obsesia

perfect coerenți. În realitate eroii romanului Singuri, fără să fie din altă lume, își trăiesc lumea lor, de unde aerul absent al existenței lor diurne, modul ciudat în care se mișcă parcă mai mult plutind, o femeie bolborosește, un bărbat umblă de colo-colo, ca un somnambul etc.

Eroii se desfac greu, ori chiar de loc de „ale lor“, Ana — „personajul“ cel mai pregnant — trăiește de fapt în tot ceea ce face episodul din tinerețe, cu mutul din grădina cu vișni, Filip în reveria neliniștită, a fostei lui vieți, Gaston trăiește în franceza lui de funcționar neconvins, (obsesia „franțuzistă“ nu e aici o chestiune de limbaj, ci un adevărat semn al „înstrăinării“ de cele lumesti și imediate). Mințile sînt acaparate de probleme ale unor universuri ce nu se pot suprapune peste prezent. Autorul sparge „concentrarea“ și „unitatea“ personajului clasic care face ceea ce gîndește, ori atunci cînd acționează este total absorbit de prezentul acțiunii lui. Traectoria Anei, ca personaj, este derutantă. Ea fusese de fapt un personaj, iar în roman nu mai e. Cea din timpul cărții nu e Ana din tinerețe cînd putea să fie un perfect personaj clasic, iar cînd, din nou, poate fi un adevărat personaj romanul se sfîrșește! Este o adevărată cursă între erou și romanul său care, prin chiar principiul urmat, nu-și poate asuma personajul. Astfel că scriitorul mai mult meditează asupra personajelor sale și asupra unor posibilități ce vor deveni reale numai dacă se supun „normei“ sale. Firește că pentru un scriitor a medita asupra personajelor înseamnă a gîndi omul însuși, a chestiona destinul său în împrejurări particulare, dar cu aceeași șansă de a trăi probleme fundamentale.

Principiul căruia trebuie să i se supună toți pentru a fi cu adevărat personaje este, după autor, o înțelegere potrivită a timpului real, a celui viitor în care existăm cu adevărat. Autenticitatea stă în conștiința unui trecut pe care nu-l putem judeca și „trăi“ în sine, ci numai ca viitor. De pe acum se poate deduce că „eroii“ acestui roman vor fi o probă

DOSTOIEVSKI, „TRAGEDIA SUBTERANEI“

Trei merite ale autorului acestui eseu am dori să subliniem din capul locului, să le scoatem la suprafața cronicii noastre, celelalte vor reieși din text. Cel dintâi constă în chiar alegerea temei. Un critic (când are mijloacele necesare) trebuie să se confrunte cu marile opere ale literaturii naționale și universale, să nu stea tot timpul, ca să spunem astfel, cu nasul în cărțile actualității imediate, să ridice din când în când privirea spre orizontul unor creații nemuritoare, santinele ale existenței noastre. El poate stabili astfel etalonul de aur al măsurătorilor zilnice, și verifică simțul proporțiilor, fără de care orice activitate critică se falsifică și cade în ridicol.

Al doilea merit al lui Ion Ianoși (dintre cele pe care ni le-am propus să le subliniem în primul rând) este că își iubește „obiectul” cercetării. Faptul ni se pare esențial, pentru că de la un anumit nivel al operelor examinate nici în critică fără dragoste nu se poate. Într-un sens profund, istoria literară e un mod de a încheia alianțe cu autorii afini, de a-ți alina alienarea (în sensul social al cuvântului, dacă e cazul, dar și în cel inevitabil omenesc, existențial), de a pune la punct un sistem secret de autoapărare. Desigur, dragostea de care vorbim (și, care, repetăm, e absolut necesară de la un anumit nivel, foarte înalt, al literaturii) nu trebuie să se transforme într-un sentiment „creștinesc”, risipit la întâmplare, în dreapta și în stânga. Această prodigialitate îi este interzisă criticii, care altfel ar risca să devină simplă filantropie, amabilitate, toleranță, și chiar ceva mai mult... Delimitarea este credem importantă într-o perioadă în care în folietonistica noastră, adjectivale, ca niște superbe curtezanse, se dăruiesc oricui.

În sfârșit, al treilea merit al autorului e de a transforma entuziasmul anarhic, tunător și încărcat de electricitate într-o participare de idei fecunde. Ion Ianoși depășește starea de simplă impresie (oricât de puternică), febrilitatea cititorului devine la el vervă a criticului. Faptul trebuie notat ca un pas înainte, căci dacă în literatura noastră mărturiile de admirație față de Dostoievski abundă (ne amintim de cea a lui Octavian Goga, foarte frumoasă), în critică, articolele și studiile sînt puține, și mai puține încă dacă ne gândim numai la cele citabile, iar o carte de analiză consacrată marelui scriitor, pînă la cea de care discutăm acum, după cite știm nu s-a tipărit. „Tragedia subteranei” de Ion Ianoși poate deveni capul unei bibliografii dostoievskiene viitoare, pe care o dorim cât mai bogată.

Pornind de la o cuvîntare (din 1860) a lui Turgheiev care deosebea două tipuri etern-umane, dar totodată în plină actualitate pe atunci (Don Quijote și Hamlet), autorul își propune să urmărească o filiație hamletiană în opera lui Dostoievski, să fixeze trăsăturile unor personaje ca Raskolnikov, Ippolit, Stavroghin, Versilov, Ivan Karamazov, ieșite din mantia prințului danez. „Acestui Hamlet bolnav al epocii moderne îi este consacrat eseu de față” — își explicitează

intențiile autorul la p. 10. El se va ocupa deci de partea demonică a literaturii lui Dostoievski, dar tocmai spre a dovedi cu cită energie este ea contrară de un permanent „sens etic”. Pe urmele lui Berdiaev (dar dintr-un alt unghi filozofic, opus misticismului acestuia), Ion Ianoși încearcă — și reușește — să impună imaginea unui Dostoievski luminos nu prin unitatea olimpiană a personalității, ci tocmai prin sfișiere și contradicție, prin rotirea sculptoare a fațetelor sale multiple, prin faptul că ne arată tocmai tragedia „subteranei”, impasul omului și necesitatea unei soluții, imagine în contrast cu cea a unui Dostoievski tenebros și infernal, lansată de Lev Șestov și preluată de aproape întreaga critică occidentală.

Eseul despre Dostoievski e stufos și dens; stufos (dar nu haotic, dimpotrivă, avînd la bază un plan liniat aproape geometric), pentru că autorul adună o cantitate enormă de fapte privitoare la situația socială și politică a vremii, la biografia scriitorului, la geneza operelor sale; dens, pentru că întreprinde cele mai complete și detaliate analize din cîte există în limba română asupra „marilor romane” dostoievskiene, analize ambițioase, penetrante, bogate în observații personale, ce presupun o lectură inteligentă a textelor. Unele din observațiile lui Ion Ianoși se situează la nivelul celei mai exigente exegeze dostoievskiene. Un exemplu de acest fel e „ideea-voce” prin care criticul explică unitatea profundă a nuvelei **Insemnări din subterană**, aparent scindată iremediabil.

Demonul lui Ion Ianoși (ca să fim în nota contextului) este cel al analogiei. Toată lucrarea sa e hașurată de paralele. Criticul caută „bogatele... rime ascunse” ale literaturii lui Dostoievski, încearcă să descopere și să destupe acele „multiple vase capilare” ce leagă operele între ele. Fiecare personaj analizat e comparat cu cele din operele predecesorilor și succesoriilor, dar mai ales cu alte personaje din Dostoievski: „Katerina Nicolaevna seamănă cu Nastasia Filipovna și întrucîtva cu ambele iubite, atît de opuse, ale lui Dmitri Karamazov, întocmai după cum Kraft îi seamănă lui Kirillov, dar și lui Șatov, iar Versilov însuși se apropie de Kirillov și de Șatov, pentru că îi seamănă lui Kraft (iar pe alt plan, lui Valkovski sau Svidrigailov și, în roman, lui Touchard, lui Andreev, lui Trișatov, lui Lambert). Precum fiecare personaj evocă o serie tipologică, fiecare episod cheamă un lanț de „scene” asemănătoare. Eroii sînt ipostazele unui prototip ideal, esențial, episodul e oglinda totalității. Cu un diapazon fin, criticul face să răsunе în fiecare din ele concertul motivelor centrale ale operelor. Cu toate că uneori paralelismele sînt forțate, iar simetriile — naive (plăcerea simetriilor autorul o caută nu numai în compoziție, ci și în stil; el spune despre Ippolit că e „măcinat de problema bolii și de boala problemelor”, iar pe Kirillov îl numește „destructivul inginer constructor”), tenacitatea cu care autorul le trasează neconștient sugerează pînă la urmă ceva din forța obsesiilor lui Dostoievski. „Paralele interne” se completează cu studii de literatură comparată. Dostoievski, acest colos a cărui umbră se culcă peste literatura întregii Europe, este pus față în față cu cîțiva dintre reprezentanții ei cei mai notorii: Nietzsche, Camus, Gide, Thomas Mann. În operele acestora Ion Ianoși caută ceea ce consumă, dar mai ales ceea ce distonează în raport cu creația dostoievskiană. Demonstrînd caracterul inevitabil al prăbușirii omului-Dumnezeu, făcînd să cadă o grea pedeapsă asupra supraomului, năzuind să confere vieții un sens și

avînd în centrul operei sale o constantă preocupare etică, Dostoievski se delimitează de vitalismul păgîn, dincolo de bine și rău, al lui Nietzsche, de revolta absurdă împotriva absurdului a lui Camus, de amoralism și ambiguitatea lui Gide. Dostoievski este mai aproape de noi decît contemporanul său mai tînăr, Nietzsche, și decît succesorii lui „dostoievskienii infideli”, după cum îi numește autorul. Aceasta este concluzia sa, la care subscriem.

Față de un cercetător obișnuit de la noi al operei lui Dostoievski, Ion Ianoși are avantajul de a cunoaște la sursă textele, printre care multe inedite în limba română. Mă refer în primul rînd la **Jurnalul unui scriitor**, la volumele de corespondență și la **Carnetele** la „marile romane”. Datorită acestui bogat material informativ, criticul reușește să realizeze un pasionant film al gestației „marilor romane”, care surprinde și urmărește (în limita datelor) procesul complex de creștere și îmbogățire a creației, de la prima știință a unei idei de geniu pînă la cel dintîi rînd așternut pe hîrtie, și de la acesta la punctul final. Prin intermediul acestui „documentar” al creației, care relevă un simț remarcabil de selecție și grupare a faptelor, Ion Ianoși ne dă posibilitatea de a arunca o privire în laboratorul uriaș al scriitorului. Imaginea subteranei, prezentă în titlu, decide tehnica criticului: el va fi tentat mereu să pătrundă în subterana operei lui Dostoievski.

Obiecția de fond pe care vrem să i-o adresăm autorului se referă la partea polemică, în general de bună calitate, a eseului său. Uneori Ion Ianoși eludează argumentele proponentii săi, fie că e vorba de Dostoievski, de „iluștrii săi exegeți” (după cum spune autorul) sau de personajele sale. Din arsenalul armelor polemice criticul rămîne cîteodată în mînă numai cu lancea fragilă a unui semn de exclamare. Procedul este al parafrazării mirate și de la el se așteaptă totul. În realitate procedul e inefficient, argumentele adversarului continuă să stea în picioare pentru că de fapt la ele nu s-a dat un răspuns. De pildă omul din subterană (știm cît e de malițios) s-ar putea plînge — și pe bună dreptate — că autorul nostru nu i-a replicat nimic la teoria **superfolosului**. Dar tocmai în direcția ideilor de o diabolică abilitate ale spiritului malefic, subteran, ar fi trebuit Ion Ianoși să se concentreze pentru a le da o ripostă convingătoare.

Se pot aduce și unele obiecții privitoare la „formă”. Faza lui Ion Ianoși are adeseori patos și forță de expresie, este impetuoasă, se compune însă grăbit, din mers, ca să spunem astfel, din mersul precipitat al ideilor. De aceea ea lasă în urmă unele improprietăți, pe care, fără a le exagera gravitatea, le vom menționa totuși: „Dostoievski nu s-a interesat în mod concret și detaliat de Dumnezeu-tatăl...” (p. 86); „...multicolora și debordanta faptură a Nastasiei Filipovna” (p. 145); **Marele Inchizitor** realizează transhumanța din meditația filozofică în sferele sociale concrete” (p. 385); cu o familiaritate excesivă, referindu-se la Dostoievski și Nietzsche, autorul scrie: „Feodor și Friederich...” (p. 99).

În general, acest amplu și vehement discurs critic se cîstește cu o vie curiozitate, cu plăcere și profit. Cînd uneori autorul își pierde suflul pentru moment, citatele îi vin în ajutor, reanimînd interesul nostru. O extraordinară antologie de reflecții dostoievskiene se află risipite printre sau sub rînduri, urcînd prețul acestui studiu, în sine valoros.

Valeriu CRISTEA

autenticității

„negativă” a ideii autorului despre autenticitate. Romanul va fi scris pentru a fi infirmat de epilogul său!

Înainte de asta să observăm însă că autorul a prevăzut obiecțiile izvorite din fatale prejudecăți și și-a înzestrat eroii cu cite o „dramă” personală care să-i motiveze, să-i justifice, să-i facă mai înțeleși. Pentru ceea ce și-a propus, desigur că acesta este un compromis, dar unul realizat excelent, pentru că probabil chiar acest compromis, judecat în sine, este și el un adevărat roman. Ținînd seama de ideea înaltă pe care autorul o are despre autenticitate nu se poate să nu consimțim la felul în care el înțelege să-și pregătească cititorul, în chip normal nedispus să accepte de la prima tentativă modificarea ideilor și obișnuințelor lui. Așa că, neconcordanța, trăirea în contra-timp, alunecarea de pe fața mată a lucrurilor și actelor diurne înspre „capcana” duratei interioare sînt numai explicate, nu justificate, în cazul mai tuturor personajelor printr-un destin vag accidentat. Ana e o strănutată care nu se acomodează, Filip un actor ratat care-și caută locul, Lazăr — un om bolnav, Faur, bătrînul vinzător, un ins care trăiește viața fiicei lui, Valentina, viitoare mare pianistă, și așa mai departe. În aceste existențe concrete, înzestrate cu grijă cu fond cît mai uman, adică recognoscibil, ideea autenticității cîștigă un teren enorm, pe care încă nimeni dintre prozatorii mai noi nu l-a deslășit. Mai mult decît în romane, Marin Preda, de exemplu, și-a expus în articole și interviuri cu fervoare teoria „imprevizibilului” uman care, în fond, exprimă în termeni particulari obsesia autenticității, a unicității comportamentului și gândirii umane. Tînărul autor al romanului **Singuri**, a cărui „siguranță” în mînuirea destinelor este firește mai prejma de a unor prozatori cu o experiență constituită, se dovedește însă a nu fi de loc mai puțin important tocmai prin temerara sa încercare de a atinge în roman ceea ce alții abia și-au propus. Se poate întîmpla ca „romanul” să nu fie, în ultimă instanță, decît un sacrificiu necesar, dar cît de reprezentativ este

acest sacrificiu! „Cheia” romanului — de fapt, o meditație despre timp cu mijloacele literaturii, adăugăm imediat, cu cele ale unei bune literaturi — a fost divulgată de cei care au scris pînă acum despre el. Este vorba de acea imagine a timpului care nu poate fi judecat decît din perspectiva viitorului, a unui viitor de loc comod, însă singurul la îndemîna noastră: „Trecutul este moartea, el nu mai poate fi recreat, iar atunci cînd avem posibilitatea să-i dăm o altă înfățișare, să interpretăm ceva care ni se pare că a existat, de pildă, o facem în numele viitorului și în sensul lui, anticipăm, conferim o anumită înfățișare evenimentului care urmează a avea loc, îl presimțim sau îl pre-facem. Adică nu modelăm ceva întîmplat, ci un fapt care se va întîmpla. Drumul nu se deschide decît înainte, în urmă nu putem face nici un pas, sîntem cu spatele lipit de un zid. Iar dinainte se prăvale peste noi greutatea imensă a timpului. Simt cum se lasă peste noi, cum ne strîvește și nu ne oferă nici măcar răgazul de a citi pe fața lui însemnele vieții noastre. Omul nu ar trebui să facă nimic altceva decît să încerce să afle ceea ce-l așteaptă”.

Personajele cărții n-au puterea să adopte o asemenea perspectivă. „Incoerența” lor exprimă o autenticitate complicată, dar nu cea rivnită de prozator. Nici unul din personaje nu trăiește deplin în prezent și cu atît mai puțin pot reprezenta darul profeției. Bărbatul pentru care femeia cumpără dimineața țigări este scara la un pas de moarte. Iar cel care l-ar fi putut omorî pe el, șoferul, și-a ignorat trecutul care, dacă e mort, nu e mai puțin amenințător, „fatal” cu cei care se sustrag ispășirilor lui. Romanul însuși nu-și poate releva semnificația decît dacă e privit ca un trecut alegoric, ca un univers ce-și depășește mereu forma. Luat ca atare el pare că lasă „neexplicate” multe lucruri sau că le „explică” rău, neconvingător sau nepotrivit. Legăturile, atît de tradiționale și binevenite, nu se mai dau pe față în ceea ce fac și provoacă eroii, ci în propria lor conștiință, în moduri surprinzătoare însă, de fiecare dată, privite de pe propria

lor poziție, foarte adecvate. În cea de a doua, și ultima, dimineață a romanului, spaima Anei este retrospectivă, o angoasă anticipativă produsă de ceea ce, crede ea, s-ar fi putut întîmpla soțului ei. Ea privește în față cu acea spaimă retrospectivă, de ieri. Dintr-o dată, înțelegem o dată cu ea, trecutul mort ne privește amenințător din față. Aerul absent de pînă acum al eroinei venea dintr-o zadarnică trăire în urmă, dintr-un colț viu interior pe date ale trecutului acestui personaj remarcabil. Însă el se naște abia la sfîrșitul romanului, atunci cînd „în față” i se deschide un timp necunoscut și amenințător”. Victoria de a privi înainte naște un nou personaj care, în fine, n-a fost decît ceea ce părea lumii. Ceva asemănător se petrece cu Filip pe care ni-l putem imagina un personaj care s-a găsit pe sine (în tot timpul romanului umblă în neșire, căutîndu-și „locul”).

Autorul resimte cu o sensibilitate specială greutatea relațiilor umane în care „originalitatea” comportării reprezintă adesea o barieră greu de trecut. (Inutil a spune că această mult discutată „originalitate” în sensul comun nu spune nimic ori este echivalentă cu o pecete ce-și lasă semnul pe toate actele noastre. Ea începe să spună însă ceva, numai dacă schimbăm raportul, considerînd-o un derivat al timpului interior, o varietate a destinului care, pe măsură ce se realizează, acționează mereu din urmă asupra a ceea ce va fi. Rezultat al trăirii interioare, „originalitatea” își depășește acest caracter determinat, constituindu-se într-un stil existențial de neschimbat ci numai adaptabil.) Romancierul își pune probleme de a căror soluționare nu dispune, însă ferovora cu care naște întrebări tulburătoare indică în el un adevărat modern. Instinctul creator (care poate fi în aceeași măsură și anulare a creației!) este dublat de o conștiință extrem de activă. Pe măsură ce creația se produce, ea îmbracă și exprimă „tiparele” gândirii. Creația nu-și mai este suficientă, universul ei suportă un soi de instrăinare de sine în timp ce ea, creația, este pusă să exprime limbajul și nu invers. De vreme ce singura existență reală este viitorul (prezentul fiind clipă, trecut în secunda următoare producerii), chestiunea limbajului, a profeției „pozitive”, conform căreia eroii să poată fi mereu dincolo de ei, devine esențială, literatura căpătînd, desigur, în acest caz o valoare mai mare

decît norma. Existența „ideală”, autentică îi e dată lui Emil, adolescentul fără trecut, fără amintiri, cel care alergă întruna pe bicicletă sau în autobuz în întîmpinarea timpului, care-și construiește din valurile celui care vine „experiența” sa pe care să și-o trăiască fără teama amenințătoare aruncată de trecut celorlalți în față. El este fascinat de tot ce va fi, fără să fie nimic, evenimentele lui exprimă cel mai bine starea autentică de așteptare, cu care se poate face orice. Din acest timp, adolescentul își taie cu poftă chiar și cadrul existenței, căci distanțele dispar pentru un ins la care trecutul n-a devenit încă un reper. De aceea, trecînd în autobuz pe o stradă a orașului său, se poate imagina foarte ușor în oricare altă parte a globului, el este un posibil învingător al timpului, un personaj cum ar fi dorit autorul să fie toate celelalte. El este, într-un fel, acea „literatură” visată de romancier prin Gaston, acel singur ideal real de care vorbește acesta.

Și acest personaj, Emil, este însă singurul opus celorlalte ipostaze de singuri, visul lor sau nostalgia pe care autorului îi place s-o arunce în ceilalți. El este înainte și toți ceilalți sînt trecutul lui, în urmă. Adolescentul chiar are un fel curios de a-l cerceta pe ceilalți ca pe niște morți, de a-i privi fără să-i vadă, de a trece pe lângă ei și a vorbi cu ei fără să știe că o face. E în el o continuă negare „obiectivă”, prin însuși faptul că există el neagă. Fără a-și impune aceasta, personajul este în chip firesc viitorul ce se prăvălește, în virtutea firii, peste ceilalți. Departe de a propune un „personaj” în carne și oase, Emil este ideea pură a romancierului, creația sa absolută, cel pentru care vorbește Gaston. Dar, cu logica lui Gaston, cel pe care nimeni „nu îl credea că bea și se distruge din motive abstracte” romanul însuși este desființat. Ceea ce visează acest prim critic necruțător al autorului nu face eroii romanului său, altfel spus, ei există pentru a fi infirmați de intransigența speculativă și etică a lui Gaston. Ce semnificație poate avea acest fapt? Nu este oare însuși romanul, creația, un trecut? În acest caz rămîne să ne întrebăm dacă conștiința lui este, pentru autorul însuși, anticipativă.

C. STANESCU

Alte premii literare

Juriul pentru decernarea premiilor revistei „ORIZONT” pe anul 1968, compus din: Al. Jebeleanu (președinte) și Ion Arieșanu, Traian Lăviu Birăscu, Nicolae Ciobanu, Nicolae D. Pirvu, G. I. Tohăneanu, Damian Ureche, Franio Zoltan, membri, a acordat premiul pentru poezie lui Anghel Dumbrăveanu, autorul volumului „Oase de corăbii”, și pentru proză lui Sorin Titel, autorul volumului „Dejunul pe iarbă”.

Juriul pentru decernarea premiilor revistei „KNIJEVNI JIVOT” pe anul 1968, compus din Svetomir Raicov (președinte), și Laza Ilici, Milan Iovanovici, Nebojša Popovici și Dušan Sablici, membri, a acordat premiul pentru poezie lui Vladimir Ciocov, autorul volumului de versuri „Peregrinări lirice”.

Titlul exact al volumului de proză premiat de „Iașul literar” este „Cercul de ochi”. Autor: Corneliu Ștefanache.

„Intuiție și judecată veșnic trează”

Revista Astra realizează în ultimul său număr (februarie 1968) o substanțială și edificatoare anchetă în rindul unor personalități științifice contemporane de mare prestigiu, cu privire la fenomenul OZN. Atitudinea de neîncredere a savanților în fața ședințelor de ipoteze ne-verificate și de informații fanteziste, datorite unor „martori oculari” e în general cunoscută.

Reținem din sumarul mai bogat ca de obicei în cuprinderea fenomenului literar: ineditele Radu Teculescu (prezentate de Mihai Nadin), un colozic despre poezie (Dan Cristea, Laurențiu Ulici), debutul concludent în poezie al studentului Daniel A. Costa, cronică literară semnată de Voicu Bugariu (privind volumele recente ale lui Nichita Stănescu și Radu Cîrneci), cronică ideilor de Titu Popescu („Ideea artei ca organism”), reflecții și maxime de Gherghinescu-Vania etc.

Comentariul la cartea actuală se împiedică însă în amabilități. Simion Bărbulescu își propune, de pildă, să ni-l restituie pe Ion Oarcăsu critic literar, încintat că acesta este „înaintea de toate un poet”, și că binevoieste a considera „critică printre valorile artistice”. Tresărim și când ni se comunique mai departe că: „Critica sa (adică a lui I. Oarcăsu — n.n.) se bazează pe intuiție”, punere la punct necesară, având darul de a lămurii o chestiune pînă acum aprig controversată. Ce este „intuiția” aflăm foarte repede: „echivalent al talentului la scriitori”. Greșește însă cine își închipuie fie și o singură clipă că I. Oarcăsu minuieste cu dexteritate numai intuiția. E drept că „se bazează” pe ea, ca pe o însușire de care nu duce lipsă; se bazează pe ea, dar nu o folosește decât conjugată cu altele. Cităm: „Pe lângă intuiție, Oarcăsu introduce (auziți, oameni buni: introduce — n.n.) și alte concepte în definirea activității critice, ca, de pildă: cunoașterea vieții, studiul permanent, judecată veșnic trează...”, „Veșnic trează”. Unii au doar judecată și nu e puțin lucru. Puțini o au și trează. Și mai puțini, o elită, o au nu numai trează, ci și „veșnic trează”. Așa le-a fost dat să aibă e judecată trează și încă veșnic trează.

Beția de cuvinte

Oricît de des am folosit această formulă celebră — beția de cuvinte — trebuie să-i recunoaștem de fiecare dată geniala concizie și mai cu seamă proprietatea față de un fenomen de redundanță pare-se veșnic. Ne izbește ochiul un exemplu copios în numărul 1 al revistei **Orizont**. Candoarea bahică a industriei de cuvinte aparține lui Damian Ureche, care semnează de cinci ori în acest număr (versuri originale, o prezentare a unui începător, o recenzie, o replică polemică, și o informație culturală). Firește, el nu este în toate genurile la fel de reușit. Culpile le găsim tot în textele exegetice! Ni se spune despre Virgiliu Bradin că e o „Fire întoarsă îndeosebi spre mișcarea vitală a întrebărilor vizavi de sensul destinului uman”, cultivînd o metaforă încărcată „cu tot ce adună pe parcursul limbajului și senzațiilor”, iar despre Radu Cîrneci că e o „structură poetică adinc încărcată de viscoliri erotice” și că „La baza acestei mocninde cascădări a unui temperament cu ritmuri și nuanțe mereu continuîndu-se prin substanța intrinsecă a erosului stau poeziile „Dulce pasăre” etc. Mai departe aflăm că „Domina însă mereu teama care devoră sentimentul că niciodată căutarea noastră nu-i plină cu atît de așteptatul adevăr fierbinte din umbra femeii așteptate”. „Statornicia umbrei celei dragi e poate o mantie parnasiană călătorind prin sentimentele bardului bîntuit de pasiuni acumulate pe parcursul unei așteptări care se pietrifică în elegie. O Cătălină eternă îndrăgostită de cer dar trăind cu pămîntul; o Cătălină evadînd capricios din terestritate, dar la care se-ntoarce totuși după o rază de neant, un joc din care nu lipsește lacrima, o durere din care nu lipsește uneori seninul calm, alteori patima pînă la scrum”. Asemenea pompiersm compromite și pe poeții care se bucură de entuziasmul improvizatului critic.

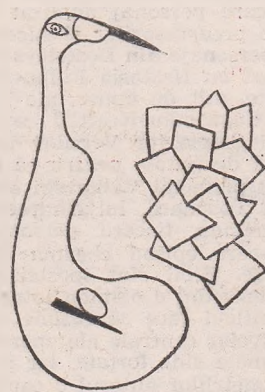
Orizont

Intre materiale de inegală valoare, numărul pe ianuarie al publicației timișorene **Orizont** cuprinde interesante opinii ale lui Cornel Ungureanu despre „Două romane” (Martorii de Mircea Ciobanu și Iarna Fimbul de Alice Botez) și câteva cu totul deosebite traduceri din lirica universală — Dante, Apollinaire, Ady Endre, Patrice de la Tour du Pin, Sergio Tinaglia. E foarte bine că revista se preocupă destul de constant să includă în programul său asemenea incursiuni din istoria estetică a lumii. Dintre traduceri, toate de calitate, mai mult se rețin „Alte rime de amor și epistole”, de Dante Alighieri, versiune în care recunoaștem mina unui traducător încercat și prestigios — Tascu Gheorghiu, și „Vinătoare de șarpe”, de Patrice de la Tour du Pin, excelent echivalată de un poliglot (probabil poet în strictimitate) maestru al strictității sensului și al libertății de transpunere lirică, — Petru Sfetcă.

Repariția unei reviste turdene

Elevii Liceului nr. 1 „Mihai Viteazul” din Turda continuă o frumoasă tradiție locală, editînd revista **Fire de tort**, al cărei prim număr

a fost scos în urmă cu mai multe decenii și la care a publicat iniția dată acela care avea să devină scriitorul Pavel Dan. Scriitorul ardelean avea să dea mai tirziu numele unui cenaclu de elevi care va edita în 1950 o nouă serie a revistei liceului, **Suflet tînr**. Seria de acum reia titlul de început. Aceste date, spicuite dintr-un interviu cu profesorul Mihai Iosivaș, figură luminoasă a școlii turdene, unul din ctitorii morali ai atitor generații de elevi, vin să întărească sentimentul de continuitate substanțială a vieții intelectuale din liceul „Mihai Viteazul”, așezămînt important al învățămîntului ardelenesc de după Unire. Numărul 11, din acest an, este deschis cu **Pagini din lupta pentru unitatea statală a poporului român**, citate semnificative pentru o problematică atît de actuală, fiind vorba de celebrarea Unirii Transilvaniei. Din cuprins remarcăm poeziile Aneima-



ria Pop, ale Eugeniei Bușoiu, Rodica Cosma, Hurdrea Claudiuș, Clara Balogh și Otilia Ghiuruțan, fragmentul **Misterul farfurilor zburătoare**, articolul consacrat lui Ion Codru Drăgușanu, semnat de Horia Rațlu. Revista mai cuprinde traduceri, culegeri de folclor și pagini de știință la care consemnăm articolele **Hazard și știință** de Gheorghe Mic și **Din istoria medicinei** de Rodica Tropa. O mențiune aparte pentru **Poemul ungar** de Eugenia Bușoiu, remarcabil ca sensibilitate. Un sumar atît de variat constituie un început de bun augur pentru noua serie a revistei, un început pe care-l dorim confirmat în viitor. Dorim elevilor care editează **Fire de tort** îndrăzneală artistică, cultură solidă și ambiții demne de înaintașii lor pe băncile liceului din Turda.

Date noi despre G. Ciprian

Ni se semnalează într-un număr mai vechi al ziarului „Viața Buzăului” (din 20. oct. 1968) o contribuție demnă de interes cu privire la biografia lui G. Ciprian. Sub semnătura redactorului Cornel Ștefan sînt publicate extrase (comentate) din certificatul de naștere — existent în Arhivele Statului din Buzău — al reputatului actor și scriitor. Ni se pare util să reproducem aici — spre informarea cititorilor noștri și a eventualilor cercetători ai vieții și operei lui Ciprian — elementele cele mai importante din articolul lui Cornel Ștefan, începînd cu certificatul amintit: „Copilul Gheorghe, născut în anul 1883, luna iunie, ziua 5, ora 3 dimineața la casa părinților săi din strada Dobrogei nr. 11, fiu al domnului Pană Constantin de 36 ani, de profesie brutar și al soției sale (rupt) de ani 22, de profesie menajeră. Nașul copilului și al părinților Gheorghe R. Bodeanu”. La o lectură atentă, originalul certifi-

catului dezvăluie faptul că tatăl Pană Constantin era neștiutor de carte. Semnătura lui se rezumă la câteva litere cirilice, desenate cu multă stîngăcie și efort și poate fi înfîlțită identic pe actul de naștere al unui alt copil, Constantin. Interesantă este și ocupația de brutar a tatălui pe care viitorul artist nu o mărturisește în amintiri.

Constantin Pană nu era român, ci grec de origine, așa cum se poate deduce cu ușurință din actul de naștere nr. 88/1882 al fiului mai mare Constantin. Acesta apare drept „fiu legitim al domnului Pană Constantin, de ani 40, de protecție ellină” și „al soției Sara P. Constantin, de ani 20” (...)

După cum se observă, numele de Constantin și aparține familiei. El a fost adăugat mai tirziu, la cererea artistului, a cărui nostalgie secretă pentru tatăl levantin, (care pînă la urmă își părăsește familia, dispărînd în lumea largă), a avut un rol hotărîtor. („În baza deciziei nr. 12 015/1950 dată de comitetul provizoriu din București conform Decretului 432/1949 se rectifică numele de Contantin și se va numi Gheorghe Constantin Ciprian”). Pseudonimul Ciprian nu reprezintă altceva decît o posibilă prescurtare a lui Chiprianos (din Cipru).

Ulița de care vorbește G. Ciprian („M-am născut într-o uliță lăturalnică din urbea Buzăului”) este fosta stradă Dobrogea, devenită A. Marghiloman, azi C. Dobrogeanu-Gherea, Casa în care locuiau părinții era un han situat la colțul dinspre obor al străzii. Aici părinții închiriaseră de la hangiu două camere modeste, pe care le vor părăsi însă după cîțiva ani. În curte era un puț, azi umplut cu gunoi, care-și mai păstrează încă ghizdurile, un grajd mare, citeva cocioabe servind drept adăpost călătorilor de țară. (...)

Casa se găsește și astăzi pe strada C. Dobrogeanu-Gherea la nr. 7 și aparține bătrînei Eugenia Enache. În programa analitică școlară și în manualul de Literatură română, cl. a XII-a pentru licee, pag. 86, ed. 1968, se indică anul de naștere al scriitorului ca fiind 1884, afirmație evident greșită și care va trebui corectată la o viitoare ediție.

E locul să mai precizăm că asemenea contribuții documentare, în publicațiile noastre din provincie, nu sînt rare (ca, de altfel, și paginile sau suplimentele literare, uneori vii, interesante, serioase) și că „România literară” e bucuroasă să le semnaleze și să le discute ori de cite ori i se oferă prilejul. (Din păcate, însă, vechiul și bunul obicei de a se trimite aceste publicații redacțiilor centrale interesate s-a cam pierdut!..)

Recital de poezie și muzică

Studioul de poezie al Radiodifuziunii anunță pentru luni, 24 martie crt., ora 19,30 în Sala de concerte a Radioteleviziunii, al 7-lea spectacol al stagiunii 1968—69: „**RECITAL EXTRAORDINAR DE POEZIE ȘI MUZICĂ**”.

Vor recita poeme din literatura română și universală: Dan Nasta, artist emerit, Simona Bondoc, Gheorghe Cozorici, Rodica Tapalagă, Cîntă Octav Enigărescu, artist emerit. Regia artistică: Constantin Săbăreanu.

Invitațiile se pot procura de la casa de bilete a Sălii de concerte a Radioteleviziunii, str. Nufurilor nr. 62—64, telefon 14.68.00.

Tudor Arghezi : SCRIERI, XXI (E.P.L.)

Volumul cuprinde cartea a doua din Pravi-la de morală practică, suită strălucitoare de pamflete apărute în completarea celor înmă-nuncheate în volumul XX, nu de mult apărut.

V. Voiculescu : VISCOLUL (Editura tineretului)

Povestiri pentru copii, în colecția „Prima mea bibliotecă”, dezvăluind o zonă de creație mai puțin cunoscută a poetului.

Radu Boureanu : SOLARA NOAPTE (E.P.L.)

Ediție antologică, definind o personalitate poetică fecundă și înlesnind cititorului aprofundarea unui univers liric care acoperă aproape patru decenii.

Ștefan Popescu : NEOBOSITA LAUDA (Editura tineretului)

Al zecelea volum de versuri al autorului. Un popas liric după recent apărutele cărți de proză Pașala și Adio, Xenia Vilari.

Paul Daniel : BORSALINO VERITABIL (E.P.L.)

Culegere de schițe și nuvele umoristice alcătuită pe baza sumarelor unor volume mai vechi — Republica Barbă-Rasă, Un sătul de viață, Strada liniștită — la care se adaugă o serie de producții inedite.

D. Almaș : EROI AU FOST, EROI SÎNT ÎNCA... (Editura politică)

Evocări și portrete semnate de un autor cu o îndelungată activitate în domeniul literaturii de inspirație și factură istorică.

Corneliu Belciugăteanu : VERSURI DIN PATRU DECENII (E.P.L.)

Volumul selectează poeme mai vechi din ciclul Fugind de neant (1946), alături de o serie de inedite.

Prefața aparține lui Miron Radu Paraschivescu.

Justin Ilieșu : ISPRĂVILE VULPHI (Editura tineretului)

Suită de povestiri pentru copii.

Mihail Calmîcu : VORNICUL BOLDUR (E.P.L.)

Un sfetnic apropiat al lui Ștefan cel Mare, părtaș la unele din cele mai de seamă inițiative diplomatice și militare ale voievodului: iată personajul principal al acestui roman istoric.

Dan Rebreanu : DACĂ VREI SĂ FII BĂRBAT (E.P.L.)

Nuvele și schițe aducînd în atenția cititorilor un prozator afirmat cu deosebire pe tîrîmul genului scurt.

Petre Ghelmez : ALTARE DE IARBĂ (E.P.L.)

La al doilea volum de versuri, poetul caută să surprindă dinamica intimă a lucrurilor, proiectată în manifestările exterioare ale acestora.

Valeriu Ciobanu : FIUL LUNII (E.P.L.)

Poezii. Despre profilul de creație al autorului, ca și despre contextul liric în care acesta se înscrie, ni se vorbește în prefața semnată de Dinu Pillat.

Nicolae Neagu : ECHILIBRU PÎNĂ LA PLOAIA DIN OCTOMBRIE (Editura tineretului)

Mesajul liric al unui tînr poet.

Ion Anghel : ALANDA (E.P.L.)

Schițe lirice și povestiri fantastice.

G. Balogh Atila : O TAINĂ MARE, lb. maghiară, (E.P.L.)

După debutul subliniat, în 1967, de volumul Castani și oțetari, tînrul prozator clujean își dă din nou întîlnire cu cititorii de limbă maghiară, cu această nuvelă de mare întindere.

Jánoshazi György : RIMA ȘI ARAMPA, lb. maghiară (E.P.L.)

Culegere de studii și eseuri literare cu referiri la o serie de importante orientări, probleme și opere contemporane.

Alecu N. : DOROBANȚII REGIMENTULUI „3 OLT” (Editura militară)

Evocarea unor pagini de vitejie din primul război mondial. Colecția „Memorii de război”.

***** ȘI-AU FĂCUT DATORIA** (Editura militară)

Culegere de amintiri semnate de participanți activi, de prim plan, la primul război mondial.

POEZIA:

Dumitru Micu

Aurel Gurghianu

Strada Vintului

Cînd, în junețe, exaltam virtuțile romantismului, întărînd pe Paul Georgescu, care ținea să mă convertească la clasicism, nu bănuiam că aparțin unei generații romantice, mă credeam singular. Iată însă, că Tiberiu Utan, Ion Horea, Al. Andrișoiu, Ion Brad, Aurel Gurghianu, toți liricii (cam de vîrsta mea), ardelenii cel puțin, tipăresc de o vreme încoace volume în care, nu fără satisfacție, descopăr sensibilități romantice. Romantismul se confundă pînă la un punct cu poezia și există atîtea romantisme cite individualități poetice, cel pentru care pledam cîndva cu patos juvenil deosebindu-se vîdit de acele ale poezilor numiți, la rîndul lor, diferite.

O poezie de-a lui Aurel Gurghianu, din ultimul volum, se intitulează **Cintec de pelerin**: „Pasăre fără cuib / pasăre mută, / inima din cenușă-i făcută / inima din cenușă-i făcută”. „Pelerinul” este, evident, poetul însuși, frate cu „pasărea rară”, „pasăre fără pui”, „pasăre nevăzută, pasăre-vînt”, etern drumet pe tărîmurile închisurii, adorator etern al himerelor. În ipostaza sa ireală, lirică, Aurel Gurghianu e un domn în negru cu lavalieră, cu păr încărunchit, curgînd în plete spre umerii ușor încovoiați, cu vioară sub braț, din care cîntă uneori, noaptea, cu emoție de adolescent, serenade, sub o anume fereastră. Obişnuit, cutreieră, „beat de vinul lunar”, străzi neumbrate, indeosebi „Strada Vintului”, descoperită întâmplător într-un oraș în care odată „se-agitau pene colorate la pălării” și,

la ore cînd „vîntul clătina tîrziei felinare”, putea fi văzută „o femeie ce se credea pasărea nopții / cu pene stîrnite de vînt”.

Un motiv frecvent în poemele lui Aurel Gurghianu, ca și în ale confrăților săi citați, e acela al trecerii anilor, vechi de cînd lumea, dar generator de melancolie pe care fiecare generație, fiecare poet adevărat le interpretează într-un fel propriu. La Andrișoiu, la Utan, la Gurghianu chiar, mai în vîrstă decît ei, sentimentul îmbătrînirii este, la drept vorbind, paradoxal, inexplicabil obiectiv. Pînă mai ieri, acești poeți treceau drept tineri și deodată iată-i pe toți visînd, precum Villon, la iernile de altădată. Aș zice că pozează, dacă autenticitatea lirică a unor poezii străbătute tocmai de asemenea obsesii n-ar fi în afara oricărei îndoiele. Într-o **Intimă**, Aurel Gurghianu, evocînd femeii care „în urmă cu cinci ori poate zece ani grădini erați pentru mine / Promițătoare și dulci — în vara noastră deplină”, obține accente tulburătoare prin confruntarea imaginilor de nu prea demult cu cele prezente: „...Ce se petrece cu voi, / Cele modeste, cu visuri subțiri și domestice? / Cu voi, cele ce vă doreați degajate / Și-a-desea întîrziată prin cuiburi streine? / Gleznele unora s-au osificat. Altoră / V-au devenit moi și informe. / Și pe nesimțite mi-ați lăsat regretul / Neimplinirilor, al gustului sugrumat. / Trec fiicele voastre pe stradă. Și inima / Mi se umple de lacrimi. Nu le doresc. / În vîrsta lor sfîntă și-a-găsit consolare / Amurgul ce vă stăruie-n preajmă”. Mă înșel oare? Sau stăruie într-adevăr în versurile poezilor ardeleni din generația mea un sentiment al neimplinirii, o tristețe a ceea ce n-a fost, dar — vorba unui mare poet al Mureșului și al celor trei Crișuri — „ar fi putut să fie”? Dacă e așa, sentimentul acesta își devine prin obiectivare lirică propria negație. Căci încă o dată unele din cele mai bune poezii de ale lui Brad, Andrișoiu, Utan, Gurghianu sînt cele în care se aude „cîntecul vîrștelor”. Rămînînd la Aurel Gurghianu, noua sa carte, ce poartă ca semn distinctiv „cearcănul de aur” al toamnei, conține în anumite pagini atîta lirism încît uii că citești „poezii”, vreau să spun „literatură”, și abandonat vrăjii, trăiești poezia de necuprins în cuvinte a soarelui autumnal, suav și aproape tot așa de palid, de feminin, ca luna,

sau a mării ce-și gonește noaptea „cail nebuni” spre Casiopeea. Poetul „descuie cu cheie de aur poarta clipei ce vine” și ochii noștri se umplu o dată cu ai săi „de-o armonie de lină, / de focuri vulcanice, de păduri / transfigurate peste noapte-n viori”, încît avem impresia că nu citim „ruga” înălțată, la un moment dat, toamnei, din carte, ci o rostim noi înșine din propriu îndemni: „Umple-mă, toamnă, cu soarele tău — / Ia forța copacilor și toamnă-mi-o-n vine...”. Melancolia trecerii își poartă, în sine, în interpretarea lui Aurel Gurghianu, propria răscumpărare, căci, amar, sentimentul vîrștii vine întovărit de amintiri dulci, prilej de retrăire a clipei unice în plan de conștiință, de eternizare a lor, deci de abolire a timpului. O anume călătorie neuitată poate fi repetată, sufletește, la infinit: „Spre munții din Nord / mă voi duce cu tine / într-o noapte compactă. / Mă voi lua după dîra trupului tău alb / lumina mea unică, / și vom ajunge la pragul izvoarelor / din care beau cerbii vrăjiți”.

Nu apar deseori cărți pe care, traversîndu-le, să uii că „citești”. **Strada Vintului** e una dintre acestea.

Radu Selejan

Corturile neliniștii

Cine a redactat prezentarea de pe coperta acestui volum și-a zis, probabil, că n-o va citi nimeni sau, dimpotrivă, își va fi închipuit că n-o să citească nimeni cartea. Altminteri s-ar fi controlat cit de cit înainte de emiterea, fie și sub protecția anonimului, a unor afirmații ca acestea: „Volumul (...) surprinde prin siguranță și adîncime”, „...aduce o serie de trăiri și neliniștii existențiale, (...) o lucidă privire a condiției umane”. S-ar zice că ne găsim în fața unui nou Arghzei sau Blaga.

În realitate, e vorba de cartea unui debutant care se caută, care se luptă cu expresia, cu compoziția, cu ver-

sul, cu materia limbii și care comunică nu formidabile „neliniștii existențiale”, ci mai curînd melancolie ușoară, reverii, vagi anxii sau se exersează, pur și simplu, în înșiruirea de mărgele verbale, în întocmirea de mici „fantazii”. În spațiul volumului s-au obiectivat, e drept, mai multe straturi de sensibilitate, ce diferă prin intensitate și adîncime, însă toate sînt ale unui artist virtual, ale unui autor ce străbate încă etapa exercițiilor. Exerciții fără îndoială promițătoare. Dăm în **Corturile neliniștii** de caligrafii de o incontestabilă grație. Un „cîmp roșu” e un „altar pe care a fost injunghiat soarele”. Prin iarba pîrjolită de secetă, focul verii plînge, adulmecînd „buze de izvoare”. „Un om citește în stele, / stelele fug de privirile lui.” Voluptatea de a fantaza generează legende și alegorii sau determină modificarea unor celebre mituri. Crișul alb e un fost Hercule dac; el poartă în apele sale „colbul merelor de aur” furate cîndva din grădina Hesperidelor, spre a decora cu ele „sînul țării de piatră” (**Crișul alb**). Orfeu n-a iubit-o niciodată pe Euridice, el era îndrăgostit de Persefona: de aceea a și întors privirea înapoi (**Orfeu despre Euridice**). Nici Ana nu l-a iubit pe Manole. Iubea pe altcineva, și s-a lăsat zidită spre a nu i se descoperi „minciuna dragostei neîmpărtășite” (**Ana lui Manole**). Uneori sîntem conduși în fantastic: pești scot din adîncuri corăbii înecate, menite să sucumbe iar, neștiute, fiecare cu propriul nume așezat deasupra „ca o cruce la căpătîiul mortului” (**Pentru onor**); pisici crescătoare de păsări strîng șoarecii în lagăre, unde aceștia, cucernici, aduc nesiliți jertfe de sînge „pe altarul cu chip de pisică” (**Pisicile nu mai prind șoareci**); îndrăgostiți bătuți în cuie pe o poartă (a morții, probabil) se sărută sub stăpînirea destinului universal, simbolizat printr-o mină așezată deasupra lor (**Poarta plînge**).

Categoric superior tuturor celorlalte cicluri, cel intitulat **Elegii** depășește pura virtuozitate, unele bucăți de-acolo resimțindu-se pozitiv de pe urma contactului cu **Elegiile din Duino**: „Corvoada satanică-i să trăiești printre sfinți, / printre cei cu care niciodată / nu ai făcut vreo învoială, / printre necunoscuții aștor veacuri de lumină, / ascunși mereu în țipete de întuneric...” Capacitatea unui scriitor de a se depăși este, negreșit, un semn bun.

PROZA:

Magdalena Popescu

Maria Luiza Cristescu

Dulce Brigitte

Feminin, adică „scris de femei”, aplicat literaturii nu e un simplu termen de constatare, ci și de calificare prin însăși pretenția lui de a cuprinde în aceeași sferă lucruri foarte deosebite, dar avînd un „ce definitoriu” comun. Apelul la acest calificativ temperamental-biologic poate irita prin nuanța lui diminuantă. Dar termenul nu trebuie respins, pentru că din varii motive el conține o parte de adevăr. Mai restrînsă, sau mai omogenă, literatura „feminină” probează cîteva constante. Și deoarece vorbim despre proză, proza feminină e încadrabilă în două mari tendințe: pe de o parte observația foarte precisă a concretului caracterologic, social, pe de alta liberă divagație, fantazia compensatorie sau stimulativă. Proza feminină, admițînd regula strictă a observației exterioare sau refuzînd orice regulă, nu își impune aproape niciodată ea însăși reguli. Deplin obedientă sau deplin liberă, ea reproduce (în sensul superior al cuvîntului) sau imaginează, dar e aproape complet lipsită de facultatea de a construi ficțiuni verosimile pe liniile posibile ale existenței, adică de a crea universuri autonome, analogice și complete, potrivit unor legi ale sistematicului uman și sensului de demonstrat.

Maria Luiza Cristescu simte condiția literaturii feminine ca pe o inferioritate și face totul pentru a ieși din această predestinare. Ea amputează autobiografia și evocarea pentru opera

de observație tipologică, obiectivizată; refuzul monologului pentru a construi romanul, respinge introspecția pentru a vedea sensul istoriei. În cîteva cuvinte, autoarea vede într-un destin reprezentativ mișcarea socială a unei epoci. Valentin Valure, ins inocent și fără complexitate, devine la un moment dat poetul național, obiect al crizerelor colective de entuziasm. Istoria are nevoie de asemenea victime placide și flexibile, pe care le glorifică, le epuizează și le sacrifică, lăsînd locul altora, mai abile și agresive, idoli de o zi ai gustului public evoluat. Simburele polemic din această demonstrație stă în ideea onestității, a dăruirii de sine, dramatice oarecum, a primilor convinși, recuperînd prin înțelegere o perioadă istorică, ale cărei extremisme le privim astăzi ca pe niște exagerări simplificatoare. Pentru a-și putea comenta personajul, autoarea folosește pretextul biografiei literare, biograful fiind el însuși personal de roman, legat la rîndul lui de a treia figură importantă, a cărții, adolescenta perversă care joacă un rol în destinele celor doi bărbați. Există, așadar, trei subiecte, conținute unul în celălalt, reflectate și interdependente, asemenea cutiilor surpriză care închid în ele cutii identice, în serie descrescînd. Aplombul cu care Maria Luiza Cristescu manevrează această complicată urzeală epică e remarcabil, nuanța de bravură și seriozitate ostentativă avînd un farmec aproape infantil. Ea te introduce în acțiune, pe care o lasă puțin suspendată pentru a fixa ambianța, o reia apoi, satisfăcînd așteptarea cititorului, inventariază cu meticulozitate datele psihologice ale personajului și, cînd crede că acesta e pe deplin clarificat, îl lasă să funcționeze singur; întrerupe apoi brusc șirul evenimentelor, pentru o lungă digresiune asupra literaturii sau istoriei, în fine subțiază treptat firele, terminînd acolo unde trebuie. Și toată această reprezentare romanescă e făcută cu decizia profesionistului și cu o anume răceală conștiințioasă care se obligă să intre în complicația construcției numai din superioare rațiuni euristice. Dar nici autocomentariul pretențios al cărții, nici schema arhitecturală, pre-concepută nu sînt substanță epică. De altfel motivă-

rile, explicațiile, digresiunea eseistică, vizînd mereu fondul ascuns și esențial al lucrurilor, rămîn undeva, într-un plan difuz și inconsistent, fără prea mare legătură cu adevărata materie a cărții. Sensul general fiind lăsat pe seama autocomentariului, grija autoarei e de a ilustra principiile enunțate prin situații concrete. Maria Luiza Cristescu știe să inventeze situații și apoi să le plasticizeze, să le dea formă. Tehnica e a aglutinării. Imaginînd datele problemei, autoarea deduce detaliu cu detaliu, aglomerînd informația, pînă cînd întreaga masă de cuvinte începe să se miște într-o anumită direcție, exprîmînd ceva. Performanța e profesionalizată, capacitatea adică de a imagina orice situație în termenii ei concreți, de a face ficțiune verosimilă pe orice subiect. În faza aceasta, cînd preocuparea merge spre exercițiile de expresivitate, pentru Maria Luiza Cristescu mai important e cum spune, decît ce spune. Sincronizarea celor două aspecte rămîne de așteptat de la viitoare cărți.

Bianca Balotă

Mașina de fugit în lume

Între atîtea proze cu copii de o tristă precocitate, povestirile de debut ale Biancăi Balotă evocînd o copilărie miraculoasă au delicia rarietății. Autoarea acceptă rememorarea la persoana întii, prejudecata copilăriei fericite, condiția prozei feminine și creează în cîteva rînduri mici piese aproape perfecte prin inteligența, farmecul și firescul lor. Prețios și de mult părăsit de literatura noastră e personajul evocat: o fetiță, apoi o adolescentă sclipind de vioiciune, personală pînă la violență, independentă și băiețoasă, puțin crudă, lucidă, cenzurîndu-și sentimentalitatea. E în ea ceva din eroinele lui Ionel

Teodoreanu, dar și din romanele englezești victoriene, așa cum atmosfera ireală a unor povestiri aduce aminte proza lui Alain Fournier. Autoarea nu are de fapt un model (tocmai de aceea e atît de degajată), dar regizează abia vizibil scenele în manieră literară. Grația asociației literare, distanțarea în timp, idealizată ironic și trist, finalurile suspendate, sugerînd o posibilă continuare sau reîntoarcere, arată subtilități de construcție bine gîndite: spontaneitatea e doar aparența unui efort de prelucrare. Nu se întîmplă aproape nimic în aceste povestiri, deși momentele evocate sînt dintre acelea care rămîn în memorie, nebuloase, nelămurite, marcînd pentru totdeauna modul nostru de a gîndi, de a imagina, de a fi afectuosi. Ni le explicăm tîrziu și faza aceasta a înțelegerii și explicației se vede că a precedat și literatura Biancăi Balotă. Dar autoarea nu face acum proză pentru a se analiza, ci, dimpotrivă, pentru a reconstitui literar o imagine pulverizată: funcția ei e de a facilita retrăirea timpului pierdut. Rafinata combinație de ironie retrospectivă și nostalgie este evidentă într-una din cele mai bine scrise povestiri. „Buna Josefina”, eleva călugărițelor de la Notre-Dame, e o vară întregă obiectul de adorație al fetiței. Convertită la disciplină și extaz, fata rabdă însă din ce în ce mai greu monotonia conduitei exemplare, pînă cînd recurge la viața dublă: după viziuni hieratice, escapade nocturne cu banda de prieteni prin livezele vecinilor. „Trădarea” arată intoleranța copilului, capacitatea lui restrînsă de devotament, dar contrastul necomentat dintre imaginile incolorate, aseptică, de o blîndețe severă, intenționat lungite, psalmodiate și finalul colorat, sonor e simbolul unității inocente a extremelor.

Fraza articulată bogat, calificările în a căror precizie intră și umor și intenția de a da materialitate imaginii e principalul instrument al acestui stil de exactitate în imponderabil, potrivit numai vîrștii incerte pe care o descrie. Pentru că ultimele povestiri (**Minuții cai verzi**) care, spre deosebire de celelalte, vorbește despre o dragoste matură, nu-i mai ajunge cuvîntul: pare patetică și insuficientă.

NIKOS KAZANTZAKI

ca să încropesc banii necesari stabilirii noastre la Praga și când nu bănuim nimic — imi scrie „să mă înapoiez repede, să părăsesc acest Paris nefast“. Sosit la Geneva, mi se dădu o scrisoare de... adio! Bilili imi spunea că făcând socoteala, era mai bine așa, viața noastră comună nemaifiind cu puțință. Și trecând pe la bancă, scoase ultima mea sută de franci elvețieni, ca să aibă cu ce să-și întîlnească bărbatul. Nici pic de suferință. Uitase că-mi spusese la Muids: „Dacă vrei să te omori, omoa-ră-mă întîi pe mine“.

Ca să pot suporta lovitură, mi se făcu o injecție cu morfină. Două zile la rând, Bilili telefona de la Viena de mai multe ori pe zi, ca să aflu cum mă simt; se feri să-și dea însă adresa. În sfîrșit, colac peste pupază, imi pierdii din nou cumpătul și într-o seară, mă trezii la... Bellinzona, cu un rucsac în spate, fără o ruță de schimb, dar echipat cu o jumătate duzină... de batoane mari de ceară roșie pentru sigilat.

În sfîrșit, m-am întors la Brăila, ca să urlu.

Am urlat o lună întreagă. Apoi într-o zi, mi-am amintit că văzusem o foarte frumoasă fată la una din radele mele îndepărtate, ce locuia pe celălalt mal al Dunării. Trecui îndată fluviul și-î cerui mamei să-și cheme grabnic fata de la București, deoarece o voiam. Biata femeie strigă: „— Dar fi-mea n-are decît 22 de ani, în timp ce tu, 46! Și apoi trebuie să-și termine studiile și să-și ia licența în fizico-chimie la Universitatea din București“.

N-are a face. Studenta răspunse chemării mele și totul se termină cît ai bate din palme. M-am căsătorit cu ea în aprilie anul trecut, după un magnific voiaj la Paris și pe Coasta de Azur în iulie-august 1931. În clipa de față, în ciuda dorinței de a te cunoaște, ea te copleșește cu injurături greco-turco-românești (are toate astea în singe și un chip nemaipomenit de frumos), văzînd că tu mă reții cu ceaurile asupra acestei hîrtii, în timp ce masa e gata. (Ne aflăm în plină pădure la 15 km de cel mai apropiat tîrg și la 50 km de cea mai apropiată gară). Iar studiile ei fizico-chimice au căzut baltă!

Cam astea dragul meu căp-căun!

Desigur, nu-i totul. Prietenul anarhist a făcut tot posibilul ca să mă izgonească din casa clădită pe locul său. De asemenea, a trebuit să scot de sub ipotecă proprietatea soacrei mele și s-o repar: alți 100 000 lei. Și nici acolo nu pot locui, deoarece nu-mi pot suferi socrul. În sfîrșit, din 1930 m-am despărțit de Roland și de toți prietenii mei de la Paris. Acum, dacă vrei, povestește-mi la rîndul tău (pe îndelete) odiseea ta. (...) Al tău, PANAITAKI“.

Kazantzaki îi trimite o scrisoare călduroasă, care din păcate nici ea nu s-a păstrat. Îi scria că nu-i realizabilă propunerea unei cărți în colaborare. „Poate am putea încerca o carte care să relateze, de pildă, convorbirile noastre“. (V. Eleni, N. Kazantzaki: Le Dis-sident, p. 278). Neprimind răspuns, Kazantzaki se arată îngrijorat de soarta prietenului iubit: „Nimic de la Panait, de cîteva zile... Îndată ce voi primi un rînd de la el, îi voi răspunde. La rîndul meu, particip la suferința lui și mi-e dor să-l revăd“.

Temîndu-se să nu se fi întimplat ceva rău, Nikos Kazantzaki revine la 8 februarie 1933 cu o lungă scrisoare din Madrid, ascunzîndu-și neliniștea înapoia unui ton glumeț:

„Dragul meu Panaitaki! În clipa cînd Abdul Hasan, marele ascet musulman, se ruga în genunchi lui Dumnezeu, auzi o voce: „Abdul Hasan, Abdul Hasan, dacă aș destăinui oamenilor tot ce știu despre tine, te-ar omori cu pietre“. Atunci, Abdul Hasan îi răspunse: „Ei, Doamne! ia seama! dac-aș spune oamenilor tot ce știu despre tine, ar fi văi și amar!“.

„Domnul glăsu: „Sst! dragul meu Abdul Hasan. Păstrează-te stii țesore mine și voi face și eu la fel. fratele meu“.

Imagine despre Rusia, acest dialog imi revine adesea în minte. Atunci rîd, fericit, cu ochii scinteind de bunătate și răutate ca și căpcăunul tău de Cosma, pe care-l iubesc atît de mult. Sînt sigur că peste 30 de ani (scrisesem 20 de ani dar cred că-i prea puțin), cînd ne vom hotărî să părăsim în sfîrșit acest pămînt, ne vom afla stînd într-o cafenea orientală, amîndoi foarte slabi și răutăcioși, cu lungi bărbi albe și vorbăreți. Tu, fumîndu-ți narghileaua, iar eu, pipa... vorbind cu „Dumnezeu“ — acest miracol orientală... — cu cuvintele lui Abdul Hasan și zîmbetul lui Cosma. Oh! Abdul Hasan-Panaitaki, cît este de frumoasă, de scurtă, de nemiloasă, de blîndă și demnă de noi, viața! Nu, n-ai să pleci înaintea mea: vom pași amîndoi în căluse, ca în cea seară de neuitat, la Baku, cînd am sărit pe scenă amîndoi, brațul braț, pipăind cu mîini experte acel miracol uimitor și simplu — tîmăra fată care dansa, îmbrăcată-n aur ca un episcop — „Floarea petrolului“! Vom face același lucru, năpustindu-ne astfel în pămînt ca să pipăim cealaltă dansatoare misterioasă, care ne-a fermecat într-atîta pe scenă — Viața, mica paceaură.

Îți mai aduci aminte de al meu Ben Jehuda? Doctorul: „Nu mai ai de trăit decît două luni!“.

Tu, Panaitaki, ai ceva în plus: Tu însuți ești o idee mare. Desigur și din fericire, fără s-o știi, o mare Neștiutor! Sînt sigur de tine, nu mi-e frică. Eu voi muri la 83 de ani, în luna martie; dacă vrei, vino cu mine. Volga neagră ne așteaptă. (Panait Istrati a murit la 50 de ani în 1935, iar Nikos Kazantzaki la 74 de ani, în 1957 — n.n.).

Ce fericit aș fi să răsari în calea mea, la Madrid! Fii pe pace; nu ți-ai arăta muzeele. Ci colțisoarele orașului semi-african, micutele spaniole cu cîrionii la temple și legănări ucigătoare de solduri. Am să-ți povestesc o mulțime de lucruri drăcești, care-ți plac. Capul mi-e plin de lucruri frumoase; și le voi da pe toate. Dar România e atît de departe, mînștirea ta — greu de apropiat, tovarăsa ta veghează asupra-ți și dacă te-ai scula la miezul nopții ca s-o iei la sănătoasa, această Dulcinea realistă te-ar apuca de cămașe, dragul meu Don Quijote, readucîndu-te pe drumul cel bun... — în pat.

Nădăjduiesc să-mi petrec vara pe vreo coastă pustie a Atlanticului. Voi scrie cea de-a patra versiune a „Odiseei“ mele. Ah! dacă ai ști grecește! Ai putea descifra tot sufletul meu în această epopee. În Grecia, cine ar putea s-o înțeleagă? Doar Prevelaki! Să pot striga în pustiu — imi dai o bucurie foarte violentă, foarte pură, foarte amară — singurul fel de bucurie care-mi place. Este nemomenească, monstruoasă, singulară — tot ceea ce imi trebuie. Tu cunoști (sau mai degrabă habar n-ai) cuvintele lui Budha: „Urmează-ți drumul, singur, o, inima mea!“.

La revedere, frățioare! Îngrijește-ți trupul, — sufletul nostru nu are alt mîgar pe acest pămînt; îngrijește-l, nu-l obosești prea mult, hrănește-l bine, nu-i da vin (și desigur nici coniac sau rachiu), nu-i da prea mult de fumat (de cînd fumează mîgarul?), nu te mai gîndi, deschide ochii mari și privește cu blîndețe totul, respiră liniștit, spunîndu-ți: „Sînt o plantă! Sînt o plantă!“.

„Sînt o plantă! Sînt o plantă!“.

21 februarie 1933 — Sosesc în sfîrșit vesti la Madrid, de la Mînștirea Neamtului. Panait Istrati își înștiințează prietenul că se află iarăși la pat, bolnav: „Noi hemoptizii, care m-au descurajat. Nu întrevăd un sfîrșit cituși de puțin fericit. Ci mai degrabă... Nikos, scrisoarea ta a stat multă vreme blocată din pricina zăpezilor, înalte de 5 pînă la 10 metri. Abia ieri mi-a sosit. Avem o



ÎN CAUCAZIA. Rîndul II: Nikos Kazantzaki (al doilea) și Panait Istrati (al patrulea)

iarnă ca-n Siberia. Geruri pînă la minus 30 de grade. Sute de oameni morți de frig în casă sau îngropați sub troiene între sate sau sfîșiați de lupi. Un tren întreg a fost înghițit de zăpadă, pe Bărăgan. (...) Citesc și recitesc rîndurile tale. Mi-e dor să te văd și să te aud. Cît aș da să pot fi la Madrid, lângă tine! (...) Dar, nu vreau să mă înflăcărez în dimineața asta. Aș fi bolnav toată ziua. Și necruțătoarea mea odaliscă m-ar certa.

Spune-i lui Eleni că-mi revăntesc cu bucurie de chipul ei delicat, de ochii ei mari. (...) Adio Nikos. Scrie-mi mult, cît vrei și cînd poți. Eu sînt un infirm, un muribund. Din toată inima, al tău PANAITAKI. Sînt atît de fericit că te-am regăsit. Nu mă părăsi!“.

Martie 1933 — Panait Istrati se afla internat în Sanatoriul Filaret din București. Speriat de hemoptiziile și bronșita căpătată în noaptea cînd îi luase foc casa, părăsise Mînștirea Neamtului, la 25 februarie.

Din sanatoriu, îi scrie lui Nikos Kazantzaki, la 8 martie 1933, dîndu-i vesti destul de îngrijorătoare despre sănătatea sa: „Mă întreb dacă voi apuca Paștile, deși starea mea generală nu s-a îmbunătățit prea mult. În curînd, împlinesc o lună de ședere la pat. Oh! Cît îl iubesc pe Abdul Hasan — Nikos! Îl citesc, îl răscesc și nu mă satur. Mi-aș dăruj sufletul dracului, numai să te pot reîntîlni pentru cîteva zile. să te ascult și să-ți privesc ochii care înțeleg întreaga viață.“

Mă gîndesc să rămîn aici pînă la Paști. Apoi?

Scrie-mi mult. Născocoeste pentru mine Abdul Hasan și Nikos diabolici. Eu nu mai am nici un Cosma. Fratele tău, PAN“.

15 martie 1933. — Nikos Kazantzaki locuia tot la Madrid, în Plaza del Progreso nr. 5. De aici, îi scrie lui Panait Istrati care se lupta haiducește să slăbească strînsora de moarte a tuberculozei:

„În sfîrșit, primii scrisoarea ta, aflîndu-te în București. Cum aș vrea să apar în fața ta și să mă bem încăodată împreună, cîteva zile, cafeaua atît de aromată a vieții. Dă-i lui Dumnezeu sau dracului, două sau trei din cele șapte suflete ale tale. Și păstrează restul pentru tine, pentru fratele tău care te iubeste, pentru marile peregrinări ale vagabondului. Abia acum începe viața noastră adevărată. Am devenit adevărate lăcașuri de înțelepciune, deoarece nu mai înțelegem nimic, — cum spune un alt poet orientat, Mizra Abdul Bider, care mi-e drag, (...) Mă gîndesc la tine cu atîta lăcomie, că n-ai să poți pleca singur. (...) Ți-am citit cartea (e vorba de Casa Thüringer. — n.n.) dintr-o sorbitură. Imi place nespuse: vie, adîncă, omenească. Dar ce tubesc mai mult este prefața, în care te văd pe tine, în trefime: vehement, insolent, profetic, însetat de dreptate și... nedrept. Nedrept

față de Bilili, cu care ești prea aspru sau dacă vrei prea drept — ceea ce față de femei înseamnă suprema nedreptate. Tu știi că femeile au un alt univers — material, moral, intelectual. Sufletul lor este împovărat de carne; ele sînt nevinovate chiar în cele mai mari necredințe (mai ales în aceste împrejurări) deoarece, se apune unui puseu subteran, preuman, foarte adînc. Ele sînt totdeauna credincioase acestui puseu — și aici se află marea și trista lor virtute. Bărbatul se poate elibera uneori, într-o clipă de eroism sau beție. Femeia, niciodată. O atare libertate — care pentru bărbat este o cinste — pentru femeie ar fi o nesupunere la destinul ei, un viciu. Iată de ce socot nedreaptă minia ta față de Bilili. Și apoi, nu trebuie oare să iertăm totul unei femei, care ne-a dat o clipă de fericire?

„Hasan, pe patul de moarte, este întrebare de îngerul morții: „— Unde vrei să te duc, Hasan?“ — „În rai!“ — „N-ai mîngîiat oare, sinii Zuleicai?“ — „Ba da... ba da...“ — „Sărmane Hasan, alt rai nu există!“

Să iertăm, dragă Panaitaki, totul femeilor, deoarece ne lasă să le mîngîiem sinii din cînd în cînd.

La revedere, iubite frate! Scrie-mi măcar un cuvînt, dacă te simți încă slăbit. Iar eu îți voi scrie mereu lungi răvașe, în speranța să birui depărtarea și lipsa ta.

Zilele astea plec la Paris, pentru puțină vreme. Apoi, mă voi înapoia în Grecia, unde mă așteaptă o căsuță pe insula Egina, aproape de Atena. Singurătate totală. Voi lucra acolo la „Odiseea“ mea. La Atena, voi sta doar o zi, cît să-mi văd sora. Scrie-mi deci: Egina, Grecia. E suficient. Te sîrut, frate Panaitaki. Ne vom întîlni. Cine știe? Scrie-mi, mă gîndesc în fiecare clipă la tine! — N“.

Părăsînd sanatoriul Filaret, Panait Istrati se stabilește în București. Întîi pe strada Popa Savu nr. 33, de unde la 12 mai 1933 îi trimite aceste rînduri: „O, Nikos! te aflu la Egina, iar eu într-o mahala puturoasă. Cum ai putut să părăsești Madridul, fără să-mi dai de veste? Eu ți-am trimis acolo două ilustrații. Fără răspuns. Am primit de la Eleni o scrisoare. N-am putut să-i răspund: adresa pare incompletă și de nedescifrat.“

Sănătatea mea: staționară. Plămînul drept, cicatrizat; stîngul, o zăreanță horcîndă. Mă sufoc într-una. Imposibil să părăsesc patul. În curînd voi rămîne pe drumuri. „Rieder“ imi cere trei cărți, ca să-mi aducă datoriile la zi. Eu însă nu pot lucra deloc sau foarte, foarte puțin... Peste cîteva zile, părăsesc acest spital. Imi voi țîri trupul zărențuit, acasă.

Scrie-mi. Mi-e dragă vorba ta caldă, plină de simțire. Da! pămîntul s-a răcit cînd l-am pierdut pe Mihail. Al tău, PANAITAKI!“

Coroanța între cei doi prieteni nu consemnează vreun schimb de scrisori în perioada mai 1933 și începutul anului 1935.

La 23 ianuarie 1935, Panait Istrati dă iarăși semn de viață lui Nikos, relatîndu-i felul cum își duce viața la București. Această scrisoare marchează reînceperea corespondenței în dramaticul an 1935, pe care Panait Istrati îl infîmpina cu neverosimilă încredere și entuziasm: „Vreau cu orice preț să sîrut un mugure al acestei primăveri 1935, care bate la fereastra mea și pe care nu credeam s-o mai apuc“.

Dar, iată ce-i scria Panait Istrati prietenului său la începutul aceluiași an:

„Hei, Nikos! 1935, totuși! Dacă m-ai vedea, nu ți-ai crede ochilor. Sînt sfidarea pe care sărmana eternitate umană o trimite morții. Dar, trebuie să mă grabesc, deoarece am de lucru pînă peste cap. (Luna viitoare voi fi mai liber).“

Ascultă, Nikos: căzut în rîndul „intelectualilor“, imi agonisesc actualmente pînea (mereu în pat), traducînd și citînd traduceri sau lucrări originale pentru o mare editură. Într-o zi, mă dădu peste cap un frumos dar: editura imi cerea părerea asupra unui roman al unui grec, Nicolai Kazan: Toda Raba! Cît pe-acî să mă sufoc!“

În încheierea acestei scrisori, Istrati îi cerea autorizația de publicare a Todei-Raba, întrebîndu-l totodată dacă l-ar putea găzdui, în primăvara lui 1935.

6 februarie 1935 — Nikos Kazantzaki se află la Atena, în ajunul plecării într-o călătorie în China și Japonia, ca trimis al ziarului Acropolis. Înainte de a se imbarca, Nikos se gîndește la prietenul său de la București:

„Moré Panaitaki! scumpe Lazăre care n-ai nevoie de Isus, o super-Lazăre, te salut! Ce bucurie să trăiești pe acest pămînt și să iubesti! Să iubesti un haiduc drăcos, care după fiecare cădere, rămîne mereu în picioare! Te salut, frate, tovarăș de pozne, Ulise etern!“

Peste trei zile plec în China și Japonia. Sînt fericit să văd fața galbenă a lui „Dumnezeu“, ochii săi de maimuță, zîmbetele sale perfide, înfașisarea sa misterioasă. Mă voi înapoia peste cinci luni. Dar, pînă atunci, îți pun la dispoziție căsuța mea de la Egina (3—4 camere, bucătărie, verandă, terasă, viță de vie, fîntînă, smochin), la malul mării. Privește fără seamăn, vino, dragă Panaitaki, vei fi fericit acolo, cu cea tîmără femeie de o frumusețe uimitoare, cu ris și dinți primejdioși! Sîntem fericiți amîndoi, singurii „fericiți“ pe această lume, pentru că ne jucăm cu focul și n-avem nevoie decît de inima noastră magnifică, setoasă și singurîndă. O devorăm toată ziua și ea renaște în fiecare noapte; sîntem Prometei (...) fîmțe întregi.“

Acum 7 luni, ți-am trimis Toda-Raba, cu o dedicație foarte tandră. (Cînd mă gîndesc la tine, tandrețea mă sugrumă). Acum procedez cum vei putea; și dacă va fi ceva pentru autor, bea-l în sănătatea mea, a ta, a femeii tale, a lui Bilili și Eleni! Deci cînd am să te văd? Nu poți veni în Grecia puțin mai tîrziu? În nici un caz, în martie; e încă destul de rece. Luna mai este splendidă. Aprilie, la fel.

Scriu, călătoresc, mîntuc puțin, rîd mult, sînt neliniștit și liniștit, foarte bogat și foarte sărac, intruchipez toate antitezele, adun în micuța mea inimă toate forțele dușmănoase materiale și morale. Jocul meu este singeros, dar imi gust cu sete propriu-mi singe, ca cea vulpe voluptoasă care lîngea, lîngea o pilă și se sfîrșea bîndu-și propriul său singe.

Te salut, o draga mea Vulpe, fratele meu. Nu mă uita! Ține-mă de mîină, pînă la mormînt! În așteptare, scrie-mi, post-restant la Tokio. Eleni te salută. Ca și sora mea. Mă agapă! NIKOS“.

Aprilie 1935. — Panait Istrati simte din ce în ce mai puternică strînsora tuberculozei, care-i îngustează respirația. Trăiește agătat de termometru care nu vrea să coboare, sperînd că totuși va birui și de data asta.

La 12 aprilie, aflat la Tokio, Nikos Kazantzaki îi trimite doar două vorbe: „Hei, Panaitaki! — N“. Îmbărbătore de frate în lupta aprigă cu moartea? Sau pre-simțire — strigăt, menit să răzbată pînă dincolo, pe malul celălalt... Pentru că, patru zile mai tîrziu, Panait Istrati închidea ochii... O scrisoare din Hong Kong a lui Nikos Kazantzaki — sosită la București, la 18 aprilie — își căuta destinatarul, plecat fără adresă... „Dragă Panaitaki, iată-mă rătăcind prin China, mîndru și smerit, ca un călugăr galben. Peste 6 zile voi fi în Japonia, pe care am s-o colînd, îmbrăcat într-un kimono, pictat cu flori de cîreș. Rătăcesc singur, cu ochii mari deschiși, cu sufletul flămînd. Mă gîndesc la tine, Lazăre cel cu șapte vieți... Pe cînd o scrisoare de a ta, la Tokio?... Ești bolnav? E oare posibil, Lazăre? Mă gîndesc mereu la tine... Ideologiile și cărțile au început să-mi dea greuri. Alceva, mai profund, mai omenesc ne unește. Și acest ceva nu va muri decît o dată cu trupurile noastre slabe, deșirate, vulturoști, nesățioase...“

16 aprilie 1935 — Nikos Kazantzaki se află tot în Japonia. De aici trimite soției sale, Eleni Samios, aceste cîteva rînduri de cumplicată suferință: „Am primit ziarele și o dată cu ele groaznică veste a morții lui Panait Istrati! Aștept cu nerăbdare o nouă scrisoare, care să-mi dea amănunte. Viața este teribilă și nu ne dăm seama; ni-o risipim în meschinării jalnice și abia în clipa cînd moare ființa dragă ne dăm seama că umblăm pe marginea unei prăpăstii“.

Panait Istrati a socotit înfîlnirea cu Nikos Kazantzaki ca pe un neprețuit dar, pe care l-a făcut viață; iar prietenia ce le-a înnodat inimile, ca pe o răscumpărare a nenunțatelor suferințe îndurate pe parcursul furtunoasei sale vieți. El i-a anticipat prezența în literatura franceză, într-o perioadă cînd era complet necunoscut, convins că „Parisul și prietenii francezi nu-l vor putea ignora pe Nikos Kazantzaki“. Ceea ce s-a și întimplat în anii ce au urmat, Nikos Kazantzaki devenind un foarte apreciat scriitor străin tradus în limba franceză.

Alexandru TALEX

I. CREȚU : MIHAIL EMINESCU

Biografia, întreprindere de istorie și istorie literară, este, după cum se știe, narațiunea, pe bază de documente, a vieții oamenilor excepționali sau însemnați, cu punerea în evidență a personalității lor umane. Oamenii neînsemnați n-au biografie, destinul omului de geniu suscită atenția biografului, care simte nevoia reconstituirii și interpretării faptelor eroului său. În cazul unui scriitor, documentul cel mai important din care rezultă imaginea omului e opera, pentru că ea este expresia, fapta cea mai semnificativă a personalității, din ea biograful deduce datele fundamentale. Restul documentelor (acte, mărturii, scrisori) nu reprezintă decât mijloace secundare de plasare a eroului în timp și spațiu.

Evident, o biografie n-are valoare dacă eroul nu trăiește, adică dacă personalitatea n-a fost demonstrată, fiind înlocuită prin simpla cronologie, prin înșirarea fără finalitate a datelor de ordin material (documente de stare civilă, studii, funcții, întâmplări din viața de toate zilele). De fapt adevărații biografi nu pot fi decât criticii, capabili de a înțelege și explica opera, căutătorii și descoperitorii de documente sînt numai cercetători. Înțelegem de ce biografiile-eseu asupra unei personalități sînt rare, în vreme ce cercetările documentare referitoare la viața scriitorilor abundă.

Cu privire la viața lui Eminescu avem pînă acum o singură biografie de sens narativ-eseistic, aceea a lui G. Călinescu (*Viața lui Mihail Eminescu*, 1932), principal exegat al operei eminesciene, și numeroase contribuții documentare, ultima, de Augustin Z. N. Pop (*Contribuții documentare la biografia lui Mihail Eminescu*, datînd din 1962. Desigur, în cazul lui Eminescu, calea biografiilor și a cercetărilor documentare rămîne mereu deschisă, cu condiția ca viitorul biograf să vină cu o

viziune personală asupra poetului, iar cercetătorul cu date noi. Nu așa se întâmplă cu cartea lui I. Crețu — *Mihail Eminescu* — subintitulată „biografie documentară”, de curînd ieșită de sub tipar la E.P.L.

Nefiind critic, I. Crețu nu propune o imagine nouă a poetului național și din acest punct de vedere lucrarea sa nu este o expunere a vieții lui Eminescu, o biografie, ci o înșirare a documentelor referitoare la viața lui Eminescu, o biografie documentară, sub nivelul contribuțiilor lui Augustin Z. N. Pop, pentru că nu comunică nici un document necunoscut, inutilă sub acest raport. Cît despre unele opinii în legătură cu opera lui Eminescu pe care autorul încearcă să le difuzeze prin intermediul așa-zisei biografii documentare, ele se cade să fie semnalate cititorului neavizat.

I. Crețu are, cum s-a văzut și din lucrarea sa despre Ibrăileanu, pasiunea identificării scrierilor anonime sau publicate cu pseudonime, indiferent de importanța lor în opera cunoscută a unui scriitor. În schimb, elev intransigent în această privință al lui Ibrăileanu, consideră, în chip cu totul eronat, fără valoare postumele lui Eminescu și desconsideră pe cei care le-au publicat, fie ei chiar Călinescu sau Perpessicius.

Întîia victimă a „restituirilor” lui I. Crețu nu a fost Ibrăileanu, ci Eminescu. Faptele s-au împlănit în 1941, cînd I. Crețu a publicat în două volume de peste 1200 de pagini *Opera politică* a lui Eminescu, atribuindu pentru prima dată poetului 163 (o sută șaiszeci și trei) de articole dintr-un total de 283,

așadar mai mult de jumătate, „peste o mie de pagini necunoscute edițiilor anterioare”, după propria-i mărturie din prefața (45 de articole fuseseră atribuite lui Eminescu anterior, mai modest, de D. Murărașu, încît numărul articolelor atribuite în ediția I. Crețu urcă pînă la cifra 208, sigure rămînînd doar 75, abia o pătrime!). Imaginea foarte discutabilă a operei politice rezultată din asemenea „restituiți” trece în parte și în biografia documentară actuală în capitole îndoielnice, ca „Deghizări ale lui Eminescu la ziar”, „Sub pseudonime” (aici „deghezarea” e numită și „camuflare”) etc. Chiar și din faza cînd Eminescu, fiind ruinat din punct de vedere fizic și moral, și-ar fi putut da cel mult semnătura cu inițiale, i se atribuie articole. Din care unele, cum a arătat chiar Ibrăileanu, nu sînt, în cea mai mare parte, decât plagiate (*Fintina Blanduziei* după *Minciunile convenționale* ale lui Max Nordau).

I. Crețu este ultimul susținător al ideii că romanul *Geniu pustiu* a fost „inutilizat” de Eminescu prin transpunerea unei bune părți în *Sărmanul Dionis*, că tabloul dramatic *Andrei Mureșanu* a fost și el inutilizat, deoarece unele versuri au fost reluate în *Împărat și proletar*, că vasta poemă *Memento mori*, simplu „material”, a fost și ea „abandonată”, că un *Gazetier* din 1873, „rod voalat al unei imaginații lascive, a rămas condamnat la o ignorare vecinică”, deși nici măcar actuala biografie documentară nu-l ignoră.

Nici o postumă nu e pe placul biografului documentar. „Pentru numeroase alte proiecte și încercări neter-

minate sau imperfecte din punct de vedere al artei literare, la care teindea cu strictețe Eminescu, se pot citi volumele 2 și 3 din ediția (sic) lui G. Călinescu, *Opera lui Mihail Eminescu* (București, 1935)”. Chiar și *Serisoarea a V-a*, descoperită în forma ei definitivă în 1958 (cf. articolul nostru din *Gazeta literară* nr. 25 din 18 iunie 1964), dar publicată de T. Maiorescu postum, după o variantă anterioară (a treia), e socotită, deoarece a rămas în manuscris în timpul vieții poetului, nedeșăvîșită, reținută în vederea unor „îmbunătățiri artistice ulterioare”. Adevărul e că ultima formă (a patra) a fost scrisă de Eminescu fără nici o ștersătură și semnată tocmai spre a fi încredințată tiparului, dacă în cele din urmă, din cauza aluziilor la o anumită persoană pe care le conținea, poetul n-ar fi ezitat s-o publice, predînd-o prietenului său Alexandru Djuvara.

În privința *Lucefărului* nu există nici o dovadă că Eminescu ar fi acceptat vreo propunere de șlefuire din partea lui Maiorescu în sensul versiunii din ediția sa. Ultima oară cînd Maiorescu notează în jurnalul său lectura poemului „șlefuit” este data de 28 octombrie 1882, iar poemul a apărut în versiune deosebită de cea din ediția criticului înțîia oară în aprilie 1883, deci aproape cu jumătate de an mai tîrziu. Intervenția lui Maiorescu s-a produs după această dată, dar nu mai devreme de îmbolnăvirea poetului (iunie 1883), deoarece poemul e reprodus din *Almanahul României june în Convorbiri literare* pe august 1883 fără modificări. Părerea lui I. Crețu că Eminescu era „perfect mulțumit” de intervenția lui Maiorescu (operată aproximativ în noiembrie 1883, cînd poetul se afla în sanatoriul de la Ober-Döbling) este lipsită de orice teme.

AI. PIRU

Dezbateri de istorie literară

în jurul volumului II al

Tratatului de istoria literaturii române

Cititorii României literare și ai altor publicații au luat desigur cunoștință de punctele de vedere, exprimate în diverse articole, în legătură cu Tratatul de istorie a literaturii române, vol. II. În virtutea dreptului la replică, publicăm în numerele 12 și 13 ale revistei noastre răspunsul sintetic primit din partea Comitetului de redacție al Tratatului: AL. DIMA, redactor responsabil, I. C. CHIȚIMIA, PAUL CORNEA, EUG. TODORAN, redactori responsabili adjuncți.

După cum se știe, tratatul de istorie a literaturii române, vol. II (1968) a stîrnit un viu și, am spune, aprig interes în cercuri largi și variate, de la publicul mare și pînă la publiciști și specialiști. Au apărut cronici, recenzii, note și notițe, unele polemice, altele calme și obiective, însemnări de tot felul etc. S-au alăturat unor aprecieri favorabile criticii de ansamblu sau de amănunt, ceea ce era — în genere — firesc față de o lucrare ce prezintă atîtea dificultăți și care constituie cea dintîi tratare amplă, în istoriografia actuală, a epocii de la Școala ardeleană și pînă la junimism.

Ceea ce a suprîns însă, și cu drept cuvînt, a fost atmosfera inadecvată pe care unii dintre comentatorii au ținut s-o creeze, „pasionantă și... pasionată”, după cum scrie eufemistic unul dintre aceștia, de fapt — așa cum a observat mai exact un altul (Al. Andriescu în „Cronica” din 2 noiembrie 1968), — expresia „unor regretabile violențe”, care nu pot fi puse de acord cu o discuție sine ira et studio dorită — ciudat și contradictoriu! — de chiar unii dintre critici.

Referindu-ne la unele din cronicile și recenzii obiectante, nu vom desprinde aci decât punctele generale de vedere și metodele pe care le socotim inadecvate. Ni se pare astfel, mai întîi, evident că orice lucrare, din orice domeniu, nu trebuie judecată printr-o optică străină intenției ei proprii și comparată cu cercetări de alt tip și de o altă viziune ea, de pildă, raportarea unor comentarii ai Tratatului la istoria literaturii române a lui G. Călinescu. Observăm că acesta însuși a înțeles bunăoară că e posibilă și o altă modalitate a istoriei literare decât cea individuală o dată ce a prezidat la alcătuirea planului Tratatului Academiei și a editat volumul I conducînd și lucrările volumului al II-lea pînă la stingerea lui din viață. O astfel de adecvată opinie a fost emisă, de altfel, și de unii participanți la discuții (vezi *Cronica* din 2 noiembrie 1968). Nu putem aprecia, apoi, în unele recenzii, utiliza-

rea străvechii și penibile metode a trunchierii citatelor, a desprinderii lor din context, a ignorării liniei mari a capitolelor și paragrafelor, a contribuției lor originale. E cunoscut faptul că, prin astfel de procedee, se pot arunca umbre asupra celor mai temeinice istorii literare și că astfel de metode n-au nimic comun cu respectul adevărului. Obiectăm, mai departe, împotriva alcătuirii unor recenzii folosind abilități, insinuări, tot felul de oculti, asocieri ad-hoc cu articole de prestigiu din presa politică de unde se extrag „argumente”, care n-au nici o legătură cu temele în discuție ca și, mai departe, împotriva atitudinilor preconceptuale cu care se anticipază și se influențează desfășurarea ulterioară a dezbaterilor. Nu putem fi de acord nici cu metoda apodictică prin care comentatorii ne obligă să le acceptăm numaidecît soluția într-o problemă dată (de pildă, cînd ni se spune, „iluminismul, greșit denumit prin romanizare „luminism” — în *România literară* nr. 2/1968 — atunci cînd se știe că termenul e în discuție și că unii cercetători au altă părere). Firește, intervențiile mai mult sau mai puțin camuflate de caracter personal cad în afara considerațiilor noastre. Mai adăugăm, în sfîrșit, că unii dintre cronicari n-au dovedit vreo pregătire deosebită, ci au lucrat adesea cu „generalități” de felul celor pe care ei înșiși le critică.

Să trecem însă la obiectul propriu-zis al discuției, la principalele probleme ridicate a căror dezbateri calmă poate fi utilă dezvoltării viitoare a istoriei literare însăși.

PROBLEMELE

Concepția Tratatului a fost expusă încă din prefața volumului I, sub semnătura Comitetului general de coordonare și se referă la organizarea unei lucrări colective sub conducerea lui G. Călinescu urmărindu-se o analiză științifică, în spirit marxist, a literaturii noastre și a etapelor ei. Comitetul de redacție constituie pentru volumul

II a aderat la această concepție, i s-a încadrat și s-a străduit s-o aplice împreună cu colaboratorii săi, pe cît a fost cu putință, dîndu-și — dintru început — seama de avantajele și dezavantajele metodei colective. În orice caz, se înțelege de la sine, Comitetul își asumă toată răspunderea muncii și rezultatelor la care s-a putut ajunge și se simte obligat — după cum reiese din această replică însăși — să discute constructiv, și în spirit obiectiv și receptiv, obiecțiile și contradicțiile ce s-au înrucusat în cronică, recenzii și note.

Unul dintre preopinienți (A. Marino, în *Ramuri*, 15 noiembrie 1968) își propune astfel să analizeze „profesiunea de credință” cuprinsă în Cuvîntul înainte al Tratatului, vol II în care se spune că s-a tîns „spre unitatea de concepție (e vorba de cea oferită de marxism) și spre descrierea și explicarea procesului cultural și literar privit în ansamblul lui curgător”. După procedul cunoscut pe care cercetătorii ca cel mai sus citat n-ar trebui să-l folosească, se trunchiază citatul discutîndu-se doar ultima lui parte adică „descrierea și explicarea procesului cultural și literar...” etc. „Unitatea concepției” determină însă — după cum se știe — sensul celei de-a doua părți intrucît „descrierea și explicația” se desfășoară — în mod necesar — după indicațiile primei. Dar iată ce susține preopinientul referindu-se numai la fragmentul de propoziție izolat. S-ar fi produs aci, se observă prin exces analitic, nu mai puțin de „trei erori și o misiuni fundamentale” și anume: 1. confuzia și interferența permanentă a factorului cultural cu cel literar în timp ce „istoria literară are ca obiect esențial numai valorile literare”, 2. „operația de valorificare e trecut total cu vederea” și 3. lipsește „traducerea în practică”, scara de valori, metoda și stilul „unității de perspectivă”. Intrucît aceste obiecții repetă de fapt, într-o formă mai precisă și opiniile altor recenzenți, vom insista — într-o măsură — asupra lor.

La punctul 1) socotim că primul răspuns ce trebuie dat e unul de tip... gramatical. Din moment ce vorbim de „procesul cultural și literar” conjuncția și arată ea însăși că noi separăm termenii intrucît îi cităm deosebit, chiar dacă sînt compoziții aceluiași plan, al celui suprastructural. Desigur s-ar putea obiecta că dăm numai o replică stilistică, dar cu privire la problema de fond, ne vom întîreține mai jos. Deocamdată, prevenim numai că „descrierea procesului cultural” nu elimină pe cea a „procesului literar” și nici nu se interferează cu a-

cesta în Tratat, cel dintîi alcătuit — după cum se știe — cadrul general instituțional al celui din urmă și că nici concepția marxistă care ne interesează în primul rînd, și nici concepția sociologică a literaturii asupra căreia se insistă în ultima vreme, nu reprezintă un punct de vedere autonom și izolator al valorilor literare. A recunoaște, în mod necesar, structura estetică a fenomenului literar nu înseamnă a-i nega relațiile cu ansamblul celorlalte valori din care el se dezvoltă și pe care le unifică în complexe artistice. Concepția marxistă afirmă caracterul ideologic, specific al valorii literare, dar o situează totodată în sistemul formelor suprastructurale și o leagă mijlocit de bază, ceea ce ne-am străduit să realizăm, potrivit opticii Tratatului.

În ce privește punctul 2) după care s-ar fi trecut cu vederea „operația de valorificare” intrucît se vorbește doar de „descriere și explicare”, ne exprimăm nîmirea că o astfel de obiecție a putut fi ridicată o dată ce e cu neputință să utilizezi conceptul de „proces literar” fără a presupune că la el aderă, în mod necesar, ca în orice axiologie, valoarea estetică și, prin urmare, implicit o viziune a ierarhizării. De altfel, Tratatul analizează nu numai aspectele artistice întîmplătoare ale fenomenului literar, ci însăși structura lor artistică în măsura în care aceasta a putut apărea în epocă, ceea ce e implicit valorificarea. În sfîrșit, ultimul „argument”, punctul 3), după care ar lipsi traducerea în practică a „unității de concepție”, el determină impresia că vorbim două limbaje deosebite. Prin „unitatea de concepție”, noi am arătat limpede în Cuvîntul înainte că înțelegem aplicarea marxismului la istoria literară, în timp ce preopinientul vorbește de alt fel de concepte din sfera unei „estetici pure”.

Opinia de la începutul articolului în discuție că s-ar confrunta aci două concepții opuse, că noi am reprezenta „teoria și metoda tradițională”, depășită, „didactic-positivistă”, în timp ce — bineînțeles — respectivul autor s-ar situa dintr-o „perspectivă estetică”, de „sinteză și mai ales de personalitate” —, e prin urmare, după cele înfățișate mai sus, fundamental eronată. Concepția Tratatului fiind marxistă, exclude, — se înțelege de la sine — tradiționalismul, dogmatismul, pozitivismul etc. Caracterul marxist adică științific al lucrării a fost, de altfel, recunoscut implicit sau explicit, de comentatorii de prestigiu ca Șerban Cioculescu, I. Biberi, Const. Ciopraga și alții mai tîneri.

Într-o ordine de idei învecinată, e cazul să amintim obiecțiile de „sociologism” ce s-a adus de către unii cronicari, dar și aci avem impresia că respectivii autori nu sînt prea clarificați cu privire la noțiunea în discuție pe care marxismul o definește, cu limpezime, ca tendință de explicare a fenomenului literar prin derivare directă din condițiile economice. Linia mare a Tratatului a evitat o astfel de falsă concepție, dar trebuie să recunoaștem că uneori — ca de pildă, în capitolul despre Ionică Tăutu — nu lipsesc urme ale acesteia. Ele vor fi corectate, cu primul prilej, mai întîi de autorii respectivi. Obiecția de „sociologism” a fost respinsă și de Șerban Cioculescu (în „Gazeta literară” din 19 sept. 1968) intrucît ea ar fi valabilă numai dacă — spune istoricul literar — „analiza cadrului social ar covîrșea pe cea propriu-zisă literară” adăugînd: „nu întîlnim acest viciu de structură în Tratat”.

O altă observație s-a referit la unitatea tratatului intrucît lucrării — scrie unul dintre recenzenți (în *Viața studentescă*, din 23 oct. 1968) — i-ar lipsi „o mare idee care să dea viață părților”. Nu ne dăm seama exact ce înțelege autorul prin această „mare idee”, dar întroducerea generală descrie la pag. 10 și 11 unitatea expresivă ce se desprinde din studiul epocii, de la Școala ardeleană și pînă la junimism. E vorba de expunerea procesului desfășurării personalității naționale a literaturii de la formele ei incipiente, însă simbiotice, ale cărturarilor de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, trecînd prin militanțismul pașoptist și pînă la conștiința estetică a literaturii care se limpezeste treptat, treptat spre finalul epocii în discuție. Aceasta e „marea idee” pe care o desprindem din analiza obiectivă a faptelor înseși și pe care efortul unei lecturi atente ar fi putut-o descoperi. Sintem de acord cu unii recenzenți (ca, de exemplu, cu opinia lui Const. Ciopraga) atunci cînd observă că în marile tratate clasice de istorie literară nu tendința spre subiectivism domină, ci expunerea științifică, respectîndu-se cît mai fidel procesul literar în desfășurarea lui obiectivă și privindu-l, totdeauna, printr-o concepție filozofică.

Remarcăm observația (aparținînd lui M. Diaconescu, din revista „Argeș”, decembrie 1968) că alături de ideile conducătoare și de criteriul cronologic, materia ar fi putut fi organizată și „în funcție de formulele de creație dominante”, de „înrluririle literare, de seriile stilistice, de telurile artistice”, ceea ce desigur poate fi încercat cu alte prilejuri.

(Continuare în pagina 22)

POEZIA POEZIEI:

Ștefan Aug. Doinaș

poeziei de a ființa și prin reîntoarcerea asupra ei însăși, ca asupra unui loc de gravă și ispititoare meditație. E aici o voluptate în a se privi pe sine, în a se încerca pătrunzând prin interstiții, pentru ca apoi să-și etaleze cu superbie înfățișarea. În acest caz, poezia nu se mai ascunde, nu mai încearcă să dispară sub drapări felurite, ci are curajul de a-și prezenta singură realitatea. Numai însă, după ce și-a întărit convingerea în miracolul existenței ei: „Și ce-aș putea, sub steaua asta, spune? / Din tot ce este, tot ce nu-i minune / e fără de folos pe-acest pământ”.

„Ipostazele” lui Ștefan Aug. Doinaș sînt de fapt ipostazele poeziei, poezia Poeziei, adică cea care trăiește prin cunoașterea de sine și conștiința ei. Nimic din ce constituie universul sigur al poeziei nu-i este străin: de la evocarea lumii obiectelor pînă la viziunile cosmogonice. Și fără să fie nimic nou, în această ordine tănuțată a lucrurilor, totul trăiește încă o dată, pentru că poezia și-a statornicit legile ei. De unde și forța permanentă de seducție. O baladă nu este atît o vîrstă pierdută a lumii, descrisă de Herodot, cît o „anticărie”, vorbind prin fascinația aproape mistică pe care o degajă aglomerarea nebuloasă de aparențe și regnuri: „Atunci, pe punți întinse, fără număr, / bărbații coborau, purtînd pe umăr, / ca niște urne tragice cu scrum, / trapezuri strălucind în fel și chipuri, / le depuneau liturgic în nisipuri, / se retrăceau și anunțau cu fum. / Erau acolo: animale, rodii, / mademuri scoase de sub vechi custodii, / pocale, scuturi, tunici verzi cu fir, / orez roman în vase egiptene, / oglinzi și scolopendre cu antene, / sandale, săbii, nasturi de safir”.

Ideea filozofică, pe care poetul o recunoaște ca făcînd parte inextricabilă din „substanța sa lirică”, e cel mai adesea conținută sub formele unui animism, împinsă așadar spre izvoarele poeziei, în punctul de unde lumii aparente i se găsește un limbaj cifrat, misterios, posibil a fi perceput numai prin inițiere. Pentru inițiat, bolta cerească poate fi oricînd o junglă fabuloasă mișunînd de fiare, cu arbori înghețați și jerbe de lumină, cu o revărsare, în limbaj liric, de toată încărcătura prețioasă a poeziei: „Aldebaran îmi spune că noaptea va fi lungă. / Umil, îmi urc

privirea și, dirz, mă pregătesc. / Acum, cînd nici un soare nu poate să m-ajungă, / Sătul de bolta albă și prafu-i pămîntesc, / Străbat întreg azurul în sus, în adîncime: / Pădure rotitoare, rivnită de ereți, / cu arbori arși de ghețuri albastre și-o mulțime / de aștre preschimbate în fiare și bureți, / prin mijlocul căroră, în iarba de safire / trufașă încă-n umbra înscrisă de călcii, / Girafa luminoasă cu gîtul ei subțire / Pisica de pădure cu ochii ei străvechi, / Și Șarpele-n inele cu vagi lucriferi negri / se plimbă-n jurul Stelei Polare, în eter, / cu-o rivnă calculată de slujitori integri / părtași la săvîrșirea aceluiași mister”.

Poezia este acum, întreagă, înaintea noastră, copleșindu-ne prin istoria ei, ispitindu-ne cu realitatea de mecanism perfect, vizibil pînă în străfunduri. Profuziune de scîlpiri și sunuri, invenție subtilă, bucurie demiurgică a renumirii lucrurilor. Spațiul astral e însăși lumea ei, de veșnică metamorfoză, iar dorința poeziei e de a participa imaginativ la nașterea universală. Ea se deschide asupra unor viziuni cosmogonice, născînd universul și născîndu-se, totodată, pe sine, din elemente palpabile: „În ziua cea dintîi pe cînd lumina / țîșnind în mari mînunchiuri de vîpăi / nu limpezea nici dragostea, nici vina, / nici umbre moi nu presăra pe văi; / pe cînd plîpînzii, cu trunchiuri fără coajă / copaci se răuceau în vînt, și drepți / în poarta paradisiului, de strajă, / nu adăstau arhangheli înțelepți; / în golf ferit de răzvrătite unde, / pe prag neptunic de bazalt urît, / ce nu primea delfinii albi și unde / un val era atît de greu, încît / — desprinsă din subțioară — scoici jilave / cu perla cit un ochi de elefant / pluteau în spuma verde ca agave / ce-nchid un simbur de diamant, / acolo unde plante plîngătoare / se ridicau

la orizontul blînd, / și soarele-n clorotică paloare / cădea încet sub zare tremurînd;”... După cum se naște din spectacolul cataclismelor, al marilor zguduirii și întrepîtrunderi de regnuri prin care străbate vaietul extraordinar al materiei: „Un soare imens, fioros policandru, / rînea alburitul zenitului fierț, / cu cîteva sute de lămpi arămii, / urcate de scuturi la cîteva mii. / Văzduhul topit ciocotea ca o lavă, / sorbit de vîntoase cu suflu de jar. / Sub coifuri fluide, respinse de slavă, / soldații boleau de-un amarnic pojar, / ținînd, cu cercei și cu bumbi, în alai / superbele hamuri de flăcări pe cai. / Văpaia țîșnea din căldări și din zale, / din stînci și vulcani cu bogat zăcămint, / al căror cuptor cu comori minerale / o umbră de foc arunca pe pămînt. / Nisipul mărunt al acestui pustiu / în ultimul fir era roșu și viu. / Prin gropi luminoase ca-n mistice racle / soldații muriseră liși de vîpăi / alături cu sulite roșii ca facle / ce pînă tîrziu privegheau peste văi”.

Această întoarcere a poeziei asupra vechilor ei motive, reunite în ea ca-ntr-un „symposion”, alunecarea ei în jurul unor nuclee ctern lirice, oricît de programatică, oricît de elaborată prin cultură poetică, ar fi imposibilă fără o anumită participare afectivă. Poetul se exclude din poezie, obiectivîndu-se, însă afectul său rămîne prin chiar opțiunea motivelor. În adîncul său trebuie să-i bănuim ispitirile lui Parsifal, un Parsifal ce „caută”, întorcîndu-se.

Dincolo de realitatea ei, palpabilă, o asemenea poezie a Poeziei ascunde o alta, subiacentă, ieșită din mister și revelație. Spre ea se îndreaptă, ca spre o aventură a spiritului, căutarea poetului. Căci a lui este, fără îndoială, nostalgia Nordului, a legendarelor ținuturi de gheață, unde în ceața zărilor se bănu-

iesc orașe încărcate de vrajă. După cum întrebarea lui Parsifal despre Graalul sfînt, întrebare ce readece la viață ținuturile cuprinse de lingoare ale Regelui-Pescar, tot lui îi aparține. În aceste balade, poezia, păstrîndu-și înfățișarea somptuoasă, de excepțională fluență, pătrunde mai adînc spre condiția ei: cea a revelației. Sub ipostazele cavaleresti, ce se menține e tocmai ispita absolutului, ca în ciclul mistic al Graalului. Prințul din Levant plecat la vîntoare cu un flaut de os, este tot un Parsifal înșelat de falsele imagini ale codrului, pentru care „căutarea” și mirajul ei contează în primul rînd sau, deopotrivă, un Don Quijote ce vede în ele morile sale de vînt: „Veniți să vînam în păduri nepătrunse / mistrețul cu colți de argint, fioros, / ce zilnic își schimbă în scorburi ascunse, / copita și blana și ochiul sticlos... / — Stăpînc, ziceau servitorii cu goarne, / mistrețul acela nu vine pe-aici. / Mai bine s-abatem vînatul cu coarne, / ori vulpile roșii, ori iepurii mici... / Dar prințul, trecînd zimbitor înainte, / privea printre arbori atent, / lăsînd în culeuș căprioara cuminte și linxul de rîde cu ochi scilpitori”.

Idealitatea și credința în miracol sînt aici motivele, iar poezia pe care o scrie Ștefan Aug. Doinaș e construită pe elc ca pe un solid edificiu. În timp ce ambiția fundamentală a acestei poezii este perenitatea ei: „Cîndva aceste litere pierdute / ca niște reci schelete de mărgean, / pe rînd, în adîncimea fără cute / a unui veșnic, nevăzut ocean / se vor depune-n cet în straturi groase, / temeinic sub fantasticul cristalt / al unor alte zile mai frumoase, / și — fără să stîrnească nici un val, / aproape în secret, or să-și ridice / atolii inelați mereu mai sus / prin apa care cu mișcări complice / o să le spele creștetul apus, / din ce în ce mai mult și mai fierbinte, / din ce în ce mai des și mai duios, / parcă chemînd aducearea aminte / și măduva de-argint a unui os, / pînă ce-ogînda mării se va sparge / de fruntea lor ieșită din adînc, / ca de-o epavă cu străvechi catarge / ce poartă încă pînze la oblic. / Și poate-atunci, aduse-n larg de vînturi / din țărături viitoare, pulberi vii / or să presare proaspete pămînturi / pe piscurile reci și alburii”.

Dan CRISTEA

Darie Magheru

Performanțe

...La Baia domniței prea Bun Alexandru
vrînd umerii să-alinte / mîndri sub gala
vestmîntului / gestul prelung
i-a-mpietrit...
și-i abur de mult sug ogive Ringala!

...zidarul stîngaci de la Voroneț
spărsese cu dalta într-un bloc nepermis...
tot cerul, spre ziuă, pe fresce a curs...
falangele-i sfinte dorm în antimis!

...pe Argeș o clipă-în amurguri e cînd
de scump mult frumusețe ai vrea să te
lepezi,
odată cu meșter-amarul-și calfe,
în zbor peste jghiab, ci-aripile-s lespezi!

...Cahul și Rășcanii... cui în amiezi
nu i se-încrîncenă-auzul pe scut
— acela din sînge! — ?... cămilele-aici,
'nainte de ropot / și patru / — au păscut!

...e cîmp de bătaie pînă-în licheni,
cum sulița soarelui scapără lungă
și Țara călare prin gresii trecu...
potire de flori bat — clopotele-în dungă!

...trăirăm ca romburi ce s-au suprapus
— magnific și tragic, în alternare — ...
garoafele toamna sînt hematii
în jurul Coloanei Fără-Încetare!

...noi, martori lui Doja pe tronul de foc,
noi — ascuțind săgeților zburda
năprasnică peste-un declin feudal
(în stînga ni-e capul!) — șarjăm dinspre
Turda!

Virgil Carianopol

Cotidian

Mă-ntrebi ce fac cu stropul meu de viață?
Mă scol la ora mea de dimineață,
Le dau la flori și ierburilor toate
Să bea argintul apei nestemate,
Vorbesc cu pomii care-mi fac din cap
Că n-am putut de viscole să-i scap
Iar cînd se scoală-ai mei, sînt îmbrăcat
Și stau de mult cu celălalt la sfat.

Cam pe la nouă-mi place — cînd e soare —
Să scot afar strămoșii din covoare,
Să șterg — prin casă — timpul de pe
unde,

De nu știu cine, vine și s-ascunde,
La prînz cu-ai mei — cu viața-n altă
haină

Să stau dorit la masă ca la taină,
Să-mpart, șoptesc și drept binecuvînt
Belșugu-acestui strămoșesc pămînt.

La timpul dat, căutător de tihnă
Mă trag încet în casă spre odihnă,
Închid cu cheia ușa ca de hoți
Și mor și eu o oră pentru toți.
Către amurg fac tainic alt popas:
Cobor adînc în cît mi-a mai rămas,
Mă-nchid în gînduri și pornesc supus
Să mă-ntîlnesc cu cei care s-au dus.
Cînd alții dorm sau beau, fără hotar,
Eu sap în mine și arunc afar
Cu amintiri și oase vechi de gînd
Pe care anii le-au albit trecînd.

Cam pe la unu noaptea, obosit,
Cînd toți ai mei sînt lut înmărmurit,
Îmbrac dorit cămașa mea cu flori
Și plec și eu din lume pînă-n zori...

Anghel Dumbrăveanu

Unde nuferii zilei de ieri

Nu-mi cereți făgăduielile cu care-am
plecat
În noaptea de aluminiu. Acum locuiesc
Într-un arbore de sticlă la marginea lumii
Și poate n-am să mă-ntorc niciodată.
Nevăzut de nimeni într-un copac călător,
Și prietenii pieriră în ultimul fuzeu de
lumină.

Și ninge cu depărtare și măștile cad,
Și-un alb delirant pune stăpînire pe
moarte.

Dar risul femeii pe imaginarele mări,
Dar trupul ei translucid amețind stăpînire
sare.

Acum locuiesc într-un arbore de sticlă la
marginea lumii
Și nefirea-mi trimite vorbe pe care nu le
pot dezlega

Și cine-ți va ieși cu barca-nainte pe
canalul

Unde putrezesc nuferii zilei de ieri? Și
cine

Îți va striga numele cînd te-apropii de
mal

Să-mi ștergi tîmpla de ceață și de-ndoială.
Mirosul tău de femeie sau salcie cu cine
Îl vei împărți în orzul sălbatic al serii?
Acum

Numai pasărea singurătății îmi știe
căminul.

Felinarul e stîns, cineva distribuie tăcere
și teamă

Și pînă la tine nu mai ajunge nici visul.

Petru Popescu

Nu-și mai sparse capul întrebându-se cum putea arăta. Chipul ei nu se putea descrie. Ca și vocea ei. Ca și numele ei. De frică să nu-i tremure mina și să se taie, îl puse pe Bibi să-l bărbiească. Dar tot se alegea cu o tăietură, pentru că bărbia îi zvîcnea nervos sub lamă. Înșiră pe pat toate cămășile albe și toate cravatele, pînă să se decidă cu care să se îmbrace, ce cravată să-și lege, ce butoni să-și încheie la mînci. Își puse costumul lui de vară cel mai frumos, de un gri foarte palid, ca solzul de pește.

— Ai să turbezi de căldură, făcu Bibi. Te întorci la prînz?

— Nu știu. Nu știu nimic.

Era zece și jumătate. Se pieptănă un sfert de oră. Apoi simți că pleznește dacă nu iese din casă.

— M-am dus. Dă-mi toți banii pe care-i mai ai la tine.

— Am o sută și patruzeci și trei de lei. Uite-i. Ce-o să ne facem de-acum înainte?

— Bine că mi-am amintit. Vindem mașina. Caută un cumpărător.

— Un cumpărător, la ce preț?

— Dacă o ia imediat, o dau cu douăzeci și cinci de mii.

— Douăzeci și cinci? Cine-a auzit de un preț ca ăsta? O mașină în bună stare! Păcat de Dumnezeu!

— Tu n-ai douăzeci și cinci?

— Eu? Aș putea poate împrumuta vreo zece, și mai am și eu zece puși deoparte.

— Perfect. Găsește banii și mașina e a ta. Salut!

— Stai, mă, stai! Vorbești serios?

— Foarte serios. Fă rost de bani. Și lasă-mă acum, sînt grăbit, o să ajung în întîrziere.

— Pot să fac rost de bani în trei zile.

— Foarte bine, atunci ne-am înțeles. La revedere.

— Iei mașina azi?

— Nu, ia-o tu. De-acum înainte e a ta.

Strînsese bani ani de zile ca să-și cumpere mașina asta, ani care acum îl interesau mai puțin decît fiecare minut pe care îl pierdea aici, stînd de vorbă cu Bibi, cînd de fapt ar fi trebuit deja să se afle hăt departe. Aleargă pe scări, cît pe-aci să cadă.

Strada îl mai liniște. După prima sută de metri mergea cu pas normal, începea să gîndească cum trebuie. O chema Corina. Cu siguranță că ăsta îi era numele, de ce l-ar fi mințit? Nu-și amintea nici o femeie cu numele ăsta care să fi întretăiat vreodată viața lui, fie și numai o clipă. Deși nu e un nume foarte rar. Dar iată că i s-a întimplat să nu se întîlnească cu el niciodată. Cum o mai chema nu avea nici o importanță; întîlnirea se realiza între numele lor individuale, singurele care îi cuprindau și îi exprimau. Îl văzuse jucînd basket. De mult? Mai de curînd? Își aminti că jucase baschet la liceu, cu băieții, în ziua de doi mai. Nu cumva era și ea acolo? Deși nu-și amintea să fi văzut vreo femeie. Intendentul spusese parcă ceva despre o profesoară. O doamnă profesoară tînără, venită doar de cîteva luni, care făcea de gardă. Te pomenești că era ea. De reținut și de cercetat în cazul cînd nu venea la întîlnire.

De ce alesese locul ăsta? Poate că nu era totuși profesoara de la liceu (și atunci întîlnirea de la meciul de basket trebuia căutată mai departe în trecut), poate că era o studentă. Era frumoasă? Dar alungă ideea frumuseții ei ca pe ceva comun și neimportant, se gîndi la ea numai ca la o ființă foarte liniștitoare. Așa cum o auzise de fiecare dată la telefon.

Fiindcă veni vorba de telefon, dacă Bibi avea totuși dreptate? Primise patru-cinci telefoane, de unde știa că erau de la aceeași femeie care se personaliza brusc sub numele de Corina? Deodată făcu legătura cu o serie de telefoane pe care le tot primise în cursul acestui an, telefoane care sunau și se închideau fără un cuvînt după ce el răspundea; dacă erau toate de la ea? De la care „ea”? De la Corina. Dar cine era Corina? Corina era ea. Simțea că atît îi e suficient. Bine, dar la telefon vorbiseră niște fleacuri, niște banalități, nimic original și zguduitor, de unde impresia de pur, de unic, de înalt? Nu erau toate scoase din capul lui? Și ea mărturisea că îl iubește. O glumă.

Da, dar el rise de toate aceste raționamente. Rise, convins de autenticitatea a ceea ce părea închipuire, apoi își aminti iar tremurul pe care îl simțise la telefon, azi dimineață, și fu convins că și ea tremurase egal la auzul vocii lui. Azi era o zi în care nu încăpeau îndoiele. Văzu de departe, din fața spitalului Colțea, trupul cenușiu al Universității și se simți îndrăgostit nebunește de această femeie pe care nu o văzuse niciodată, pe care avea s-o aștepte, care avea să vină, sau să nu vină.

Nu, nu putea fi altfel decît își închipuia. E adevărat, datele reale erau foarte puține, și nici deducțiile și raționamentele nu erau mai multe. Dar totul confirma aceste date, aceste deducții și raționamente. Totul. Mai ales starea lui interioară. Atmosfera care îl înconjura. Aerul zilei de iunie. Și deodată își dădu seama, calculă mental, văzu că nu se înșelase, că această zi e într-adevăr a o sută treizeci și noua zi de cînd aflase că e condamnat.

Se mai învîrți un timp în jurul Universității. Se gîndi dacă să cumpere o floare. Dar cum să pătrundă cu ea în sala de lectură? La unsprezece și un sfert intră prin intrarea din Edgar Quinet în holul mare plin de studenți fără treabă. Coti la dreapta. Urcă între pereții verzi, înconjurînd tunelul vertical al liftului. Ajunse în fața ușii sălii de lectură. Își surprinse inima bătînd foarte tare. Intră repezit, trecu într-o clipă de masa bibliotecarelor, ca un student întors în sală la cărțile lăsate deschise pe masă, după o absență de zece minute. Merge pe covorul de lîngă mese, depășind capetele aplecate pe cărți și notițe în pregătirea ultimului examen din sesiune. Găsi locuri libere tocmai la ultima masă din fund. Se așeză cu fața la ușă. Își scoase ceasul de la mînă și și-l așeză în față.

Era puțin peste unsprezece și șaisprezece. Stătea cu mîinile împreunate deasupra ceasului, pe masa goală. Se simți demascat față de cei din jur, unii avînd în față maldăre de cursuri și cărți. Scoase stiloul din buzunar, îl deschise, îl așeză lîngă mina dreaptă, ca pe un revolver încărcat și gata de tragere. Scoase și agenda. O deschise la o pagină albă. Așa putea da impresia că are ceva de făcut. Așteptă.

Capetele stăteau aplecate, ușile stăteau închise, ceasul se întorcea ca floarea soarelui, oare era posibil ca trupul ei să treacă pe lîngă această clădire fără să se tulbure de așteptarea lui dinăuntru? Nu, și-l închipuia rodînd prin apropiere, peste puțin timp el va apărea, el va fi. Vino, dacă nu vei veni voi fi pierdut pentru tine, voi fi pierdut. Vino, dacă vei veni voi fi salvat în ființa ta, dacă vei veni te voi ucide cu recunoștința mea, te voi iubi foarte mult, mă simt în stare acum să te iubesc foarte mult, să te iubesc cum nu am iubit, să iubesc, vino ca să nu mă risipesc în închipuirii.

Încet, ceasul trecu de douăsprezece. Înaintă spre jumătatea lui douăsprezece. Inginerul își atinse obrajii cu palma. Ardeau, chiar și în căldura asta. Era foarte cald. Căldura și transpirația o să-i mototolească gulerul proaspăt al cămășii. Își simți sub apăsarea mîinii oasele obrazului. Am slăbit. Mi-au ieșit pomeții. Sînt palid. Sînt încercănat și tras la față pentru că am dormit puțin. Se sperie. Sînt urît, sînt îngrozitor de urît, a trecut timpul înfilnirilor, ar trebui să plec înainte ca ea să vină, să nu-i surprind pe față crisparea unei dezamăgiri, a unei repulsii.

Douăsprezece și jumătate. A întîrziat, cum însăși spunea; asta înseamnă că e foarte aproape, că va intra într-o clipă. Chiar acum. Dar ea nu intră. Dacă nu venea era decis s-o aștepte. Oricît de mult. Pînă cînd avea să vină. Se întrebă dacă biblioteca nu se închidea pentru pauza de prînz. Nu, pe cît ținea minte de pe vremea cînd fusese el însuși student, biblioteca era deschisă toată ziua.

Ca un făcut, cîteva minute intrară și ieșiră pe ușa bibliotecii o mulțime de studenți. Se întrebă dacă se așezase într-un loc prea ascuns. Dar nu avu forța să se ridice și să caute un altul. Se simți foarte lipsit de forță. Remisiunea după tensiunea neîntreruptă de azi dimineață, ba chiar de aseară.

Acum nu mai intra nimeni și în sală liniștea era roasă numai de foșnetul paginilor întoarse și al trupurilor mișcate în scaun. Încordarea îi fugea încet-încet din trup, lăsa loc unui somn cu ochii deschiși, aproape unei perplexități. Foarte ciudată succesiunea asta de stări contrarii într-un timp atît de scurt. Se uită la ceas: erau unu fără zece. Se gîndi că ea nu va veni, că trebuie să plece.

Se simțea atît de vulnerabil încît avea impresia că dacă îndepărtează puțin mina de corp va și primi sub braț o lovitură mortală. Se simțea chiar trist? Încă nu. Golit, ars, pămîntiu, lutos, pasiv, obrajii nu-i mai ardeau, se uita chiar cu oarecare surpriză în jur, gata să se întrebe ce caută acolo.

La unu și un sfert ea intră și el văzu din prima clipă că e înaltă, că are părul lung, și că l-a văzut și ea pe el din prima clipă. Ea se opri la masa bibliotecarelor și adresă uneia din ele un zîmbet de salut, care pe el îl mușcă, nefiindu-i adresat lui. Femeia căreia îi zîmbise ea era o femeie grasă și în vîrstă; probabil că o cunoștea bine, pentru că răspunse zîmbetului cu un zîmbet la fel de larg, cald, matern. Inginerul văzu de departe toate astea, peste capetele studenților aplecați învățînd, în partea cealaltă a sălii lungi a bibliotecii.

Poate că nu schimbară mai mult de un cuvînt. Apoi ea porni spre el, pe covorul care mărginea capetele meselor lungi de lectură. Mergea spre el, fixîndu-l atît de intens și de evident încît era imposibil să nu-și dea seama. Îi zîmbea, dar un zîmbet bizar, reticent, zîmbet care spunea o poveste mai veche, pe care el nu o cunoștea.

El, rămas pe scaun, se gîndi că ar fi trebuit să se ridice. Se gîndi că ar fi trebuit cel puțin să-și schimbe expresia, să facă un gest oarecare. Dar slăbiciunea de adineauri îl paraliza. O privea în ochi pe femeia care se apropia uitîndu-se în ochii lui și, privînd-o și recunoscînd-o, încă nu-și putea da seama cum arăta ea, nu-și putea traduce în cuvintele vorbirii interioare înfățișarea ei. Ea se apropia, se apropia repede, drumul de la ușă pînă la el nici măcar nu era atît de lung, și totuși el o vedea ca pe o navă care, ca să intre în port, trebuie să taie tot spațiul de la mal pînă la orizont.

Cu un gest absolut firesc, ea mișcă un scaun și se așeză chiar în fața lui, la masa de lectură înnegrită de cerneala atîtor studenți.

I se păru că toată sala de lectură se aprinsese de lumina și de forța ei. Privi surîsul ei; poate că acest suris însemna numai ea, în ziua aceea, se iubea pe sine însăși și era fericită. Văzu că mina ei, lungă, albă, urmată de un braț gol pînă la umăr, se așeză pur pe masa neagră, țînînd o poșetă mică și un caiet. Un caiet nou, obișnuit, care, în contact cu ființa ei, părea nu un caiet, ci un detaliu ornamental. Ea puse și a doua mînă pe masă, și inginerului i se păru că simte sub palma lui cum lemnul mesei se înfioară de această atingere.

Era luminoasă, dar nu foarte caldă. Aerul dintre ei se răcise de puritatea acestor ochi care îl priveau pe inginer, atent și totuși ca și cum l-ar fi cunoscut foarte bine, ca și cum nu l-ar fi pierdut niciodată din ochi prea mult timp. Uitîndu-se la ea, inginerul se gîndi într-o secundă la felul în care oamenii apar în fața ochilor altor oameni, gata să dispară în clipa următoare, atît de mulți încît unii din ei ar putea, murînd din cîmpul vizual, să moară cu totul, să se stingă fără ca lipsa lor să se facă simțită. Amintirea l-ar continua, adăugîndu-i comorii vii care alcătuiesc

orice ființă. Indiferent dacă ei sînt valorificați sau nu de cei care îi privesc, ei devin, încetul cu încetul, puncte de reper în destinul individual, se bucură de atenție și de afecție, și asta numai pentru că pot fi legați de o anumită clipă a trecutului, de o scenă unică mereu reluată în memorie.

Lucru adevărat pentru toți oamenii, nu însă și pentru această femeie. Ea îl privea atît de concentrat încît inginerul avu senzația că privirea ei pur și simplu îi sculpează obrazul. Ochii ei se culcaseră pe ochii lui. Le simțea greutatea. Chipul ei se suprapusese chipului lui. Vedea prin filtrul acestui chip lumea, strînsă în sala de lectură, în ziua prea caldă, în anul morții lui.

Se simțea îngrozitor de slab și de părăsit, acum, cînd dorința de a o întîlni i se împlinise.

— Bună ziua, bine te-am găsit, spusese ea cu vocea de la telefon, întinsă și goală de subtext, o voce ca un corp tînăr și asexuat, alb și fără relief pe un fond ultramarin.

El înclină capul și zîmbi, fără să scoată o vorbă. Pentru că ea vorbise prima, iar el încă nu răspunsese nimic, îl cuprinsese un sentiment de securitate.

— Ultima oară cînd te-am văzut arătai foarte întunecat. Acum, la lumină, ești altfel.

— Poate că ai dreptate, răspunse el. Dar fără cuvinte. Gîndi numai fraza, tăcu mai departe, zîmbi iar, închise agenda, închise stiloul, le puse pe amîndouă în buzunar; își dădu seama că nu știa cum să-l



VLADIMIR ȘETRAN

T

vorbească, se temu de primele cuvinte pe care avea să le spună.

— E drept, te-am văzut de cîteva ori și ziua. Dar azi arăți altfel decît oricînd. Ești cu totul schimbat. Da, avea o voce cu adevărat pură. O voce ca o mîngiere răcoroasă și îndepărtată, o voce care trezea o tulburare gelozie; gelozie pe intonația absentă, înaltă, care trecea peste capul lui, către alt cer.

— Unde m-ai văzut ultima dată?

— Senzația propriului lui glas aproape îl ului.

— Nu ți-am spus că joci basket frumos?

— La liceu? Nu te-am văzut.

— Eu te-am văzut. V-am văzut pe toți. De sus, din laborator.

Nu știu ce să răspundă și nici nu avu timp. Ea spuse: — Predau desenul la școala la care ai învățat tu, și îi zîmbi acum cu totul altfel, cald și intim, un zîmbet justificat de o atingere a vieților lor, atingere pe care o cunoșteau numai ei doi.

— Jucai mai frumos decît toți ceilalți. Erai mai rapid. Săreai mai sus. Mi-a plăcut mult cum jucai.

Intr-adevăr, fereastra de la laborator. Prin ea se putea vedea o fereastră a sălii de sport. Prin fereastră putuse fi văzut el însuși. Jucase sub ochii ei.

— Bine, dar era prea departe, era greu de deosebit.

— Nu-i adevărat, totul se deosebea foarte bine. Cel puțin ție ți-am distins trăsăturile perfect. Jucai cu o

sie de exaltare. De fiecare data cind sareai la marea sa iți dai zborul. Fața ți strălucea. Erai fericit că nimic nu ți-a plăcut vreodată mai mult decât să joci basket.

Acum toată viața ar putea fi un joc de basket. Un joc eruptiv, grațios delir al mușchilor. O muzică arii, atât de frumoasă și de plină încît să nu mai poți avea nici unui gând.

Interesant loc de întîlnire ai ales, spuse el, și în clipă se simți grozav de stupid.

Însă înregistra fraza lui cu indiferență :
— Băsești ? Da, poate că nu e locul cel mai potrivit. Însă îmi place mult biblioteca asta. De pe vremea eram studentă. Am făcut întîii doi ani de filologie și după aceea am fost cea mai fericită din ai mei. Unele pe-aici, așa, cînd n-am nici o treabă, stau un de oră, fără să citesc nimic, plec iar. Mă liniștesc în sala asta. Poate pentru că o cunosc foarte bine. Eram studentă stăteam în ea ceasuri întregi, zile în cămin eram prea multe fete care ne cunoșteam, nu știam cum să fug de colegele mele ; veneam cînd am vorbit la telefon am spus locul care veni în minte. Asta.

— Mie nu-mi plac bibliotecile ; nici cărțile care nu mă plac ; nu-mi place nici biblioteca asta ; în orice caz mă simt prins între coperti.

— Îți privi foarte puternic, inundîndu-l cu ochii :
— Pentru prima întîlnire e mai bun un loc ca acesta. În care să vorbim și să ne pierdem în neatenția

de epărtare foarte mare între ochii ei și vocea ei. Adineauri, cînd povestise două-trei lucruri despre ea. Vocea comunica, egală, căzînd constant și neîntrerupt, auzul inginerului, apoi ieșind din el, neschimbat. Ochii rupeau bucăți din el, îl aspirau tot. Cuvintele povesteau ceva, iar ochii atrăgeau atenția : „Bagă seama, nimic din ce auzi nu e important, nu e ratat“.

— Aș vrea să ieșim de-aici.
— Căuță că ea îl privea tot timpul, îi era frică să nu uite la ea. Avea impresia că își vorbesc printr-un

— Nu vrei să mai rămînem puțin ?
— Nu. Nu mă simt bine aici.. toți oamenii aștia...



BUCURIA RECOLTEI

... cărțile... aș vrea să...
— Ea îi lipsi și se simți iar slab. Dumnezeu, în ce moment ajuns, în ce stare jalnică, oare cum arăta în ochii ei ?
— Spune.

— Corina, spuse el.
— Ște că dacă ar scrie numele ei n-ar putea pune după el. Ca și cum i-ar fi fost frică să nu-i scrie numele cu număratoarea literelor și a durată în timp. Îi repetă numele, cu ochii aproape închii, atât de încet, încît abia se auzi el însuși. Numele ei exotic, lagune, golfuri și maluri cu plante exotice, ascunzînd ochi carnivori și alte surprize, cu înfățișări suave, cum să facă el ca să se simtă tot, membre, creier, gânduri, trecut, om, în clipă ei ?

— Îți luă mîna :
— Încă o dată.
— Întîndu-i mîna, îl apucă o rușine curioasă de mîna

— Corina ! și deschise ochii larg și se uită la ea. Văzu. Îi plăcuse atât de tare numele ei expirat și rău, încît își legăna pîrul lung, prinsă în valul unei ape care o ametea :

— Bine. Să mergem.
— Ridică înainte ca el să poată face o mișcare și să se așeze de sus la el, chemîndu-l. Se ridică și el. Ieșiră

împreună, pe lîngă mesele cu cărți și salutul bibliotecarei.

În larma străzii, în căldura îmbolnăvitoare a amiezii de vară, i se păru că miracolul dispăre. Dispare lășind însă în urma lui o femeie înaltă și subțire care se opri lîngă el pe trotuar și îl privi întrebător. Era numai cu puțin mai mică decît el. Cuvintele, adevărate și false, care zburaseră între ei, căzuseră. Ei doi rămăseseră. Totul putea fi reluat.

Acum o vedea cu adevărat. Îi înțelegea înfățișarea. Avea poate douăzeci și opt de ani. Dar era foarte tânără. Genele lungi îi închideau ochii dacă și le cobora. Cînd și le ridica, avea niște ochi căprui pe care soarele îi ducea spre verzi, niște ochi foarte mari, niște ochi foarte lungi, cu lumina grea, prin care nu se putea trece. În lumina lor se opri inginerul ca s-o privească. Rochia îi era albă și corpul îi strălucea sub ea. Părul castaniu și moale îi încadra albul figurii. Cum de putea suporta vara un păr atât de lung ? Văzu că toată înfățișarea ei era neatînsă de căldura din jur. Obrazul îi era alb, dar nu palid de căldură. Fruntea îi era albă. Ținea gura închisă. În închiderea gurii se simțea o ușoară distanță față de toate, chiar și față de inginerul cu care se întîlnise, căruia îi făcuse la telefon o declarație atât de limpede și de directă. Privirea ei dădea tot, spunea tot. Dar înfățișarea ei împunea. Deodată ei înțelese că, așa de atrăgătoare și de bine făcută, ea putea fi profesoară. Dar tot într-un mod nesilit, firesc, perfect. O profesoară de care se îndrăgostesc timid colegii de cancelarie și puștii din clasele primare.

— Unde mergem ?
— Mergem unde vrei tu, spuse ea, și îl luă de braț. Zăpăcit de brațul ei, inginerul traversă. Merseră puțin împreună fără să-și spună nimic. Ingerul își dădu seama că ea, la brațul lui, îl urma cu o încredere deplină, așteptînd ca el s-o ducă undeva, oriunde, neabătîndu-l lipsa lui de direcție.

— Hai să intrăm aici, făcu inginerul, salvat.
— Un salon internațional de artă fotografică. La sala Dalles. În răcoarea mecanică a ventilatoarelor, în luciul fotografiilor metalice.

Nu era nimeni. Doar la intrare o femeie dormitînd pe un scaun. Făcîndu-și pași, de-a lungul peretilor de carton, în care se deschideau ochii fotografici ai tuturor țărilor Europei și lumii. Se uită la cîteva clișee premiate. Citiră automat numele artiștilor fotografi.

Lumina venea din cilindri de aluminiu suspendați din tavan, în care se ascundeau becuri. O lumină de atelier, arzînd albul hîrtiei, negrul fotografiilor. Negrul dizolvat în nuanțe pînă la alb, prin filtre, țesături, structuri, plase de cenușiu.

O răcoare stilizată domnea în expoziție. Curat și pustiu. Răcoarea, curățenia, pustiuul artei. La mijloc, ei doi se opriră și se întoarseră unul spre altul :

— Și acum ?
— Acum... Ingerul căuță un cuvînt care să deschidă o perspectivă nouă, nu-l găsi, căuță iar, găsi un lucru firesc :

— E tîrziu, mi-e sete, să mergem în altă parte.
— Te simți rău azi ?
— Nu, azi nu, azi mă simt chiar foarte bine. Însă o ușoară slăbiciune. N-am prea dormit.

— De ce n-ai dormit ? Trebuie să dormi.
— Accentul acestui „trebuie“ îl făcu să caute adînc în ochii ei :

— Trebuie ? De ce trebuie ?
— Lasă. Nu acum.
— De cît timp ne cunoaștem ?
— De o jumătate de ceas.
— De cît timp mă cunoști ?
— Ce importantă are ?
— Ce știi tu despre mine ?
— Ea îl apucă de mîna :
— N-ai spus că plecăm ?

Se prelinseră împreună de-a lungul reflexelor de pe pereți, ieșiră, se regăsiră așezați la o masă.

Era limpede, ea nu mai vroia să-i vorbească. Pentru că dacă vorbeau nu puteau ocoli ceea ce vroiau să ocolească amîndoi. Își puteau spune la revedere. Dar nici unul nu spuse la revedere. Soarele prea tare prezisese toată dimineața o ploaie. Ea căzu brusc și tare, lumea alerga pe străzi ca să scape de ea. Văzură fulgere, auziră tunete de la fereastra restaurantului.

Nu stătură decît foarte puțin, neschimbînd nici zece cuvinte. Plecară cum încetă ploaia.

— Du-mă undeva, spuse ea.
— Unde ?
— Treceau pe lîngă un perete cu afișe.
— Du-mă la asta, spuse ea.

El se uită. Un meci de foot-ball cu o echipă străină. În aceeași zi, peste nici o oră.

— Ce să căuțăm la așa ceva ? Pe urmă, e probabil imposibil de găsit un bilet.
— Să mergem acolo. Fă tot ce poți. Vreau să fim împreună acolo.

I se schimbă vocea. Nu mai era netedă și îndepărtată. Ascultînd-o începea să deosebească în ea inflexiuni, accidente, surprize, comprimări ale unor lucruri mai adînci.

— Bine, să încercăm. Ar trebui însă să dăm un telefon.

Se gîndi că numai Bibi i-ar putea face rost de niște bilete la meci, așa, bătînd din palme. Firește, dacă-l găsea acasă.

Ea intră cu el în cabină și nu se feri de atingerea lui în spațiul strîmt.

Minuni se întîmplă uneori. Bibi era acasă. Putea chiar face rost de bilete. Numai să-l mai sune o dată peste zece minute.

Lipiți unul de altul, rămăseseră în cabină. Trebuiră însă să plece din ea, pentru că un grăsan bătu cu o monedă de douăzeci și cinci de bani în fereastră.

Se plimbară zece minute, ținîndu-se de braț, întorcînd uneori capul și întîlnindu-și privirea, fără să-și vorbească.

Se întoarseră la aceeași cabină, ca să telefoneze iar. Stînd atît de aproape de ea, inginerul încercă să-i simtă parfumul, dar nu reuși.

Era în regulă. Bibi făcuse rost de bilete. Se vor întîlni la poartă cu Jenică. Jenică va purta un costum ca mîslina și le va vinde biletele cu suprapreț. Îl întrebă pe inginer cum se simțea și dacă totul decurgea normal.

În taxi se ținură de mîna. Mîna ei se încălzise de mîna lui. Ingerul o privea și se întreba ce se întîmplă cu ei doi. Nu înțelegea, dar ziua nu se sfîrșise, ei doi încă nu se despărțiseră.

Jenică le vîndu două bilete la peluza. Corina o luă înaintea lui pe treptele de piatră. O ajunsese, își găsiră rîndul, se așezară alături pe niște zăbrele pe care le cumpărase prevăzător inginerul, gîndindu-se că băncile ar mai putea fi ude după ropotul de ploaie. Stadionul era arhiplin, umărul ei și al lui erau strînși tare unul în altul de presiunea din dreapta și din stînga. Contactul asta îl calma, îl făcea să se uite liniștit la terenul de joc.

Intrară întîii spaniolii. Apoi românii și tot coliseul petriș se dărimă de sentiment național. Galeria fantastică pe care o poate avea doar sportul românesc sufla în trompete, bătea în tobe, fluiera, aplauda, cutremura cerul cu dorința ei de victorie.

Meciul începu ezitant de ambele părți. Adversarii se pipăiau, încercau să se ghicească. Galeria urla, nerăbdătoare. Ingerul o simți pe Corina tremurînd ușor lîngă umărul lui, imprimîndu-i și lui un tremur. O strînse de mîna. Ea se întoarse și îl liniști cu ochii :
— Nu-i nimic. — Nu ți-e frig ? — Nu. — Oricum, sînt aici. — E foarte bine că ești aici. Și îi întoarse strîngerea mîinii. El tot nu-i simțea parfumul. Poate că femeia asta mirosea a aer.

— Așa ! Bine, băieții ! Hai, bă ! tuna publicul în jur. Și pe neașteptate echipa străină marcă un gol și un țipăt de indignare înlocui clamoarea de entuziasm de adineauri.

Se uita pe teren cînd ea se întoarse spre el și îi spuse la ureche, înfiorîndu-l cu atingerea buzelor :

— E destul, hai să plecăm.

— Să plecăm și de-aici ? N-o să putem ieși.

Ea se și sculase și pornise, fără să-i pese că lovea genunchi și trezea un cor de proteste. Fu nevoit s-o urmeze și auzi la adresa lui mîrișuri mai marcate, deseori injurături. Din fericire avuseseră locurile foarte aproape de capul rîndului, care era unul dintre cele de mai sus, și nu fu nevoie să sară peste picioarele multor băieți care se așezaseră chiar pe trepte.

— Ei bine, de ce-am venit aici ?
— Sub bolțile sure, țigări strivite, afișe motolite, pe care Corina le călca sub tălpile înguste ale pantofilor albi, atît de repede încît inginerului i se părea că plutește deasupra lor.

Ieșiră de sub bolți și ea se rezemă de o balustradă de fier. Figura i se albise mai tare. Părea epuizată.
— Nu-mi spui de ce-am venit aici ?
— Ea căuta ceva în poșetă :

— Nu știu de ce. Am vrut să mergem undeva. Oriunde e multă lume. Ca să nu putem vorbi.
— Scoase tremurător o țigară și o puse între buze. Era abia mai albă decît fața ei.

Sus se auzi o ovație imensă. Mingea, izbită între jucători, smulse iar toate sufletele din piepturi. Deasupra lor, din optzeci de mii de respirații, se ridica o ceață de viață, spre cerul încă înorat.
— Trebuie să-ți fie frig. Ploaia asta a răcit aerul.

— Nu.
— Nu vrei haina mea ?
— Nu.

Nu reușea să-și aprindă țigara. Rupse un chibrit și îl aruncă. Cu țigara între buze, îi aruncă o privire care cerea ajutor.

Deodată el se repezi și o sărută violent. Țigara se rupse și se risipi între buzele lor, dinții strînși li se ciocniră, buzele le plezniră, singele le țîșni în același timp. Simți gust de tutun, apoi de singe și își apăsă mai tare sărutarea pe gura ei. Tot gust de tutun și de singe, apoi gustul ei. Era atît de conștient de gura ei încît nu era conștient de loc de trupul ei, lipit tot de al lui, cu genunchii loviți de ai lui.

Se despărțiră clătîndu-se slabi amîndoi și inginerul întrebă cu respirația întretăiată :

— De ce vrei să nu putem vorbi ?
— Ea făcu un pas, se împletici, se ajută de balustradă. Sări să o sprijine în brațele lui.

— Spune-mi. Acum trebuie să-mi spui.
— Corina aproape plîngea :

— Lasă-mă !
— De ce să te las ?
— Lasă-mă. Vreau să mă lași. Vreau să plec.

— Unde să pleci ?
— Am greșit că am venit. De ce m-ai sărutat ? Ce ți-a venit ? Ce ți-am făcut ? Cum poți fi atît de rău ?
— Rău ? făcu inginerul, uimit.

Cu capul plecat, cu fața ascunsă în pîrul ei lung, Corina se îndepărtă de el, încet și șovăitor. Se opri la cîteva pași, căuță iar în poșetă, scoase ceva, și inginerul își dădu seama din spate că ea își ștergea lacrimile.
— Ajunse lină ea, dar nu îndrăzni s-o mai atingă. Plîngea.

— Corina, încercă el.

— De ce, de ce te trebuia să mă săruți ? Tocmai asta, tocmai tu, o Doamne ! La revedere, să ne despărțim acum, te rog, sînt prea tulburată !
— Cînd ne revedem ?

Ea tăcea, suspinînd tot mai slab.

— Nu vrei să spui că e ultima oară cînd te văd, nu ?
— Nu. Vreau să te mai văd.

— Miine ?
— Nu pot miine.

— Poimiine ?
— Nu. Vineri.

— Tocmai Vineri ! Sînt patru zile pînă atunci !
— Vineri.

— Ai să vii sigur ?
— Vineri seara. Am să vii eu la tine.

— Stau pe... dar ea îl tăie cu un zîmbet înlăcrimat :

— Nu-i nevoie. Știu așa de bine unde stai !
— Așa de bine ? făcu inginerul dezarmat.

— Cum nu-ți inchipui.
— Ai să-mi spui atunci ?
— Ce să-ți spun ?

— Ce se întîmplă cu tine. Ce se întîmplă cu noi.

— Am să-ți spun. Poate că ți-aș fi spus și astăzi seară. Acum tot nu mai e nimic de făcut.

Nu înțelese de loc cum și de ce nu mai era nimic de făcut și îl sperie destul fraza ei. Nu avu însă curajul să mai pună întrebări.

— La revedere.

Se depărtă de el pe aleea de asfalt. Pe măsură ce se micșora, mersul îi devenea mai ferm, silueta mai suplă, capul i se ridica, pîrul îi plutea pe umeri.

Dispăru. Ingerul își trecu mîna pe frunte.

Uitase pur și simplu unde era. Făcu un efort ca să se orienteze, în cele din urmă se urni, ajunsese la capătul unei linii de tramvai. Se urcă într-un vagon gol. Se uită pe fereastră, așteptînd ca vagonul să plece. Se întunecase aproape, din cauza norilor care iar domneau cerul. Sosea o ploaie nouă.

Drumul înapoi

Veteranul Moby-Dick
capcane clămpănind, Hélas !
nu-i cu putință
nici de privit în întregime.
Înfățișarea-i putrezește
sub altă-nfățișare-a lui.
gura de gură îl apucă,
frunzele vii
spre frunze curg.
Și cu vederea dusă-n ape
de veacuri plutitor e ochiul,
culcat în iarbă brațul lui.
craniul lui depus pe braț.
Seara vă chem
printre obloane martori
și muzica ea însăși un ghețar
auzului plutind trandafiriu !
O, peștele cuceritor
împodobit cu barbă de cîrlige
treizeci de ani la rînd vînat
și alți treizeci de ani apoi
săgeți și sfori în solzii lui,
ghiulele și armuri întregi
bolborosind în destrămare.
Căderile îi vin ca norii
pentru că el nu ține minte,
nu știe să prevadă, nu adună.
E despicat din pîntece la bot
fără membrane, fără lobi,
dar niciodată prea adînc
niciodată prea adînc.

Mediu (II)

Drepte ferestre, glastre-nverzite.
urme pe lespezi în stradă,
trapul velin și sfios al asinului
dus de Mesia de zgardă.

Și globul ispitei văzut
de-a-dura pe zimții de flori
în vinerea mare cu patimi
și miere prelinsă din pori.

Qui pro quo

Tu altfel decît mine stai
bei altfel decît mine și vinezi
și ciinii ți-i stîrnești cu alte voci.
Cruzimea ta e alta, somnul tău
plutind sub ceruri altfel vine
și-ți cade-n păr ca liieci.
Gînduri în alte forme duci
late ca schiurile, lungi
ca razele ori plane și albastre.
lichide dulci cu gust de dud
și cu miros de rădăcină.
Sub piele-ți sînt expuse altfel
vene rare strălucind,
nervii se prind deosebit
pe legăturile de oase.
Ce chip dai lumii tu, ce înălțare
orei cu limbile coclite
și cum îmi dai suflare,
cum îți sînt
cenușa-nlăcrimată din orbite ?

Andrei Ciurunga

Transfigurare

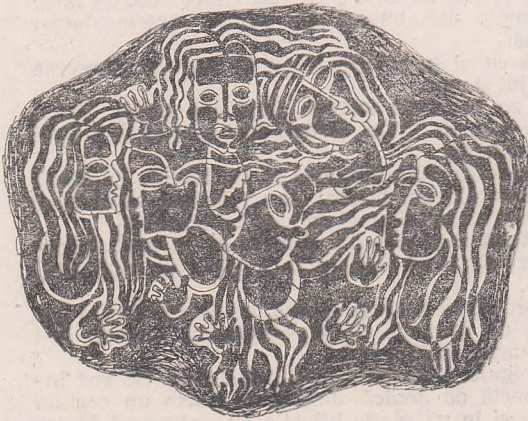
Întii, vom strînge lemnul amîndoi.
Cu mîinile-mpletindu-se fierbinte
vom arde cărămizi cu luare-aminte.
Înalți, pereții vor țîșni vioi
în albe tencuieli de-mbrăcăminte
și-acoperiș de tablă, pentru ploi.
Iar cînd va fi să ne mutăm apoi
drapați în cele mai de preț veșminte
vom preschimba materia-n cuvinte
să nu se surpe casa peste noi...

Banchet

Auzi cum plouă, auzi cum putrezim,
fructe căzute — miezul se-afundă
încet ; blindă, ospitalieră
vreme-a descompunerii. Țeste de-a dura,
pe trepte de echinoctiu.
Creier fragil — întii spaimetele,
ciocnind osul frunții cu degete lungi —
se deschide urechea
s-asculte pămîntul și subpămîntul,
freamătă nările, boltind intrări
monumentale,
furnicilor care vin și pleacă
mai ostenind pentru noi ;
se deschid ochii să vadă : iată,
fosforescența,
pîlpierea oaselor în trecere,
domni rătăcind dedesubt,
luminînd timpii cu torța scheletelor.
Astfel, se deschide încet
poarta pămîntului, liniștea.
Pace gîndurilor, dorințelor ; și nici o
trudă, întru-nțelegere —
Miezul minții și miezul inimii —
care-i mai dulce, care vă satură,
meserii mei, invitați astă noapte ?
V-ascult vuietu-adînc și graba voioasă.
Se face cald. Surdina ploii,
muzică dulce, mai amintindu-ne.
Intimitatea... Vecinele noastre — semnițele
grîului
ne pipăie, cu deget subțire, pleoapele.

Vis de cai

Am putea să dormim
cum dorm caii, în viscol,
sprijinindu-și capetele
unul în coama celuilalt ;
am putea să visăm frumos,
vise de cai
care nu-și spun dimineața visele
decît într-un fel de nechezat
sonor, comunicativ...
Și-n zori am pleca
înhămați
fiecare în partea știută de ieri,
de alaltăieri —
trap pe stînga
ori dreapta,
ochi pentru stînga
ori dreapta,
jumătăți ale aceleiași
mișcări lungi
care fac un tot
nicăieri.



Imnuri de dragoste

II (Te urăsc)

Te urăsc, pentru că nu am o clipă de liniște.

Mă doare, mă doare de ard.
Abia te mai port, mușchii îmi tremură
atît ești de grea, cînd nu ești aici.

Spune-mi, de ce sînt atît de neputincios ?
Spune-mi, de ce mi-e frig fără tine ?
O, dă-i un strop de liniște celui
născut să poarte neliniștea.

III. (Inima-ți arde)

Inima-ți arde, cu forme buza-ți mă-mbată
„Vai, ard mereu, și nu mă mai mistui
doată.“

Cînta nu știi cînd, nu știi cine.
Nimic n-am rămas, uscat pe preamulta
vieții viltoare — foamea mă mistuie ? —
sau poate a ta, pustiitoare ?
mi-e greu să mai spun, mi-e rușine.

X. (Nu doar decenii)

Nu doar decenii, mii de ani m-apasă,
Crescînd, pe umeri lumea mi-a crescut —
la vîrsta mea ridicol de frumoasă.

În românește de Constantin OLARIU

Mihai Gavril

Diana

Din munți de ninsoare
prin codri, tăcută
într-una spre soare
aleargă o ciută.

Pe-a stelelor urmă,
prin văile reci
scurmă, din fugă,
fierbinte, poteci.

Și-n ger, sub o rază
căzută cu seara,
din lună visează
venind primăvara ;

Cu fruntea-n alaur
și umărul rece
cu arcul de aur
Diana cum trece.

Dumitru Bălăeț

Lupoanca

Gînd de flori, primăvară, vînt șuerînd
prin vîrfuri de fagi
și ea, lupoanca, răsărînd
dintre stufărișuri și carpeni.
Doamne, unde mi-e graiul,
sînt copil și ea stă în fața mea
ca o stană de piatră.
Parcă a coborît din legendele Romei
e atît de frumoasă și mîndră
și pîntecele greu de lupanii
pe care-n curînd îi va naște.
Ce înalte sînt trunchiurile de fagi.
ce tăcute și cum se mai rostogolesc
nourii albi peste pădure.
Hipnotizați îmi sînt ochii
de privirea întunecoasă care mă iartă.

De ce, oare, dintre toți poeții lumii, numai Torquato Tasso este acela pe care Goethe și I-a ales drept erou al unei drame? O asemenea întrebare ni se pare cu atât mai legitimă cu cât știm că marile intuiții goetheene numai rareori pot fi dezmințite. Pentru prima dată, viitorul creator al lui Faust a pătruns, aci, ceva dincolo de „genul epopeii“, de „miraculosul creștin“ și de tot formalismul didactic cu care fusese tratat până atunci marele poet al Renașterii. Goethe a simțit în Tasso un modern, ba chiar s-a regăsit pe sine într-însul, și anume în miezul său vulnerabil de „poet“, necrotit de crusta demnității oficiale, cu care „olimpianului“ îi plăcea adesea să se orneze. El și-a înregistrat ca a sa frământata constelație lăuntrică a înaintașului renaștivist.

Stabilind existența unei afinități adânci între cei doi poeți, nu ne gândim, în nici un caz, la partea „sentimentală“, de debut, a lui Goethe, cu cunoscutele sale reminiscențe din Rousseau. Ne gândim tocmai la faza matură, de intensă și dureroasă sensibilitate, din complexul goethean. Indirect și involuntar, Faust o ucide pe Margareta, așa cum mai înainte, cu propria-i mină, dar fără să știe, Tancredi a ucis-o pe dorita lui Clorindă. Și la Goethe și la Tasso, femeia iubită își află izbăvirea într-o moarte nedreaptă, nevrută, de cei ce o nimicesc, și revine, cu un mesaj al împăcării, ca apariție mîngietoare sau ca lumină iertătoare, proiectată peste frământările dezolațiilor îndrăgostiți. Este o viziune care desparte lumea modernă de aceea a teribilelor războaie toare antice. Principiul afectiv care leagă spiritele, acel „etern feminin“ (das ewig Weibliche) din finalul lui Faust, se vede regăsit de Goethe în zguduitoarea și nobila sensibilitate a lui Tasso. Și prin aceasta el a identificat acolo ceva din propriul spirit modern și din „duhul iubirii“, care va hrăni romantismul.

Am recurs la acest preambul pentru a releva că volumul afectiv al nefericitului poet din Renaștere cuprinde anticipat un caracter cu mult mai nou și mai complex decît naivul sentimentalism din veacul al XVIII-lea, cu care nu se poate confunda. Trăsăturile pe care noi le considerăm moderne în legătură cu o formă evoluată de afectivitate, le găsim parțial și în germene la Tasso. Comunicarea simțirii pe cale muzicală, folosirea infinită a elementului sugestiv, evocarea stărilor inefabile, imperceptibila fluiditate a senzațiilor, se află toate grefate pe un fond de anxietate lirică, de mare autenticitate, ceea ce ne face să recunoaștem în

Îndreptar pentru TORQUATO TASSO

acest italian de la finele Renașterii fiziologia poetului modern. Oscilațiile vagi ale nostalgiei fulgerate de lumina crudă a florilor lăuntrice, ale înfruntării sfîșietoare între voluptatea pămîntului și puritatea cerului își găsesc ele adăpost în al său Ierusalim liberat. Modernă, în sfîrșit, ne apare însăși nebunia lui Tasso, calamitate care nu l-a urmărit pe nici unul dintre marii literați ai vremii sale și care abia cu mult mai târziu își va face simțită puterea funestă peste răvășita simțire a celor aleși de muze. Poetul însuși parcă ar fi conștient de drama ce-l așteaptă: **Nebun, voi rătăci printre câinți, / Cruzei, drepti călăi ai inimii durute.** Cuvintele sînt ale eroului său Tancredi, dar, prin ele, Tasso își anunță sieși destinul.

Numai din acest simplu amănunt putem înțelege de ce opera nu l-a fost pătrunsă în esență nici de contemporani și nici de clasicismul următor. Poema sa epică seamănă cu poemele așa-zise epice ale romanticilor, unde orice element de fabulație nu constituie decît pretextul unei imense descărcări lirice. Putem spune chiar că Tasso inaugurează cu un mare avans acest gen, care a fost atribuit cu exclusivitate romantismului.

A vorbi, însă, vag, de un lirism al său, înseamnă prea puțin. Mai trebuie accentuat că, în contribuția sa fundamentală, poetul nu poate fi apropiat de lirica italiană a timpului său. La el întîlnim adesea o exaltare frenetică, un radicalism neconștient al simțirii, care ajunge pînă la setea exterminării de sine. Prin eroul său, poetul năzuiește să sufere același destin ca și îndrăgita ființă pierdută: **Dar dac-ai fost pentru jivine pradă, / Și eu mă vreau în pîntec de jivine.** Nu este, însă, aci numai închipuirea abstractă a faptului, ci și reprezentarea feroce a procesului real pe care l-ar implica un asemenea fapt: **Aceleași măruntaie să ne roadă / Și-aceiași colți pe mine și pe tine.** Motivul este mai vechi — medieval — întîlnindu-se mai înainte la un alt poet de o violență afectivă extremă, Iacopone da Todî (veacul al XIII-lea), care se închipuie în ipostaza ultimelor rămășițe din ființa sa, mistuite în pîntecul unui lup. Noi am identifica aci senzația fizică a cînteii acute, cu correlativa aspirație de aneantizare, stare care l-a încercat de atîtea ori și pe Tasso însuși. Atunci are loc acea sfîșiere lăuntrică,

acea durere-fiară, a cărei victimă îi dorește împlinirea totală a procesului devorator, pentru ca, prin inexistență, să se salveze din tortură. Dar acest chin al remuscării — numai că pătruns de orgoliu și învăluit de mister — este și al demonului byronian. deci al unui prototip romantic.

Tasso rămîne totuși și poetul unei lumi de-o inegalată splendoare, înecat în acorduri muzicale, o lume de magie, de culoare, de voluptate, așa cum arată episodul lui Rinaldo și al Armidei din cîntul XVI. Această închipuire, însă, nu durează, așa cum nu dăinuiesc nici visurile învăpăiate ale romanticilor. Totul „se destramă“ sau „se spulberă“ la el, lăsînd în urmă cenușa ruinei: **Sub soare și sub vînt cum se destramă / Imenșii nori, cei albi și trecători — / Cum se destramă năluciri ce-l cheamă / Pe bolnav spre delir adeseori — / Se spulberă palatul și pe coamă / Rămîn doar stei, pustiuri și orori.** În acest poem, care trebuie să fie o epopee a victoriei, învinge artistic totdeauna partea lirică depresivă. Tasso este, prin excelență, poetul visurilor de împlinire neatînte, al dorurilor nesatisfăcute. Dar ele scapătă după scurt timp sau se tocesc și pier mai-nainte de-a fi ajunse, fiindcă nu constituie, în fond, adevărata fericire și adevărata împlinire. Există, oare, un liman sta-tornic al lor și poate fi el găsit? Poetul rămîne în suspensie, fiindcă nu s-a găsit nici pe sine decît în adîncuri turburi, nedeslușite, de componență inefabilă. Într-însul dăinuie doar nostalgia unui „nu știu ce“ vag, confuz, muzical, formulă pe care el o trăiește și o ilustrează, printre primii, în lirica europeană. Este, însă, îndeajuns și atît pentru a surprinde la el dîra de lumină, pe care a lăsat-o, în lumea modernă, unul din marile momente ale poeziei.

De aceea, salutăm cu toată căldura recenta traducere a **Ierusalimului liberat.** Nu știm dacă sînt mulți acei care au realizat cîtă energie susținută, cîtă finețe de travaliu, cîtă „inspirație“, cere învingerea unui asemenea text poetic din patrimoniul clasic al omenirii moderne. Traducătorul său, Aurel Covaci, nu se află la prima sa înfruntare athletică cu colosii timpurilor. A învins cu strălucire **Lusiadele, Heptameroul,** și acum își readună puterile să supună graiului românesc și **Paradisul pierdut.** Redusele ilustrații, fără o alegere dirijată, pe care ni le-au îngăduit acest modest cometariu, dezvăluie prea puțin dintr-un efort atît de rodnic, ce nu poate fi apreciat decît în cadrul neobositei sale continuități. Cititorul român se poate, astfel, bucura — fără nici o aproximație în minus — de încă una din creațiile geniului omenesc, adăugată la cele multe pe care le-am cucerit pînă acum pentru noi.

Edgar PAPU

„Îngrozitorul domn Gunn“

de ROBERT GRAVES

Robert (Von Ranke) Graves e fiul poetului Alfred Percival Graves (1846—1931), autor al multor volume de cîntece și balade irlandeze. Robert Graves (n. 1895, Wimbledon) a publicat cîteva culegeri de poeme, o autobiografie concentrată asupra experienței autorului în primul război mondial („Good-bye to all That“ — Adio acestei lumi, 1929), plină de remarcabile scene trăite și de fermecătoare portrete psihice, una din cele mai interesante mărturii care s-au scris în Anglia despre marele conflict, un număr de romane, niște captivante evaluări critice (cea mai des citată e aceea scrisă în colaborare cu Laura Riding în 1927: „A Survey of Modernist Poetry“ — O privire asupra poeziei moderniste). A adnotat o ediție selectivă de mituri grecești și a dat — între alte traduceri de mare finută — o versiune modernă a „Măgarului de aur“. În 1926 preda literatura engleză la Universitatea din Cairo. În 1961 a fost ales Profesor de Poezie la Oxford. Publicul românesc îl cunoaște exclusiv prin traducerea romanului „I. Claudius“ (Eu, Claudius împărat), care, publicat împreună cu urmarea „Claudius the God“ (Claudius zeul, 1934), a constituit cel mai popular succes din cariera literară a scriitorului atît în Anglia cît și în străinătate. Dincolo de savoare, ambele romane sînt o adevărată reînvieră a genului, atît prin atitudinea autorului față de om și de istorie, cît și prin stil și compoziție. Ca autoritate în materie de roman istoric, Graves avea să se reafirme în 1943, prin „Wife to Mr. Milton“ (Nevasta domnului Milton).

În poezie, acest complex om de litere a debutat cu balade și imitații ironice în maniera Skelton, abandonînd însă după primul război mondial în favoarea „modernismului“, ca apoi să se întoarcă iar la o factură mai tradițională. În jurul primului război mondial, poezia engleză se găsea sfîșiată de năzuința către două direcții aparent imposibile de conciliat. Una era aceea a continuării în vîna „engleză“ (mergînd pe calitățile inerente limbii și pe specificitățile insulare), direcție care își găsește și azi, oricît ar mai părea de curios, adepții, recrutați însă cel mai frecvent, cum e firesc, dintre creatorii cu volum intelectual mai redus, acomodată în dimensiunea provincială. Cealaltă, zisă „europeană“ (deși impusă de doi originari din America. Eliot și Pound), care a revoluționat lirica britanică și a influențat adînc conștiința poetică a întregii lumi, era o încercare de situare a emoțiilor eterne în stratul bogat al erudiției. Între ele, Graves, om de cultură fină, a reușit o combinație de limbaj neartificial și de semnificație foarte compozită și subtilă, fără didacticism ori referințe realiste prea stridente, ba păstrînd și anumite continuități, nu foarte manifeste, cu o linie poetică „nemodernă“ (gen Hardy, Edward Thomas etc.). În genere, poezia lui Graves

(ca și proza) e de o grație și o inteligență excepționale. Însă mereu se ghicește un subtext de refuz al certitudinilor, de neîncredere în spiritul serios, o instabilitate a retrospectiviei și perspectivei, o gimnastică a timpului și spațiului, o înclinație spre parodie ori chiar spre pastîșă. Dar dintr-o poziție intelectuală inatacabilă. De altfel, undeva există un fond sănătos și curat, veșnic prezent și veșnic neevocat, pe care lectorul nu-l poate localiza.

Ca prozator, Graves seamănă întrucîtva cu Thornton Wilder, prin ideea evaziunii în istorie, și e în orice caz înrudit cu toată marea serie de sceptici anglo-saxoni ai acestui secol, deși fără gust special pentru paradox și calambur. Uneori, comentînd viața, el amintește de Huxley. Însă la Graves situațiile sînt convingătoare, iar personajele au carne. Norocul prozatorului este acela că plăcerea de a trăi nu i-a fost alterată și atunci ideile pot fi încorporate firesc în euri, conflicte, deznodăminte. Ceea ce de altfel e un noroc tipic englezesc. Oceanul care înconjoară insula din toate părțile, cîntînd de secole s-o înecă, trezește omul cel mai fin din praful bibliotecii, îndrumîndu-l spre viață. Chiar ironia lui Graves e constructivă. Conștiința viitorului nu apune niciodată. Presimțind catastrofele spirituale contemporane, Graves a intuit foarte inteligent echilibrul natural ce se creează în ființa și mințile comunităților mici. A fost poate un reflex al lumii grecești, ori al Renașterii. După al doilea război mondial, scriitorul s-a stabilit la Palma de Majorca.

Editura pentru literatură universală ne-a dat un scurt volum de nuvele ale lui Graves (sperăm că unul din romane va fi curînd publicat tot aici) din care personalitatea prozatorului nu se deduce întregă. Însă toate bucățile sînt amuzante, caracteristice prin stilul ușor obosit, amabil, plăcut în culori blînde și în cuvinte niciodată prea tari, prin umorul rezultat din îmbinarea unui genial bun simț (foarte „british-made“) cu o îngerească imbecilitate. Totul se petrece în lumi mici și pașnice. Tragedia care tună în fundal (războiul uneori) e considerată cu un suris ingenuu. Cele mai reușite sînt firește „Povestirile romane“. Crepusculul imperiului britanic e întrevăzut în scenele de „fin de siècle“ latin, cu un rafinement încîntător. Din comparația implicită aproape izbucnește ideea similitudinii de destin și de natură între romani și englezi, idee poate dorită de autor. Stilist consumat, Graves poate da o imagine lectorului român de ce înseamnă, într-o proză cu mare tradiție și limbă foarte stratificată, un „profesionist“.

Cu totul la înălțimea originalului a fost Nina Stănculescu, fericit aleasa traducătoare. Talentul ei de transpunere, sprijinit de o sănătoasă atitudine în echivalare, realizează o versiune captivantă, delicioasă la lectură, și, fără nici o stîngăcie, foarte „englezească“. Vocația personală de scriitoare a jucat probabil aici un rol mare. Alături de ea, cunoașterea limbii se simte solidă, iar plăcerea exercițiului lingvistic — întregă. Paginile au exact frîgezimea și feminitatea (căci, prin bună creștere, Graves simulează feminitatea) originalului. Drept exemplu am putea cita oricare fragment al cărții.

P. P.

Fișier

A apărut la Editura pentru literatură universală într-o nouă versiune românească o carte celebră: „Cartea de la San Michele“, cunoscuta culegere de impresii, amintiri și meditații a medicului și scriitorului suedez Axel Munthe, care a trăit o bună parte a vieții sale în insula Capri — cadrul acestei cărți. Această lucrare, care s-a bucurat de zeci de ediții în toate limbile lumii, a fost tradusă din nou în românește de Teodora Sadoveanu și încheiată cu o post-față semnată de Alexandru Sever.

Capodoperă a artei oratorice din antichitate, „Filipicele“ lui Cicero (discursuri împotriva lui Marcus Antonius) apar în traducerea integrală a prof. D. Crăciun, însoțite de un amplu studiu introductiv al conf. univ. B. Guțu (E.L.U.).

Din nou în librării, Friedrich von Schiller. Tot la Editura pentru literatură universală, în colecția destinată „Clasicilor“, au apărut alături de intr-un volum celebrele piese „Hoții“ și „Don Carlos“. „Hoții“, prima piesă (1781) a marelui poet, dramaturg, istoric și filozof, e o lucrare asupra căreia sînt puternic imprimare caracterelor vestitei orientări „Sturm und Drang“. Drama „Don Carlos“ (1787) are calități de intuiție și portretizare mai adînci, mutînd accentul conflictului în sferile cele mai înalte ale unor euri sensibile și dureroase. Amîndouă rămîn clasice instrumente de cunoaștere a unuia dintre cei mai mari scriitori de limbă germană, spirit de un neîntrecut idealism și de o nestînsă ură împotriva tiraniei. O prețioasă traducere semnată de N. Argintescu-Amza și de Al. Philippide se ridică la nivelul originalului, asigurînd comunicarea pură a substanței originale. Volumul se deschide cu o prefață erudită, de o siguranță clasică, semnată de Al. Philippide.

Încadrîndu-se în generația prozatorilor postbelici, Alexandru Ceakovski este cunoscut de către publicul românesc prin cărțile sale „Căile pe care le alegem“, „Un an din viață“, „Lumina steei îndepărtate“. „Logodnica“, noul roman apărut la E.L.U., reflectînd vechea atracție a scriitorului pentru dezbateră etică, are ca mobil epic un grav accident de circulație, urmat de o decizie judecătorească pripită. Traducere: Tudor Topa și R. Vasilescu-Albu.

În editura Meridiane a apărut „Viața lui Benvenuto Cellini scrisă de el însuși“, autobiografie celebră. Ediția mai cuprinde, la sfîrșitul volumului II, o selecție din documentele existente în ediția originală „La vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo“ — Felice le Monnier editore, Firenze 1924. Traducere, cronologie și note — Ștefan Crudu.

După aproape un secol de la moarte, publicistul francez Jules de la Madelene, participant la revoluția din 1848, a fost readus în atenția literară de către Louis Aragon, care a descoperit împlinirea operei acestui uitat: un roman, intitulat „Marchizul de Saffras“, amintînd prin descrieri de un anumit spirit al prozei lui George Sand. Romanul, prefațat de Aragon, a fost publicat la E.L.U. în traducerea Rodică Sfîntescu.

Centenarul

„EDUCAȚIEI SENTIMENTALE”

Nimeni nu mai are astăzi îndoieli asupra acestei cărți care dă măsura geniului flaubertian. Totuși la apariția ei, în 1869, și mult după aceea i s-au contestat farmecul și semnificația sub cuvânt că e un roman plicticos, ratat. Scris, între altele, spre a câștiga definitiv și deplin simpatia lui Sainte-Beuve — singurul cronicar ale cărui opinii Flaubert le respecta — (acesta moare cu puțin înainte de tipărirea exemplarelor de semnal) romanul s-a bucurat de întâmpinări critice iritate, incomprehenșiunea luind nu o dată forma deschisă a ostilității. Eroarea și-a câștigat drept de cetate și nu puțini sint exegeții francezi care în lungul anilor aminteau cu jenă romanul; cazul lui Gustave Lanson este în privința aceasta ilustrativ. Reputatul istoric literar susținea în 1923, deci după 50 de ani de la publicare, răstimp suficient pentru corectarea primelor aprecieri nedrepte formulate la adresa cărții, că spre deosebire de Doamna Bovary care rămâne „capodopera romanului contemporan” paginile „Educației sentimentale” lasă o impresie cenușie.

Tristul destin al acestui indefinibil pamflet care este „Educația sentimentală” amintește de scrisoarea lui Schopenhauer către editorul Brockhaus, la 7 mai 1843: „...Dacă priviți cu atenție istoria literaturii veți vedea că toate operele solide și făcute pentru a dura au fost la început neglijate. Lucrările proaste și false se lăfăiesc brutal în fața lumii; lucrările bune și adevărate care nu-și găsesc loc, sint obligate să lupte să-și deschidă un drum spre a putea ajunge la lumină”.

Datorită tenacității unor editori de talia lui René Dumesnil și René Descharmes, cât și analizelor de mare acuitate pe care i le-a consacrat Albert Thibaudet, „Educația sentimentală” s-a impus treptat și și-a dezvoltat unicitatea, caracterul inovator, larg deschizător de drumuri pentru epica modernă.

Cartea beneficiază de o experiență literară dublă: una aplicată asupra materialului sufletesc, cu atâtea reflexe autobiografice, evocat într-o primă variantă (1843—1845), alta decurgând din maturizarea romancierului însuși, de astădată mai puțin introvertit și mai deschis, în schimb, spectacolului social. Oricum, romanul ieșit din pana unui spirit insurgent sfidează timpul și își regăsește, paradoxal, prospețimea pe măsură ce îmbătrânește calendaristic. Acida exasperare a autorului trece în cititor cu lucida amărăciune provocată de neîmplinirea unor sentimente, refuzate de circumstanțele neprielnice ale vieții burgheze.

În perioada premergătoare redactării Flaubert mărturisea unui prieten: „Ceea ce mă ispitește, ceea ce aș vrea să realizez este o carte despre nimic, o carte care să se susțină prin ea însăși, datorită propriei alcătuirii stilistice, o carte ce nu va avea aproape de loc subiect sau, în fine, subiectul va fi extrem de

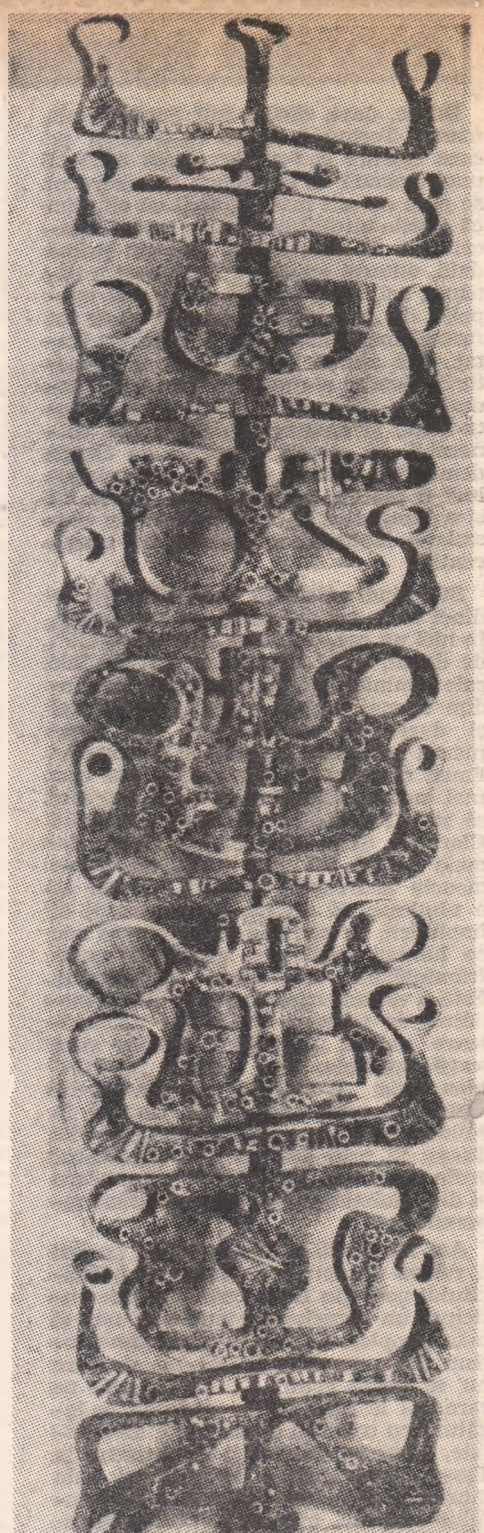
estompat”. Desigur, Flaubert nu intenționa să facă în plan romanesc „o carte despre nimic”, cum i s-a părut unui exeget al său că descifrează în rîndurile citate ci, depărtîndu-se violent de marasmul exigenței osificate, dorea să dea la iveală un roman al golului social și spiritual. Prin descrierea unei tragice irosiri, cea a înzestratului și nehotărîtului Frédéric Moreau, scriitorul osîndea deschis placiditatea vinovată care presupune angrenarea pasivă a personajului, declasarea prin dezerțiune morală, îi conferă lui Moreau o aură de cert interes și prin modul în care evocă istovirea unei societăți și prin formula de anticipare caracterologică a descumpănirii și ofilirii unor avînturi ce se lasă spulberate. În aceste trăsături de mentalitate și de comportament capitular se află liantul care îl apropie pe Moreau de atîția dintre eroii lui Camus, Sartre, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Le Clézio, Anne Langfuss.

Pe plan strict literar cartea aceasta apărută acum un veac însemna o dată, revoluționa tehnica genului. Descoperitorul bovarismului înțelesese mai demult cit răsunset au timpul interior, evenimentele subiectivității. Surprinzîndu-le mărunta măcinare, Flaubert descoperea un drum opus celui pe care pășiseră personajele universului balzacian. Pentru prima dată cititorul asista nu la asalturi roboste pentru un loc sub soare, ci la eșecuri provocate de rătăcirii și imobilism. Ridicolul, mizeria și abrutizarea — expresii ale urfului — luau locul afirmărilor triumfătoare. Dispariția vitalității — secătuirea în veleitățile apatice — iată ce anunță Flaubert prin romanul său. Perspectivei întronate de titanismul balzacian, Flaubert îi opune o epică a lincezelii și degradării, cu ritmuri narrative trenante și cu fericite intuiții ale neputinței regenerării (monologuri, discontinui, interferenți ale cinematicului cu plasticul contemplativ). Narațiunea în „Educația sentimentală”, așa cum a conceput-o acest mare poet al staticului încărcat de tensiune, este deplin adecvată tonusului letargic al eroilor săi debusolați. Mutățiile conștiinței lor suportă asaltul biologicului și răspund dilemelor prin amorfism. Bineînțeles că, procedînd astfel, nu se vor mai emancipa niciodată de sub-presiunile exterioare. Însă umanismul artistului transpare chiar și dincolo de îndoielile amare, neliniștile și suspiciunile care îl săgetează neîntrerupt. Magistralul său roman dedramatizează sau deromanizează epica de largă respirație, restituindu-i adevărata identitate, cea inspirată nu de eresurile unei literaturi de mistificație și iluzionare a cititorului, ci de prevenire și refuz al trivialității. Refuz întreprins cu acel resentiment față de realul dezgustător în stare să-l smulgă din moliciune și compromis chiar și pe lectorul cel mai tolerant.

H. ZALIS

ENGELS JOZSEF

PANOU DECORATIV



CADRAN

Congresul scriitorilor ucraineni

În zilele de 13-14 februarie a avut loc la Kiev ședința plenară a conducerii Uniunii Scriitorilor din Ucraina. Ședința plenară a fost condusă de Oleg Gonciar, cunoscutul prozator (din seria ultimelor volume se poate cita ca deosebit de interesant romanul „Catedrala”). Ședința a fost consacrată dezbaterii sarcinilor actuale ale criticii literare ucrainene față de contextul diversificat al literaturii din Ucraina și din întreaga Uniune Sovietică. În amplul său cuvînt de deschidere, care a fost în același timp un salut, o analiză și o perspectivă, Oleg Gonciar a amintit cu satisfacție succesele din ultimul timp ale criticii literare, spunînd între altele: „Dînd ceea ce se cuvine criticii literare, trebuie să chibzuim de ce se aud totuși unele reproșuri privind situația actuală a criticii — și nu atît din partea scriitorilor, cît din marea masă a cititorilor. Este oare destul de activă critica noastră? Oare nu au trecut prea multe forțe de pe acest front în domeniul istoriei literare — care nu este scumpă, dar rămîne totuși departe de preocupările și problemele contemporaneității? ..Oare critica este întotdeauna suficient de competentă, convingătoare și eficientă?” După opinia lui Oleg Gonciar: „Ar trebui ca activitatea noastră de critică literară să se adreseze mai frecvent și mai atent procesu-

lui literar unional, intrucît o cercetare mai amplă și mai temeinică poate inspira gînduri mai expresive și mai profunde... În interesul unei dezvoltări mai fructuoase a literaturii noastre, avem nevoie de experiența altor literaturi naționale, cu toată originalitatea lor, cu toate căutările și soluțiile lor. Nu se poate spune despre critica noastră literară că nu se interesează total de aceste probleme, dar este necesar să se facă și se poate face mai mult”.

După acest îndemn de intensificare a legăturilor criticii ucrainene cu întreaga literatură a Uniunii Sovietice, un raport a fost prezentat de către Leonid Novicenco, secretar al Uniunii Scriitorilor Ucraineni. Leonid Novicenco s-a ocupat în raportul său mai cu seamă de problemele cu caracter ideologic pe care le are de rezolvat azi critica din Ucraina, spunînd între altele: „Într-un proces îndelungat și chinuit, noi am lichidat deprinderile și șabloanele sociologismului vulgar; oare influența lor este lichidată definitiv?” Dezbătînd alte laturi ale procesului ideologic în critică, L. Novicenco a analizat fenomenul „depolitizării” criticii, arătîndu-i urmările nocive, și a avertizat asupra unor manifestări ideologice străine ori anacronice, cum ar fi „naționalismul burghez ucrainean”.

Au fost discutate apoi diverse măsuri cu caracter organizatoric, menite să perfecționeze activitatea conducerii Uniunii Scriitorilor Ucraineni. Secretariatul Uniunii a fost restructurat. Oleg Gonciar a fost ales președinte al Uniunii. S-a luat hotărîrea creării organizației din Kiev a Uniunii Scriitorilor Ucraineni.

„Die welt der Literatur”

Numărul 3/1969 al revistei literare vest-germane se deschide cu o impresionantă poezie a tînarului poet ceh Miroslav Holub. Jost Nolte dezbate o problemă eternă a literaturii: originalitatea. Epoca noastră literară pare să se caracterizeze printr-o discordanță tot mai accentuată între aspirație și înfăptuire. De aceea este tot mai evident caracterul relativ al originalității unor cărți contemporane, fiindcă autorii își dau prea tirziu seama că „noutatea” pe care o revendică e de fapt finalitatea unor eforturi precedente.

Textele în proză, cu caracter de experiment, ale scriitoarei vieneze Friederike Mayröcker, intitulata „Minimomster Traumlexikon”, sînt analizate de Hannelore Neves care constată că „în acestea nu se mai găsesc subiecte, lumea autoarei fiind alcătuită din cuvinte, cuvinte, cuvinte...; ea face impresia că e disponibilă doar pînă în momentul în care delimitează cîmpul de acțiune al cuvîntului, iar înlăuntrul acestor granițe, lasă cuvîntul să viseze singur... atribuindu-i, pe semne, o valoare independentă și o semnificație metafizică”.

Günter Zehm caută să prezinte gîndirea filosofului Jürgen Habermas cu prilejul apariției tratatului său „Cunoaștere și interes” („Erkenntnis und Interesse”). Ce înseamnă în liniile ei fundamentale această filosofie re-

iese din polemica pe care recenzentul o angajează cu Habermas, pentru care, se pare, psihanaliza e instrumentul cunoașterii, forța motrice a vieții și a lumii. Absolutizînd scopul existenței adevărate, Habermas e de părere că omul contemporan pierde ceea ce are mai propriu, sau cum spune Heidegger — „die Eigentlichkeit des Daseins”. În cartea sa strălucește peste tot scepticul liberalism al marelui medic vienez — conchide Günter Zehm. De fapt, pe plan literar, ideile lui Habermas se înscriu în cîmpul de acțiune al suprealismului, care caută la confluența dintre vis și realitate să intensifice inspirația artistică cu o paranoia procurată în mod artificial.

Apariția volumului III al operelor complete ale lui Marcel Jouhandeau, binecunoscutul autor al lui „Monsieur Godeau”, oferă lui Rudolf Krämer-Badoni posibilitatea de a sublinia intransigența și suplețea artei sale, care și-a câștigat o poziție proprie în literatura europeană, cu mari aderențe la spiritul modern.

Sub titlul „Cîntecele unui surghiunit” este salutată apariția, în traducere germană de Vagelis Tsakiridis, a poeziilor lui Jannis Ritsos. Helmuth de Haas face interesante considerații despre psihologia autorului și estetica operei, entuziasmîndu-se de faptul că marelui liric grec e atent la spontaneitatea vieții, la ceea ce se găsește unic în om, stimulent suprem al poeziei sale.

„Poeți în postură de filosofi” — cele patru studii de Käte Hamburger despre științele naturii și filosofia existenței în operele lui Novalis, Schiller și Rilke sînt analizate cu

interes de Manfred Durzak care vede „expresii naturale” și „frumuseți deschise” în cugetea acestor subtili poeți pentru care poezia — după expresia lui Novalis — este **realul absolut**. „Puterea magică a poetului — spune același autor — nu va merge niciodată atît de departe încît să-și îngăduie să depășească frontiera dintre cuvînt și acte”, iar pentru Rilke „toate lucrurile se precipită în invizibil ca în realitatea lor cea mai apropiată și cea mai adîncă”.

Friedriche Meichoner comentează criza prin care trece difuzarea literaturii beletristice în Italia, excedată de enciclopedii și „cărți de actualitate”. Într-un interviu, marele editor Giorgio Mondadori mărturisește cu amărăciune că, în 1967, autori ca Basani și Cassola, se tipăreau în două sute de mii de exemplare, pe cînd astăzi de-abia ating tiraje de treizeci de mii.

Un studiu amănunțit despre literatura de război iugoslavă face Ivan Ivanji într-un moment cînd capodopere ale acestei literaturi se traduc în R. F. a Germaniei.

Într-un reportaj, Henry Marx prezintă cu elemente pitorești Biblioteca Congresului american din Washington, una dintre cele mai mari biblioteci din lume, avînd 430 de kilometri rafturi, cu 14.107.359 cărți și 28.415-370 manuscrise.

„Un răzvrătit în Rococo” îl numește Hans Dieter Schäfer pe romanticul german din secolul al XVIII-lea Christian D. Schubert, reconsiderînd opera acestui poet onest, care a știut să-și cînte cu patos sentimentele în lupta lor dramatică de afirmare.

În restul sumarului, note substanțiale pe marginea fenomenului literar actual.

Teoria faptului literar

Teoria faptului literar are și ea strămoși, ca oricare altă teorie. Înaintașul de drept al acestui termen nu coboară mai departe de apariția termenului de **fapt social**, folosit curent în sociologia clasică occidentală de după 1900. Relansarea lui aparține azi sociologilor literari, și cel care a dat termenului o valoare nouă, prin exegeza de o rară competență intelectuală, este Robert Escarpit, o inteligență mobilă între beletristica pură și lucrări dintre cele mai specioase de cercetare precum **Atlasul de lectură** la Bordeaux, monografii, istorii ale literaturii franceze, engleze, mexicane, spaniole.

Faptul literar este o derivație de la termenul **fapt social** al lui Emile Durkheim, cu care el numea „acele fenomene ce se petrec înăuntrul societății și care pot prezenta un anumit interes social” (**Les Règles de la Méthode Sociologique**, Paris, 1919). Profesorul parizian vorbea de acele fapte care au o putere de a acționa, a gândi și a simți, exterioare individului, „și care sînt înzestrate cu o putere de coerciție în virtutea căreia i se impun” (p. 8).

Noțiunea de **fapt social** va fi preluată de Georg Lukács ca o structură semnificativă comprehensibilă. De altminteri, demonstrația esteticianului maghiar că structura semnificativă comprehensivă este constituitiv legată de o serie de structuri mai vaste, ne trimite, cel puțin prin erudiție, la recomandarea lui Durkheim că **faptul social** trebuie situat în totalul faptic, urmărindu-i desfășurarea integrală de-a lungul tuturor speciilor sociale (Emile Durkheim, **op. cit.** p. 69).

Poziția lui Robert Escarpit se vrea aplicată strict obiectului sociologiei literare. El nu refuză vechile metode clasice ale anchetei, testului și terenului. Diminutivă, literatura constituie pentru el un fapt literar „re”, ca și produsul economic, are intermediarul piața, între producător și consumator. (**Littérature et Société, Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature**, Bruxelles, 1967, p. 22). Escarpit declară deschis că s-a apucat de sociologia literară pentru a se „debarasa chiar de noțiunile de operă și de creator care au blocat gândirea literară multă vreme”. Faptul literar este schimbul, comunicarea, este mișcarea de la autor la public”. (I. Redem, p. 23). Deci, nu o sociologie a operei de artă, așa cum face Lucien Goldmann, ci a literaturii ca produs social de circulație. El lucrează cu „probele de sol” ale literaturii. Nu trebuie plecat de la operă, ci de la prospectarea căilor de acces ale cărții, de la realitatea socială a pieții de carte. Deci, nu atât o sociologie a operei, ci a cărții, a publicului, a compoziției sociale a masei care receptează o anume producție literară. Robert Escarpit renunță temporar la orice element de referință din interiorul zonei creației. Pe el nu-l interesează secretul zborului interplanetar, combustibilul, aparatura; el își propune din capul locului să facă abstracție de elementele de **infrastructură** ale operei de artă, interesându-l numai datele exterioare, formele de viabilitate, de permanentizare ale mesajului, nu conținuturile vii ale creației. Ca să folosim o metaforă, putem spune că pe Robert Escarpit îl pasionează să cerceteze nu cum a apărut viața pe pământ, ci cum se dezvoltă acest fenomen al naturii de-a lungul unui proces istoric.

Fenomenul complex al creației, fără a fi negat, firește, începe să intereseze numai din momentul în care opera de artă a ieșit din faza sa demiurgică și a intrat în ordinea temporală, în istorie. Opera de artă s-a constituit, a luat o formă concretă de acces, prin noțiunea de **carte**, adică printr-un proces tehnic și comercial în același timp. Oricât ar părea de prozaic, creația beletristică devine o realitate, poate existentă din momentul în care ea a devenit un produs finit, cu specificitatea respectivă, adică este definită și se află în librărie, se vinde, e concurată, e solicitată, intră pe rețeaua tuturor mărfurilor. Fișele de lectură, fișele de vânzare, borderourile de depozite de cărți, oricare date în măsură să ne dea informații despre literatură ca bun circulatoriu, sînt luate în seamă ca argumente obiective. L. Trenaud a întreprins de curînd, pe urmele lui Escarpit și Claude Pichois un studiu de sociologie a cărții din Franța între anii 1750—1789 (în **Actes du Cinquième Congrès National** — Lyon, 1962. Société Française de Littérature comparée), cu concluzii de cultură interesante, cum la noi s-au efectuat cercetări ale bibliotecilor în secolul al XVII-lea, ori asupra bibliotecilor de scriitori. Astfel, tînărul istoric Andrei Pippidi, a demonstrat că biblioteca unui boier de lege veche, conservatorist, cuprindea operele iluministilor, fapt elocvent pentru psihologia socială a epocii cînd marea unei ideologii pătrunde prin toate crăpăturile claselor sociale. Librăria lui C. A. Rosetti și E. Wirterhalder, tipografia lui Eliade, au popularizat o epocă de creație. Librăria arată pulsul vieții intelectuale. „Cartea”, spunea autorul citat mai sus, în prezentarea sa, în difuzarea sa, rămîne unul din semnele mentalității colective al unui oraș, al unui grup socio-profesional, al unei generații”.

Cartea are biografia ei, aventura ei, explozivă, mornită sau întîrziată, cu mutații interesante de valori. Ea lansează creația, este mesagerul ei. Creația concretizată în carte, își verifică și își începe zbaterea existenței sale înăuntrul colectivității umane. Firește, literatura implică aprioric un consumator, o piață, însă aprecierea acestui element nu determină modificări totale în creație, deși nu odată el a fost și este un factor influențabil. Romanul cavaleresc a circulat un secol și a determinat o literatură, pentru că a existat un public care să-l citească, să-l cumpere, să susțină acest gen. Publicul reclamă, are preferințele

sale, refuză, nu înțelege unele apariții cultivă surrogate. Apar staruri ale anului, ale anumitor categorii sociale. Robert Escarpit nu atacă noțiunea de literatură, ci o abandonează ca mod de cercetare tradițională. Există o realitate proprie creației și o realitate exterioară, care o pune în evidență pe cea dintîi. Una și alta se completează, fără a se confunda, fără a se crede că valorile unei literaturi suferă corectări în funcție de datele statisticii. Dar nu rămîn nici indiferente. După întregul mod de organizare al producției, literatura și-a atașat un lanț de procese tehnico-comerciale, care să-i asigure finalitatea: momentul lecturii, am zice, al consumului. **Faptul literar** trebuie, așa dar, nu izolat de medii care îi permite să existe, ci cercetat din lăuntrul său. Robert Escarpit propune, pe baze statistice, cercetarea „structurilor sociale care încadrează faptul literar, și a mijloacelor tehnice care îl condiționează: regimuri politice, instituții culturale, clase, grupuri și categorii sociale. meșteșuguri, organizarea de distracții, gradul de alfabetism, statutul economic și legal al scriitorului, librar, editor, probleme lingvistice, istoria cărții”. Unele din accesoriile noii metode au fost experimentate în deceniile trecute, în cadrul comparativismului literar: destinul anumitor opere, evoluția genurilor, a stilurilor etc.

Faptul social al literaturii, cum aș numi eu ceea ce Robert Escarpit înțelege prin **fapt literar**, pentru a însemna diferența dintre creația care rămîne egală cu ea însăși și operațiile ulterioare încheierii genezei artistice, începe să existe din momentul în care a apărut acest nou corp ceresc. E nevoie azi să știm nu numai cum se creează, dar și cum se citește. Intervine o noțiune nouă și necesară istoriei literaturii, chiar și în anexă: istoria cărții, a modurilor și rutelor de circulație prin care se asigură perenitatea operei și se finalizează actul uman al creației. Încheiată operațiunea sacră a actului de creație, începe operațiunea de perpetuare și de impunere a creației. Din acel moment, intră în acțiune o nouă treaptă purtătoare a mesajului uman al scriitorului. Sociologia literară a lui Escarpit este în primul rînd, deci, sociologie, dar a literaturii, încet încetează intenționat orice raportare la cunoașterea mecanismelor interne. Recomandarea de a ne degața de orice apreciere estetică, pentru a asigura obiectivitatea analizei, are un procent ridicat de justete. Judecata de valoare poate influența cursul cercetării sociologice, totuși factorul care propulsiunează faptul literar, care împinge literatura în stradă și pe piață și care face din ea un bun alimentar al spiritului, este cel estetic. Un autor mare poate să iasă la teste sub procentul obținut de romanul negru ori romanul-sexy. Cercetarea sociologică, ne dă dreptul la unele concluzii de valoare, sau ea rămîne o operațiune de cultură asupra literaturii? Într-un mod delicat, un cercetător comparatist renumit, îi semnala metodei și disciplinei lansate de Robert Escarpit, două riscuri, cel puțin pentru început: 1. că sociologia literaturii „este în fond o sociologie a literaturii contemporane”; 2. că maniera în care s-a conceput „această sociologie, mai ales ca o economie a literaturii și de a-i fi aplicat acesteia schema producător-intermediar-consumator, e comodă, dar înșelătoare” (Claude Pichois, **En marge d'histoire littéraire, Vers une sociologie historique des faits littéraires**, „Revue d'Histoire littéraire de la France”, 61-e année, 1961, nr. 1, p. 48—49).

Dar Claude Pichois nu aruncă la coș o disciplină din cauza a două amendamente: de metodă și de viziune. Eseiistica sa este, e drept, mai literară, mai integrată în faptul literar. El face o divagație subțire a noțiunii de crimă, mizerie, în vremea vechiului regim, a Restaurației și monarhiei din iulie, pentru a explica înțelesul refondat al unei literaturi de tipul **Mizerabililor**. Sociologia literaturii, sau cum îi spune el, „sociologie historique” salvează și repară înțeleșurile. Ea clarifică „apartenența scriitorului la un timp și la o clasă socială”. Bineînțeles, sociologia literaturii nu este și nu trebuie să fie „un garde-fou” pentru creație. Claude Pichois propune o **istorie sociologică a faptelor literare**, care să studieze **mentalitățile** unei epoci, oscilațiile ideologice ale unui moment, mișcarea sufletească a grupelor sociale. Ca și Escarpit, Claude Pichois sugerează să se cerceteze acțiunea creatoare a publicului cititor asupra creatorului, deci o sociologie a efectelor devenite cauze. Ocupîndu-se de opera lui Byron, Robert Escarpit fixează istoricitatea fenomenului literar și social căruia i-a dat strălucire autorul lui Manfred: concretul istoric, ansamblul de determinațiuni și de reflexe ale personalității creatoare, de duble și reciproce comenzi în relația autor-public, creație și timp, absolutul operei și relativismul comentariului, timpul exterior și timpul interior al creației. Robert Escarpit nu părăsește cabina spațială a creatorului, ci dinlăuntru ei cercetează traseul, îi verifică durabilitatea construcției operei pe parcurs, în mișcare. Creația literară nu se zămislește în eter și Robert Escarpit vojește să explice acest mecanism nemecanicist între creație, timp și spațiu, într-un total al existenței istorice. Comportamentul liric al lui Byron este propriu unei scene a vremii, dialogul său interior este un fel de jurnal al raportului său cu publicul, cu omul pentru care scrie.

Ocupîndu-se de infrastructura operei de artă în lanțul ei dialectic, în devenirea ei istorică, Escarpit subordonează datele sociologiei literare, dar nu le absolutizează. Istoria socială a literaturii este partea necesară a unei rețele de studiu, dar numai cu atât nu se face istorie literară. El însuși definește istoria literaturii ca posibilă în aceste ipostaze: bizuindu-se pe epoci, pe opere și idei, pe generații, genuri și temperamente, implicîndu-se valorile sociale, estetice sau psihologice. Un indiciu că sociologia se dovedește un bun coechipier de lucru în cercetarea multilaterală a fenomenului literar, dar că prin ea nu se soluționează ultima ecuație a unei culturi.

Marin BUCUR

Atlas liric

Ernst Stadler (1883-1914)

Amurg

Greu cădea amurgul pe necuprinsele străzi,
Pe cenușul olanelor și al turnurilor suple,
Pe praf și murdărie, pe suferință și plăcere,
pe minciuna orașului mare
În majestuoasă neîndurare.

Smulse din pietre uriașe, sumbre blocuri
de nori
Încremenite, pîneau... Iar în văzduhuri
se afla ceva asemeni
Îndirjirii nebune, ca o bruscă zvîcnire
de mort —
Departa în vest, ziua pierea horcăind.

Printre castanii de rugină tomnatecă
trosnea furtună de noapte
De parcă lumile se trezeau pentru strajă
Și pentru ultima bătălie hotărîtoare.

Îndirjire în inimi și sălbatiche vise despre
luptă și nevoie și furtunoasă victorie
Am sprijinit balustrada de fier a balconului
meu și priveam
Rinjetul miilor de focuri și bărbile roșii
adiind,
Priveam cum uriașul rănit mai apucă o dată
stindardul de flăcări.

Încă o dată vechiul, sălbaticul imn eroic
Izbînd cu amănitoare acorduri —
Și prăbușindu-se
Și bubuind.
Înnăbușit,
Departa...
Pe străzi, uruit de birji. Muzică. Rezerviști
cîntînd.

Deodată mă înalț într-acolo —
Peste turnuri și acoperișe vijiiie noaptea.

Călătorie nocturnă pe podul Rinului la Köln

Acceleratul se dibuie și dibuind împinge
beznele de-a lungu-i.
Nici o stea nu se-avîntă. Lumea întreagă
e numai
o îngustă galerie de mină, îmbeznată
de șine,

Acolo din cînd în cînd albastrele lumini
sfîșie brusc orizontul : aura de foc
A globurilor, a acoperișurilor, a coșurilor
de fabrici, fumegînd
revărsîndu-se... numai clipite...

Și-i iarăși negru totul. De parcă-am cobori
spre abataj
în măruntaiele pămîntului.
Acum luminile se clatină încoace...
besmetice... mîhnite-n părăsire...
mai multe... se-adună... și ia-tă-le
dense...

Scheletele cenușiilor frontoane de case zac
dezvelite,
în clar-obscur, păliind, murînd —
trebuie să se întîmple ceva... O, simt
în creier

Apăsarea de plumb. Adîncă neliniște
îmi cîntă în singe.
Apoi

pămîntul bubuie asemenea mării :
Ridicați în aerul sfîșiat de noapte
zburăm înalt și majestuos peste
Fluviu. O,
încovoierea milioanei de lumini,
strajă mută,

Paradă sclipitoare în fața căreia
grele curg apele-n jos. Șir fără capăt
așezat în noapte să prezinte onorul !
Vijelioase ca torțele ! Bucurie ! Salutul
vapoarelor
peste marea albastră ! Sărbătoare
-nstelată !

Furnicare, cu ochi luminoși ațintiți într-acolo!
Pînă unde orașul cu ultimele sale clădiri
își părăsește oaspetele.

Și apoi, lunga singurătate. Mal despuiat.
Liniște. Noapte.
Amintire. Întoarcere. Împărtașanie.

Și jar
și goană spre ultimii, binecuvîntații. Spre
festinul
procreării. Spre voluptate. Spre rugă.
Spre mare.

Spre moarte.
În românește de Petre STOICA

Depărțișor

E un cuvânt creat așa, din joaca unei rime („bădișor depărțișor“), de cineva — poate de-o fată simplă ca Gretchen, ce nu știa întotdeauna bine ce spune. E un cuvânt ce poate umple lumea de un adevăr. Căci într-o lume care nu mai este a aproapei și nu mai poate fi, ci e una a departelului, așa cum nu mai este-o lume a apropiării, ci tot mai mult a depărțării, este nevoie de ceva ca „depărțișor“.

E un adjectiv? E un adverb? Dar e un giuvaer de simțire al limbii noastre, și s-ar putea să fie și unul de gînd.

Gîndul meu pe unde-aleargă
Nu-i voinic ca să-l petreacă
Și pasăre să-l întreacă.

De întrecut gîndul omului nu s-a găsit încă nimic și nimeni, dar de petrecut sînt o mulțime de voinici și paseri care-l petrec, în zilele noastre. Despre isprava lor ar putea vorbi „depărțișor“.

Să luăm pe depărțișor ca adjectiv: bădișor depărțișor, satelit depărțișor, lume istorică depărțișoară. E de necrezut că limbile nu au, de obicei, nici un cuvînt între apropiat și depărțat. Dar tocmai pentru ce stă între ele ne-ar trebui un adjectiv, iar triumful disjunctivului aci — sau depărțat sau apropiat — este expresia unei infringeri. Dacă lăsăm de o parte lucrurile acelea apropiate care-ți sînt atît de depărtate, admitînd că aci e un fel figurat de a vorbi, simți bine în schimb că depărțatul poate fi apropiat la propriu. Un satelit nu e ceva depărțat de noi, oricît de departe l-am proiecta în văzduh. Cîte o lume nu-ți e depărțată, oricît s-ar depărta și ea de tine. Dacă Flaubert e depărțat de noi, nu poți spune de Homer că-ți e depărțat: ar trebui un adjectiv, pentru ceva depărțat cu care sîntem în rezonanță, și ne lipsește.

Dar cuvîntul rezonanță e unul magic în știința de azi, unde fenomenul rezonanței este o cheie pentru manevrarea undelor. A existat o știință a depărțatului apropiat, a rezonanței, în trecutul nu prea îndepărțat. Se numea astrologie. În fapt, era o pseudo-știință, ca și alchimia, dar așa cum i s-a găsit acesteia meritul de-a fi măcar o velleitate de știință experimentală, cine știe dacă, generoasă cum este, cultura nu va găsi un sens și astrologiei? Căci poate undeva, în depărțări, există un cvasar sau o galaxie care pulsează, și noi intrăm, prin cine știe ce miracol al nașterii noastre, în rezonanță mai degrabă cu acelea decît cu altceva. Cum să spun despre cvasar-ul meu că e depărțat? Dar mi-e depărțișor.

Lumea noastră mai nouă a lucrat adînc de tot asupra adjectivelor „depărțat“ și „apropiat“. A sporit numărul fapturilor și întâmplărilor depărtate, pînă la înnebunirea gîndului nostru. În același timp a sporit stratul de apropiat din jurul nostru, pînă la exasperarea ființei noastre. E o lume care a operat asupra lui tele, depărțatul, iar cu telefonica, televiziunea, teledifuziunea, telegrafia și poate telepatia a făcut ca totul să devină apropiat. Omul vrea să fie singur, și nu mai poate; vrea să ajungă, și nu știe unde. Depărțatul și apropiatul i-au devenit deopotrivă de intolerabile, căci unul îl dezintegrează, celălalt îl sufocă. I-ar trebui ceva între ele, dar n-are adjectiv la îndemînă.

Așa e și în viața imediată: depărțatul e neantul tău, dar apropiatul te exasperă cu masivitatea și monotonia lui. Majoritatea vieților se zbcucimă între ceva prea apropiat și ceva prea depărțat. Tinărul fuge de familie și omul matur se exilează, dar sfîrșim în nicăieri; râmii în lumea ta, dar te înăbuși. De altfel nimic văzut de aproape nu rezistă. Aristotel e pentru Atenieni un pedant, puțin bilbuit și cu accent macedonean. Despre Hegel o doamnă din societate spunea: „Nu am auzit niciodată o vorbă mai de seamă din gura d-lui Hegel“. Lumea nu poate fi nici prea apropiată, nici prea depărțată. Dar aceasta e condiția obișnuită a omului ce trăiește alături de cultură, în timp ce cultura obține tocmai adjectivul dintre apropiat și depărțat, pe depărțișor. Homer ne e depărțișor.

— Dar poate că depărțișor e adverb, nu adjectiv.

Dezbateri de istorie literară

(Urmare din pagina 14)

O obiecție asupra căreia s-a insistat stăruitor se referă la confuzia dintre cultural și estetic ce s-ar fi produs în Tratat. Replica noastră a și fost prefigurată mai sus, și ea accentuează, îndeosebi, faptul că un tratat de istorie literară în genere și cu atît mai mult unul marxist în special, nu poate trece peste cadrul instituțional al epocii și că descriindu-l ca pe o ambianță necesară a fenomenului literar, nu s-a tîns spre asimilarea esteticului cu socialul sau culturalul. Delimitările au fost respectate, în bună parte. Se continuau, de altfel, în acest mod tradițiile autentice ale istoriografiei noastre literare de la N. Iorga, la Ovid Densusianu, la N. Cartoian și D. Popovici. S-a procedat totuși în altfel adică sub o optică pur estetică, de către preopinienții noștri? Să ne referim, și sîntem obligați s-o facem, la Al. Piru, unul dintre susținătorii acestui punct de vedere (în România literară, 17oct. 1968). Ca secretar al volumului I al Tratatului, el a procedat exact ca și noi la volumul II. Literatura română în perioada feudală a fost larg expusă „ca literatură religioasă și istorică“, după metodele „tradiționale“, cu ample date biografice și bibliografice și cu prezentarea scenei pe care s-au mișcat fenomenele literare cîte au putut fi în acea epocă. Considerațiile estetice au intervenit accidental în măsura în care materia însăși le-a solicitat. La fiecare secol (al XVII-lea și al XVIII-lea) se prezintă ample condițiile istorice, cultural-social-politice, și semnificativ e faptul că apar în finalul volumului „precursorii Școlii ardelenne“ (D. Eustatievici) pe care comentatorul îi refuză volumului II. Dar mai elocventă e, desigur, procedarea lui Al. Piru în propria lui lucrare Literatura română premodernă (1964). Lipsește oare de acolo Școala ardelenă sau e tratată aceasta numai sub

lingvă. Felurile noastre de conviețuire ne despărț, mijloacele noastre de comunicație nu fac decît să ne despărteze mai repede pe unii de alții. Trenurile, avionul, racheta sînt pentru plecări.

Lumea noastră e una a plecărilor cu puțință. Înainte oamenii zăboveau unii lingă alții. Călătorul însuși era un stătător, unul care-și avea statutul său bine determinat — și nu prin pașaport, ci prin magia noutății, pe care o răspîndea, el, străinul venit să poposească acolo. Obosit de drum, cum sosea, și cu picioarele pline de praf, fata gazdei îi spăla și uneori ungea cu miresme picioarele. Astăzi nici o fată a gazdei nu spală drumețului picioarele, și nu mai avem picioare, avem roți, avem aripi, avem unde, care ne poartă sau ne vor purta pretutindeni în nicăieri, tot mai departe. N-ar trebui să fie mai depărțișor?

Căci toate se vor schimba, nu vom mai avea sau nu vom mai folosi picioare, ca sirenele, vom avea mai puțini dinți și mai mult creier, dar adverbele „aproape“ și „departe“ vor rămîne, și cu ele nevoia lui depărțișor. Poți să nu ai adverbul acesta, el nu e mai puțin singurul care te așează în locul cel bun în bachanala vieții, sau singurul care-ți dă, măcar, mîngîierea din urmă.

Eminescu nu folosește niciodată — ne spun cei care i-au contabilizat cuvintele — pe „depărțișor“. Dar, „Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet, / Sufletu-mi nemîngăiet / Îndulcind cu dor de moarte“, sau altă dată „Rătecit, nemîngăiet, / Ca un suflet fără parte, / Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet“ sau variantele la „Steaua care a răsărit“ și toate, la urma urmelor, ce sînt ele decît un comentariu poetic la adverbul „depărțișor“?

— Poate că depărțișor e substantiv. Timpul nostru a lucrat și asupra substantivului. De la Nietzsche probabil, cel care făcuse o chestiune personală din răfuiala cu creștinismul ca religie a aproapei, vine invocarea departelului nostru. Într-un fel, a părut să aibă dreptate: fiecare a devenit pentru celălalt, în veacul nostru, departele lui, și dacă ai răspundere de om ar trebui să-ți iubești departele. Oricît ar spune înțelepciunea proverbelor „Cîinele îmbătrînește de drum și nebunul de grija altora“, sau „Cine plînge pentru toată lumea orbește“, aceasta ar părea să fie legea lumii noi: să-ți iubești departele tău ca pe tine însuși.

Un sens abstract al omului și comunității riscă astfel să se instăpînească peste noi. Într-o lume a departelului, nici tu, nici ceilalți nu mai au identitate. Despre o asemenea lume, Goethe spunea cu o sumbră anticipație: „fiecare va fi, în sînul ei, infirmierul celuilalt“. Și de altfel nici cuvîntul nu te ajută: cum să faci pluralul de la „departele“ tău? Dar ne gîndim că omul s-ar putea defini, nu prin aproapele, nici prin departele său, ci prin depărțișori. Spune-mi cine-ți sînt depărțișorii, ca să știu cine ești.

Atunci, cu un simplu diminutiv, abstractul face loc concretului și întîlnirea multiplicată a omului e cu puțință, la fel cu pluralul gramatical. Lumea noastră pare, e drept, una a departelului fantomatic, dar cît de adînc a lucrat ea și asupra depărțișorului. Cultura, cu răspîndirea ei, a venit nu numai să ne solidarizeze cu destine depărtate în timp și loc, care sînt totuși atît de împletite în rostul lor cu ale noastre; ea ne-a dat prin cunoaștere și o înfrățire cu vietățile și lucrurile, mai adîncă poate decît cea a sfîntului Francisc. Cum să fie departele nostru, ca ființă și specie, cobaiul, fratele cobai, asupra căruia se fac experiențe atît de hotărîtoare pentru om? dar pisicile lui Wiener și Rosenblueth? dar drosofila? dar porumbul hibrid? Departele omului nu era doar omul, erau și regnul animal, sau cel vegetal. Ele erau chiar prea departele nostru. Au devenit depărțișori.

În acest sens, lumea contemporană ar avea nevoie de cuvîntul nostru. Într-o lume a extraordinarului și a colosalului, funcția românească ar putea fi de-a aduce diminutivul. Lumea contemporană trebuie diminutivată; iar aceasta nu înseamnă: redusă la altă scară, nu micșorată, nici măcar apropiată, ci trecută din abstract în concret, atîta tot.

Că lucrul acesta nu se poate face cu un simplu cuvînt, o știm. Se poate însă face cu înțelesul lui. A făcut-o în zilele noastre un pictor, Țuculescu. A făcut-o în faza ultimă a creației sale. Și a adus mesajul românescului, nu cu motivele covoarelor oltenesti sau cu peisajul local, ci cu ochii materiei și însuflețirea pe care a știut s-o dea anorganicului. Omul, animalul, planta, natura erau dinainte subiect de artă. Anorganicul nu: era mult prea departele nostru. Pictorul român l-a făcut depărțișor.

Constantin NOICA

aspectele ei estetice ori cel puțin în implicațiile ei literare? Constatăm, dimpotrivă, că Școala ardelenă se bucură de o expunere largă (de la pag. 42—167) și că sînt prezentate exact figurile pe care și noi le înfățișăm în vol. II al Tratatului (Samuil Micu, Gh. Șineai, Petru Maior, I. Budai-Deleanu, singurul scriitor propriu-zis al curentului, Vasile Aaron, Ioan Barac, după care urmează ultimii cronicari munteni: Dionisie Eclesiarhul și Naum Rămniceanu) utilizîndu-se „vechea metodă“, fără tendințe de exclusivism estetic, ba chiar putem cita justificări din cele mai bizare în raport cu propria obiecție a autorului. Nî se vorbește, de pildă, de personalitatea multilaterală a istoricului și filozofului Samuil Micu, care „nu poate lipsi nici din istoria literaturii, deși preocupările lui literare au fost de mai mică însemnătate“ (op. cit. pag. 41), iar despre Gh. Șineai se scrie și mai semnificativ „...locul lui în istoria literaturii române este asigurat de opera filologică și mai ales istorică, în continuarea marilor cronicari din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea“ (op. cit. pag. 51). Punctul nostru de vedere care e cel marxist și totdeauna cel al tradiției istoriografiei noastre literare de după 1900 a fost, de altfel, înțeles și împărțit de recenzenții competenți. Ca un argument în plus, am adăuga că lucrările privind studiul curentelor literare întreprins de Asociația Internațională de literatură comparată au convenit asupra unei scheme de expunere al cărei prim punct cuprinde: „contextul istoric și ideologic, situația economică și socială, idelle științifice, climatul religios etc.“, fără a fi vorba totuși de lucrări marxiste.

COMITETUL DE REDACȚIE :

AL. DIMA, redactor responsabil,
I. C. CHIȚIMIA, PAUL CORNEA, EUG. TODORAN,
redactori responsabili adjuncți

VĂI, DOMINE!

Am mai avut ocazia să subliniez marele interes pe care îl manifestă astăzi masele largi din țara noastră pentru faptele de limbă. Fenomenul nu poate să nu bucure pe cei care țin la cultura noastră și mai ales pe lingviști. Vorbitorii își pun probleme cu privire la modul de a se exprima al lor și al altora, cer consultații și, evident, își perfecționează limbajul.

Sînt și unii care, deși n-au făcut studii de specialitate, încearcă să dea explicații fenomenelor. Uneori reușesc, alteori nu, iar diferența provine în primul rînd de acolo că unele fapte pot fi tratate cu metode empirice, iar pentru altele este nevoie de o tehnică de care nu dispun decît cei pregătiți pentru aceasta.

Este ușor să ne dăm seama că limba se schimbă cu timpul și că formele pe care le iau astăzi unele cuvinte nu coincid cu felul cum erau pronunțate într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărțat. Este mai puțin cunoscut că schimbările nu s-au petrecut în mod anarhic, ci în conformitate cu anumite reguli, chiar dacă nu știm să explicăm de ce o schimbare a avut loc într-o anumită limbă, într-o anumită epocă și nu în altele.

Constatăm de exemplu că substantivul latin *pisces* a devenit în românește *pește*, apoi *pește*, deci i scurt, în ambele silabe, s-a transformat în e. Aceeași schimbare s-a petrecut, într-o fază veche a limbii, în toate cuvintele care conțineau un i scurt. Atît de categorică este această constatare, încît e suficient să observăm că într-un cuvînt românesc găsim un i acolo unde latina avea un i scurt, ca să putem afirma fără nici o rezervă că nu e vorba de un element păstrat în graiul viu de-a lungul secolelor, ci de un împrumut recent, din latină sau dintr-o limbă romanică modernă. De exemplu e neîndoielnic că *timid* este un neologism în românește, pentru că celor doi i scurți din latinul *timidus* le corespund în românește doi i și nu doi e. Aici am mai putea adăuga că accentul în limbile romanice s-a păstrat peste tot pe silaba care-l purta în latinește, deci, constatînd că latinul accentuau *timidus*, iar noi *timid*, tragem imediat concluzia că forma noastră nu e moștenită.

Am notat aceste fapte elementare ca introducerea la discutarea unei scrisori sosite zilele trecute la redacția noastră. Autorul ei, prof. Ben. Streianu de la Simeria, este evident animat de cele mai bune intenții cînd notează că în unele părți ale Transilvaniei se spune *vai, domine*, sau, cu repetiție, *vai, domine și domine*, așa cum în alte părți ale țării se zice *vai de mine*. Cel mai simplu lucru ar fi să credem că, pentru un motiv oarecare, în unele graiuri e s-a schimbat în o. Corespondentul nostru are însă altă idee: la bază ar fi aici un latinesc *vae, domine*, adică pe românește „vai, doamne“, pentrucă, ne spune d-sa, dacă localnicii ar fi zis întîi *vai de mine*, nu s-ar putea explica de ce au ajuns apoi să schimbe pe e în o.

Lingviștii nu vor accepta această argumentare. Pentru a lămuri pe cititori asupra felului cum se procedează în materie de etimologie, voi analiza aici situația. Nu este nicidecum probabil ca romanii să fi zis vreodată *vae, domine*, în orice caz texte pe care le avem la dispoziție nu conțin nimic asemănător. Nu e dovedit nici măcar că *vai* provine în română din latinul *vae*: acesta ar fi trebuit să devină *ve*. Ce e drept, e un cuvînt expresiv și de aceea supus mereu unor refaceri afective, dar chiar aceasta înseamnă că a putut fi format în românește. Totuși alte aspecte cîntăresc mult mai mult: latinul *domine* a devenit, normal, în românește, *doamne*, și nu se vede nici un motiv pentru schimbarea accentului, nici pentru redarea lui i scurt prin i, nici pentru păstrarea lui o neaccentuat (acesta ar fi devenit u, ca în *Dumnezeu, dumneata* etc.).

Și fiindcă am deschis vorba, voi arăta cum se explică, după mine, formula *vai de mine*: este bine cunoscută pronunțarea *dă* în loc de *de*, iar înaintea unui *m*, *ă* se poate schimba în *o*; amintesc exemplul cunoscut femeie pentru *fămeie, femeie*. Formula *vai de mine* este întru totul asemănătoare cu *bietul de mine, săracul de mine, păcătosul de mine* și așa mai departe, toate formate în românește, nu moștenite din latinește.

AI. GRAUR

Fermecătoare este dezvoltarea cu care personajele lui Teodor Mazilu se auto-denuță! S-a spus de mult, și asta suna pe atunci ca o acuză, că Mazilu împinge pe scenă monștri, că ei manevrează ca într-un teatru de păpuși cu sforile vizibile, marionete cum sînd toate datele inumanului etc., etc.; de aici și deducția prea grăbită și atât de falsă că Mazilu ar fi un fel de vicios al răului, deducție ce făcea parte din arsenalul unor triste confuzii de epocă.

Să ne amintim că pe atunci un anume tip de critică nu suporta în literatura noastră decât eroiul mereu surizător, chiar și cu sîra spinării ruptă, iar acțiunile lui erau de regulă într-un happy-end multicolor, ce umplea tot ecranul. Dar estetica noastră a evoluat fericit și acum nu este simplu să observăm că plăcerea lui Mazilu de a avansa pe scenă „monștri”, pe care-i obligă să se auto-denuțe, nu înseamnă altceva decât voluptatea moralistului de a descuama tipologii pînă la datele lor esențiale, de a le expune pe scenă ca într-o vitrină și de a le face să-și recunoască fără echivoc urîtenia lor caracteristică. Folosind procedeul clișeiului pe negativ, Mazilu oferă spectatorului o sub-lume dete-

Tandrețe, abjecție și moralistul Teodor Maziliu

riorată, în centrul căreia demagogia se înfîlnește cu minciuna, crima dansează tango cu cinismul, iar meschinăria este inseparabilă de legea profitului. O sub-lume însă omească, desigur în comă, peste care filfite stindardul vaporos al neantului, în fine, o sub-lume care există încă și trebuie — pe cît posibil — schimbată. Așa se explică și caracterul de angajare definitivă a autorului în social, cu un curaj ce-i justifică numele de scriitor și-l recomandă Cetății ca pe un autentic apărător al ei. Iar personajele sale o dată denunțate își pierd orice forță, devin semne jalnice, relicve penibile, ale unor categorii și concepții în derivă. În timp ce moralistul Mazilu în perfectă complicitate cu spectatorul suride și ride amenințător la adresa personajelor cariate de reguli istorice și sociale, ce vor primi simultan cite o pereche de palme de la fiecare spectator. Aceleași palme cu care același spectator aplau-

dă lung, obligînd cornea să se mai ridice de cîteva ori.

Pentru că dacă Mazilu ar fi doar un moralist, scrierile sale ar merita stimă numai din punctul de vedere al moralei. Dar el este și un autor dramatic, cu o vocație mai presus de orice discuție. (Personal, îl prefer net popularului Baranga sau prea reflexivului Everac.) Tehnica lui de a obține caractere prin denudare, și apoi de a le expune se bazează pe replici neastentate, provocate din aproape în aproape pe un cîmp de tensiune progresivă. Cuvintele trăiesc pe dimensiuni echivoce, convertindu-se cînd în paradoxuri, cînd în locuri mai mult decât comune. Mazilu își lucrează replicile cu o patimă — în spațiul psihologic — de autor al unor cărți de aventuri. El nu are prejudecata cuvintelor, crede în inocența lor și nu le atribuie alte funcții decât cele estetice, supunîndu-le la compresiuni ce duc inevitabil la explozie.

În „Sărbătoarea prințiară” se

crează asemenea puncte de tensiune ce mențin în plin dinamism un text aparent static. Însă cel mai bun dintre textele sale, descărcat de orice didacticism, pe care Mazilu îl tolerează surprinzător în alte locuri, coherent și unitar în mod absolut, cred că este „Pălăria de pe noptieră”. Un text excelent, în care se infiltrează o zonă de duplicitate. O esență ce depășește caracterul efemer-istoric al altora — vezi „Cicatricea” — adăugînd interesului de epocă și un teribil accent metafizic. Aici Mazilu nu dezoaluie numai abuzul antidemocratic de indiscreție, specific unei perioade depășite, dar și efectul de constricție a individului, într-o civilizație din ce în ce mai organizată. Iar dorința individului de a conserva „mica lui taină”, nu este oare efortul oricărui eu spre salvarea integrității sale metafizice? Și nu întimplător, acest text transmută grotescul în tragic iar sarcasmul în plîns înfricoșător, pentru că Mazilu ironizează uneori spre a fuși, rusinat, de lacrimile oricărui moralist. În cazul său, ale unui moralist ce se conjugă intim cu unul dintre cei mai buni autori de teatru românesc.

Vintilă IVĂNCEANU

Două vorbe cu OLGA TUDORACHE ȘI GINA PATRICHI

— Regrețați că ați ales teatrul? Ați fi putut face o alegere mai bună?

Olga Tudorache: Regret de dimineață pînă seara — cînd am seara spectacol, altfel regret fără întrerupere. Obiectiv n-aș fi putut face o alegere mai proastă, subiectiv n-aș fi putut face o alegere mai bună.

Gina Patrichi: Din principiu nu regret niciodată nimic. N-aș fi fost în stare de altceva.

— E necesară publicitatea?

Olga Tudorache: În măsura în care ea nu devine indiscretă, o accept.

Gina Patrichi: Da. E necesară, o doresc și vă mulțumesc.

— Pînă ați devenit vedeta teatrului dv. ați așteptat cu răbdare succesul?

Olga Tudorache: Înainte de a fi vedeta Teatrului Mic am fost vedeta Teatrului Tineretului. Succesul nerăbdător a venit înainte de a-l fi așteptat.

Gina Patrichi: I-am așteptat opt ani la Galați. Dar e ca în dragoste, nu trebuie așteptat, vine el și singur.

— Ați avut în viața dv. de actor un an al neîmplinirii, al deznădejzii, al eșecului?

Olga Tudorache: Am avut și ani plini și ani goi, ani de pauză, provocați de stagioni prea aglomerate, extenuante, ani petrecuți în case de odihnă sau în spital.

Gina Patrichi: Da. Am avut eșec, urmărit cu „interes” de croniciari, complicat cu grijă de mine.

— Ați reușit să vă impuneți vreedată punctul de vedere într-un consiliu artistic, în alegerea unei piese în repertoriu, în distribuția dv. sau a colegilor în rol?

Olga Tudorache: Nu. Nu. Nu. În consiliile artistice din care am făcut parte nu se practică o tonalitate înaltă.

Gina Patrichi: Nu sînt în consiliu artistic. Mă întreb și eu de ce?

— Este în teatrul dv. un spirit de echipă? Un animator perseverent?

Olga Tudorache: Aici mă găsesc într-un total defect de vreedată. În schimb în universul utopic am tot felul de idei. Basmă minunate despre un teatru! și o trupă! și o atmosferă! și o viață în comun!... nemaipomenite și... ehei!

Gina Patrichi: Cred că la noi este. Cred că sînt și animatori: cînd Ciulea, cînd Pintilie, dar pe rînd.

— Ați făcut concesii?

Olga Tudorache: Da. Prostului gust. Din lașitate și comoditate. Încadrîndu-mă cu bună știință în climatul dezavuat al unui spectacol.

— Ce defecte de caracter aveți, ce calități?

Olga Tudorache: Sînt sinceră, un soi brutal, primitiv, incult de sinceritate, de loc artistică. Sînt antipatică.

Gina Patrichi: Ambiția. Mă arunc cu capul înainte și foarte rar scap fără cucui.

— Ați făcut vreedată colajonări de interese?

Gina Patrichi: Am făcut, dar nu mi-a mers.

— Care este cea mai vie amintire din cariera dv., dar cea mai penibilă?

Gina Patrichi: Spectacolul Nora jucat la Găești într-o sală de surdo-muți.

— Între muncă, talent și noroc ce apreciați mai mult?

Gina Patrichi: Ar trebui ca primele două să fie suficiente, dar eu prețuiesc norocul. Vă asigur că am fost subiectivă.

Olga Tudorache: Munca! Ea devine un miracol cînd apare în contextul celorlalte două însemne. Munca trebuie venerată cînd are norocul de a fi făcută cu talent.

Mariana COSTESCU

DRAMELE PUTERII

Personajele lui Ion Omescu se definesc prin deciziile luate în momentele cruciale: dacă, după Camus, omul își asigură libertatea prin actul alegerii, eroii „dramelor puterii”, alegînd, vor să asigure libertatea țării lor. Domnul îl dă pe fiul său pe mîna turcilor, Logofătul face același lucru cu fratele său, Vlad se sinucide pentru a lăsa drum liber aceluia pe care-l consideră mai vrednic, între moarte și umilință Petru Cercel alege moartea, nu alta e opțiunea lui Hîncu. Prin urmare, ei acceptă cu bună știință moartea sau chiar și-o provoacă. Tragicul acestor situații provine, după cum s-a mai observat, și din întrebarea — firească — dacă astfel de sublime sacrificii vor fi fost sau nu fructuoase. Sfirșitul îngrozitor al Anei era într-adevăr de neevitat? Gestul lui Petru Cercel — suprem elogiu adus libertății gândului și cuvîntului — n-a fost oare mai curînd dăunător țării, lăsată pe mîinile penibilului Mihnea? Dileme tulburătoare, mai ales că autorul nu încearcă să risipească ambiguitatea; mai mult, el „plasează” acțiunea în niște vremuri turburi, meschine, murdărite de jalnice compromisuri și de josnice trădări, stigmatizate de crime și tranzații murdare. Pe acest fond sumbru, descurajant, tăria morală a Domnului, a lui Vlad, a lui Durac etc. se proiectează cu o pregnanță extraordinară, căpătînd dimensiuni mitice (Veac de iarnă aduce de altfel și o interpretare originală a legendei Mesterului Manole: Radu: „...viața mea e clădită pe sînge” Domnul: „Ca minăstirea Curții-de-Argeș, să fie viața ta printre celelalte vieți, ca turtile de la Argeș printre celelalte turtle. Și atunci, singele ei nu va fi fost degeaba...”). Un loc aparte îl ocupă personajele Ana (Veac de iarnă) și Petru Cercel (Vlad anonimul). Ana, ființa demoniacă de la începutul piesei („A început să-mi placă să fac rău. Să pătrund în oameni ca o flacăară și să las cenușă în urma mea”) se „purifică” în final printr-un act ce denotă o înaltă tărie sufletească, Petru Cercel, omul de rafinată cultură dar sceptic, mizantrop, egocentric suferă o radicală transformare datorită

sinuciderii lui Vlad. Dar trecerea lor prin viață nu face decât să confirme cele spuse de Cercel: „...căutăm cu toții (...) drumul cel scurt spre pierzare”. Știindu-se condamnați la moarte, ei sînt, în același timp, conștienți și refuz al morții; ei sfidează destinul acceptînd moartea. Aceasta este revolta lor și acesta este locul lor în „dramele puterii”: Ana și Petru Cercel cîștigă puterea de a se dăruie pe ei înșiși.

Am atins, acum, de altfel, și o problemă care cere o nuanțare atentă: ce înscamnă, de fapt, „dramele puterii”? Cele trei piese prezintă, e foarte adevărat, o luptă sălbatică, disperată, pentru dobîndirea și menținerea domniei. Cei ce țintesc scaunul Țării Românești sau al Moldovei sînt însă conduși de imbolduri cu totul diferite: Domnul — de cel mai autentic patriotism, Scarlat — de hotărîrea de a se răzbuna pe un trecut monstruos, Petru Cercel — de obsesia de a-și găsi rostul adevărat pe lume, Mihnea și Duca Vodă de lăcomie, Hîncu de ambiție. Dar această luptă nu e decât țesătura acțiunii. „pretextul” conflictului. Adevărata luptă pentru putere e alta, și e o luptă surdă, subterană, disimulată cu infinite precauții: ea constă în eforturile de a păstra nealterată „puterea” țării, forța morală a pămîntenilor: „Cîta vreme mai dănuie înghetul? Un an, o sută, sau mai mulți? Nimeni nu știe. Dar noi să veghem rădăcina. Ca-n ziua cînd viforul va istovi neamul acesta bîntuit să-și îplinească rodul” (Domnul în Veac de iarnă). O altă interpretare posibilă — care nu contrazice, ci se alătură celor de pînă acum — este dobîndirea „puterii” de a se transforma, de a găsi resurse nebanuite în propria ființă (cazul Anei și al lui Petru Cercel). În sfîrșit, dragostea provoacă și ea „drame”, căci autorul o vede — paradoxal — capabilă să unească dar și să înstrăineze oamenii. Împlinirea erotică este însă o imposibilitate. În schimb, ca un fel de compensație, prietenia pare a fi, în teatrul lui Ion Omescu, un sentiment mai „firesc”, e întrutotul realizabilă: mă gîndesc la Radu și Mihai, la Petru Cercel și Vlad, la Hîncu și Nică.

Există în aceste prietenii o simplitate dezarmantă, o naturalitate cuceritoare. Oamenii, spune de altfel un personaj, se măsoară „după puterea de a iubi, sub cerul pustiu, altceva decât pe sine”.

AI. CĂLINESCU

EFLORESCENȚA PIESEI SCURTE

Premiera ultimă a studioului studentesc, adică spectacolul compus, Visul de Dumitru Radu Popescu și Guarnica de Fernando Arrabal, reliefează o caracteristică a momentului teatral: ecluziunea piesei într-un act. Tot la Studioul Institutului „Caragiale” s-a produs, acum cîțva timp, debutul dramaturgic al poetului Marin Sorescu cu Există nervi! și tot într-un spectacol-compus, în care mai erau lanșați tinerii scriitori Gheorghe Astaloș și Gheorghe Enache. Săptămîna trecută, la Baia Mare, au fost alăturate, într-o reprezentare unică, Ripa abastărit de Leonida Teodorescu, Curierul de seară de Romulus Vulpescu și o lucrare cehă, Banda de magnetofon. În colecția „Luceafărul” a apărut primul volum de dramaturgie, Butoiul lui Diogene și Mica publicitate, patru piese scurte de Mihai Neagu Basarab. Adăugînd acestor fapte spectacolele bucurăstene recente semnate de Teodor Mazilu și Paul Everac, precum și inițiativele — nu atât de vechi încît să fi fost uitate și nici atât de noi încît să nu merite a fi reamintite — în același perimetru literar, ale teatrelor din Cluj, Botoșani, Timișoara, Craiova și „Nottara”, înțelegem că s-a evaporat o superstiție („piesele scurte nu prind la public”) și că s-a pe-trecut o mutație substanțială în domeniu. Căci titlurile citate, precum și interesul ce li s-a

arătat, demonstrează că e vorba de lucrări integrate realmente literaturii și teatrului, și nu de subprodusele iscălită la înțeleasă de ageamii specializați, trimise în valuri, în anii din urmă, spre mișcarea de amatori, cu pretenții de funcționalitate, dar fără pretenții de calitate.

Aparția masivă a piesei într-un act se datorește, probabil, stimulului oferit, la noi ca și în alte țări, de cerințele expresive și prezente ale radioului și televiziunii, atenției corespunzătoare acordate de reviste precum și altor factori consistenti. Cum însă fenomenul e marcat mai ales de autori tineri (cei mai mulți debutînd cu piese scurte) e posibilă și explicația că dramaturgia într-un act a dobîndit în planul conștiinței scriitoricești accepția de poartă de intrare în teatru, așa cum schița, de pildă, reprezintă pentru numeroși tineri prozatori calea de acces spre literatură.

Alăturările interesante făcute pe scene bucurăstene sau clujene, ale unor piese de Dumitru Radu Popescu, Romulus Vulpescu, Eugen Ionescu, Fernando Arrabal, Sławomir Mrozek vădese și o înțelegere, din partea oamenilor de teatru, a caracterului modern al acestei dramaturgii, și a calității ei competitive — cum se zice în termeni curenți.

Sînt și semne că publicul cer-tifică.

Valentin SILVESTRU

ARLECHIN

Un teatru al așa-zisei „Contestării” în Franța, este cel al lui Boris Vian.

Artistul la Boris Vian nu caută modernitatea cu orice preț. Jocul lui își trage rădăcinile din farsele și umorul lui Jarry și al lui Alphonse Allais.

Cîntecele care împetritează adesea spectacolele sînt de formă clasică, chiar desuetă spune critica franceză de teatru, sînt valsuri, tangouri, balade. Dar în aceste forme, B. Vian și actorii săi varsă toată dorința de libertate anarhică și batjocura veselă și feroce la adresa a tot felul de gesticulații moderne, la adresa amorului modern și a snobismului. Spre ilustrare se menționează faptul că piesa „En avant la zizique”, jucată la teatrul Gaité-Montpar-nasse, și care-n fond e un montaj de cîntece, de poeme și de texte scurte în proză totul însoțit de un acompaniament de jazz, a avut un deosebit succes, mai ales printre îndrăgostiții de așa-zisul „esprit-de-vin” al francezului și printre amatorii finei ironizări a înșelăciunii. Pe scurt, romantism pe gustul contemporanilor, spune critica franceză.

*

Un alt autor cu care se va încerca o conciliere a teatrului francez contemporan, este Peter Ustinov. Tentativa a avut loc la 24 februarie 1969 la

„Théâtre des Ambassadeurs”. După această reprezentare piesa lui „Soldatul necunoscut și femeia sa”, se va juca pe scena teatrului francez o stagiune întreagă. Tema piesei o constituie declinul lent și penibil al inteligenței omului, îndărătul căruia există totuși un mesaj al speranței.

*

Marile pretenții scenice ale așa-zisei revoluții culturale contemporane franceze, spune revista „La Table Ronde”, au fost de a deschide ochii publicului asupra unor concepții teatrale inedite, Living Theatre și teatrul lui Grotowski. Ce-și propun aceste genuri de teatru este crearea unor spectacole despuiate de orice decorații, sărace chiar, care să simbolizeze despuierarea însăși a omului într-un univers vid, omul la rîndul lui, fiind și el produs al unei societăți în descompunere. Căutarea de inedit stă și la baza acestui teatru, sau mai bine-zis la baza creației artistice dramatice, dar întrebarea care se pune este următoarea: Oare nu cumva, o dată cu acest inedit, sau căutînd să realizeze ineditul, dramaturgul ajunge să-i creeze publicului și convingerea că-n fața unei atari stări ontologice, omului nu-l mai rămîne nimic de făcut?

Dacă de la început Adam și Eva ar fi avut aceleași preferințe, arta ar fi trebuit să se oprească și locul viitorilor creatori să-l ia mașinile care să multiplice la infinit creațiile existente. Când judecata estetică este o „judecată de gust“ și când gusturile sînt atît de felurite (de la individ la individ, de la categorie socială la categorie socială, de la națiune la națiune etc.) de unde putem ști care dintre aprecieri este cea mai potrivită operei, care dintre judecăți poate exprima valoarea ei artistică reală? Cine să fie vinovat de acest pericol al ambiguității, al subiectivității și relativității extreme? Răspunsurile au venit la unison: gustul.

S-a crezut că dacă în loc de gust judecata estetică ar opera cu o metodă mai „științifică“, aprecierea critică ar putea căpăta precizia deciziilor științei sau a concluziilor logicii. S-a ajuns astfel, uneori, la o adevărată „fugă de gust“.

Imprumuturile pe care judecata estetică le face din cibernetică, din teoria informației sau a modelării etc. au o mare importanță pentru estetică, pentru critica de artă, ele vin să sesizeze dimensiuni și mecanisme interne ale operei care, altfel, ar fi rămase necunoscute. Dar ele nu pot înlocui gustul, nu-l pot substitui în judecata estetică, ci doar îl pot completa, orienta etc. Aceste metode se aplică, de obicei, în analiza critică a unor opere ale căror valori și adevăr au fost confirmate anterior prin judecățile de gust. Dar prima datorie a unei judecăți estetice este aceea de a depista și promova valori artistice. Comentîndu-l pe Hegel în cunoscutele sale „Caiete filozofice“, Lenin arată că una din însușirile principale pe care o metodă trebuie să le aibă este aceea de a pleca din interiorul obiectului cărui a se aplica, de a fi o metodă pe care obiectul însuși o cere, dacă vrei, o altă formă de existență a obiectului respectiv.

Includînd în sine subiectivitatea unui individ (artistul creator), opera de artă cere metodei căreia îi este supusă spre analiză și apreciere și o dimensiune subiectivă (subiectivitatea criticului). Totul este ca aceste două subiectivități (cea inclusă în operă și cea a criticului care o analizează) să opereze cu aceleași unități de măsură, pentru că numai astfel evaluarea critică devine posibilă. Se prea poate ca în cercetarea lumii nucleului persoana cercetătorului să fie neglijabilă, dar în critica de artă ea este indispensabilă. Aici criticul se contopește cu metoda sa. O metodă oricît de inteligentă ar fi ea nu poate face dintr-un critic prost un critic inteligent. Critica este o altă formă de existență a operei de artă: teoretică.

E foarte bine: criticul să fie un om de gust, cu toate exigențele de elevație, de cultură, de umanism etc. pe care definiția gustului le presupune. Cum rămîne însă cu aprecierea operei cînd fiecare critic poate aduce criterii izvorîte dintr-o formație intelectuală și afectivă proprie, din biografia și psihologia sa? Unui preferă romanul de analiză psihologică, pe altui acest tip de roman îl plictisește, unul vrea poezie cu vers „alb“, altul poezie rimată, unuia îi place Wagner, altuia Mozart. În acest univers indiscutabil de gusturi,

Se poate desena soarele cu compasul?

opera vine însă cu propriile ei pretenții, cu propriile ei gusturi și idealuri.

Atît timp cît asupra ei nu se emit judecăți de valoare opera rămîne indiferentă față de varietatea gusturilor și asupra ei se poate spune, aproape, orice: „nu-mi place Homer, nu-mi place Shakespeare, nu-mi place Picasso“ ș.a.m.d.

Cînd, însă, asupra sa se pregătește o apreciere valorică, opera vine să conteste acest univers „incontestabil“ de gusturi și impune anumite limite între care discuția trebuie purtată. **Între cel ce face aprecierea critică și operă, conversația nu poate avea loc decît pe terenul pe care opera însăși îl alege, teren pe care opera vrea și poate să vorbească.** În afara acestui teren opera rămîne mută și despre ea nu se pot spune lucruri care să i se potrivească. „Eu sînt o pictură figurativă — spune opera — poftiți pe terenul picturii figurative să discutăm; eu sînt un tablou istoric, poftiți să discutați pe terenul rezervat tabloului istoric“. Poți oare să joci fotbal pe un teren de tenis de cîmp sau polo pe un teren de volei?! Opera nu vine numai să satisfacă gusturi existente, să fie confruntată cu idealuri existente, ci pe lingă faptul că ea satisface dintre toate acestea doar anumite gusturi (tragedia — gusturile pentru tragedie; poezia epică — gustul pentru poezia epică etc.) și anumite idealuri (opera de artă clasică — idealurile artei clasice; cea romantică — idealurile artei romantice etc.) ea aduce propriile sale gusturi și idealuri.

Aprecierea unei opere presupune cerința de a pleca de la gusturile pe care opera însăși este chemată și este capabilă să le satisfacă (gusturile care „radiază“ din ea și sînt generate de ea), de a o raporta la idealuri spre care ea însăși tinde. Judecata estetică îngăduie și presupune subiectivitatea celui ce apreciază, dar nu orice subiectivitate, ci o subiectivitate pe care opera o admite și cu care ea poate intra în „rezonanță“.

Considerînd opera de artă obiect al cunoașterii artistice și publicul (specialist sau nu) subiect putem spune că obiectivitatea judecății estetice înseamnă, în primul rînd, a pleca de la obiect, adică de la gusturile pe care opera însăși le presupune a fi satisfăcute și de la idealurile la care ea e compatibilă a fi raportată. Să ne amintim cîtă cerneală și cîtă hîrtie s-a cheltuit în discuții sterile de genul: poezie rimată sau poezie albă? Poezia albă se respingea din punctul de vedere al poeziei rimate și poezia rimată din punctul de vedere al poeziei albe, ca și cum cele două n-ar fi avut fiecare în parte și în ele însele valorile și nonvalorile lor.

În cultura contemporană se poartă o discuție despre arta figurativă și nonfigurativă. Poate da valoare sau nonvaloare unei opere simplul fapt că artistul folosește un mijloc de expresie sau altul?! Pentru că ție îți place Michelangelo ai dreptul să-l declari nonvaloare pe Brâncuși (sau invers)? Poți să discuți valoarea picturii lui Țuculescu după gusturile tale pentru pictura lui Grigorescu (și invers)?!

A fost o vreme la noi cînd judecata critică referitoare la proză (să zicem) opera cu un gust unic — gustul pentru proza de investigație socială. Tot ce nu intra aici era socotit lipsit de valoare, minor, mimare a literaturii „decadente“ sau și mai și. Proza debutanților era orientată, aproape în bloc, după acest criteriu. Cîte scrieri bune de analiză psihologică existente, sau care puteau să existe, nu ne-au scăpat!

Acum pare să circule cu aceeași valoare în proză gustul pentru romanul de analiză psihologică. O carte care nu conține analiză psihologică greu intră în atenția criticii. În locul unei unilateralizări, altă unilateralizare. Cîte alte și altfel de cărți bune, de alt gen, existente, sau care ar putea să existe, n-or să se piardă?! Prozaorii dotați pentru altă proză decît cea de analiză psihologică își complică eroii, le răsucesc gîndurile, scormonesc cît pot în psihologie. De ce?! Pentru că aprecierea critică operează cu un astfel de gust, erijat în etalon universal. Soluția obiectivității judecății estetice nu se poate găsi în afara operei, ci în operă însăși.

Adevărul și valoarea artistică vizează modul în care publicul ca „om real“ (cu dorințele și pasiunile sale estetice, cu interesele sale sociale și naționale) cu setea sa de cunoaștere, de descifrare a sensurilor vieții etc.) se regăsește în „omul imaginar“, metaforic al operei de artă.

Critica are aici și un rol de educator al gusturilor căci înțelegerea unei opere poate urma plăcerii artistice după cum la fel de bine poate să o precedă. Prin educație artistică publicul poate fi învățat să se regăsească într-o operă. Dar regăsirea rămîne întotdeauna o chestiune de gust, de alegere (gustul fiind singurul în stare să reprezinte integral omul în relația sa cu opera). Poate și de aceea Shakespeare și-a intitulat una din cunoscutele sale piese — Cum și place.

Adrian RĂDULESCU



CORNELIA DEDU:

„CURIE“

Cenacul tineretului

SILVIA COLFESCU, CORNELIA DEDU, LETIȚIA LINTE-OPRIȘAN, MONICA MOISESCU

Odată acceptată ideea că nu numai consensul în elaborarea sau alegerea atitudinii estetice dar și alte criterii — ca, de exemplu, intenționata „punere în contrast“ — definesc o consonanță se poate afirma că cele patru expozante de la Ateneul tineretului formează, altfel decît la întîmplare, un grup.

Mai decisă între alternative, Silvia Colfescu transmite picturii sale preferința pentru culoarea energică, pentru violet, albastru, egale ca saturație, apropiate de cea mai mare intensitate. Rezultă o dominantă sonoră ce se întinde unificator, peste tablouri, indi-

ferent dacă este vorba despre expresionismul abstract atent și la materialitatea fragmentului de pictură (Clepsidra), de incandescența unor Copaci metamorfozați într-un fel de ghiare ale pămîntului, de vidările fosforescente din Interior sau de Continuitate, în care o relație muzicală este și mai clară, de cvasi-gestualismul ce închipuie o vegetație luxuriantă (Marină).

În felul de înregistrare a realității materiale, consultarea bunei tradiții, precum și menținerea, destul de servilă, în preajma acesteia, par a fi determinante pentru pictura Corneliiei Dedu. Realul nu e privit cu placiditate, dar

cu o simpatie cuminte și cu o seninătate egal distribuită unui scaun, unei flori, unei persoane. Construcția se realizează prin culoare; aceasta este surdinizată de permanenta grijă pentru armonizări, destul de „învătate“ însă.

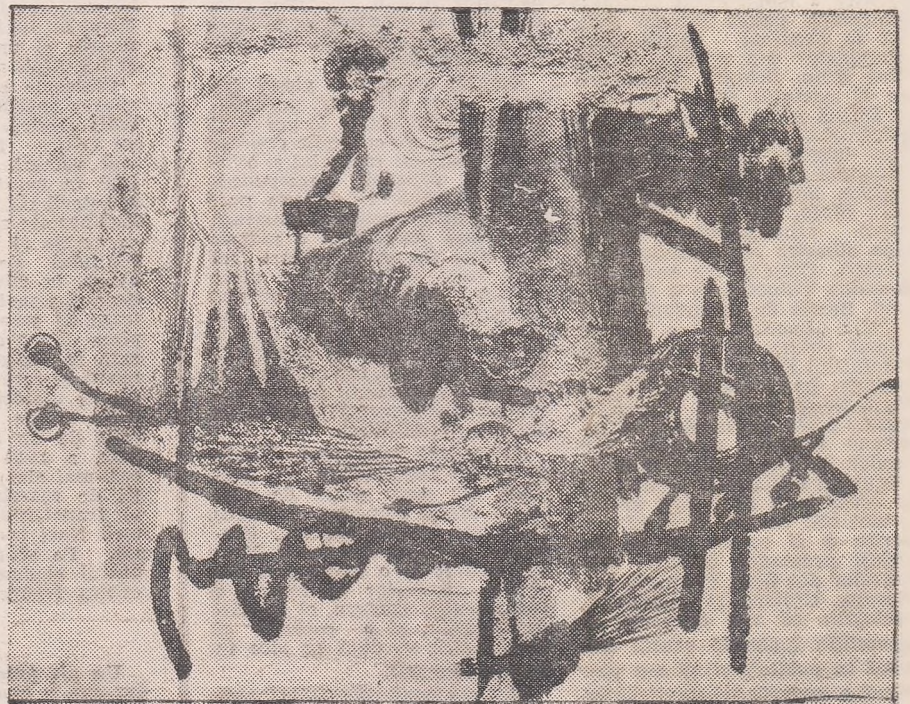
Se propune un farmec al banalului cotidian, de un calm condus pînă la plictiseală (Gutui, Toropeală) adîncirea psihologică nu lipsește unui portret, chiar dacă este „în poză“ (Un om).

Letiția Linte-Oprișan expune o pictură mai diversă; reacționează uneori în sensul conciziei, la granița dintre rafinanta asceză și simplificările îndreptate spre schemă (Ușa, Apus de soare) pînă la un decorativism plăpînd (Termosul), altele culorile, în raporturi îndrăznețe, iradiază, (Maternitate). După „explozia“ unei mișcări complexe, de direcție unică (La început a fost spirala) rezultă un alt echilibru, ce permite jocul de forțe contradictorii, multiplicarea focarelor de energie. Poate, ca procedeu, numai, intercalarea

într-o abstracție ritmică a unor detalii figurative, anecdotice (Concert la Mamaia) are legătură cu narativismul suprarealist din singularul Vis al pisicii de mare.

Monica Moiescu expune grafică — linogravură și monotip. Mai ales în monotipuri (Peisaj, Odihnă, Prințesa indiană), dovedește că celebra formulare „desenul înseamnă arta de a omite“, nu îi este străină. Stereotipia, convenționalul unor variante ale aceluiași portret feminin vin, se pare, din căutarea, în primul rînd, a unor efecte de tehnică, pentru care portretele au servit, întîmplător, drept pretext. Unele imagini transmiț și o încălcătură umoristică. (Duet, Cu coarda). Dar capacitatea cea mai remarcabilă este aceea de a emblematisa, de a transforma elementele realului — om, arbore — (Copaci, Călușarii) în semne heraldice clare, construite cu imaginație (Casa zodiacului).

Mihai DRÎȘCU



LETIȚIA LINTE-OPRIȘAN:

„CONCERT LA MAMAIA“

Povestea unui tablou

Se pare că sub cupola Universității din București se află un portret de Nicolae Grigorescu, vechi de 107 ani, necunoscut pînă acum.

Este al unui bărbat tînăr, în haine de ceremonie după moda vremii și decorează, la loc de cinste, muzeul de paleontologie organizat de erudiție și osirdie de către actualul șef al catedrei, profesorul academician Miltiade Filipescu, pe care l-am rugat să ne explice prezența acestui tablou.

— Cine-i personajul din tablou și e, oare, Grigorescu autorul acestei picturi?

— Ca un omagiu adus înaintașilor catedrei pe care o conduc eu acum, am inițiat și organizat muzeul, în care prezint episoade și momente din viața profesorilor Gregoriu Ștefănescu, Sabba Ștefănescu și Ion Simionescu, cu obiecte ce-au aparținut personajelor implicate și cu lucrările lor originale, cu roci și hărți din începuturile cercetării subsolului României.

În contactul cu familiile acestor personalități, colectînd

aceste obiecte, am obținut și un portret al lui Gregoriu Ștefănescu. Una dintre fiicele profesorului povestise odiseea picturii, așa cum urmează:

...În anul 1862, în vîrstă de 24 ani, Gregoriu Ștefănescu obținuse licența în științele naturale la Universitatea din Paris. Spre a immortaliza evenimentul, s-a fotografiat în haine de ceremonie.

În decembrie 1861, cu bursa primită, Nicolae Grigorescu sosise și el la Paris și în anul ce a urmat l-a cunoscut și pe tatăl meu. — povestea fiica lui Gregoriu Ștefănescu, — cu care a rămas în apropiate relații tot restul vieții lor. Erau de aceeași vîrstă, — născuți amîndoi în 1858, — deși Gregoriu Ștefănescu în unele documente școlare e trecut ca fiind născut în 1836. Viața lor la Paris, ca și cea de mai tîrziu, din țară, le-a întărit prietenia.

— Fiica profesorului Gregoriu Ștefănescu, — completează amfitrionul nostru de sub cupola Universității, — a păstrat și fotografia originală,

cea după care Grigorescu i-a pictat portretul, acum 107 ani. În patrimoniul familiei Ștefănescu și, apoi, Ceapăru, numele de căsătorie al uneia dintre fiicele profesorului, se mai aflau încă trei picturi de Grigorescu, — *Tărancă lucrînd, Țigancă cu copil și Țigancă*, intabulate ca atare și în catagrafiile istoriografilor operei lui Grigorescu.

Portretul a avut un destin bogat în aventuri.

În timpul celor două războaie mondiale, — familia profesorului Gregoriu Ștefănescu (care murise în anul 1911), a ascuns portretul în pod, unde s-a păstrat decenii, — neștiut de unii, uitat de alții, tot mai puțini.

Cînd familia a predat academicianului Miltiade Filipescu obiectele personale și vrafurile de documente și lucrări ce au aparținut întemeietorului școlii românești de paleontologie, una dintre fiicele profesorului a ținut să mai adauge:

— ...din considerație pentru strădania dv. vă aduc și un portret al tatălui nostru. E vechi de la 1862, de la Paris, cînd a fost pictat de Nicolae Grigorescu. Nu e degradat, dar e obidit rău, că noi l-am păstrat în podul casei părintești, pentru a-l feri atunci

de trupele germane de ocupație a Bucureștiului și mai apoi, de tot ceea ce a adus cel de-al doilea război mondial pe aici.

Vă alătur și fotografia originală după care a fost pictat portretul. Fotografia, vechi din același an, de la Paris, e și ea însăși un document, o piesă rară, din începuturile artei și tehnicii fotografiei în lume.

Tabloul în cauză întrunește toate condițiile, pentru a fi recunoscut de către specialiști, drept un autentic produs al penelului lui Grigorescu.

Pînza, uleiurile, lemnul șasiului, mărturisesc vîrsta centenară a tabloului. Semnătura e pusă în limitele de jos ale pînzei, care însă s-a degradat.

Dar stilul lui Grigorescu, — după cum au afirmat specialiști, se manifestă nu numai în culorile de fond ale portretului, în liniile inerente lui Grigorescu, dar și în caracteristicile ce definesc epoca în care artistul român părea, de-abia stabilit în Franța, îndeletnicirile lui de iconar.

Celor două mii de picturi — tot pe atîtea desene cunoscute din creația lui Nicolae Grigorescu, se pare că li se va alătura și acest portret.

V. FIROIU

Arta românească peste hotare

MIHAI OLOS LA ROMA

Pictorul și sculptorul Mihai Olos, plecat într-o călătorie de studii în Italia, a deschis recent o expoziție în Galeria La Feluca, unde a prezentat 40 de picturi pe sticlă, o serie de „ferestre” din lemn și sticlă — artă obiectuală inspirată de arhitectura Maramureșului, precum și trei sculpturi în lemn, acestea îmbinări de birne fără cuie, avînd aspecte de arbori sau de stîlpi simbolici.

Icoanele sale pe sticlă nu seamănă cu interpretările mai noi ale unor artiști români, deși se simte sursa de inspirație folclorică. Pentru comparație, expozantul a prezentat și o serie de icoane vechi autentice, aflate în colecțiile particulare din Roma. Icoanele pictate de Olos au forme moderne, dar prin ritmica și figurația lor, prin colorit nu trădează imaginația populară, simțămîntul pentru culoare și decorativitate al meșterilor noștri.

Această îmbinare de tradiție și modernitate a fost subliniată de presa italiană, ca și verbal de către unii critici ca d-na Marisa Volpi, care tocmai în zilele inaugurării expoziției lui Olos a publicat o carte despre Kandinsky, în care reproducea și icoane pe sticlă făcute de părintele abstracționismului. La vernisaj, cartea aceasta, ca și cea tipărită la noi sub semnătura lui Cornel Irimie și Marcela Foça au fost expuse în vitrine, laolaltă cu obiecte de artă populară românească.

În această ambianță, totodată folclorică și modernă, lucrurile lui Olos au produs un efect deosebit. Ziarele *Il Giornale d'Italia*, *Il Messagero*, *Il Tempo*, *Momento Sera* și revista „*This Week in Rome*” au publicat cronici și însemnări elogioase. Sub titlul „Icoane pe sticlă de Olos în galeria La Feluca”, ziarul *Momento Sera* scrie, printre altele, că expoziția este „una din cele mai importante tentative europene de înscriere a artei populare în producția artistică contemporană”.

This Week in Rome (anul XX, n-rul 8) face următoarele considerații: „În România, arta folclorică și tradițională au existat alături de arta clasică — avînd inevaluabile expresii, mai ales în icoanele pe sticlă. Arta cea mai modern cultivată și tradițională artă folclorică se găsește îmbinate în expresiile picturale ale lui Olos, ale cărui icoane sînt pictate în stilul tradițional, cuplat cu o severă alegere a celor mai moderne structuri”.

În versiunea italiană a aceleiași reviste se scrie: „Artiștii români realizează o «mare reîntoarcere» la Roma. În anul trecut, a fost organizată la „La Feluca” o expoziție a lui Ion-Lucian Murnu — acum, tot această galerie prezintă pe Olos, un pictor-sculptor din nordul României... Ne-o spune într-un inteligent studiu criticul de artă Petru Comarnescu, președintele secției române a A.I.C.A., istoricul care l-a omagiat pe marele Brîncuși. În expoziția sa, Olos prezintă o parte a operei sale — 40 de picturi pe sticlă, în care este evidentă originea și inspirația populară, chiar fărînească a artei sale. dar, pentru a demonstra impulsul său viitor, dragostea pentru formele noi, ne prezintă și trei din entuziastele sale sculpturi în lemn...”

Într-un lung articol, ziarul *Il Giornale d'Italia* face ample considerații asupra tradițiilor artei noastre, asupra valorii ei pe plan mondial, încheind cu aprecieri asupra expoziției lui Olos.

P. R.

JURNALUL GALERIILOR

Expoziția colectivă „SERVICII” ceramică-sticlă

Simplă anexă a Triennalei de artă decorativă, (câci nu reprezintă vreun punct de vedere care ar fi contrazis, deranjat, discutabila unitate de viziune a acesteia), expoziția „Servicii” caută să se pună, prin chiar titlul ales, sub semnul nomenclator al utilului. Caută să fie, iarăși, pledoarie pentru coincidența între strictețea respectării coordonatelor funcționalului și bunul gust, în acest domeniu. Vrea să atragă către interiorul aerisit, mîngîios pînă la detaliu, eliberat de sufocantele expresii ale artei marginale. Program nobil, frînat de un automatism de concepție, de o patronimică interimitație. Cîștigurile de simplitate (în formă și decor), de acuratețe, se pierd sub stereotipia formulei: perfecția tehnică slujind, sau acompăniind stîngăcii voite, forme de o familiaritate egală cu banalul. Cîteva opriri plăcute la serviciile de băuturi, majoritare (orice ceramist are visul secret de a face sculptură, iar raportul de forme permis de sticlă și pahare mulțumește, în parte, acest vis), și o alta, la farfuriile Diane Schor — recuzită nimerită pentru un film ca „Fericirea” Agnesei Varda. Dar, ca întotdeauna, catalogul lipsește. Și l-am fi vrut acompăniat de data aceasta de cîteva pliante colorate în care obiectele, prezentate în însuși „exercițiul funcțiunii”, ne-ar fi devenit familiare și ne-ar fi convins, poate, mai mult.

Anatolie Cudinoff

Anatolie Cudinoff (a doua expoziție personală) este caracterizat în catalogul semnat M. Grozdea, astfel: „Se exprimă prin linie — limpede și net — recrearea motivului său aparînd ca un sinonim apropiat naturii. Deosebirea dintre cele două faze ale creației devine vizibilă în atmosfera lucrării și mai ales în atmosfera afectivă stîrnită de imagine. Dar la efectul global concură și tehnica”.



A. CUDINOFF

LA SFAT



C. A.

A. CUDINOFF

PESCARI

Maria Constantin

Dacă ar exista o frondă a modestiei împotriva îndrăzelii o frondă a statorniciei împotriva „mutațiilor”, atunci în armata ei s-ar cuveni să stea și acuarelele Mariei Constantin. De aproape douăzeci de ani, lucrările ei întind un pod de liniște îndărătnică peste avatarele picturii lirice: o operă fără biografie, fiindcă „les peuples heureux n'ont pas d'histoire”. Toată rațiunea lor de a fi stă în comunicarea lentă a unui sentiment de fluiditate a vieții, dulce rostogolire a orelor dinspre azuriul de dimineață spre violetul de amurg. Pas-



MARIA CONSTANTIN

GAROFIJA

tel tradițional, dar împărtășit din autenticitatea unui pozitivism umoral: lucrurile sînt așa cum le vedem, n-avem de ce să bănuim sub aparențe sensuri care-și caută forma. Necuriozitatea pentru aventura limbajului protejează această încredere calmă în fecunditatea estetică a naturii. Legea acestui gen e descriptivismul, percepția sonului cromatic al locurilor, accentuarea motivelor de emoție. În „Locuri maramureșene”, „Dealuri dobrogene”, sau „Garofițe”, se văd efectele organizatoare ale tensiunii formative: palpațiile pînzelor subțiri de culoare, ritmul maselor volatile cristalizează un spațiu pictural, dau formă sintetică sentimentului. Alteori imaginea e inertă, notează placid forme naturale, liniștea nu mai e sentiment specific, ci absența lui umplută cu culori.

A. A.

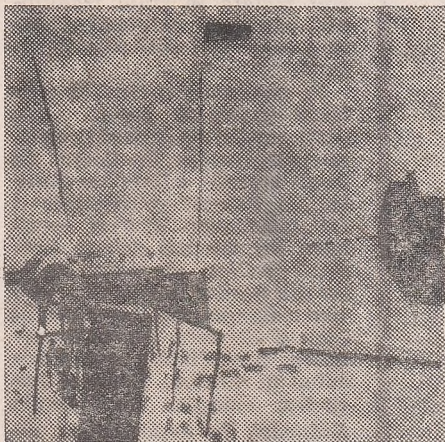
Începem în această pagină o suită de articole, convorbiri și confesiuni menite să prezinte personalitatea artiștilor români contemporani. Nu-i un dicționar de nume în ordine alfabetică și nici un catalog de stele fixe. Dorim să schițăm nu un „muzeu imaginar” local, ci o colecție de repere nominale pentru orientarea în peisajul artei noastre, (și un peisaj nu-i făcut numai din culmi). Fenomenul „artist” se află la o răscruce labilă de coordonate dinamice și numeroase; n-avem iluzia academică a stabilității imaginilor pe care ni le facem despre un creator: rareori artistul își mai îngăduie confortul să semene definitiv cu portretul lui. Cu toată strădania celor care vor scrie aceste pagini, de a defini o personalitate, procedând prin interpretarea operei și prin dialogul cu artistul figurile proiectate aici rămân obiectiv sub semnul instantaneului.

ION BIȚAN

Ciți Ion Bițan există?

De ce oare biografiile încep cu începutul? Povestea trebuie desfășurată înapoi, dinspre clipa actuală, prezentul redactării; atunci vremea trecută se organizează într-o imagine a necesității, se mînuie de incoerență, se recunoaște destin. Sînt mai ales unii care nu-și află felul decât a-posteriori, care nu pot spune: acolo vreau să ajung, ci aici trebuia să ajung. Așa e pictorul Bițan: păstrează dreptul unei opțiuni continue, cu riscul inconsecvenței aparente. Așteaptă surprizele sau le inventează, risipește etapele fără frică de epuizare, semn al unei naturi bogate. Prorocul acestei libertăți ludice, maestrul ei de ceremonii, e Picasso a cărui supremă, de nu cumva unică, invenție, este **patetismul improvizăției**. Bițan e un artist de acest tip proteic, nu „experimentalist”, din moment ce în fiecare ipostază se exprimă, nu se dibuie (aici e sensul butădei lui Picasso: „eu nu caut, găsesc!”). El se oglindește în chip esențial în orice fragment al drumului său în zigzag. Imaginea personalității se obține nu prin adăugarea fazelor succesive, ci prin extragerea numitorului comun din aparențele contrare. Din lanțul neagațiunilor, unitatea viziunii lui se reface mereu, ca salamandra. Bițan era pictorul cel mai citat și certat pentru instabilitate stilistică. Cum de nu ghiceam substanțiala permanență obiectivă, naturală, a veritabilului artist, posedat de un vis? Bițan a revenit mereu asupra-și, ca un săpător încăpăținat să dea de izvor. Fiecare „etapă” (tehnică, poetică), e un strat răsturnat din profunzimile aceluiași sol, cu energia aceleiași acțiuni. De la nivelul de azi al colajelor (cea mai recent încheiată „etapă”) se vede tot orizontul Bițan.

„Tema” acestor colaje e diafanul și dinamismul spațiului, perceptibil poetic ca transparență și palpație. Colajele sînt făcute din hîrtii subțiri, adesea numai în gama albului sau negrului, care sterilizează perfect senzația de materie. Apoi însă, după acest exercițiu în eter, culoarea se întoarce, pentru a mărturisii senzualitatea. Fi-



PLĂCEREA DE A FACE COLAJ

indcă impalpabilul nu devine semn poetic decât dacă e obținut prin decantarea materiei; a fotografia eterul natural nu-i un act creator, deși poate fi un act semnificativ. Impalpabilul, stare „secundă” a materiei, senzație eliptică, concretețe pur vizuală: Bițan a urmărit de la început această himeră, un fel de anti-materie picturală. Mai întii, eliminase adîncimea, picta bidimensional, suprima simbolul celei de a treia dimensiuni ca pe o convenție a materialității brute. („Partizanul” din 1962, schematic redus la semnalul dreptunghiului roșu, emoția

care se poate numi steag, sînge, ardere. Agitînd o stare de intensitate și puritate, acel tablou încheia o etapă de epurări formale). Pe urmă eliminase forma, picta aproape tașist, în tonuri saturate dar în același timp difuze; încerca o materie intrinsec picturală, pură. Apoi a pictat feeric, prin 1966, acei „Cai” roșii, năluci, figurări ale inconsistenței eliminînd sugestia tactilului. El născoceste senzația unui concret pur vizual, ireductibil, eliptic de atributele cantității: tactil, pondere, contur, volum n-au nici un rol, materia există ca echilibru și se vede ca reverberație. O altă experiență de transcendență a materiei e folosirea memoriei, teren de proiecție, naturală dematerializare a sensibilului. În 1966, întors din Italia, picta — cu stîngăcie însă — amintiri, reminiscența unor „prezențe”: retrăită prezența dă mai mult randament sugestiv, asemenea sunetului pornit dintr-un instrument nevăzut. Procedura acelor compoziții narative deriva poate din „imagismul” italian, cum l-am văzut la Antohi, în expoziția de la Ateneu din 1968, sau din pop-artul atunci revelatoare, al lui Rauschenberg. Era un „colaj” (în altă „cheie” artistică decât cele de acum) întocmit din peisaj aluziv, abia sugerat, peisajul unui „Stimmung” de provincie italiană, în care pictorul aplica amprenta fotografică a unor siluete de oameni, umbre ale realității.

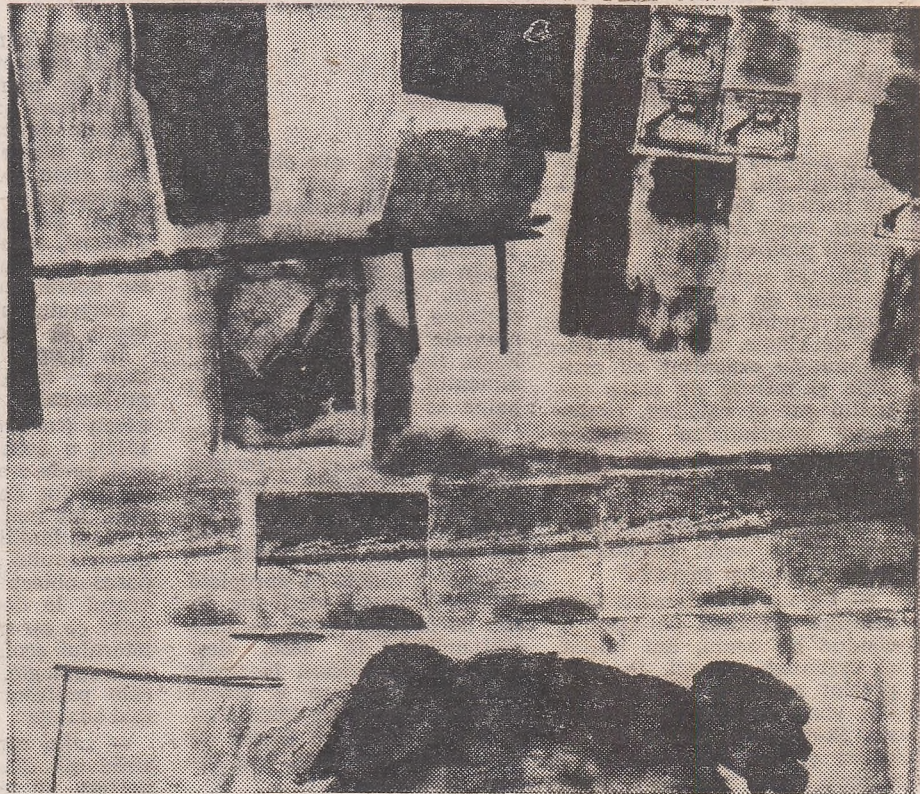
Bițan și cei vechi

Dematerializarea senzualității era în veacul al XV-lea visul unui Domenico Veneziano cînd făcea portretul „Tinerii femei”, minune de pictură diafană, substituind carnea prin luminiscentă. Artistul își rînduia visul în tiparul antropomorf al idealului renescentist. Mai aproape de noi, diafanul, acest miraj al senzualității, a fost vocația tandrului Modigliani, a iluminatului Luchian de cînd picta „Lăutul”, a nostalgiei adolescenței — Tonitza, a rafinatului percepției optice, Lucian Grigorescu. În conștiința acestor clasici de tradiție figurativă, inefabilul materiei se traducea „spirit” și apărea ca o percepție a transcendenței. Din cînd în cînd, un Pallady intuia în ritmul și densitățile vizibilului valorile imanente ale luminii, cum făcuse, în codul veacului său, un Vermeer.

Bițan și cei noi

Privite prin „grila” constructivismului la modă, aceste compoziții par a proiecta structuri diafane dinamo-spațiale și recomandă un contemporan al structurilor diafane ale arhitecturii: pentru că operează nu cu valorile plastic-cromatice ale picturii clasice, dar cu relații între elemente constructive și spațiu. Semnele spațiale se articulează într-o formă finală, structura, corolarul raporturilor interne. Rezultă o hieroglifă care simulează misterul: de fapt, nu există aici un sens voalat. Sîntem convocați la un ritual elatic, exercițiul posesiunii contemplative a sensurilor posibile, latente, a zborurilor ideale ce solicită vîzul. În virtuozitatea lui „puristă”, Bițan e malaramean fără să vrea: „ghețarul străveziu al zborurilor nedescătușate” e ilustrat aproape ad-litteram și tot atît de spontan.

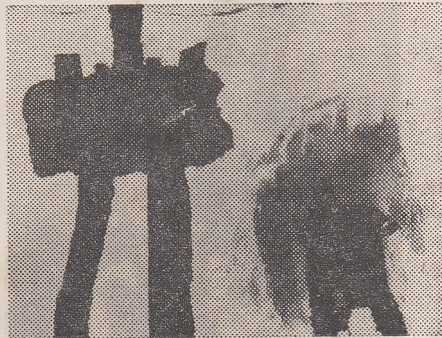
Dacă nu putem trăi emoția artistică decât prin intermediul reprezentărilor, atunci nu greșim văzînd cum în aceste compoziții e reprezentat echilibrul lucrurilor. Lucruri virtuale fără



PORTRETUL ZOOTEHNICIANULUI TIMAR

nume, dar echilibru real, care instituie viabilitatea imaginii. Din dragoste pentru echilibrul mereu refăcut s-a oprit el atît de lung timp la colaj. În această tehnică, semnele expresive se fabrică repede, se modelează ușor, ochiul dobîndește vioiciune și libertate, nu mai zăbovește în chimia lentă a picturii obișnuite.

Colajul nu e în sine o concepție de artă cum cred unii inadaptați la arta modernă. Chiar dacă s-a lansat ca operațiune „dada”, el a servit nu nu-



PERECHE

mai cauza iconoclastia a unui Schwitters, ci și atitudinea politic revoluționară a unui John Heartfield. Odată zămislit, colajul s-a difuzat repede printre artiștii dornici să ștergă barierele tehnologice dintre artele vizuale. O-mologat ca procedeu suplu, util expresiei, el este — ca orice procedeu — relativ indiferent față de concepție și apt a servi unor coduri diferite de comunicare optică: integrat cubismului cu Braque și Picasso, suprarealismului cu Picabia și Max Ernst, constructivismului cu Lisitsky, fauvismului cu Matisse, caricaturii cu Adolf Hoffmeister, artei „pop” cu Rauschenberg, colajul își schimbă semnificația și valoarea în funcție de intenția expresivă a artistului).

Tot acest joc e vrajă a construcției, un exercițiu pur al spiritului organizator, celebrat în titlul unei lucrări recente: „Bucuria de a face colaj”. Aceste compoziții cu dimensiuni de șevalet pot fi închipuite la scară monumentală: virtutea „constructivistă” face joncțiunea cu arhitectura.

Randamentul de înțelesuri al imaginii

Este „Plăcerea de a face colaj” un sentiment social, comunicabil? Da, ca orice expresie, oricît de ermetică; semnele acestea de alfabet magic nu au un înțeles potrivit unui nume din dicționarul conceptelor comune, dar compun o mimică a comunicării; semnifică plăcerea de a semnifica, joc poetic și sint echivalența gratuită a unui act constructiv.

Cît despre a fi sau a nu fi abstract ori figurativ aceasta e o falsă problemă astăzi, cînd codul abstract devenit clasic (chiar dacă mai puțin popular încă decît cel figurativ) îngăduie o lectură exactă a ideii. Bițan e total

indiferent, teoretic și practic, la această disociere și trece de la „concret” la „abstract” cu sentimentul continuității firești. „Plăcerea de a face colaj” s-transferă în compoziții cu figuri, simbolice, narative, cu adresă socială și conținut istoric, cum erau cele din Bienala 1968, „Portretul zootehnicianului Timar” (simili-colaj în tehnică mixtă) e o structură de elemente simbolice asociate narativ asemenea unei pictograme. Concepția de artă tutelată este „noua figurație”. Spre deosebire de realismul clasic, care opera cu imagini „după natură”, aici se operează cu imagini „ready-made”: fotografii, clișee de ziar, gravuri vechi lipite sau imitate, decupate și ordonate cu o elocvență cinematografică. Ostentația documentului manifestă dorul de certitudine dar și o suspiciune intelectuală în fața artei de investigație senzorială și emite o undă filozofică. Ea atestă credința că arta nu reflectă lumea exterioară ci imaginile noastre despre lume, depozitate în conștiință. Limbașul neofigurativ folosește aceste imagini (un soi mental de „ready-made”) drept documente ale cunoașterii și reface din ele o versiune a realității, abordată prin oglinzile conceptelor. „Noua figurație” manevrează imagini-simbol, amprente ale existenței în gîndire. Teatrul în teatru, joc secund, imagismul acesta comunică odată cu informația despre lume și o informație despre artă, divulgînd mecanismele cunoașterii prin imagine.

Imagismul e acuzat de despersonalizare, fiindcă nu poartă pecetea sensibilă a artistului, de vreme ce percepția senzorială e înlocuită cu una automată fotografică. Dar această despersonalizare nu-i decît sterilizarea de fortuitul individual. Refuzul originalității înțeleasă romantic legitimează umanist „noua figurație”, plivește accidente „particularului” de pe terenul mesajului pur și sporește șansa ideatică a artei. Factorul subiectiv „sine qua non” nu-i anulat, ci investit cu semnificație generică, aptă să exprime socialul. A propune imaginea actriței Marilyn Monroe, simbol sexy, cum am văzut în expoziția americană, nu-i totuna cu a propune imaginea unui erou al muncii, cum e „Portretul zootehnicianului Timar”. Și nici a te exprima prin supralicitarea mecanismului obsesiv, repetînd tiranic o imagine, cum face Andy Warhol, nu-i totuna cu a te exprima prin asociații dinamice de concepte-imagini, cum face grupul italian „Imago” și, la noi, o echipă de artiști din diferite generații și pe care am văzut-o la Bienala de la Dalles.

Opțiunea lui Bițan nu-i filozofică, e mai curînd tropism de artist față de o tehnologie fecundă. Dar se pare că filozofia e inerentă acțiunii. „Înțelegem natura prin tiparele spiritului”, formula C. Noica aceluși tip de relație între conștiință și realitate, la care arta lui Bițan se afiliază spontan. Fiindcă „ne-odihna gîndirii filozofice — mai scria Noica, („Despre feeria cuvîntului”, R.L. nr. 9) — s-a dovedit atît de infuză lumii noastre, încît toți regi și matematicieni, pictori și tehnicieni, sînt siliți să filozofeze astăzi”. De ce ar fi spectatorul picturii scutit de această fatalitate?

Anca ARGHIR

Despre opera contemporană s-a scris mult și, totuși, insuficient. Azi, fiind producția este atât de mare și concurența între ideile artei atât de acerbă, judecata obiectivă este și ea nu mai puțin îngreuiată, pendulând între un conservatorism rigid și o atitudine rebarbativă. Nu s-au scris încă în aceste pagini despre operă, despre opera modernă, despre adevăratele idei creatoare, inovatoare, care să sintetizeze toate experimentele dobândite în domeniile atât de diferite ale artei, — pe care opera trebuie să le reunească.

S-au arătat numai posibilitățile unui nou teatru muzical (de observat dezavuarea noțiunii — operă, considerat a nu mai corespunde noii formule câștigate), un teatru care se află azi de-abia în faza experimentală, un teatru muzical adus la zi, prin toate componentele sale. Terenul pe care se clădește este, într-un fel, încă șubred. Ca în nici o altă parte, în operă, în această instituție devenită aproape muzeu de artă, nu s-au păstrat mai aprig canoanele, nu au existat mai multe excrescențe veriste, naturaliste, adoptate și întreținute cu atâta fervoare timp de secole, de către cîntăreți și compozitori dedicați genului, de către un public refuzînd artei efortul cognitiv, dificultatea ficțiunii. Și, totuși, s-au scris și opere bune. Conservatorismul adoptat mai recent de către colecțiile de operă, rămînea în urmă în atîtea domenii, interpretative și tehnice, lipsa cîntăreților în stare să interpreteze o partitură modernă, absența unor regizori de concepție, care să schimbe opera dintr-un muzeu într-o artă vie, rămînea în urmă din punctul de vedere al mijloacelor electro-acustice, al scenografiei și luminilor, au făcut pe mulți să creadă într-o adevărată criză a teatrului muzical, dacă nu să-l considere demodat.

Un NOU TEATRU MUZICAL este, însă, pe cale de a se cristaliza. Fenomenul rămîne, într-un fel, tributuar teatrului modern. Așa cum se susține din multe puncte de vedere, anti-teatrul lui Ionescu și al lui Beckett nu e altceva decît o nouă formă a operei. Și credem că nu ne înșelăm cînd considerăm a rîndu-ne tratarea lingvistică, fonologică aproape, a dialogului ionescian, drept tratare acustică, muzicală deci. Dar aceasta nu e decît o formă primară a „operei“.

La rîndul ei, muzica folosită cu un rol determinant (nu fundamental), în piesa de teatru, resursele electro-acusticii, proiectarea spațială, stereofonică, și în mai multe izvoare sonore difuze, „sunetul aplicat“ imaginii teatrale, aproape ca într-o operă, au devenit adevărate experimente de nou „teatru muzical“. Demonstrațiile ne sînt la îndemînă. Fiecare teatru de avangardă afișează această sinteză — și pe bună dreptate.

În condițiile de față, un teatru muzical modern nu mai poate fi acela al dominației muzicii asupra textului, asupra scenei. Noul se află altundeva, într-o libertate a fanteziei, a teatrului total angajat pe plan lingvistic într-o sintaxă structurală, în care fiecare element vizual și acustic formează o sinteză. Totul se cere privit dintr-un unic centru focal. Și, totuși, de aici pînă la operă mai e foarte mult de realizat.

Sînt luate în discuție nu numai aspecte de ordin artistic, ci și sociologic, a care teatrul muzical trebuie să facă față. Nu este, oare, în acest complex de resurse pe care teatrul și muzica le agită, o nouă perspectivă spațial-sociologică, în care scenariul trebuie să se desfășoare? Nu este publicul însuși un actor complex, cu un rol implicit într-un astfel de spectacol? Iată, prin urmare, alte întrebări, alte unghiuri de perspectivă pe care teatrul le experimentează. Rezultatele tehnico-expressive obținute sînt promițătoare. Se sparge spațiul scenei, se elimină polaritatea scenă-spectator. Centrul focal, locul demonstrației, își câștigă poziția sa din teatrul laic, păgîn, desfășurîndu-se în același plan cu cel al publicului, creînd impresia unui teatru în teatru. Dimensiunile muzicii recapătă și ele o altă proporționalitate.

O „operă“ într-un cadru ca acesta devine cu totul altceva decît un spectacol static, cerînd, astfel, o nouă disciplină stilistică, o nouă formă de alăturare, așa zice, absorbție a tuturor acestor caracteristici noi, din care se compune.

Încercările de pînă acum sînt, desigur, departe de a fi anunțate ca izbînzi depline. La drept vorbind, opera tradițională, așa cum... n-a mai fost îmbogățită, este pe cale de dispariție. Preluînd termenul din teatru, avem în față, de fapt, o anti-operă. Anti-opera în care s-ar putea menționa „Intoleranță 1960“ de Luigi Nono, lucrările complexe, vocal-simfonic-electronice ale lui Stockhausen, „Momente“, „Microfonie 2“, la noi, operele lui Corneliu Cezar și Doru Popovici, „Măștile dramatice“ ale lui Anatol Vieru, Aurel Stroe, Costin Miereanu și altele.

În toate se prefigurează, încă necristalizat, noul teatru muzical, cu insolitul său unind experiențele artelor pe care le cumulează.

Iancu DUMITRESCU

COREGRAFIE ȘI FOLCLOR

Cîteodată, pe scena teatrului coregrafic, se disting motivele baladei și ale epopeii noastre, dar de prea puține ori mijloacele s-au arătat a fi inspirate și adecvate, încît, lipsindu-ne termenii unei selecții, ne mărginim să amintim reușita baletului „Iancu Jianu“ al compozitorului Mircea Chiriac, unde coregraful Oleg Danovschi merge cu mult curaj pe urmele teatrului integral, lăsîndu-ne pradă efectelor cinetice, spectaculosului reprezentăției (este remarcabilă înclinația acestui experimentat și talentat balet-maestru către cinematografiile). În aceeași măsură incertitudinile teatrului total se lasă întrevăzute și în baletul „Întoarcerea din adîncuri“, al aceluiași coreautor.

Ceea ce nu se încearcă îndeajuns în toate aceste meritorii (dar mult prea puține) înscenări, este „sublimarea“ mișcării de dans folcloric, trecîndu-se, în fapt, numai la operații de reproducere aproape fotografică a pașilor, sub cuvînt că, astfel, se păstrează autenticitatea, specificul autohton. Și aici intervine confuzia dintre specificul național al artei coregrafice și operațiunea de conservare etnografică.

O falsă concepție asupra folclorului coregrafic atrage după sine anumite denaturări, cum se întîmplă pe plan muzical cînd substanța sonoră tradițională rămîne în urma folclorului desuet al tarafurilor, acoperînd datinile cu flori artificiale. Toate acele bufonerie pantomimice introduse în mod

gratuit în fabulația pieselor coregrafice de inspirație folclorică, felușiții păcali și tîndali, nu fac decît să vicieze opera.

Nu desființînd poantele (așa cum sugera undeva criticului de artă Petru Comarnescu), vom obține mai multă autenticitate. Autenticitatea aparține trupelor de dans folcloric, care-și fac cu prisosință datoria. Dimpotrivă, pantoful de poante conține tocmai tendința de stilizare, intenția de a reduce cît mai mult contactul cu podiul. Am mai avut prilejul să susțin că poantele nu fac parte din decorația vestimentară a dansatoarei, ele nu sînt nici măcar o metaforă fără de care balerina nu se poate mișca, nu poate baleta. Insist, este vorba de interpreta dansului cult, sau, mai precis, a baletului, (pentru că există și alte stiluri coregrafice în care poantele nu sînt chiar indispensabile).

Baletul elaborează un univers de forme simbolice, iar trupul uman este acel termen intermediar folosit în exprimarea ideilor și a sentimentelor, în tridimensionalitate. Chiar acel balet pe care contemporanii îl numesc cu un soi de dispreț „academic“, este o organizare sintetică a mișcării care traduce elanul biologic sau afectiv în „scheme geometrice încărcate de sensuri“. În dansul modern — formă evoluată a dansului academic — sintetismul devine și mai strident. Suprafețele și intensitatea gestului se reduc, grupele de mișcări sînt concentrate în mediane, momen-

tele de interludiu — aparențe, de fapt, pentru că mișcarea continuă dîncolo de terminația obiectivă — devin mai dense.

Este o încercare de conciliere a spațiului pozitiv (terestru) cu cel aerian, unde numai imaginari avem acces: săritura rămîne doar o infimă desprindere. Sînt două trăsături constante ale baletului propriu-zis și nu mai puțin ale artei populare românești. Această coincidență fericită ar ușura mult transfigurările tradiției noastre, de pe urma căreia, ar beneficia, hotărît, baletul cult, iar prin transfigurare înțelegem pătrunderea atitudinii firești, senine, a dansului popular, a atmosferei sale vitalizate, sincere, în viziunea cultă.

Existența atîtor forme de dans folcloric, a atîtor posibilități de ilustrare sonoră: bocetele, jocurile de nuntă, cîntecele de preamărire a vieții, diferitele ritualuri, sau chiar opusurile moderne avînd ca sorginte folclorul, cum e, de pildă, „Concertul pentru violoncel“ al lui Anatol Vieru, — spre a aminti numai de unul — ne-ar obliga la marile pas în vederea profilului pe care coregrafia noastră cultă îl păstrează în latență. Pe plan interpretativ, avem, firește, o personalitate bine alcătuită și detașată de alte școli, ne rămîne, însă, ca o datorie stringentă, designarea unui specific de creație, care să nu semene într-atît cu altele, încît să fim luați drept epigoni.

Ștefan IOANID

GIOACCHINO ROSSINI

(29/2/1792 — 13/11/1868)

Grija de a place este inseparabilă personalității lui Rossini, a spus Wagner :

„Știa el că publicul cutărui oraș ascultă cu deosebită plăcere rulatele cîntăreților, că cel al altuia preferă cîntarea languroasă? — el nu da cîntăreților săi decît rulate pentru primul oraș, iar pentru al doilea numai cîntec languros. Știa el că aici e apreciată toba din orchestră? — îndată începea uvertura unei opere, fie și pastorală, cu bătăi de tobă...“ etc.

Ceea ce a uitat, voit sau nu, să menționeze Wagner, este faptul că acest calcul aparent sau real a fuzionat totdeauna cu muzica lui, de o naturalețe irezistibilă, ce pare că gesticulează, înșește, antrenează în cascade de ris; cine rezistă vîrtejului unui Bărbier bine interpretat?

La 13 noiembrie 1868, în vîrstă de 73 de ani, se stîngea, în orașul său natal Pesaro, cel care și-a petrecut copilăria balotat de evenimentele familiale, între un tată trompetist municipal și inspector de măcelărie care a înfundat închiisoarea pentru ideile sale republicane, mama sa, studentă la canto, apoi artistă la teatru — și educatorii săi improvizati: un cîrnătar și un fierar — pînă în clipa cînd, la vîrsta de 14 ani, dovedește dispoziții muzicale surprinzătoare, compunînd opera „Demetrio e Polibio“.

Astfel, la 15 ani, intră la liceul muzical din Bologna, în clasa de compoziție a lui P. Mattei; curînd își întrerupe studiile, din dorința de a-și câștiga singur existența. În 1810, micul teatru San Mosé din Veneția îi permite să-și scrie

pentru prima oară numele pe afișul operei bufe LA CAMBIALE DI MATRIMONIA, repurtînd un asemenea succes, încît se hotărăște să lucreze cu înfrigurare, compunînd fără încetare și oriunde: pe colțul unei mese, în călătorie, în pat. A scris 34 de opere, toate vîzînd lumina rampei: TANCREDE, ITALIANCA LA ALGER, ELISABETA ANGLIEI, OTHELLO, MOISE ÎN EGIPT, SEMIRAMIDA... Cînd i s-a propus libretul lui WILHELM TELL, Rossini avea deja o situație materială deosebit de bună și nu mai reușea să scrie cu viteza de altă dată — compusesse „Bărbierul“ în 15 zile; ajunsese aproape în luna a șasea și lucrarea încă nu putea fi predată, așa că se vede nevoit să ofere publicului nerăbdător, o alta, LE COMPTE ORY. În 1826, în sala Peletier, în interpretarea Laurei Cinti, a prezentat ASEDIUUL CORINTULUI. WILHELM TELL a fost prezentat publicului abia în 1829, și a cunoscut un succes atât de răsunător, încît autorul, de teamă să nu decadă, a încetat să mai scrie pentru teatru: nu avea decît treizeci și șapte de ani.

Între timp, fusese la Londra, unde un contract îl chema la „King's Theatre“ și sărbătorit „ca un zeu“, dar din cauza unor dificultăți materiale ale operei italiene din Londra, nu a mai putut pune „în șantier“ lucrarea dorită. Cum suporta foarte greu clima și mai ales alimentația din Anglia, Rossini se bucură, de fapt, de acest impediment și se întoarce în Franța, patria sa adoptivă, unde a locuit aproape 44 de ani. După această reîntoarcere a lui la Paris, domnul de la Rochefoucauld îi propune să devină directorul Teatrului italian din Paris, post pe care îl acceptă cu condiția de a-l împărți cu Paër.

Cînd a încetat din viață, drept recunoștință pentru toată activitatea prodigioasă și ca un omagiu adus geniului său, Franța și Parisul pe care-l adora, i-au făcut funeralii naționale. În 1968, Parisul a reînnoit omagiul de acum o sută de ani adus omului care rămîne una din cele mai mari glorii ale muzicii lirice.

Rodica SAVOPOL

ARPEGII

Publicația cubaneză „Gramma“ a publicat recent — în legătură cu turneul ansamblului „Ciocîrlia“ — observații măgulitoare pentru arta noastră folclorică. Spicuim din convorbirea lui Omar Vazue, cu conducătorul ansamblului românesc:

„«Ciocîrlia» a devenit, pentru poporul cubanez, un nume care sugerează ritmul, culoarea, perfecțiunea, bucuria și arta. Prin dansuri, necunoscute de majoritatea cubanezilor, ansamblul folcloric românesc a cucerit spectatorii de la prima apariție în scenă“ (...) „Seară de seară, încăpătorul teatru al „Palatului muncitorilor“ a fost invadat de un public avid de a cunoaște România și, dacă e să luăm în considerație comentariile auzite la ieșire, nici un spectator nu a plecat dezamăgit. Cînd Simion Stanciu, cîntărețului din „nai“ — un fel de flaut al lui Pan — a interpretat «Ciocîrlia» și unul dintre cele mai populare „cia-cia-cia“uri de-ale noastre, entuziasmul a atins apogeul“. „Este greu ca dintr-un program, atît de omogen, să alegi cele mai bune interpretări, dar, în ceea ce ne privește, am admirat în mod deosebit: „Dansul fetelor din Capîlna“, „Dans din Oltenia“ și „Nuntă în tînutul Someșului“. Chiar și acestea, singure, prin evoluția coregrafică, numai ritm și culoare, ar fi putut justifica succesul serii“ (...) „Fiecare s-a remarcat printr-o perfecție interpretare, viguroasă și colorată, iar aceste calități au făcut din „Ciocîrlia“ un ansamblu admirat, pe bună dreptate, în întreaga lume și mai ales în Europa, unde exis-

tă un public de o exigență care obligă. Ansamblul „Ciocîrlia“ a înregistrat un mare succes de public și a fost întîmpinat de comentariile entuziaste ale criticii“ (...) Ne vom aminti, multă vreme, de ansamblul folcloric «Ciocîrlia»“.

*

Zilele acestea a apărut la Paris La Revue Musicale, dublul număr special 265-266 și carnetul critic nr. 267, dedicate „Zilelor muzicii contemporane“ care au avut loc toamna trecută în capitala Franței. În timp ce carnetul critic este un „compte-rendu“ al interesantului eveniment, cuprînzînd, printre altele, „Jurnalul zilelor“, „Reper bibliografice-Discografie“ și o filmografie, dublul număr special cuprinde, în cele aproape 200 de pagini, o sinteză teoretică și istoriografică a problemelor muzicii contemporane după recenta ei confruntare pariziană cu publicul. Desprindem din sumar un semnificativ „Bilanț și lecție.“ de M. Fleuret, „Note asupra muzicii contemporane“ de J. J. Duparcq, substanțiale contribuții semnate de P. Schaeffer, P. Boulez, I. Xenakis, M.Landovski, J.E. Marie. Sub titlul „Reflexion d'un critique roumain“ revista publică o contribuție semnată de Ilie Balea. Prestigioasa revistă pariziană oferă cu această nouă apariție, copioasă și substanțială, încă un instrument de informare și documentare, atît celor interesați de evoluția muzicii contemporane, cît și celor care — mai puțin interesați și informați — mai produc încă ceață artificială în jurul fenomenului muzical actual.



S. ENCIU: Mărturisii că nu știți dacă muza a fost darnică și că vreți părea noastră. Sincer, credem că nu prea a fost. Mult pesimism contrafăcut.

PAUL IULIAN NICULESCU: Uneori începeți foarte simplu și curat: „Străbunii mei au fost canibali...”, dar cam peste tot sfinșiți dezastruos de dulceag.

M. AMURARIȚE: Sînt lucruri interesante și promițătoare, mai ales atunci cînd vinătoarea de „efecte” nu devine prea ostentativă, coborînd spre stridențe. Cea mai bună pare să fie tocmai cea în care, peste jocul de vorbe, se impune — determinînd o structură și o viziune — o substanță lirică, un sediment afectiv („Noapte de dragoste”). Sînt de așteptat vești din ce în ce mai bune.

A. COVALI: Explicația — care comportă și toate scuzele — e că, în mod cu totul neobisnuit, manuscrisele dvs. s-au ră-tăcit. Vă rugăm să le re-trimiteti.

I. MARIA OROS: Cînd e vorba, ca în cazul de față, de o sumă mică, e preferabil s-o introduceți în plic sub formă de mărci postale. Faceți pe plic mențiunea: „poșta redacției”. Pentru manuscrisele adresate nominal, răspunde cel căruia i-au fost trimise.

A. M. OLTEANU: N-avem motive să vă descurajăm, deocamdată (în ciuda tuturor întîrzierilor, inevitabile), „Preajma”, „Interval” și mai ales „Destin” și „Prezent” confirmă bunele impresii anterioare și ne dau un plus de speranță în viitoarele mesaje. Reveniți.

P. CODRIN: Deocamdată, semnele vizibile nu sînt tocmai îmbucurătoare, deși analiza din „Psihastenie” e destul de pătrunzătoare. Poezia, însă, nu e încă la înălțime. Să mai vedem.

ING. C. ENESCU: Condițiile concursurilor erau diferite (reciții textele respective), numai unul dintre ele avînd „un număr nelimitat de premii”.

ION PĂUN CONSTANȚIN: N-am primit scrisoarea la care vă referiți.

PROF. I. ȘANDRU: Nu se onorează.

PROF. TELBIS GH.: Chiar în citatul dvs., după „va difuza”, urmează „vor fi traduse”; e limpede, așadar, că e vorba de o greșală de tipar, care nu vă poate oferi (nici ea) vreo justificare pentru ciudata dvs. intervenție în favoarea agramatismeilor. Celelalte chestiuni din scrisoare sînt — în lumina dicționarelor și îndreptărilor ortografice uzuale — clare pentru toată lumea; nu mai avem de ce să ne dăm cu părerea.

C. TRANDAFIR: Am reținut cite ceva. Întrebarea dvs. n-are rost; „nenea Iancu”, pe care-l învoceți, v-ar putea răspunde: „arată documentul!” (dacă, bineînțeles, e „olograf”!). „Cronica premiilor” nu prea are „sare”.

GRIGORE GRIGORE: Ceea ce ne-ați trimis nu depășește nici măcar pe alocuri încapăținatul nivel comun. Un univers original nu se constituie dintr-o biografie care inserează toate mărunțișurile ne semnificative (de p. faptul că purtați cămașa străbunicului cînd v-ați dus la horă.)

THEO TAVIAN: Unele poezii le-ați mai trimis o dată („Plus infinit”) și vi s-a răspuns. N-am descoperit o evoluție cu ultimul „transport”. Adresa solicitată este: str. Ion Ghica nr. 5.

MARCEL BĂRĂGA-NU: Mai împlinite par a fi „Moment” și „Cuvintele” (motiv care, de altfel, bîntuie printre autori).

I. CĂTUNĂ: O răceală — nu poetică, ci a lipsei de vocație, străbate fiecare poezie.

LUCA ONUL: Pe linia celor trimise, nu e cazul să continuați.

RADU NICULINA: Se vede deocamdată numai o vocație de versificator mărunț.

EUGEN BANTA: În „Caii” parcă ar fi un semn de poezie, dar firav de tot.

VASILE F.: Sînt semnificative pentru creația dvs. versurile: „Umblu printre gînduri / cu torțe în mîini / și nu mi le recunosc”. E bine ca, înainte de a trimite manuscrisele redacției, să le comparați de mai multe ori cu ceea ce vă place la poezii realizați. Poate reușiți astfel să stabiliți singur valoarea celor scrise de dvs.

COCOR: Nici răvașul dvs. adresat unor „poeți” nu e mai breaz. Însă din moment ce aveți spirit critic timpul vă va fi recunoscător.

TRID: Practicați intenționat o poezie puerilă, sperînd să obțineți efecte înduioșătoare. Credem că le obțineți.

GHINDARU IULIAN: Dacă ați doza mai „științific” suprarrealismele dvs. de nuanță (interesantă) folclorică poate că s-ar încheia ceva. În starea în care se prezintă, însă, toate bucățile trimise sfîrșesc lamentabil.

IVONNE BENEDICT: „Să pot” credem că e mult deasupra celorlalte poezii trimise de dvs.

AL. BRAD: O grijă minimă pentru acordurile gramaticale: „Dar, mie, mi se pare / că dunele de nisip / îi dă o aureolă (mării n.n.) / tropicală”. Cităm din „Scrisoarea” pentru a demonstra bogăția ideatică dvs. (terestră-socială și... transcendentă): „Vreau să scriu o scrisoare / Și n-am cui / — Ți-o scriu ție, ființă / Necunoscută. / Îți scriu că sînt sănătos, / Că mînc, / Că beau, / Că-l cîtesc pe Sorescu / Și că din cînd în cînd dorm”. Între atîtea preocupări importante, nu e de mirare că nu mai rămîne loc pentru poezie (nici chiar pentru gramatică!).

LUCIAN IONA: Ne-au plăcut versurile dvs. Mai trimiteți.

ALEXANDRU CROITORU: Nu putem avea cunoștință de niște manuscrise trimise în 1936 și în 1947 la editura Fundațiilor.

PAVEL PEREȘ: În „Popas” parcă ar fi un semn de poezie.

DORU TOMA: În „Creion” am găsit o gingășie care nu e străină de poezie. Celelalte, spre regretul nostru, sînt într-adevăr timide în toate sensurile.

G. MAREȘ: Luați urgent legătura telefonic cu redacția (tov. Fianu).

V. A. Ionescu, S. Bădia, Touche, Budescu Elena, Nițescu, Iacob N., M. Ogrin, Natty Mony, G. M. Tristeanu, Manuela, V. Ionescu-Tătaru, Băluță Gheorghe, Lucian Radu, Nora Moldoveanu, Simona Popescu, Orlando Sibyl Montelli, Maria M. Mărgineanu, Gh. Const. Lăzărescu, I. Cristofor, Bulus Liviu, Peter Rozalia, Finaru Gh., Georgeta Șerbănescu, Gina M. Șurubaru, Vasile Loghin, Ionescu Toma Ion, Binzar Gabriel, Tamerdeleni, Stroe Gheorghe, Crist, Stana Isru, Paul Nancă, C. Petru, Ovidiu Predescu, Ileana Mihai, Mariana Dumitrescu, Petre Tărină, Sorin Teișani, Valentin Grigoriu, Elina Tudor, R. Moroșan, Alina Șerbu, Isabelle, Na. Vali, Noe, Gheorghe F., Felicia Balș, Dumitru Ion Dincă; manuscrise încă nesigure, dar cuprinzînd și unele semne bune. Să vedem ce mai urmează.

Șt. Mollie, Ene Teodor, Const. Cernica, George Pena, Ion Buzoianu, O. Cinhu, George Vladi, M. Plămădeală, V. Croitoru, I.S.(C), I. Covaciu, A. Briligiile (versuri), Teo Lucescu, Mariana Antonescu, I.R.C.: nimic nou.

N. G. Dumitru-Bogdan, Pit Thomas, Prohata Eugenia, Dumitru Hobeanu, Stella Corolianus, I. Zădărniceanu, V. Simionescu, M. Călnăcean, Michi Raicea, Aurel Stroia, C. Mareti, I. Bălăuț, Ion Dumitrache, Claudia Ionescu, Adrian Nedeleu Receanu, Petru Muscel, Carmen Bogdan, Dim. Marian, C. Huban-Mănculescu, Alexandru Neagu, Jean Marcela, Viorel Popescu, Lucian M., D. V. Deleanu, Vladimir Bălan, Aurelia P., A. Ciontea, F. Băstef, Carmen Poesis, Gh. Romanescu, Const. Iurciuc, Cypu Moldoveanu, D.S., V. Jiman, C. Proscrisu, Adriana Sălcianu, A. Fințeanu-Iași, Gavril Rusu, Ev. Acolumnei, Const. Chiratu, Alexandru Bădescu, Miodruna Miciti, P. Costinescu, Elsa Palmyra, A. Bantaș, M. Dragodan, Pandelis M. Galidis, R. S. Mihai, C. Gh. Naidin, Badea Nicolae, Alexandru Săvulescu, Adela Ionescu, B. Olinescu, D. Enescu (Nerval), Gina Nicolau, Sandu Enache, Gabriel Satmari, N. E. Arhire, C. Căruntu, I. B., R. N. Odangiu, Ion A., Savin Vasile, Val Caitanovici-Tătaru, M. G. Zimnicanu, Iancu Constantin, Stelian Dobre, Virgil Păduraru, Elena Zara, Mircea Pîrvulescu, Teodor Bănăceanu, Lică Dan, Ion Niculescu, Florescu P., Spătaru Dumitru, Simion Săvulescu, Dora Lamore, Nolema Faur, Neagu I. Gheorghe, Pălînișanu Vasile, George Băcilă, Călin Vlasie, Moțel Emil, Al Roman, Silvan, Gh. Postelnicescu, Em. Stamatiu, Adrian Văduvescu, Jana Uirahob, Dumitru Constantin, Vartolomei Ion, Arsene Jenică Bădulescu Marina, Maria Teodorescu, Ion Ilie Ionescu, V. Moldovan (Sibiu), Mircea Lăcătuș, Vasile Puiu, Doina Borș, Augustin C-Iași, M. Pișcu, Dana Carp, Petru Pădureț, Pandelea Radu; compuneri relativ îngrijite, manifestînd unele îndemînări, dar la un nivel modest, fără calități deosebite.

Hiroșima

Pasărea de metal, cu inimă de uraniu, a desfăcut cerul în tîndări și a dat drumul catastrofei să cadă uragan peste pămînt. Singele s-a scurs spre adîncuri pînă la miezul pămîntului. Într-o clipă, toate s-au amestecat ca-ntr-o enormă eprubetă, toate s-au amestecat cu țarina, cu iarba, cu zgura... Într-o singură clipă toate au trecut în împărăția veșniciei tăceri, numai strigătul copiilor a rămas ca o amenințare aruncată fiarei de la pieptul mamelor.

Grigore POP

Nu asta am vrut să fiu!

Linie, nesigur de fumurie prin lume — calea suspectă, de mijloc, stăpînită de nătărăi discipoli ai Dumnezeului eronat și senil; ochiul bețiv al pent-anotimpului... Dar, nu asta am vrut să fiu!

Dorită-leproasă, tăciune, neînviat vreodată, și nepunte spre oameni, blestemată cu dragoste de zgrîțuroaice nobile sărut de foc pe buza de iască a neantului; plutind din răs-aproape spre niciunde aprinse lumini... Și încă, nu asta am vrut să fiu!...

Svetlana NEDELCU

Bărbatul plîngea

Bărbatul plîngea știind că e trist să vezi un bărbat plîngînd mai ales cînd are umerii imenși și capul frumos de statuie, bărbatul plîngea și toți din jur încercau, pe șoptite, să creadă l-o fi părăsit femeia iubită, sau altă durere, bărbatul era un mare artist și plîngea știind că ceilalți vor face presupuneri și el nu era măcar pregătit pentru necesara nepăsare superbă (cu capul între pumni și cu ochii înaintea, ochii lui ciudat de diferiți, unul care știa să cîntărească foarte precis sufletele semenilor și celălalt visător și neștiind aproape deloc să distingă între bine și rău, amîndoi picurînd lacrimi egale). Iarăși mulți credeau că era un filozof sărbătorind o aniversare a lui sau vecină intristat de curgerea timpului, mulți îl credeau un bețiv — cine știe? — bețivii au totdeauna lacrimi pentru dureri imaginare! Poate ceva din toate, spuneau alții încercînd și ei să ghicească motivul pentru care bărbatul puternic plîngea singuratic la masa aceea din mijlocul mulțimii și nopții și era frumos bărbatul care plîngea dintr-un motiv oarecare, era frumos cu lacrimile lui mari, nestăpînite, rostogolindu-se în grămada fără sens a întrebărilor.

Dumitru IGNAT

Noapte de dragoste

Intr-o lumină blindă ștearsă, M-au vegheat trei candelă aseară, Îmbrăcate-n fuste vechi de lină Și cu degetele lungi de ceară. Ți le-ai agățat de piept. Apoi, Țeapăn și pustiu privind la tine Cele trei bătrîne-neeț s-au stins. Cînd un umăr s-a lipit de mine, Mi-am ascuns în pernă capul tuns.

Mariz MORĂRIȚA

Neputință

În zadar am spart soarele. Cioburile nu le-am putut distruge. M-am tăiat pe rînd în fiecare, și crezîndu-mă purificată am pornit spre capătul unde noaptea e densă

și nu are margini. Curînd însă din rînille mele începu să curgă atîta lumină că nu mă mai puteai ascunde nicăieri, iar ochii mei în lumina crudă se implintau adînc în ochii avari ai lucrurilor din preajmă ce, încet, puneau gheara pe mine. Miinile și picioarele mele vrînd să semene cu copacii izbucniți în calea potopului dement de raze se încheștară adînc în pămînt și în cer și nici o ploaie nu mă putu smulge din ziua fără umbră și fără scăpare.

Anca SÎRBULESCU

Voi umblați prin somn

Cu zimbete ca steagurile negre Teșeți plasa în care trebuie Să cazi, La ceas bolnav și roșu... Cu zimbete lungi îmi ridicăți deasupra

voastră Sîrma pe care trebuie să umblu. Și voi, Despuiați de gînduri, Acoperindu-vă cu somn, uitați de mine. Umblați prin somn tînguitori, Iar eu pe sîrmă umblu-nsingurat Mi-alunecă pe-acoperiș piciorul Și plasa e un trandafir cu singele surpat... Plutește somnul ca un mort pe apă, Piciorul meu se-neacă-n ochiul morții Ca-n privirea de șarpe o insectă; Bat clopotele negre și sub mine Ard luminări cu părul lung de cretă, Ard glasuri roase de procesiuni Ca la mormîntul unui fiu de Domn; O, zimbetele voastre — Peisaje cu paianjeni Ruginiți în somn!

Veronel PORUMBOIU

Dulceață de nuci

Acolo tu stai trează, decent îmbrăcată și albă, Cu alte mîini, cu alte priviri, Îți primești darurile, scrisorile Acolo vei da viață copilului tău, Dumineca îl vei scoate la aer, vei cumpăra flori bărbății galeși te vor privi, galeși și îndărătnic Și seara vei croșeta pentru soțul urzuc și îndărătnic În timp ce acesta își va face bilanțul zilei ce moare între brațele lui, cu mușchi adormiți, anchilozăți Ca niște motani ce s-au pîndit și plictisiți adorm... Peste zi, îți vei întîlni prietenele gălăgioase și decolorate Șuşotînd prin piață îți vei pierde o jumătate din zi După care, tînră întîzni masa sub nucul din curte Bărbatul amețit va mirosi a crișmă și fum de țigare Și tu, fericită ai să-i zîmbești fericită... Îți vei alăpta copilul și-i vei cînta fals Niciodată n-ai cîntat altfel nu, alte defecte nu ai Și eu trecînd din întîmplare prin preajma ta Și întîmplarea e nenorocoasă îți spun Am să-ți laud copilul cu numele tău Mirată, ai să mă inviți acasă, probabil soțul va fi în treburile lui, O dulceață de nuci verzi, apă și celelalte ne vor lăsa Puțin să ne privim, stîngaci și nepricepuți la replici Vom ride mult, îmi vei arăta grădina și odaia copilului și bazinul cu broaștele gălăgioase Apoi, conducîndu-mă pînă la poartă, O să îmbrățișezi și o să te sprijini greu de mine.

Ion CĂDĂREANU

Cuvintele...

Musc cuvintele ca pe niște fructe dureros de albastre, și vine toamna ușor în lucruri și foarte adesea ca să respire, trebuie neapărat să vorbesc despre păsări și larg și despre aburul tocit de ferestre...

Mihai LAU

Anouilh trece frontiera elvețiană. Un vameș, înainte de a-i inspecta bagajele, îi vede pașaportul: — „Anouilh?” Dramaturgul zîmbește satisfăcut. Vămuierea o să fie numai o formalitate: va săzică gloria literară e bună și ea la ceva. Vameșul însă insistă: — „Anouilh? Am cunoscut un domn din Bordeaux cu numele ăsta. Sînteti rude cumva?”

Jean-Louis Forain despre Puvis de Chavannes: „A pictat oameni morți în peisaje vii”.

Despre directorul unei mari galerii de pictură, Forain spunea: „E un tip lipsit de opinii, care și le apără cu convingere!”

O actriță destul de bătrînă îi mărturisea lui Forain: — În ziua în care am să simt c-am îmbătrînit, îmi trag un glonț în cap. — Foc! a strigat artistul.

Salvator Dali, înconjurat de prieteni la cafenea, e întrebat de unul dintre ei: — Ce mai lucrezi? — Un tablou într-adevăr extraordinar, datorită căruia, dacă l-ar fi pictat el, Cézanne ar fi ajuns celebru!

— Bine, spuse uluit alt amic, dar Cézanne e de mult celebru. — Crezi? i-a replicat Dali. Ai să vezi. Și, chemînd chelnerul, l-a întrebat: — În cunoști pe Cézanne? — Nu, domnule, dar nu-i de mirare. Nu lucrez aici decît de două săptămîni...

momentul apariției cubismului, Picasso a vrut să cunoască părerea lui Rodin despre prima lui pînză cubistă.

— Maestre, sper că tabloul ăsta vă place! Nu l-am semnat încă... Aș vrea să vă cunosc mai întîi părerea.

Rodin s-a ncruntat nițel privind lucrarea, a sucit-o pe toate fețele, a întors-o pe față și pe dos, și pe urmă a mormăit: — Te sfătuesc s-o semnezi mai întîi. Așa o să se știe cel puțin pe ce parte trebuie atîrnat...

Definiția apei după Alfred Jarry: „Apa — acest lichid impur, din care numai o singură picătură e deajuns ca să tulbure un pahar de absint!”

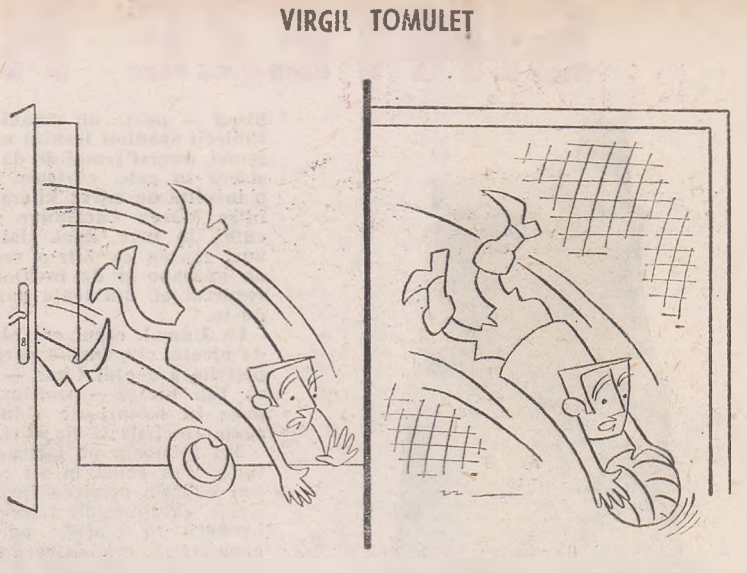
Jarry era pasionat de tirul cu pistolul. Într-o zi, pe cînd exersa în grădina din spatele casei unor amici, la care era invitat, de dincolo de zidul care depășea curtea de proprietatea vecină (zid pe creasta căruia poțul înșirase drept tînte sticle, borcane și cutii goale de conserve), se ivește capul ciufulit al unei gospodine revoltate:

— Dar bine, domnule, o să-mi omoriți copiii! — Nu-i nimic, doamnă — răspuns imperturbabilul austru al absurdului modern — vă facem alții!

Doi mari producători americani plănuesc, pe terasa unui restaurant la Hollywood o nouă superproducție:

— Vasăzică, ne-am înțeles. Dumeața lei 200 000 de dolari, eu — 200 000. Vedeta — 100 000. Regizorul — 30 000. Nu ne mai rămîne decît să găsim repede un scriitor care să pună pe hîrtie scenariul pentru 1 000 de dolari. La Buftea, în lei, e invers.

POLIP



Manuscrisul de la „JUDECATA DE APOI A SCRITORILOR”

Motto: „Să nu scrii umor!”

N. TĂUTU

Pe cuvîntul meu de onoare că nu folosesc nici un „procedeu romantic”; dar acesta e adevărul. Există, după cum bine știți, o Judecată de Apoi a Scriitorilor, unde aceștia sînt întrebați ce au scris, cît au scris, de ce au scris și ce critic i-a „înjurat”. În afară de acestea, mai sînt întrebați cine l-a influențat, cu ce mîină scriu și ce meserie au nevestele lor. Cei al căror nume conține i sau ț sînt întrebați dacă nu cumva... ă sau ts. După care sînt puși să dea o declarație. (Respectivele declarații se adună cu multă grijă într-un morman și li se dă foc cu multă pompă). Ei bine, învîrtindu-mă pe acolo într-o bună zi, am reușit să găsesc o asemenea declarație care — pasă-mi-te — nu fusese cuprinsă de flăcări. (Pe alocuri, totuși, jocul lăsase anumite urme, ștergînd sau făcînd indescrișabile unele cuvinte). O transcriu mai jos, fără nici o modificare:

DECLA (ARSURĂ)... RAȚIA ARSA

Mă numesc... (arsură în text) și sînt scri... (arsură). Am publicat în toate revistele existente și m-a remarcat criticul ieșean George Pr... (arsură). De exemplu, am publicat o dată în „România liberă”, un text pe care îmi voi permite să-l reproduc mai jos, pentru valoarea sa de document: „De vînzare cîine corcitură răspunzînd la numele Nabucodonosor, pierdut alaltăieri prin scăpare din avion. Găsitorul amator va aduce costul animalului, la adresa indicată pe zgarda acestuia. În caz că e mort, reducere de preț. De asemenea, vînd avantajos capace de borcanele de muștar”.

Textul a fost inserat la rubrica „Publicitatea mică”, și s-a bucurat de mult succes. Pot afirma aceasta din două motive: Motivul numărul unu. Zilnic ni se aduceau acasă cel puțin 7 cadavre de căței, decedați în

cele mai diferite și interesante condiții.

Motivul numărul doi. Textul a fost remarcat și de N. Tăutu, care l-a comentat copios în lucrarea sa „Istoria literaturii umoristice pîn-la mine și după mine”.

În afară de acestea, pot să adaug că, într-o primă perioadă a creației mele, numele meu apărea la loc de cinste la „Poștele redacțiilor”, în cadrul rubricuței „Deocamdată n”. Pînă într-o zi, cînd una din lucrările mele (o veți vedea mai jos), expedită revistei „Țepeneagul”, a fost remarcată de redactorul șef, pe atunci Vintilă Dimov, și publicată la rubrica „Somnul și literatura”; iat-o:

Sforăitul integral din cinci
angoase verzi
Unde-i bujia din care am supt
rozătoare eterne?
Unde e cucul în care-am crezut
ca un prost!
Lîngă frînghia din bobul
de vacă răsfrîntă

Șarpe cu fluier și mîțe dansînd „Peri Nița”.

Poema era însoțită de următorul comentariu redacțional: „Textul de mai sus atestă un scriitor oniric pe deplin format. Prin stilul și problematica sa el poate fi inclus în marea familie de spirite a somnambulilor. Autorul este rugat să treacă pe la redacție între orele 24 și 0”. Am dat curs invitației și am devenit astfel un obișnuit al redacției revistei „Țepeneagul”, pe care am evocat-o adesea în memoriile mele. Citez un pasaj: „Întrearea în redacția revistei „Țepeneagul” era printr-un horn astupat cu cadavre de crocodili și scriitori onirici. Cel care voia să intre, trebuia să înlăture cadavrele și apoi să le pună înapoi (gest echivalent cu închisul ușii). De alifel, o pancartă atîrnată la loc vizibil suna: TRAGETI CROCODILII DUPĂ VOI! Cînd am venit eu, era întuneric beznă și se auzeau sforăituri creatoare. Întreaga redacție dormea în interes de serviciu, și am înțeles că se lucra intens. Am cutezat totuși să aprind o lanternă, puțînd astfel să citesc înscripțiile de pe pereți:

CINE-I TREAZ, NU DOARME!
NU VISĂȚI PROZĂ SCURTĂ,
CĂ DE CIND CU BREBAN, NU
MAI ȚINE!

VISUL ESTE PÎINEA NOASTRĂ
ȚEA DE TOATE NOPȚILE;
și altele. Numai că, pe cînd priveam pereții, s-a trezit un redactor.

— Mata, ce visezi, mă-ntreabă. — Dom’le, zic, eu am visat o navelă cu rîme și excavatoare. — Avem. Alțeva? — Dom’le,

eu am mai visat și o schiță în care pun problema pionezelor. — Avem. Alțeva? — Dom’le, zic, eu am mai visat și o istorie a literaturii onirice cu poze și bibliografie... — N-avem. Ad-o. — „Da’ n-am scris-o... — Nu-i nimic. Ți-o publicăm așa. Zicînd acestea, redactorul își trase ’plapoma pînă peste cap și se puse din nou pe lucru.

Cînd am devenit celebru, Adrian Păunescu mi-a luat un interviu, din care am să redau mai jos un fragment: „A.P.: Cine-mi ești, neică? EU: Scriitor. — A.P.: Aha, d-ăia, care scrie! EU: Se spune scriu. A.P.: Nu mă-nvăța mata pe mine. Ia zi: crezi în destin? EU: Cred că cred. A.P.: Bun. Cum ai debutat? EU: Păi, în o mie nouă... A.P.: E-n ordine. Și ce scriitori preferi? EU: Poeți sau prozatori? A.P.: N-are importanță. Spune, EU îți plac? EU: Ești cam voinic... A.P.: Ca poet, frati-miu, ca poet! EU: În gene... A.P.: Înțeleg. Alțeva, ce mai faci, cum te descurci? EU: N-aș putea să... A.P.: Las’ c-ai să poți! Muzica-ți place? EU: Da, și... A.P.: S-a făcut, am consemnat, la revedere! Nu e nevoie, cred, să adaug că, pentru a nu obosi cititorii, am ales pasajul cel mai reprezentativ. La apariția interviului o seamă de cititori au regretat faptul că în fotografia ce-l însoțea, eu nu mă puteam vedea din cauza reporterului.

George PRUTEANU

(va urma)

E

PI

GRA

ME

Grișa Ghergei: „Nici o tangență la inimă”

Ți-o spun — și știu că nu-i păcat —
Cu indulgență:
„La inimă”, nu mi-ai făcut
„Nici o tangență”.

Matei Gavril: „Un copil lovește cerul”

„Un copil lovește cerul... ?!”
Lămurești pe loc misterul:
„Un copil” e autorul,
„Cerul” este cititorul

Mihai Elin: „Trez între două cadavre”

Cum spui, tu ai fost „trez între două cadavre”
Și n-ar strica secretul să ni-l spui și nouă,
Că eu citindu-ți poeziile „pe viu”,
Trez între două versuri n-am putut să fiu.

Adi Cusin: „A fi”

Chiar eu l-am auzit pe-un cititor
Cum se interoga chinuitor,
Sînd la o masă, c-un pahar de vin:
„A fi, sau a nu fi” Adi Cusin?

Teofil Bălaj: „Fructul oprit”

Pe lume-s fructe cu duimul,
„Fructul oprit” e fruct oprit,
De-aceea nu m-am dumirit
Cum de s-a tipărit volumul?

Constantin Abăluță: „Piatră”

Citind cartea lîngă vatră,
Am făcut-o constatare:
Eu nu zic că nu e „piatră”,
Dar nu-i piatră de-ncercare.

Miron Georgescu

Micul ecran

Vine, vine, uite că vine

Televiziunea pare cea mai hotărîtă să ne sprijine puternic dorința noastră de a nu ne asteniza degeaba. Cît mai multe emisiuni de divertisment, cît mai multe țambale și omniprezența chitaristului brunet ne vor fi mai mult decît folositoare; filmele horesc drumurile, apași și apașele (corpuri de balet), Maimuța Saga, Bonanza, Sfîntul ne vor distra cumplit; vom ride și vom plînge în hohote, la cerere. Și așa va fi foarte bine în ceea ce privește cultura noastră generală. Cine nu vrea, n-are decît să urmă-

rească emisiunile literare. N-are avea nici mult de urmărit, pentru că dacă mai sînt unii înconștienți, tovarăși... Astfel, în săptămîna 9—15 martie au fost literare doar două ore și douăzeci de minute, iar în săptămîna 16—22 martie treizeci și cinci de minute! Trebuie să subliniem faptul că în prima săptămîna a fost mai frig: de acum însă, cu primăvara asta, se schimbă și lucrurile. Telespectatorii trebuie deconectați. Și vor fi. Cu excepția citorva încăpătînați care nu au renunțat să vadă Revista revistelor (20²⁵—20¹⁵) în timpul Tele-enciclopediei Lira, emisiune de versuri (21²⁰—21¹⁰), antologie clasică: Mihaș Eminescu, Alexandru Macedonski, Ion Minulescu, Lucian Blaga, Ion Bar-

bu, Magda Isanos, Tudor Arghezi, recită Irina Răchiteanu-Sivianu și Emil Botta în timpul Sfîntului. Cîtă ingeniozitate în sincronizarea celor două programe, emisiunile literare în concurență cu cele mai teribile succese de pînă acum. Cîtă atenție dată marilor noștri poeți și cite eforturi inutile pentru realizarea unei emisiuni împuscate de Simon Templar. Sînteti convingși, stîmăți tovarăși, că simbătă Sfîntul va cădea în dizgrație? Și că vom vedea Lira? De ce nu s-a programat Sfîntul în paralel cu meciul de fotbal Anglia—România? Numai așa ați fi avut plăcerea de a ști că ne chinuim între două paie ca măgarul matematician. Ori în paralel cu una din brașoave? Subliniem desigur

promptitudinea televiziunii în popularizarea premiilor Uniumii Scriitorilor, menționăm îndeosebi calitatea dialogurilor inițiate de Sînziana Pop, de fapt singura prezență literară și în alte emisiuni. Aceste două emisiuni au demonstrat deplina viabilitate a propunerii noastre de a se înființa o televiziune literară cu apariție exactă și bineînțeles ferită de programări absurde: o televiziune în care să fie interviu-văți scriitorii în felul în care face acest lucru, cu atîta succes, în „România literară”. Adrian Păunescu; o revistă vorbită și văzută în care să fie proză, poezie, eseuri, în care criticii să discute polemic (chiar și în consens) cărțile apărute. Într-o asemenea revistă a tele-

viziunii, ar putea fi incluse și Revista revistelor și Mult e dulce și frumoasă, singurele emisiuni mai mult sau mai puțin literare pe care le putem semnala în programul acestei săptămîni (treizeci și cinci de minute amîndouă). Oare „o oră de iubire” pentru literatură nu poate fi posibilă lîngă atîtea și atîtea „oare, oarecine, cine s-a îndrăgostit de tine?” cu care ne „deconectează” tot felul de privighetori. Să ne deconectăm, tovarăși, dar nu de literatură. Și acum tele-revista literară vine, vineee... Noi am vrea să fi venit și vă promitem că o vom vedea pe nervii noștri.

ARGUS

SINTEZE HISPANICE



SCULPTURĂ DIN UXMAL

Intr-o zi, după ce colindasem prin spațiile nesfârșite ale podișului mexican (unitatea de măsură a înălțimilor și a distanțelor sint mii de metri și de kilometri) am pornit, puțin rușinată de rezonanța prea turistică a numelui, spre Acapulco. Cu fiecare kilometru care mă apropia de Acapulco, aerul se îngreuna de căldură și de umezeală, iar vegetația de pe marginea șoselei devenea carnoasă și lipicioasă ca în pinzele lui Rousseau; de-o parte și de alta începea jungla subtropicală... Pentru că drumul serpuia printre înălțimi, nu vedeam spațiul, simțeam depărtarea în schimbarea atmosferei. Și dintr-o dată, de pe o culme, am văzut marea, jos, departe încă. Știam că e Oceanul Pacific, știam că am ajuns pe celălalt țărm al Americii, pe ultimul ei țărm posibil, unde se sfârșea o depărtare și începea alta...

Pe plajă — între două depărtări — m-am simțit, în sfârșit, în miezul depărtării. Brusc, orizontalitatea ei a dispărut: am simțit-o cum se prinde tenace și palpabilă de spiritul meu. Devenise un sentiment care, pentru câteva clipe acute, s-a confundat cu dorul de apropiere. Cu dorul de țară. Cu dorul de ai mei. Din orizontală și exterioră, depărtarea devenise verticală, într-o mișcare de neașteptată înșurubare în simțirea mea.

„Spania este un imperiu în care soarele nu apune niciodată“... spunea atunci, pe vremea conchistadorilor, împăratul Carol al V-lea. Formula a devenit astăzi un loc comun...

În larma unui autobuz în care se schimbau opinii literare sau lingvistice (noi, cei înghesuiți în el, eram participanți la un Congres de specialitate), mă izolaseam, mă adunaseam eu totul în contemplarea exteriorului — imense întinșuri oprite în desfășurarea lor într-un punct, departe, de vulcani cu nume ciudate, pe măsura înălțimilor lor miraculoase. Era drumul spre Puebla... Pe nesimțite aproape, spațiile s-au îngustat, s-au adunat, s-au înghesuit: intrasem pe una din străzile Pueblei. Senzația de deja vu mi s-a părut cel puțin stranie pentru locul, țara, continentul în care mă aflam; casele aveau balcoane și rejas, erau scunde și sobre; închideau tainic și intransigent, într-un univers aparte, strada îngustă și dreaptă... M-am dezmeticit, și cu impresiionată uimire am revăzut severitatea superbă a Cordobei... Mai târziu, în biserică cu altare luxuriante în haosul lor ros-căat, auriu, încălecat, exalind miresme de flori și oferind spre închinăciune madone cu lacrimi grele, picurinde în incremeniri de giuvaericele am recunoscut, la fel de prinsă de uimire ca atunci, la Sevilla, fastuoasa ei catedrală... „Spania a fost un imperiu în care soarele nu apunea niciodată“... formula banalizată, locul comun și-a recăpătat acuitatea primei exprimări.

În confruntarea imediată, Mexicul era pentru mine Spania.

Altădată, spre sfârșitul șederii mele în Mexic, mă aflam în peninsula Yucatán, în fosta cetate maya, Uxmal, la aproape 1500 de kilometri de orasul Mexico. Venisem din Isla de Mujeres — nume

blind — poate un omagiu — dat de cobrâierii spanioli locului ospitalier, în care femeii, numai femeii de data aceasta, le ieșiseră în cale, curioase de atita zarvă; o insulă de câteva kilometri patrați doar între Marea Caraibilor și Golful Mexicului, în care, dacă stai în mijlocul ei, auzi marea ca într-o scoică uriașă, atit de aproape și de învăltoare te cuprinde foșnetul ei, din toate părțile, inconjurându-te.

La Uxmal, cerul era plumburiu și greu de ploaie, răspunzând parcă invocației împietrite a zeului Chac — zeul ploii. Mască lui, bizară — profiluri corioate suprapuse în colțuri de ziduri drepte — se agăța încirigată de nori, gata să-i sfîșie.

Mă plimbam pe iarba moale, de la un templu în ruină la alt templu în ruină; îmi înălțam privirea spre elegantele, clasicele, echilibratele frize maya — ca niște broderii în piatră; pe alocuri, migala geometrică era intreruptă de ondulația unui șarpe împodobit cu penaje, șarpele sfânt al toltecilor, Quetzalcoatl. Absorbam din aerul cald, cu miros de miere, toată tristețea zbaterii inutile a unei lumi care nu voise să moară, și care totuși a trebuit să moară, fiind ucisă; și îmi veneau în minte — didactic — lecturile despre perioadele culturii maya, unită în ultima ei fază cu cea nahualt — toltecii — specifică teritoriului mexican.

Secole de civilizație se spulberaseră în câteva ani, și în confruntarea tristă dintre ceea ce era și ceea ce ar fi putut să fie, Hernán Cortés nu-mi mai apărea ca un cuceritor de spații pe corăbii ușoare, ci doar ca un brutal conchistador.

Confruntat cu trecutul, Mexicul îmi părea o ruină.

Nu de mult ne-a vizitat țara Marcela del Rio — o fină și apreciată eseistă, poetă, autoare de teatru din Mexic. Am stat cu ea de vorbă și aici, în România, amintindu-ne de discuțiile noastre din Mexic.

— Te-aș ruga, Marcela, să-mi semnalezi ce ți se pare mai definitoriu în cultura mexicană.

— Efortul și izbînda asimilării. Colonizarea spaniolă a rupt evoluția naturală a poporului indigen, prehispanic. O dată

ceperea mișcărilor de eliberare de sub dominația metropolei. Lupta pentru afirmarea conștiinței naționale a însemnat și efortul de autocunoaștere și regăsire. Cum ne puteam diferenția de Spania, de cît fiind noi înșine? Creolii („los criollos“) erau desigur spanioli ca origine, și dacă nu-și găseau semnalmamente proprii rămăneau subalternii metropolei. Semnalmente lor proprii erau tocmai ceea ce asimilaseră din ambianța mexicană.

— Deci se poate vorbi despre un proces de dublă asimilare.

— De fapt o sinteză. Există însă o diferență fundamentală între asimilarea indigenilor și cea a creolilor; prima s-a realizat inconștient și așa zice obligatoriu. Imitația s-a transformat la un moment dat în ceva propriu. Pe cînd în ceea ce îi privește pe spanioli stabiliți pe teritoriul mexican, procesul lor de asimilare la tradiție a fost conștient, lucid, voit. De abia în secolul al XIX-lea se poate vorbi despre o asimilare armonioasă între hispanic și prehispanic. Noul Mexic își redescoperă, într-un efort susținut pînă în secolul nostru, vechea cultură clasică. Cum să înțelegi oare vraja cu totul particulară care se degajă din romanele lui Carlos Fuentes, fără să cunoști tradiția noastră nahualt? Sau atmosfera halucinantă din „Pedro Páramo“ a lui Juan Rulfo?

— Dar dumneata, Marcela?

— Am studiat cu trudă și pasiune mitologia, teogonia noastră prehispanică. E foarte reconfortantă. Poporul nostru vechi e un popor al soarelui; toată simbolistica noastră mitologică corespunde fenomenelor fizice solare: de exemplu, șarpele, în ondulara lui, reprezintă mișcarea soarelui, iar penajul lui sacru — razele solare...

— Mi-ai vorbit despre volumul intitulat „Trece cielos“ (Treisprezece ceruri)...

— Da, toate cele 52 de sonete care îl compun, au ca idee unitară tocmai etapa mitologică aztecă. Încerc să explic metamorfozele simbolurilor păgine în mod poetic — deci filozofic.

— Și în ceea ce privește teatrul dumitale?

— Sint obsedată de tema contemporană



SCULPTURĂ DE MARIA LAÇUNES

unghiuri, fiecare cu altă semnificație. Totul este în corlație și mișcare...

— Întrebarea: ce este mai definitoriu în cultura mexicană contemporană? a și căpătat, am impresia, un răspuns implicit.

— Vreau să răspund mai răspicat: definitoriu în cultura mexicană contemporană este efortul de autoafirmare, de data aceasta pe plan universal. O dată consolidată conștiința noastră națională, aspirăm la universalitate. Mai mult. Omul contemporan nu mai este indigenul unei țări; prin aventura cosmică el devine indigenul unei planete. Arta trebuie să găsească expresia cea mai bine mulată pe această nouă atitudine în fața universului...

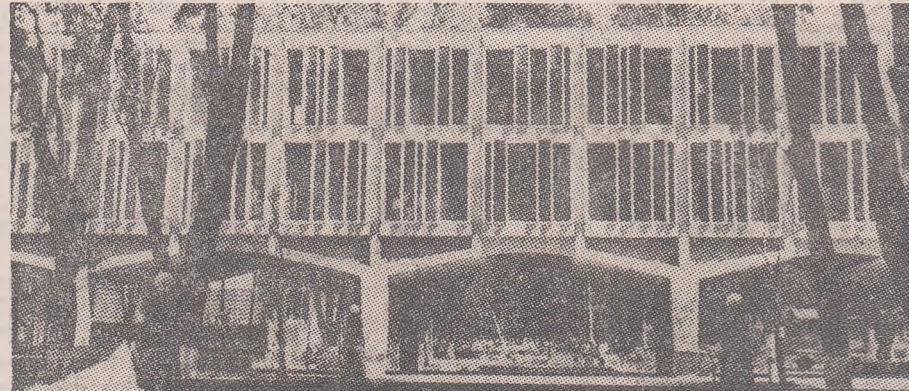
Am găsit un corespondent plastic, vizual, la frîntura mea de discuție cu Marcela del Rio: există în orașul Mexico o piață, la prima vedere, ciudată. În fața unei biserici hispanice se odihnesc ruine prehispanice, aztece, iar alături, lateral, se înalță o ultramodernă (așa zice chiar ultraamericană) clădire din beton, metal și sticlă: Ministerul de Externe al Mexicului. Piața, de altfel în perfectă concordanță cu realitatea, se numește Plaza de las tres culturas (Piața celor trei culturi).

Denumirea invită la o privire lucidă asupra Mexicului de astăzi: unică asociere de culturi fundamental deosebite din care se naște trepidind viitorul.

Față de sine însuși Mexicul este mine Mexic.

Acel strigăt al independenței: „Mexico!“ care e scandal de popor în fiecare localitate din țară în noaptea de 15 septembrie (aniversarea începutului luptei pentru independență, în 1810), este expresia conștiinței fiecărui mexican că trăiește într-o națiune încheagată, în care confruntările de civilizații nu-și mai au rostul decît ca o meditație istorică sau filozofică.

Ioana ZLOTESCU-CIORANU



CAMIN STUDENȚESC

cu venirea abruptă a spaniolilor, indigenii, smulși din fabulosul lor mitic trebuiau să învețe să trăiască și să gîndească altfel, în fața pe care aș denumi-o „didactică“ a colonizării spaniole, băștinașii își imitau invadatorii, frustrați de dreptul moștenirii strămoșești. Producțiile „ereziei“ indigene trebuiau să piară înghițite de vilyătaia creștină. Teritoriul mexican era o „nouă Spanie“ (Nueva Espana) și nicidecum un „nou Mexic“.

— Și totuși „noul Mexic“ există...

— S-a format mai târziu, o dată cu în-

a absurdului: refuz să cred în absurd. L-am convertit în incomunicare, într-o imposibilitate a comunicării. Dar nu e vorba de o incomunicare tragică, ci, dimpotrivă, de una plină de resurse, de plenitudine.

— Nu înțeleg.

— Plenitudine în sens de posibilități nelimitate a multiple puncte de vedere. Nimic nu este epuizabil, adică nimic nu este comunicabil într-o formă dată. Orice fenomen, sau persoană, sau obiect poate — și trebuie — să fie privit din diferite



MAȘTI ÎN LEMN ȘI CARTON COLORAT DIN PATZCUARO

România literară

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

COLECTIV REDACȚIONAL: Geo Dumitrescu (redactor șef), Nicolae Breban, Gabriel Dimisianu și Ion Horea (redactori șefi adjuncți), Teodor Balș (secretar general de redacție), Al. Cernă-Rădulescu (secretar de redacție), Ion Caraion, Valeriu Cristea, S. Damian, Marcel Mihalas, Aurel Dragoș Munteanu, Adrian Păunescu, Gheorghe Pituț, Petru Popescu, Lucian Raicu, Constantin Toiu