

ROMÂNIA LITERARĂ

săptăminal de literatură și artă

46

Joi, 12 XI 1970 — 32 pagini, 2 lei

Scara de valori

În ultima vreme o chestiune de care se arată intens preocupate unele spirite este aceea a scării de valori. Se afirmă limpede că reprezentările noastre despre configurația literară a momentului și despre forțele care o ilustrează sînt clădite în mare măsură pe erori de optică și ele ar trebui de îndată înlăturate fiindcă întretin confuzia și falsul. Am asista adică, pe de o parte, la supraevaluarea unor opere cotate mult mai generos decît le-ar fi îngăduit să spe-re condiția lor estetică modestă. Cazuri de impostură așadar. Pe de altă parte, ca un efect al acestei stări, ar fi de semnalat existența unor valori de autentică și bogată semnificație ce stau însă în umbra primelor, în orice caz undeva pe treptele de jos ale imaginării scării. În fine, constatarea cea mai gravă este că anomaliiile acestea n-ar proveni dintr-un joc al hazardului, ci s-ar explica prin chiar vicierea perspectivei critice de ansamblu, a viziunii generale ce o avem despre mișcarea literară de la noi. Evaluarea fenomenului actual s-ar face oarecum în sine, fără efortul necesar de înscriere într-un context evolutiv mai amplu, de raportare la fazele mai vechi ale literaturii noastre (de cea universală nu mai vorbim), astfel că producția literară curentă ar ajunge să recurgă la criteriile de valorificare pe care tot ea singură și le-a creat. Desigur că în felul acesta va obține despre sine imagine care să o satisfacă, dar cît de inconsistentă și de nefolositoare! S-ar impune prin urmare să aplicăm literaturii de azi exact aceleași criterii de valoare aplicabile unor momente literare din trecut, de pildă epocii antebelice cînd atinseseră zenitul carierei lor artistice scriitorii ca Blaga, Barbu, Arghezi, Rebreanu, H. P. Bengescu, Lovinescu, Camil Petrescu ș.a.m.d. Abia atunci s-ar limpezi perspectivele și s-ar vedea cu claritate relieful adevărat al peisajului nostru, cu depresiunile și coatele sale de altitudine, și poate că abia atunci nu ne-am mai legăna în iluzia că în fiecare an răsar, la noi, capodopere și autori de cărți fundamentale.

Asemenea idei contestatoare ești tentat să le întimpli, mai ales dacă vin de la un scriitor, cu bănuiala că asociază, chiar involuntar, la nemulțumirea față de o stare de lucruri generală și oarecare insatisfacție privind propria poziție literară în scara de valori a momentului. Dar indiferent de motivarea intimă și de mobilul declanșator al contestării problema rămîne aceeași fiindcă pornește de la o realitate greu de negat. Într-adevăr, se pare că nu este o întreprindere prea complicată să depistezi multiplele erori de care se poate face vinovată critica în exercițiul său curent: judecăți de situare neproprii, ierarhizări arbitrare, hipertrofierea unor autori și ignorarea nepăsătoare a altora, diagnostice care se contrazic anulindu-se reciproc etc., toate acestea și încă altele conducînd cel mai adesea la o viziune imperfectă, deficientă din multe puncte de vedere, amendabilă în orice caz, asupra fenomenului literar desfășurat sub privirile noastre.

Constituie această realitate un motiv special de neliniștire și de alarmă? Am fi răspuns a-probator dacă nu ajungeam, încă mai de mult, la convingerea că ea nu ne caracterizează exclusiv. Vrem să spunem prin asta că nici o epocă literară nu a ajuns la o imagine exactă a reliefului său de valori, cu piscurile și zonele sale joase, în chiar momentul cînd aceste valori se constituiau și răsăreau pe bolta afirmării lor. A privi mișcarea literară a unei epoci din interiorul ei, din intimitatea proceselor sale constitutive, cum o face, prin natura sa, critica dedicată actualității imediate, presupune să te împaci dinainte cu o cîțime de eroare pe care numai stratificarea lentă, permisă de timp, o va putea îndepărta. E nevoie așadar de oarecare distanțare și de calmul evaluării sintetice, de răgazul necesar sedimentărilor, fixărilor în forme definitive și definitive. Sînt în istoria unei culturi și împrejurări ieșite din obișnuit cînd factori conjuncturali contribuie, la rîndul lor, la perturbarea criteriilor de valoare, accentuînd deruta. S-a amintit mereu în ultimul timp, comparîndu-se cele două decenii literare postbelice, despre situația literaturii noastre de după război, și drept este să recunoaștem, pentru cei care își pun acum, în termeni dramaticei, chestiunea scării de valori, că proporțiile confuziei din anii '50 sînt departe de a fi atinse astăzi. Și totuși avem acum o viziune limpede-edificată asupra raporturilor de valoare din acea perioadă neguroasă. Apele calmîndu-se, privirea a distins repede cele cîteva opere de rezistență, acele scrieri și acei autori care ne dau îndreptățirea să afirmăm că deceniul 6 nu a fost, totuși, un interval golit de valori estetice.

G. DIMISIANU

(Continuare în pagina 2)



ȘERBAN CREȚOIU

CALUL NEGRU

În acest număr:

NICHITA STĂNESCU:

Avant-sentimente la volumul
de versuri „O casetă cu șerpi”

(pag. 3)

TUDOR MUȘATESCU:

Ultimele mărturisiri

(pag. 6—7)

VENEȚIA '70

(pag. 26)

VIRGIL TEODORESCU:

LUIS BUNUEL

„Ciinele andaluz”, „Vista de aur”.

(pag. 24—28)

CE E NOU ÎN
CULTURA
ELVEȚIANĂ

(pag. 20—22)

PROZĂ

de Petru Popescu și
Corneliu Omescu

(pag. 16—19)

JAZZUL,
realitate
și prefigurare

(pag. 27)

MALRAUX
despre CHARLES
DE GAULLE

(pag. 32)

Emil Botta

Salcie cu Pajura

Univers de splendori
este salcia,
salcia mea fermecată.
Și la salcie cu fermecători,
salcie cu Pajura,
stă cineva
și mai că e mort ai jura,
stă în trîndăvie
nenorocitul.
Și pare de lumină el atîrnat,
fulger pare, un fulger spinzurat
și doarme, doarme
nenorocitul,
fără mindir, fără pernă
și e galben ca o lanternă,
fulger de aur fiind, nenorocitul.
Hei, nenorocitele de aur, te ridică!
Și vai și vai, ce superbă oroare,
ce faraonică oroare,

ce singerîndă oroare:
un lac de singe văzui.
Individul de aur nu se va ridica,
îngină Pajura,
Caiafa și Anna l-au osîndit
și vezi-l secerat și vezi-l cosit,
de lumina de lună
ca de un zid alb absorbit.
Și vezi-l în lac de singe aruncat,
vezi-i obrazul de aur, brăzdat,
vezi țipătul, val
pe gură închegat...
(Exit Pajura) Spaime văd.
Aici, Visul a fost un prăpăd.
Oh, sclipitoare
lacrimă a lunii eterne,
te rog strălucește,
în genunchi te rog, strălucește,
zidul de spalmă de-mi risipește.



Desen de Cik DAMADIAN

Șerban Cioculescu

Șerban Cioculescu a devenit acum robust, afișează o mină odihnită care nu-i stă de loc rău. Incît o veche caricatură executată de Neagu Rădulescu, care-l reprezenta cam în chip de schimnic, în prezent pare anacronică.

— Ce părere aveți despre proiectele literare?

— Nu vreau să fiu subiectiv și să par cinic, răspunzînd că privesc cu ochi foarte buni această rubrică, pentru bunul motiv că... sînt și eu beneficiarul ei. Lăsînd însă gluma la o parte, cred că microinterviul respectiv este binevenit, cu condiția ca scriitorii să nu anunțe planuri himerice, adică foarte îndepărtate și nerealizabile, așa cum eu însumi am răspuns acum 12—13 ani, la o anchetă, a „Gazetei literare”. Mi-am luat totuși precauția, după ce anunțasem o serie mirobolantă de lucrări în perspectivă, să le compar cu năvile unei flote de nori în destrămare. De data aceasta, însă, vă voi comunica numai lucrările sub tipar sau care în curînd vor fi predate.

— Așadar?

— La „Editura didactică și pedagogică” am pre-

dat „Istoria literaturii române din secolul trecut”, scrisă în colaborare cu Vladimir Streinu și Tudor Vianu, a cărei primă ediție a apărut în 1944, la „Casa școalelor”.

Editura „Univers” mi-a acceptat un volum intitulat „Medaliaoane franceze”, în care am adunat majoritatea articolelor și studiilor mele referitoare la literatura franceză. La Editura „Minerva” voi preda în curînd o versiune nouă a cărții mele „Introducere în poezia lui Tudor Arghezi”.

— În prezent?

— Trebuie să închei în acest an, în calitate de conducător al lucrării, al treilea volum din tratatul de „Istoria literaturii române”. La acesta, partea mea de contribuție constă într-o introducere generală și un studiu despre Ion Ghica.

„Apoi gazda îmi arată cu mîndrie, în rafturile de pe un perete al biroului directorului Bibliotecii Academiei, în tomuri legate în piele de culoarea aurului, vechile publicații ale acestei înalte instituții de cultură, dintre care unele cu adevărat rarități.

AI. RAICU

Scara de valori

(Urmare din pagina 1)

Captivi ai clipei în care scriem, ațintind privirile mereu în jurul nostru, simțim apăsarea aerului dens și electric pe care îl respirăm, un aer tulburat nu o dată de violența descărcărilor. Ridicăm ochii spre stelele fixe ale firmamentului literar, dar și acestea ni se pare că sclipesc intermitent și nesigur. Neliniștea sporește dacă privim în urmă, la seriile noi ce vin să preia torța, din rîndul cărora se vor alege, desigur, marile valori de mîine. Care sînt însă acestea, cine deține miza cea mare?

Acesta fiind contextul în care se exercită, ce-i rămîne criticii, acelei critici devotate promovării noilor forme și defrișării terenurilor nestrăbătute: să riște opțiunile sale ce pot fi mîine infirmate sau să îmbrățișeze totul spre a nu pierde nimic? Cum să fie criticul: indulgent sau sever, sceptic sau generos, entuziast sau circumspect?

Convingerea noastră este că toate aceste ipostaze sînt de acceptat în critică, fiecare fiind reductibilă, pînă la urmă, la o formulă sufletească și la un tip de reacție temperamentală. Cu o condiție însă: aceea de a se desfășura pe fondul unei atitudini senine, eliberată adică de orice prezumții și crispări, de suspiciuni și calcule, desfăcută așadar din orice amestec cu elementele extranece operei. Deci critica poate fi pătimașă sau tandră, violent-contestatoare sau liric-constructivă, dar numai în sfera strictă a judecării creației.

Maioreșcu reimpus conștiinței literare a timpului nostru, iată un argument esențial pentru înseninarea cerului criticii. Lupta sa de acum un secol purta și acest consemn de neîntinere a criticii în lutul patimilor din afara esteticului. E una din misiunile generației actuale să promoveze neabătut directiva maioreșciană în atitudinea morală a criticii, iar în felul acesta, hotărît că mereu controversată scara de valori se va profila mai distinct din nebuloasele ce încă o inconjoară.

Noutăți în librării

Hortensia Papadat-Bengescu — LOGODNICUL (Editura Eminescu, colecția „Romane de ieri și de azi”), roman (ediția a II-a), 240 pagini, lei 6,25

Gib. Mihăescu — DONNA ALBA (Editura Eminescu, colecția „Romanul de dragoste”), roman, 360 pagini, lei 9,75

P. P. Panaitescu — ÎN LUMINA SCRISORILOR DIN TINERETE (Editura Minerva), 176 pagini, lei 4,75

Demostene Botez — MEMORII (Editura Minerva, seria „Memorialistică”), 496 pagini, lei 13

Gellu Naum — POETIZAȚI, POETIZAȚI... (Editura Eminescu), proză, 240 pagini, lei 6,50

Francisc Munteanu — ÎNCOTRO? (Editura Eminescu), roman, 288 pagini, lei 7,25

Ioan Alexandru — POEME (Editura Eminescu), 260 pagini, lei 10

Marin Bucur — C. A. ROSETTI (Editura Minerva, seria „Universitas”). 496 pagini, lei 16,50

Iosif Petran — FARURI DE CEATĂ (Editura Eminescu), roman, 232 pagini, lei 5,25

Panaît Popescu — MĂSCĂRI-CIUL ȘCHIOP (Editura Eminescu), roman, cuvînt înainte de Lucian Cursaru, 348 pagini, lei 9,75

Mihal Teclu — CÎNTECELE (Editura Eminescu), versuri, 44 pagini, lei 3,75

Nicolae Breb Popescu — CAPCANA HERMINEI (Editura Eminescu), versuri, 56 pagini, lei 3,50

Mircea Oprea — ARGONAUTICA (Editura Albatros), roman științifico-fantastic, 184 pagini, lei 4,50

Ioniță Marin — CINE ȘTIE MORTUL? (Editura Albatros), schițe și povestiri, 140 pagini, lei 4

Ion Panait — NOAPTEA UNDE MĂ ÎNCHIN (Editura Albatros) versuri, 80 pagini, lei 3,75

Gabriel Tepelea — STUDII DE ISTORIE ȘI LIMBĂ LITERARĂ (Editura Minerva), 328 pagini, lei 12,50

Dumitru Pop — FOLCLORISTICA MARAMUREȘULUI (Editura Minerva), cu un cuvînt înainte al autorului, 300 pagini, lei 13

Manole Neagoe — NAPOLEON (Editura Meridiane, colecția „Historia magister vitae”) 45 ilustrații, 312 pagini, lei 11,50

Liviu Petrina — AINII — ABORIGENII JAPONIEI (Editura Albatros, seria „Oameni și locuri”), 192 pagini, lei 3

Heinrich Mann — ÎNGERUL ALBASTRU (Editura Eminescu, colecția „Romanul de dragoste”), roman, traducere din l. germană de Eugen Filoti, 208 pagini, lei 5,50

Marcel Raymond — DE LA BAUDELAIRE LA SUPREALISM (Editura Univers, colecția „Studii”). traducere din l. franceză de Leonid Dimov, prefață de Mircea Martin, 496 pagini, lei 16

Al. Dumas — REGINA MARGOT, vol. I, II (Editura Eminescu, colecția „Romanul de dragoste”), roman, traducere din l. franceză de Mircea Alexandrescu și Costache Popa, 640 pagini, lei 17,50

Giulio Carlo Argan — CĂDEREA ȘI SALVAREA ARTEI MODERNE (Editura Meridiane), traducere din l. italiană de George Lăzărescu, prefață de Theodor Enescu, 20 ilustrații 368 pagini, lei 13,50

Viața și opera lui Gh. Asachi au făcut obiectul unor numeroase studii, cele mai valoroase rămînd monografiile de tip mixt (Dr. C. Istrati, **Din trecutul nostru**, 1909; V. Atanasiu, **Gh. Asachi, biografia și operele sale**, Iași, 1890; Eugen Lovinescu, **Gh. Asachi, Viața și opera sa**, București, 1921, ed. II, 1927) și lucrările de istorie literară semnate de N. Iorga, D. Caracostea, Ov. Densusianu, G. Călinescu, Șerban Cioculescu și N. C. Enescu.

Contribuții deosebite a adus în această direcție distinsul cercetător Gh. Ungureanu care pe lângă alte publicații mai vechi, ne-a oferit un manuscris necunoscut al poeziilor lui Gh. Asachi, **Alăuta lui Alviru Dachianu, poeta Arcădiei din Roma**, 1820 (V. **Cronica**, an. IV, nr. 44 [195], I, X, 1969, p. 6) și **Figuri de arhiviști români, Gh. Asachi 1788 — 1869**, București, 1969.

Privite comparativ, unele din aceste lucrări ajung însă la aceeași concluzie: Asachi rămîne în Istoria literaturii române doar un mare animator cultural. Desigur, justificarea acestei atitudini o găsim în absența — timp îndelungat — a unui material arhivistic care să dezvăluie cercetătorilor valoroase elemente originale în creația literară a scriitorului. Faptul că noi, ocupîndu-ne de același scriitor, în cercetările noastre am descoperit copia primului său manuscris poetic, **La Leucaide d'Alviro Corintio Dacico ossia l'aga Georgio Asaky, Roma, il di 8 aprilie 1812**, ne-a permis, bazîndu-ne și pe alte materiale necunoscute sau mai puțin cunoscute, să reconstituim cele două structuri — Viața și Opera scriitorului — sub titlul **Gh. Asachi**, Minerva 1970.

Al. Piru în articolul său **Asachiana (România literară**, 29.X.1970, p. 13), bazîndu-se îndeosebi pe materialele publicate de Gh. Ungureanu, se străduiește să demonstreze că monografia citată prezintă numeroase lacune. Rezumîndu-le, ar trebui să ținem seama de trei obiecte principale: 1. „sub raport documentar”, monografia **Gh. Asachi**, Minerva, 1970, nu aduce „nimic nou”; 2. manuscrisul **Leucaidelor** trebuia comparat cu mss. **Alăuta lui Alvira** (sic)

controverse

„Plăsmuiri” critice

Dachianu din Arhivele Statului de la Iași; 3. modul nostru de interpretare a operei (V. cap. „Poetul și Nuvelistul”) nu ar fi pe gustul domniei-sale.

Ne permitem să afirmăm că toate observațiile pe care ni le face distinsul profesor (cu excepția unor erori de tipar) sînt neîntemeiate. (Nu am dori să credem că la mijloc este vorba de o rea credință față de text.) Iată în fond cum stau lucrurile. Cercetătorul va constata că amîndouă structurile cuprînd elemente noi: Scrisoarea inedită a lui Minciaky către Gh. Asachi, București, 27 dec. 1834, p. 86; **Prospect de Asociație a Institutului Național de tipografie „Albina”** (p. 107); unele elemente de arhivă — aflate în fondurile Bibliotecii Centrale, Turnu Severin, și B.A.R.S.R. p. 131-136; copia mss. în limba italiană, **La Leucaide d'Alviro Corintio Dacico ossia l'aga Georgio Asaky, Roma, il di 8 aprilie 1812**, p. 125-153, în posesia noastră. De asemenea, s-a urmărit formația spirituală a lui Asachi în cele trei medii de cultură (Lemberg, Viena, Roma); s-a stabilit că tînrul moldovean a plecat la Roma la 13 aprilie 1808, nu în 1807 și nici în 1809, cum s-a afirmat de către alți cercetători; că, în Roma, Asachi nu s-a ocupat numai cu arheologia, ci a studiat metodic literaturile clasice, s-a inițiat în arta picturii, a scris poezii. Numirea lui Asachi în postul de agent diplomatic la Viena (1822-1827) nu a produs, cum s-a crezut, „un gol” în activitatea sa. O altă problemă în care avem o poziție proprie se referă la existența (între anii 1840-1848) a două direcții literare (nu una), aceea a **Albinei**, condusă de Asachi, și cea a **Daciei literare**, condusă de Kogălniceanu. Ne-am sprijinit în acest domeniu pe materiale de epocă: reviste, calendare, almanahuri și publicații ale unor colaboratori.

Datele referitoare la căsătoria lui **Asachi** pe care le expune Al. Piru sînt cunoscute, și lucrarea noastră le comentează în lumina documentelor (p. 72, 73). Chiar domnia-sa recunoaște, cînd citează ultima lucrare a lui Gh. Ungureanu, că „din cele 173 de documente, istoricul literar nu mai are nimic de reținut”.

Faptul că Asachi mai avea frați, între care unul se numea Petru, este de asemenea consemnat în monografie (p. 19). Este regretabil că domnia-sa abia acum ia cunoștință de aceste „date noi”, netrimînd pe cititor la text, ci dimpotrivă, derufîndu-l. Sîntem acuzați că sub aspect documentar nu am adus nimic nou. Ne întrebăm ce a adus nou domnia-sa în două coloane de pagină, unde se străduiește să ne ofere cu un vîdit aer de superioritate lucruri comunicate de noi (V.p. 19, 72, 73).

În al doilea rînd, o comparație între **Alăuta lui Alviru Dachianu** și mss. **Leucaidelor** era oare necesară? Dacă domnia-sa ar fi reușit să intre în posesia acestui manuscris, **La Leucaide d'Alviro Corintio Dacico...**, cum a dorit atît, ar mai fi considerat faptul o „nefericită întîmplare”? Parafrazînd, am putea spune, la rîndul nostru, că domnia-sa, care vehiculează numeroase documente... trebuie să fie victima multor întîmplări nefericite.

Descoperit mai tîrziu, cînd lucrarea noastră era elaborată și depusă la editură, prețiosul mss. pe care Gh. Ungureanu îl pune la dispoziția cercetătorilor „cuprinde un număr de 27 de poezii, scrise între anii 1818-1820, și cîteva însemnări din anul 1821”. În articolul publicat în **Cronica** (I. XI. 1969), Gh. Ungureanu ne indică și cîteva titluri de poezii: **Sonet** (p. 22), **Fabulă** (p. 27), **Anacreontică** (p. 42), **Minciuna ochilor**

(p. 49), **Rugăciunea unei mame pentru moartea fiului său** (p. 56), **Către un arbore** (p. 58). Se mai precizează că unele poezii din **Alăuta lui Alviru Dachianu** sînt „publicate”, altele „nepublicate”. Unele sînt datate: 1819, 1819, 1820, 1821. Dimpotrivă, **Leucaidele** reprezintă un prim text poetic asachian, în limba italiană, din anii 1809-1812 (în 1809 G. Asachi o cunoaște pe Bianca Milesi). Pe de altă parte, manuscrisul **Raccolta delle Poesie di G. Asaky Alviro Dacico scritte tra molte alte (sic) per essere stampate** (B.A.R.S.R. nr. 3743) nu anticipează mss. **Leucaidelor**. Forma **velofsi**, într-adevăr necorectă, aparține tiparului. În mss., Asachi utilizează adeseori o ortografie arhaică. „**Al. Tehro**”, „**Lapparita di Leuca**” (corect: **Al. Tehro**, **L'aparita di Leuca**) reproduc formele ediției de versuri din 1854 (V. forma corectă, p. 132). Absența cîtorva accente la unele cuvinte franțuzești o atribuiem de asemenea tiparului.

În sfîrșit, referitor la acele „judecăți literare”, se poate trage concluzia că, în ciuda efortului de a ni se schița o lecție de estetică, autorul articolului acceptă cu seninătate formule vechi, fără să țină seama de text (p. 148-150). Neurmînd fragmentele textului poetic, în unitatea lor, domnia-sa nu înțelege faptul că este vorba de un tip feminin în două ipostaze: femeia în existența ei cotidiană, cea obișnuită, și tipul feminin spiritualizat.

Întors în țară, Asachi se manifestă cu succes în domeniul activităților culturale. Leuca, devenită simbol, rămăsese imortalizată în **Leucaide**. Poetul practica acum tehnica odolor; multe dintre poeziile lui în limba română nu mai răspund exigențelor estetice. Verbul „a plăsmui” nu este utilizat numai de D. Caracostea, cum ni se impută. El este un instrument al criticii literare și poate fi folosit de oricine. **Alizira** (sic) de Voltaire și **Saul** de Alfieri nu „constituie o singură piesă” (V. p. 73). Opiniile lui G. Călinescu și Petre Haneș — referindu-ne la **nuvelistica** lui Asachi — nu sînt respinse, ci îmbogățite și argumentate.

George SORESCU

Ciob

A rămas o bucată de suflet ciuntit
Din noaptea in care cineva s-a-ndoit
Acum două mii de ani
In grădina Ghetsemani
Care se-ntreabă la nesfârșit :
„Doamne, de ce m-ai părăsit ?“

Nu-i mai mare decit o mărgea
Și nu știe să spuie altceva
Cind pătrunde pe neașteptate
In craniile noastre întunecate
Și-ncepem a nu deosebi
Noaptea de zi
Și-ncepem a ne roti
In jurul cozii noastre de drac
Și dăm din copite și din botul de pitpalac
Pe care-l purtăm de obicei
Gătit cu fundulițe și cercei,
Cercei sunători, cercei ușe
Prinse veșnic de urechiușe
Să ne recunoască fiecare
Dacă ne rătăcim din întâmplare
Pe sub măslinii ce se repetă mereu
Din Dumnezeu in Dumnezeu.

Mit

Totul a fost întrerupt, deoarece
Prin încăpere trecuse un șoarece.
Dar, vă dați seama, nu era un șoarece
obișnuit :
Avea coada ruptă și dura la nesfârșit
Trecerea lui plină de chițuit și putoare
Era foarte mare.

Iar noi, copiii cu funde galbene la gît
Stăteam lipiți de perete. Era urît
Și nici nu ne băga-n seamă.
Nouă, însă, ne era tare teamă
Cind trecea șoarecele pe lângă noi
Fixindu-ne cu ochiul ca un biloi
Negru și sticlos.
Îl rugam frumos
Să ne lase-n pace. Să treacă.
Dar lui îi era a petrecere și a joacă
Și ne trezeam așa,
Chiuind pe spinarea lui : Mascară !
O, era șoarecele nostru de dimineață
Purtind lumină vinătă pe mustață
Și ne spunea povești și ghicitori
Cu parabolozii și privighetori
Pînă cind ne cădeau dinții,
Ne-ngropam jucăriile, părinții
Și rămincam in irizare și-n aură,
Să-l așteptăm, inlemniți, lângă gaură

Bun rămas

lui Marin Sorescu

Vine o clipă de ceară
Cind suntem chemați pîn-afară
Și, bineînțeles, nu ne mai întoarcem
înapoi.
Cam asta e tot. Apoi
După cum bine știm
Începem să plutim
In neguri lăptoase, prin canale
Pline cu dodecaedre romboidale
Așezate din loc in loc.

Drept in mijloc
E Cuvîntul : fără îndoială !

Cu peisaje de mîntuială
Și fete desculțe apucînd peste șine
In direcții cristaline.
Pe urmă dispar, departe,
Furișaji între arșiță și moarte,
Printre sirme ce se desfată,
Ceferiști de, ciocolată
Ori tot felul de alte ființe
Minate de porunci și dorințe.
Iar noi, nepăsători, lângă lavabou,
Privim cum se clătește sufletul cel nou.

Reper

Ce mină albă e-ntinsă afară,
Smulsă chiar din subsuoară
De demon, de lingă cozondraci.
E întuneric printre copaci
Și mina-i albă, cu degetare,
Cu negi in palmă, cu bubă tare
Între inelar și arătător,
Fluturînd un ștergar binemirositor.
Negru pe verde închis.
Nu vă speriați ! E doar un vis
Povestit cind s-au deschis
Localurile, de către gazda noastră, o arapă
Care privea la plozii ei de-o șchioapă
Cum se cățaraseră pe casă
In noaptea aceea frumoasă
Și rideau blînd
De-un carton, închipuind
O tigvă albă, de femeie,
Pe care-l lăsau in jos, de circeie
Și se bucurau că ninge.

Rămăsese un zgomot de minge
Lovită de cu toamnă, de perete,
Cind băteau din palme băieți și fete.
Iar patru fulgi au incremenit
Rămînînd așa, la infinit.



Fugă

Nu ne e foame. Nici nu știi unde ești.
De ce vrei neapărat să gătești
Carnea asta de vită. Dacă tot nu ne e
foame,
Dacă in jurul nostru sunt numai
hipodroame
Pe care se zbenguie cai vineții.

Lasă tingirea pe care o ții
In mină. E noapte adincă.
Privește colțul acela de stîncă
Din care iese-ntr-o jerbă de foc
O țevă de tun, plutind din loc in loc
Peste coamele munților din depărtare.
Ori, mai bine uită-te la femeile anticare
Din capătul străzii cu dughene
Și coloși de ghips cu ciocuri și pene,
Ținîndu-și in palme inima și ficatul.
Ci isprăvește o dată cu tocatul !
Ia-o pe aici, printre gardurile de trestii,
Vezi să nu calci antenele de bestii
Îngropate in băligarul peste care fugim.

Mai avem nițel pînă la eleșteul sublim
Unde sunt in toi întrecerile cu fregate
Albe-n noaptea cu dropii împăiate
In jurul măruului tăiat in părți egale
După sfaturile tale.

Doamne, ce frumoasă ești
Oglindită acolo-n marile ferești
De vizavi ! Din depărtări !

Lasă-mă să răspund eu la întrebări !



Avant-sentimente
la volumul de versuri
„O casetă cu șerpi“

Indeobște poetul, atunci cind există, se cons-
tituie ca un fel de nepot al verbelor. Nepot de
mătușă, sau nepot de Shakespeare.

Mișcarea aceea care folosește cuvîntul drept
roată, mai ales de verb și de timpurile sale, se
agață.

Țin in brațe copilul din toi scrise mărunt, „O
casetă cu șerpi“. Aici, alta a fost ideea. In de-
testarea limbii scrise nici măcar steagurile ei,
— verbele — n-au mai fost luate in considerare.
Carte bizuită pe substantive. Cind o citești,
numai nume de lucruri și numai nume de lucruri.

Să vedem despre ce fel de nume este vorba
și despre ce fel de lucruri este vorba. Să vedem
dacă poetul este consecvent pînă la capăt sau
dacă nu.

Este și nu este. Substantive vivandiere, cu
toatele migrînd in sintaxă către epitet. Un
substantiv in cazul poeziei pe care o scrie
Petre Stoica nu joacă niciodată totul subiectu-
lui. Subiect cu translație spre predicat. Refu-
zînd verbul — diavolul verbului se mută cu tot
calabalăbul semantic in epitet. Și epitetul ! — un
fel de iubită platonice. Un fel de părăsire a
staticului. Un fel de umbră a punctului, cum ar
zice Euclid la capătul unei beții.

Dar aceasta a fost o remarcă. Învi veți cere
un exemplu. Manuscrisele poetului mi au alu-
necat printre mîini.

Nu citez, citiți-l și veți vedea ca am dreptate.
S-ar zice că el este innebunit de prezentul acut.
Da și nu.

Prezentul, in cazul acestei poezii, este un
prezent mai degradat istoric, un prezent translat
către prezentul general al umanității. De aceea,
poetul in mijlocul unei zarve de substantive par-
ticulare brusc ia la subțioară o liră aidoma
cîntărețului latin. E desuet ? Da și nu.

Este desuet pentru că are de tot strana plă-
cere să cînte la liră lumea armelor atomice și
nu este desuet pentru că emoționîndu-se cu
propria noastră emoție face acest lucru pe coar-
dale abstracte ale unei lire.

Obișnuiește să fie neprevăzut. Cind te aș-
tepti să-i curgă substantivele, ele se întepenesc
deodată într-un altfel de înțeles.

Paradoxurile lui de tapi au translație către o
dogmă individuală.

Ne face să ridem ca să fie sigur că ne dă la-
crima la ochi. Ne vorbește despre patofonul cu
pîlnie ca să ne fie dor de pămîntul pe care-l
părăsim in rachetă.

Poetul este frumos, are ochi albaștri in fun-
dați in cap. Poetul înjură și iubește rachetele in
timp ce stă drept, in mina dreaptă cu hățurile
unei cvadrige.

Constantin Știrbu

Tarabă

Vind ouă spunea aerul unde-ai dormit
vinzi suflete spunea umbra
dusă din călcii prin tîmplă pînă la mit.

Vind ouă spunea aerul învins de nevăzut
și negura sporea în pahare cu vinul de
piatră
veneau lipitori pe auzul meu luminînd.

Pe visul meu țiganu-și face șatră
din degete, cu sunet aromitor de ciclamă
sufletul se uită în lume cu teamă.

Pe o piele de Narval

De veacuri stăm pe tumara.
Știi pasărea care zbură
acum, deasupra noastră cu unga?
De spirit neființa mi-o lega
ceva de-onomatopee sau descînt
părea să fie cel din urmă cînt.
Vor năvăli narvalii peste eră
atît nădejdea mi-o prosperă
Nartidok născînd imensitatea
duce între noi singurătatea.

Aisberg

Iată-mă-n vinul uitat în pahare de beți
aerul îngălbenit între stea și oul părăsit
cuvîntul devenit viermi în peceți
peste tot mă găsesc din început irosit.

Poate sînt despărțirea dintre somn și vis
poate afumata grindă a mănăstirii de rugi
lumea îmi este-o părere ce m-a închis
spiritul țî-l văd numai cînd fugi.

Sînt plutitorul, lucitor aisberg
pe partea cealaltă a lumii e dimineață
văd taina dintre lucruri cît le șterg
de praful veșniciei și de viață.

Cu angakuții

Lasă-ți ochiul pe gura mea să naștem
cuvîntul.
Prin schituri se vorbește și nimeni nu
este
în veșnica-ndoială fie-ți Doamne mormîntul
părut se arată totul în lume, părut.

Lasă-ți ochiul pe gura mea să presimt
moartea
mai sus de stele, prin sute de stele te
strig
infern e fiecă lucră făcut pe trăire
stau pe înțelepciune ca pe-o coloană de
frig.

Lasă-ți ochiul în aurul meu să naștem
dincolo
unde-s angakuții c-un dulce balas
îndoiala i-o haină a tainei cît în tăcere
vom face lumea rîzînd în magicul dans.

Timertsitul mi-apare

De la gîndul meu la steaua ce se stinge
încet
somnia căzut face să iasă cîrțițe-n casă
pe nevăzut sui ca un vis de poet
zeiță a aurului ești cît nu ești tot ce
m-apasă.

Viață-s în gol cît bat clopote-n mănăstiri
pășesc printre cuvinte ca printre cruci
fumeșind
totu-mi singurează în jur din firi în nefiri
din noapte necunoscut mă bate un gînd.

Timertsitul mi-apare de-l voi privi
s-or ivi pustiuri din ochi de zăpezi
și totul în fum din nou s-o isprăvi.
Știi moartea se naște-ntre noi de mă vezi.

Prognoza estetică

Nu de puține ori, în ultimii ani, punctul de reper în definirea unui program estetic, criticii îl găsesc în prelegerea lui G. Călinescu **Sensul clasicismului** (ianuarie 1946). Se susține că aici ar fi schițate trasee hotărîtoare pentru înaintarea literară din deceniile din urmă și că o orientare artistică de durată ar fi fost astfel statornicită. Să recunoaștem că în prelegerea menționată există o recapitulare strălucită a unor idei directe din teoria critică a lui G. Călinescu. Nicăieri nu vom întîlni o pledoarie mai vibrantă și mai argumentată pentru o artă de veleități monumentale, descotorosită de buruienile efemerului, aptă să respecte rigorile clasicității, proiectată pe o orbită de universalitate. Cu formulele lui scilicet, G. Călinescu dezvelește plăgi ale literaturii și spune creația momentului unui diagnostic sever. Ceea ce îl irită mai tare este mistica excesivă a evenimentului. El atrage atenția că unghiul de vedere prea adesea jurnalistic, în înțelesul cel mai etimologic, duce la un descriptivism plat, eroii nu rareori sînt niște modele aproape neelaborate, „redate”, cum se zice cu un termen semidict cu nume ușor grimate. Concluzia: „**prozatorul român are deci despre realitate o noțiune sinonimă cu contingentă**”.

Păstrează aceeași rezonanță de acuitate azi și rechizitoriul făcut pitorescului. Folosind în maniera captivantă specifică paradoxul, criticul arată că exotismul în proză nu constă neapărat în căutarea de geografii exterioare, ci în transfigurarea geografiei imediate. De ce pune scriitorul o importanță covârșitoare pe elementul „natură”, de ce romanul e prea încadrat în peisaj, și acest peisaj e frecvent dezumanizat, lăsat să se dezvolte în voia lui irațională? Ca o consecință: „**România, care este o țară mică, se relevă în proza noastră ca un continent vast și sălbatec**” G. Călinescu deplînge metoda de analiză care se reduce la extragere de peisaje. La cîteva detalii plastice într-o viziune în diformitate, echivalentă unei stări de frenezie gratuită, traductibilă în cuvinte abstracte de mărime: imens, grandios, cosmic, uluitor. E limpede, după splendida argumentație, că relația care eludează notația morală și zărăvește insul ca „natură” produce o impresie violentă de pitoresc și menține epicul la un stadiu de elaborare primar.

Reținem, ca un mandat de preț, apelul la raționalitate, la descoperirea, peste vîlmășagul circumstanțelor, a caracterologiei etice, la urmărirea semnificației de universalitate. Unde începe însă separarea de

tezele prestigioase enunțate? Căci, o mărturisim, credem că e o eroare, să aderi acum, ca la un program estetic de o eficacitate generală, reactualizînd în întregime dezideratul expus atunci de G. Călinescu. Tendința spre clasicitate e caracterizată în termeni care nu concordă întotdeauna cu strădaniile adesea difuze, greu de prevăzut, de tatonare, abreviere, verificări parțiale și cristalizări tîrzii ale artei moderne. Clasicul nu observă, spune cu o ironie retorică G. Călinescu, căci asta ar implica o sfortare disproporționată și o primejdie de a se rătăci printre evenimente. El vine cu observația făcută „și începe viziunea fenomenalului printr-o ordine morală prestabilă, el este edificat asupra categoriilor morale ale umanității. În inedit, în lumea paricularului descifrează mereu tipicitatea reconfortantă, și accidentalul, dacă nu dispăre în descripție dă doar „**exactității o undulație de evanescentă**”.

Indiferență, eleatism, detașare din vacarm, reprimare a eului, a biograficului, modestie a parafrazei, cu fundare în obiectivitatea operei — termenii trebuie raportați la noțiunea călinesciană de „**umanitate canonică**”. Oricum, chiar în controversa abstractizată, ei implică nu numai filtrare, dar, în cele din urmă, chiar abolire a faptului direct, brut, încercat de vitalitatea cotidianului. Numeroase porniri ale romanului contemporan pot fi rețezate, din clipa startului, prin această accepție a tipicității monumentale. Nu rămîne loc pentru căutarea febrilă, încă bijbită, nedesprinsă din ceață, a documentului dur de existență (proza de marțor ocular) sau pentru curiozitatea curioasă a dedesubturilor sufletești, străpungînd zălele canonice, pînă la ținuturile obscure ale inconștientului, cu accesele de spaimă și temeritate, cu discontinuitatea și labilitatea reacțiilor (proza adîncurilor psihice) sau pentru autodesănuire, spovedania celui care scrie, dornic să-și împărtășească urcușul spre sublim sau coborîrea în infern (proza de confesiune). Să mai subliniem că, astfel frînată de normele nepăsării și echilibrului, — simetria impasibilității —, narațiunea nu poate pătrunde mai cutetător în straturile sociale ale existenței, nu poate recepționa fără reticente zguduiriile acestui secol chinat, chiar Istoria marcată de elanuri ale Speranței, dar și de capriciile singeroase ale Puterii (repreziunea fascistă, atrocitatea războaielor, abuzuri ale violenței, privațiuni etc.). Frumosul e opus artificial freamătului traiului, nu doar ca o or-

dine necesară care atribuie coerența estetică curgerii întîmplătoare, ci ca o retragere în fața mișcării pe care realul o presupune permanent, retragere în loc de absorbție avidă de situația palpabilă, care să permită sinteza nouă în dependență și de ea. Pe un scriitor, adăpat la izvoarele eleate, nimic nu-l mai poate uimi, de îndată ce tiparele sînt fixate și totul se va desfășura conform unui ceremonial știut.

Pînă unde poate să ducă roadele educației clasice, ne explică surzînd triumfal și malițios G. Călinescu, invocînd atitudinea conducătorilor revoluției franceze: „**Cît despre revoluționarii înșiși, surprinde la fel țări lor în fața morții, luciditatea în mijlocul tumultului. Secretul îl găsim în jurnalistică, în oratoria lor. Nutriți cu lecturi clasice, edificăți prin urmare asupra universalului, ei nu trăiau direct revoluția pe care o făceau. Ei aveau o satisfacție într-un fel livrescă, de a repeta momente antice. Propriu-zis, ei simțeau mai intens revoluția, fiindcă aceasta nu era haosul fenomenal, ci un tip dinainte cunoscut de proces social**”. Așadar, spasmlu deplasărilor active în timp e și el sustras din mecanismul sinuos al Istoriei și inclus într-o viziune de armonie strict estetică, interioară, care își ajunge ei însăși. Tot ce cuprinde polemica împotriva pitorescului de suprafață și împotriva lipsei de aspirație spre tipicitate morală și grandoare proporțională a formelor menține, bineînțeles, **Sensul clasicismului** în urgența campaniilor estetice.

Previțiunea lui G. Călinescu — ieșirea din contingent — nu s-a adevărat însă în sensul categoric, absolutizat stabilit Romanul românesc din ultimele decenii înregistrează trepidația civilizației moderne, mobilă, refractară clasificărilor apriorice. A greșit criticul cînd a afirmat sentențios: „**Literatura noastră face prea multă sociologie și istorie, este cazul de a o îndrepta spre psihologie caracterologică și spre umanitatea canonică**”. El singur a dezmințit admirabil imperativul fixat și a conceput peste cîteva ani romane de foraj politic, reconstituire precisă, sociologică și istorică, a tribulațiilor unei epoci. Mai mult, a îngăduit accesul — grav sacrilegiul — documentului nedistilat (faptul divers, scrisori, procese verbale, pagini de jurnal etc., acordînd parcă, reparaturii, evenimentului o funcție dintre cele mai onorabile estetice. E adevărat că fixismul caracterologic, distribuția metodică și gradată a portretelor pe destine paralele, se continuă și în **Bietul Ioanide** sau **Scrinul negru**, dar tehnica narativă se împacă bine cu inspectarea prezentului imediat, cu strîngerea flagrantă de material din universul datului concret. Ceea ce nu înseamnă că la alții normele de construcție a tipologiilor sînt asemănătoare. În varietatea procesului de închegare a prozei noi se manifestă de pildă, pe o direcție, și un interes sporit pentru psihologia fluidă, deschisă, încă nesedimentată. Cei care se referă deci, ca la un program estetic infailibil la prelegerea **Sensul clasicismului** nu ar trebui să uite că, ulterior, însuși G. Călinescu, în intervențiile critice, și-a rectificat, în felurite împrejurări, aceste opțiuni. Poate că astăzi, peste divergențele de opinie ceea ce rămîne mai important este reformularea unei platforme estetice de **totalitate**, de echilibru clasic, pe o filiație de continuitate, preconizată de autorul **Bietului Ioanide**, dar care să aparțină vădit contemporaneității, să poarte amprenta experienței istorice bogate trăită pe aceste meleaguri, să subsumeze, fără să elimine, formele „dezordinii”, tentativele zbușumate, fatal încă fragmentare, din care își extrage măreția și dramaticul sensibilitatea modernă.



Desen de Mircea Bîrca

S. DAMIAN

Despre vechea noastră medicină

De mulți ani urmăresc cu același interes cercetările d-rului N. Vătămanu în direcția istoriei noastre medicale, din cele mai îndepărtate timpuri. A început cu o rubrică regulată de sfaturi medicale în ziarul **Universul**, înainte de a-și fi descoperit vocația de istoric. Eram prea tânăr atunci, ca să-mi pot da seama de folosul acelei rubrici, care-și avea cititorii în largile straturi de suferinzi și de curioși. De pe atunci însă adulmecasem pe scriitor, deoarece medicul avea nu numai experiență, ci și condei. Știa să facă atrăgătoare rubrica și să fie ascultat cu plăcere. Amator de literatură, în același timp, ne-a dat, în colaborare cu pr. G. Negulescu, date noi despre N. Filimon (1942). Mai târziu, i-am citit studiile închinare începuturilor noastre medicale și i-am audiat câteva din conferințele d-sale, pe cât de interesante, pe atât de ridicare ca nivel artistic. De la fiecare din acestea ieșeam cu impresii mai plăcute decât de la vizitarea expozițiilor de artă abstracționistă, chiar dacă erau girate de nume prestigioase de peste hotare. Imi spuneam că menirea talentului este de a-ți înfrumuseța existența, iar nicidecum de a te dezgusta de ea. În arta discretă a d-rului N. Vătămanu vedeam reînflorind prestigiul sacru al medicilor fără arginți din călindare, într-o sinteză de cercetare științifică personală și de farmec al expunerii, din care se elimina ifosul profesional. De aceea m-am bucurat la apariția ultimelor cărți semnate de acest rar om de știință și de frumos, cu titlurile: **De la începuturile medicinei românești** (1966) și **Medicină veche românească** (1970), ambele la Editura Științifică, ilustrate.

Autorul cunoaște, ca nimeni astăzi, folclorul nostru medical, din care știe să extragă simbul de adevăr, ascuns privirilor profane. Este foarte greu, deși s-a scris mult în această direcție, să te descurci în hățișul florei medicale a geților, din antichitatea elină cunoscută ca meșteri ai farmacopeei empirice. Așa cum remarcă cu atita spirit un ilustru incredul, că teologii sînt niște oameni care scriu cu un mare lux de amănunte despre ceea ce nu știu, avem și noi lingviștii noștri care s-au apucat să ne înmulțească la pătrat și apoi la cub volumul improbabil al cuvintelor românești de origine getică. De cu totul altă factură științifică, N. Vătămanu întreprinde nesfârșit de prudente sondaje în străfundurile oceanice ale preistoriei noastre, iar apoi, încă înainte de întemeierea primelor noastre organizații statale, în ceea ce numește „medicina străromânilor“.

Aș îndrăzni, — deși n-aș dori să las să se creadă că însumi fac pe învățatul în acest controversat domeniu, — să atrag luarea aminte asupra contribuțiilor lui N. Vătămanu în privința cercetării a două cumplite boli ale evului mediu: lepra și ciuma. Consider aceste contribuții capitale și nu mă tem a fi dezmințit de omniscienții care nu s-au ostenit în aceste domenii încă insuficient explorate. În așa-numiții „săraci“ sau „mișei“ din vechile documente, N. Vătămanu ne asigură că este vorba de leproșii, cărora domnii mișei le hărăzeau anumite privilegii. Matei Basarab acordă mățăuanilor din Muscel în 1639 o largă gamă de scutire de dări, deoarece el, satul Mățăul de Jos ot sud Muscel, „n-au fost în rîndul țării, ci au fost de treaba și hrana săracilor și gîrbovilor și a schiopilor den orașul domniei mele den Cămpulung“. Prin alte cuvinte, ne explică N. Vătămanu, „mățăuanii iertați de dări aveau obligația să lucreze la morile lor“, adică le săracilor, „și la toate treburile ce va trebui“, mai precis, „scutelnicii aveau obligația ca morile mișeilor să se afle todeauna în stare de funcțiune și să fie drese dacă s-ar strica“. Fie-mi îngăduit să observ că dacă un text românesc nu mai vechi de 331 de ani cere

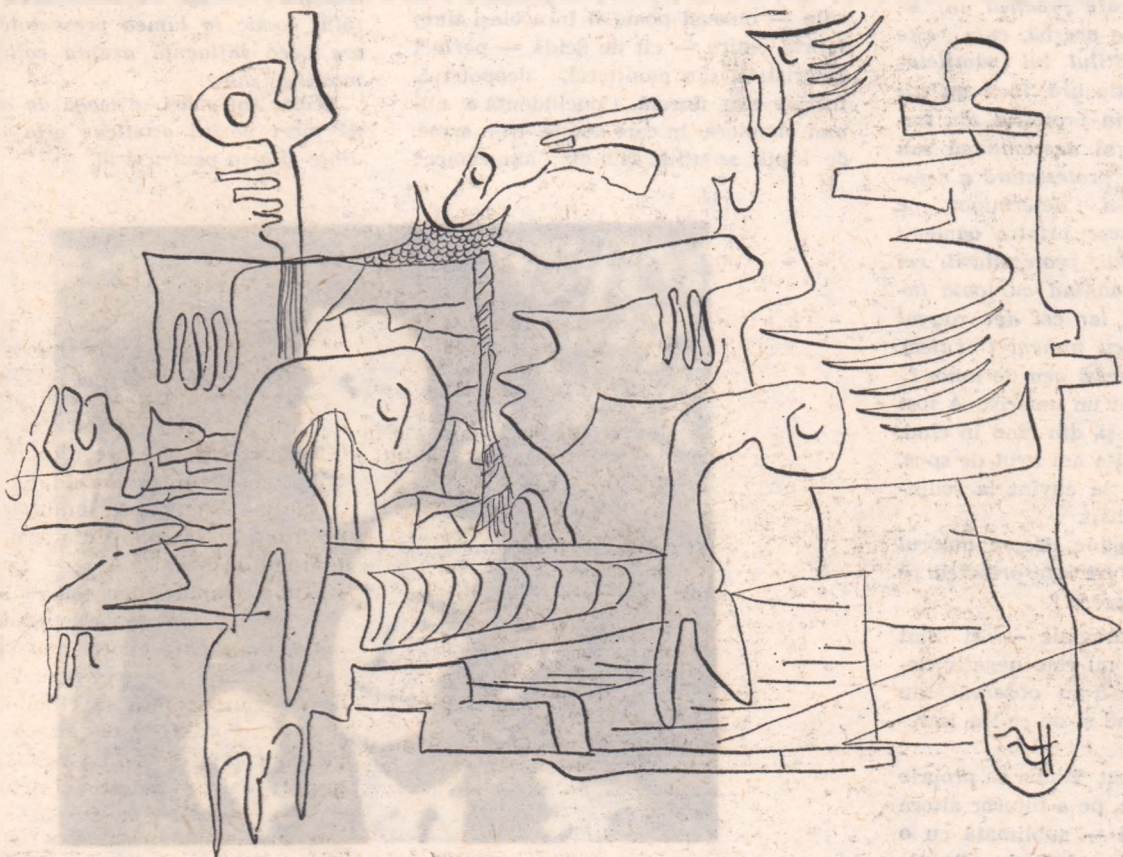
atîtea precizări de ordin filologic și juridic, cu cît mai dificile sînt explorările în necunoscutul empiriei medicale strămoșești, pe care învățatul nostru cercetător le luminează în atîtea privințe! Documentul lui Matei Basarab este însă revelator pentru că în introducere precizează că se întăresc privilegiile din vechime ale acelor nefericiți, încă de pe vremea întîilor domnitori ai Țării Românești: „Negru Vodă“ (Basarab întemeietorul!), fiul acestuia „Vlad vodă“, apoi „Vădislav vodă“, urmați de un alt strămoș Basarab, de generele său Radu, de Mircea, Moise, Alexandru, Radu, Gavril și de urmașii lor care prin „cărți“ (porunci domnești) au confirmat, neîntrerupt, acele privilegii. Omenia românească se lămurește încă o dată în toată întinderea ei din negurile nepătrunse ale începuturilor noastre statale.

Lepra a dispărut ca boală endemică, dar mai stăruie sporadic pînă în zilele noastre, cînd se răspîndește prin acte flagrante de imprudență, ca cea nu de demult vînzare a unei pături de la leprozerie, care în acest fel și-a transmis din depărtări morbul. Mai frecvente au fost la noi, ca și în toată Europa, epidemiile de ciumă. N. Vătămanu emite ipoteza că marea răspîndire europeană a flagelului, către mijlocul secolului al XIV-lea, neconfirmată expres la noi prin documente istorice, ar fi fost cauza principală a întreruperii construcției bisericii domnești din Curtea de Argeș. Numai așa s-ar explica și diferențele frapante între stilurile picturilor murale și frecvența sfinților reputeți ca vindecători: Chir Anarghirul, Ermolae, Pantelimon, Talaleu, Trifon, Cosma și Damian și „sfința Anastasia izbăvitoarea de otravă (de la 22 decembrie)“. Un val de misticism fu consecința publică a Ciumii negre de la 1348, care bîntui și în deceniile următoare, val care atrase construcția unui număr impresionant de lăcașe bisericesti și minăstirești. N. Vătămanu studiază în recenta sa carte întregul lanț al medicinei noastre populare, de la geto-daci pînă la sfîrșitul epocii noastre feudale. Alături de aceste altădată zise „leacuri băbești“, sînt și medicamentele cele mai ilustre de-a lungul secolelor, ca „teriaca“, sedativ pe bază de opiu, care, adaugăm, are ecouri pînă și în onomastica noastră (un ministru liberal de pe la sfîrșitul secolului trecut s-a numit Teriachiu!). Descîntecele au coborît în popor și au stăruit milenii de-a rîndul, însoțind leacurile empirice cu forța magică de todeauna a Verbului. Ele sînt în parte criptice și chiar verbigerante, cam ca unele din cele mai „avansate“ specimene lirice ale periodicele noastre literare de azi, în care cuvintele se încrucișează cu „necuvintele“, uneori și cu necuviințele. Aș spune chiar că și în aceste părți criptice, vechile descîntece sînt mai ușor de limpezit decât criptogramele poeziilor afectate de delir verbal la rece. Astfel începutul descînteceilor cu sintagma „sînecatu-s-au“ este traductibil cu „sculatu-s-au, deșteptatu-s-au“ și „vine de la latinul ex-somnicare“. Cum însă deșteptarea din somn este mult mai anevoioasă cînd acesta este simulat decât cînd e sincer, „sînecare“ lirică e mai greu de obținut decât aceea din medicina populară, care a putut opera „mi-nuni“, prin ajutorul ierburilor vindecătoare.

Sîntem încă departe de luna mărtișoarelor. N. Vătămanu ne învață că acestea au avut la originea lor virtuțile magice ale amuletelor. Fetele și nevestele de astăzi nu mai știu acest adevăr străvechi; ele se mulțumesc să arboreze „atențiile“ ca atare și ca o podoabă uneori pestriță și țipătoare.

Așa evoluează lumea, iar progresul se obține cu prețul uitării. Mulțumită unui autentic învățat și scriitor ca N. Vătămanu, luăm atingeri regeneratoare cu trecutul nostru, încă în multe direcții necunoscute.

Serban CIOULESCU



Desen de Daniel TOLCIU



„Imperiul semnelor“

L'empire des signes se intitulează ultima carte a lui Roland Barthes, apărută nu de mult în frumoasa colecție Les sentiers de la création, la Albert Skira (1970). E un eseu despre Japonia, a cărui substanță o alcătuiesc în egală măsură impresiile unei călătorii în acea țară, lecturile (autorul dovedind o bună cunoaștere a Zen-ului și, prin intermediul lui, o înțelegere adecvată, rară la europeni, a esenței genului poetic al haiku-ului) și reflecția semiologică, mai puțin constrinsă decât în lucrările sale recente (de o tehnicitate uneori rebarbativă), mai apropiată ca spirit de vechile și strălucitele Mythologies. Regăsim, în Imperiul semnelor, un Barthes mai liber, mai nobil, mai deschis, ceea ce dă stilului său, ca totdeauna prețios (e vorba de o prețiozitate superoară, cu ilustre tradiții în cultura franceză) o seducție pe care părea să și-o fi pierdut.

Semne, da, dar semne vide, care se abolesc înainte ca orice semnificat să aibă timpul să li se atașeze, dînd naștere unei „signifiance“ pure, „abruptă, goală, ca o spărtură“, unui ritual fără divinitate. Japonia, nu cea legendară, redusă la cîteva scheme pitorești în „mitologia“ occidentală, ci Japonia reală, contemporană, îi apare lui Barthes ca o proiecție, pe toate planurile vieții, a unei „gîndiri grafice“. Totul, aici, participă la natura scriiturii, totul e scris, chipurile și gesturile, peisajele și spectacolele. Pretutîndea, ochiul călătorului descoperă cele cîteva trăsături de pensulă care, combinate în nenumărate feluri, alcătuiesc caracterul ideografic.

Înși ochii japonezilor — speculează eseistul — par a fi fost trasați de pensula sigură și rapidă a unui caligraf: „Caligrafia anatomist, s-ar zice, își apasă toată pensula pe colțul intern al ochiului și întorcînd-o puțin, dintr-o singură mișcare, așa cum trebuie într-o pictură alla prima, deschide fața printr-o tăietură eliptică, pe care-o închide spre timp, într-o răsucire rapidă a mîinii; linia e perfectă pentru că e simplă, imediată, instantanee, și totuși matură cum sînt acele cercuri care-ți cer să înveți o viață întreagă spre a le putea desena într-un singur gest suveran“.

Materialul care servește drept pre-text ingenioaselor construcții ale lui Barthes este vast și, mai ales neomogen, cules parcă la întîmplare din caleidoscopul de aspecte pe care, de obicei, călătorul sau le ignoră (pentru că îi apar, acolo, banale, lipsite de orice interes) sau le receptează prin prisma propriilor sale prejudecăți. Barthes își are și el, desigur, prejudecățile sale, — care sînt, poate, niște obsesii — ușor de detectat pe planul terminologic: de scriitură, text, context, discurs, cod, limbaj / vorbire, semnificat / semnificat sau de alte opoziții modelate după același principiu dăm la tot pasul; dar toate acestea nu împiedică, așa cum se întîmplă de obicei, exercitarea inteligenței, ci, dimpotrivă, o stimulează și cititorul sfîrșește prin a le acorda cel puțin atenția pe care ar acorda-o unui pariu dificil. Acest pariu, autorul cărții îl cîștigă, descoperind adeseori cu subtilitate perspectivele din care se armonizează ca prin farmec atîtea eterogenități. Fie că vorbește despre caracteristicile bucătăriei japoneze, fie că se ocupă de privilegierea oferită de gări, de străzile Tokio-ului, de magazine, de jocurile mecanice, fie că discută despre arhitectură, pictură, teatru sau poezie, Roland Barthes găsește aproape todeauna posibilitatea de a inscrie aceste realități atît de diverse în problematica centrală a eseului său, care este aceea a scriiturii și a scriiturii.

Printre cele mai interesante sînt fără îndoială considerațiile despre arta și gîndirea japoneză: cele despre teatrul de păpuși Bunraku, (Les trois écritures), cele despre haiku (L'effraction du sens; L'incident), cele despre Zen (L'exemption du sens). Aș cita în această privință un fragment în legătură cu experiența Zen, înțeleasă din unghiul oarecum nostalgic al Occidentului care a instituit de-a lungul secolelor un cult — astăzi pe cale de a se ruina — al vocii și al limbajului. „Tot Zen-ul, — scrie Barthes — haiku-ul nefiind decît ramura sa literară, apare astfel ca o imensă practică destinată să oprească limbajul, să nimicească acel soi de radiofonie interioară care emite continuu în noi (...), să golească, să stupefieză, să sece pălăvrăgeala incoercibilă a sufletului; și poate că ceea ce în Zen se numește satori, și pe care occidentalii nu-l pot traduce decît prin cuvinte vag creștine (iluminare, revelație, intuiție) nu este decît o suspendare panică a limbajului, albul care șterge în noi domnia Codurilor, abolirea a celei recitări interioare care constituie persoana noastră; și dacă această stare de a-limbaj este o eliberare, aceasta se datorează faptului că pentru experiența budistă proliferarea gîndirilor secundare (gîndirea gîndirii), sau, dacă preferăm, suplimentul infinit al semnificațiilor supranumerari — cerc al cărui depozitar și model este însuși limbajul — apare ca un blocaj; dimpotrivă, abolirea gîndirii secundare rupe infinitul vicios al limbajului. În toate aceste experiențe, după cît se pare, nu se pune problema de a strivi limbajul sub tăcerea mistică a inefabilului, ci de a-l măsura, de a opri această sfîrlează verbală care antrenează în rotirea ei jocul obsesional al substituițiilor simbolice. Atacul este îndreptat, pînă la urmă, împotriva simbolului ca operație semantică“. Dacă aș avea de reproșat ceva lui Barthes, aceasta s-ar referi la artificiala antiteză Occident-Orient pe care este construită întreaga sa carte. Dincolo de contrastele aparente (și, desigur, dincolo de încrucișările de influențe istorice) se pot descoperi între cultura occidentală și cea orientală multe și surprinzătoare omologii. Chiar Zen-ul, care pare un produs exclusiv al budismului extrem-oriental, poate fi descoperit, ca spirit, în unele momente ale tradiției culturale occidentale. Și ar fi fost nefiresc ca lucrurile să se petreacă altfel.

Matei CALINESCU



Autoportret

Tudor Mușatescu : Ultimele mărturisiri

Conjudețean cu Tudor Mușatescu, simțind și acționând ca de pe aceleași plaiuri, i-am înminat, cu câteva luni în urmă, întrebările acestui interviu. Maestrul le-a citit, și a exclamat: „Aoleu, frate-meu, dar ești tobă de carte! Mai lasă-mă câteva zile, să mai mă uit pe niște cărți din studenție”.

Am revenit de zeci de ori în casa din strada Cazzavillan. Deși n-avusesse vreme sau dispoziția necesară pentru a-mi răspunde la chestionar, conversația sa era extrem de binevoitoare. Era mândru că are prilejul să se formuleze asupra principiilor sale estetice, îmi povestea despre prietenii săi întâmplări reale care au stat la baza multor scrieri ale sale.

După câteva luni, cliinii mă învățaseră și nu mă mai lătrau. Tudor Mușatescu se simțea bolnav, obosit, dar se străduia să rămână vesel. Într-o zi, când pierdusem aproape orice speranță de a mai obține interviul, mi-a dictat dintr-un caiet gros răspunsurile. Era foarte scrupulos. Mi-a cerut să i le aduc și bătute la mașină, să le mai controleze o dată, deși se simțea tot mai rău. După câteva zile s-a internat. Apoi...

M. N. 8.

1. Risul este o însușire a omului, cum spune Rabelais. Depinde însă de factorii artistici și sociali care îl produc. Un autor comic folosește un vocabular adecvat, tipuri de umanitate observate și formulate cu ascuțime și, uneori, proiectează puterea închipuirii. Ce ne puteți spune despre poziția estetică și socială a creatorului de teatru comic?

— E! Dacă așa a zis Rabelais, așa și trebuie să fie. Fiindcă veșnicul tinăr decan „intercontinental” a știut totdeauna ce spune și, mai ales, cum să le spună.

Da! E adevărat, și după liliputana mea părere, că risul — se naște o dată cu omul. Ca respirația sau ca buricul.

E drept că există unii oameni care se nasc fără să știe să râdă nici ei, și, nici să-i facă pe alții.

Din fericire, astfel de oameni se nasc tot atât de rar ca „femeia cu barbă” sau „copilul cu aripă, minunea din județul Buzău” vechile cunoștințe din blicurile copilăriei mele.

Subimpărtășirile risului și variatele lui obiective sînt, ca și felurile costume în care omul își îmbracă trupul, după împrejurări și „imperative” sociale.

Hainele își schimbă culoarea, croiala, solemnitatea chiar, dar — trupul — (respectiv risul) rămîne același sub diversitatea lor legată de modă, de necesități sociale și de obiectiv.

Cît privește „poziția estetică și socială a creatorului de teatru comic” — deși nu sînt de părere că poate exista un teatru exclusiv comic, îți răspund, citind un nume propriu: Beaumarchais! Beaumarchais care a precizat și poziția estetică a creatorului de teatru comic — prin calitatea operelor sale, și care — din punct de vedere social — a spus tot prin reprezentarea „Nunții lui Figaro” a cărei premieră celebră a marcat cel dintîi pas spre revoluția franceză.

2. Pentru contemplatorul unui spectacol de comedie, risul exprimă o stare sufletească de veselie; această stare poate fi produsă și de o situație concretă înregistrată direct, în viața de toate zilele, de către un observator inteligent. Există și ris sardonice, există risul homerice al zeilor, există risul mefitofelic și există risul uman, de tip rabelais-ian, generos, născut din dragostea față de om. Și Iorga practică principiul veseliei vii: „Veselia omului e ca mirosul florilor: ea nu se înalță din suflete veștede”. Tot Iorga spune că „risul e o bucurie, zîmbetul, o cochetărie și rînjitul, o batjocură.” Teatrul dumneavoastră comic este expresia bunăstării și critica făcută moravurilor pornește din cultul adevărului și frumosului.

Unii, cînd coboară în iarmarocul metehnelor, cînd privesc deșertăciunile și imperfecțiile omului, se întristează și se întorc în ei înșiși, otrăviți de amărăciune. Așa apare satira și sarcasmul. Ce ziceți despre acești creatori de artă?

— Firește, risul în general poate fi provocat oricum, oricînd, de oricine și pe „socoteala” oricui.

Eu, unul, de exemplu, am ris și la multiple înmormîntări. Și nu pe contul

rudelor — mai apropiate sau mai depărtate — după cum ar fi fost cazul, privind murele respective, ci pe mort personal datorită propriei sale mutre.

Afirm, însă, că risul acesta, departe de a fi „macabru” (cum ar fi trebuit să fie după diversele „etichete” ale specialiștilor în asemenea catalogări de masă de lucru și nu de viață luată de guler și privită sincer în ochi) risul meu a fost optimist, i-aș zice chiar robust, dacă fasonul meu mi-ar fi îngăduit să arăt ca atare — și n-ar fi implicat, în substanța lui, nici un fel de necuviință sau de înregimentare în uniformele cazone ale colonelilor de umor.

Deci, în ceea ce mă privește (și-am dovedit-o, cred, de-a lungul celor cincizeci de ani de activitate umoristică) socotesc că nu „determinanta” risului contează, ci — înregistrarea lui — indiferent de sursă. Și mai ales, o! mai ales, transmiterea lui — cizelată de talentul fiecăruia, pentru marii și eteronii lectori ai literaturii de umor.

Umoriștii care scriu numai ca să „atace” și să „muște” fără haz, nu au ce căuta printre adevărații scriitori de literatură umoristică.

Pumnul, invectiva și balele stilistice, nu au nici o legătură cu umorul propriu-zis.

3. Sînt oameni cărora le place să rîdă în mod gratuit, fără nici o finalitate. Un ris sănătos dorește Rabelais:

„N-o să ieșiți de-aici mai înzestrați, în schimb veți învăța să râdeți bine; Mai drepte ginduri n-am purtat cu mine”.

După cite am înțeles, vă place acest ris. Ce puteți spune despre acest stil?

— Nu. Nu îmi place acest „ris”. Îmi place numai „asta”. Dar fără să fie și „gratuit”, ca al rișilor din pădure.

4. Sînt scriitori care practică un umor aspru, o ironie acerbă, cum este Swift, de pildă. Stilul lui pamfletar este încărcat cu atîta ură, încît nu știi dacă urmărește, prin protestul său împotriva in justiției, să descompună sau să îndrepte. Natura protestatară a acestui mare scriitor l-a determinat pe Chesterton să-l fixeze printre oamenii mari de ordinul doi, protestatarii, cei de rangul întîi semănînd cu toată lumea (Shakespeare), iar cei de rangul trei neșemănînd cu nimeni (Witler). Ce credeți despre acest gen de umor?

— Swift nu a fost un umorist. A fost un mare pamfletar și, din cînd în cînd, cu puțin haz. Eu atîta am avut de spus, vorba „înscrisului la cuvînt la ședință” după ce l-a luat.

5. Ce ne puteți spune despre umorul lui Caragiale și despre interpretarea pe care i-a dat-o Maiorescu?

— Umorul lui Caragiale — și sînt convins de asta — nu este negativ decît pentru cei care n-au observat sau care vor să uite cînd și de ce l-a întrebuințat ca atare.

Caragiale a creat limba sa proprie „scenic” pe a altora, pe a tuturor altora contemporani cu el — sublimată cu o desăvîrșită măiestrie, pînă la marile sale efecte de replică. Fiindcă, nu per-

sonajele lui Caragiale și-au creat replicile, ci replica genială a maestrului a creat personajele. Am să-ți dau două exemple dintre cele mai „mari” replici din teatrul lui Caragiale și anume: (le citez din memorie) „Conul Leonida” în față cu reacțiunea, cînd îi „explică” Eufimiței: „Și, papa, iezuit! Altminteri nu-i prost. L-a pus pe Galibardi să-i boteze un copil”.

Și cea de a doua, din „Năpasta”: „ANCA: Și cum e la ocnă, Ioane? ION: E bine”.

Asta nu înseamnă „nici ironie dizolvantă, practică pentru ea însăși, și nici umor grotesc”. Este viață, amplă, este observație lucidă asupra vieții și diversilor trecători prin ea, exprimată prin două replici fără replică.

Și între „Criticele” lui Maiorescu și „realizările” lui Caragiale, eu, unul, nici nu stau de vorbă, din respect pentru amîndoi. Maiorescu poate fi „redivivus” din cînd în cînd, iar Caragiale va trăi pentru todeauna.

6. Există o ironie a scepticilor, ca aceea practică de Lucian din Samosata în „Dialogurile morților” și cele ale zeilor. Rafinamentul rece și elegant al scepticilor nu este de loc îmbărbătător. Uneori este mai greu de suportat decît grosolănia pamfletară, ultima fiind expresia unui lirism rudimentar, strînit de indignarea produsă de injustiție și vicii. Ce părere aveți despre aceste două forme ale spiritului critic?

— Personal, am făcut totdeauna o clară și fermă deosebire între ironie și satira acidă a pamfletului propriu-zis, deși le recunoșc totuși, pe tustrele, rude de sînge. Dar, după cum și trei copii din aceeași părinți legitimi pot avea temperamente cu totul deosebite, comportări în viață total opuse, sentimente și resentimente diferite, tot așa și „trilogia” de mai sus acționează independent de singele comun care îi pulsează în vine.

Ironia poate fi caldă și generoasă, după cum umorul poate fi rece și sceptic. Iar „grosolănia pamfletară” nu e obligatoriu să fie în primul rînd grosolănie.

Este, aici, între aceste trei feluri de expresii ale umorului, un joc, o întrecere chiar aș putea zice, între emițent cu mijloacele sale personale de expresie și între obiectul emisiunii. Drept care — atunci cînd e vorba de condeie elevate — umorul poate fi în același timp satiric, satira — cît de acidă — perfect umoristică, iar pamfletul, deopotrivă, frigate sau floretă. Concludentă e numai maniera în care aceste trei arme, de luptă ascuțită sau de amuzament

pașnic, sînt folosite de minutorii respectivi.

7. Autorul dramatic prezintă caractere și situații. Genul dramatic a fost definit ca o împietire de acțiuni simbolice. Există două mari poziții în simbolica dramatică: oamenii definiți prin acțiunile lor — teatrul epic — și oamenii ca proiectii simbolice ale conștiinței dramaturgului — teatrul liric, de tip eschilian, în care autorul proiectează neliniștile lui religioase, filozofice, social-politice etc. Vă rog să-mi spuneți care dintre aceste două modalități vi se pare mai justă și, mai ales, dacă există limite în ceea ce privește libertatea creatorului? Tot în legătură cu această chestiune, imi permite să vă întreb dacă este posibilă o sinteză a liricului și epicului în arta dramatică?

— Să le luăm „băbește”, firește, din punctul meu de vedere. Indiferent de „caractere și situații”, autorul dramatic trebuie să prezinte în operele sale, în primul rînd, viața. Viața care este și epică și lirică prin însăși substanța și desfășurarea ei. Ba, chiar dincolo de „viața vie” ca să zic așa, a contemporaneității, există și o viață moartă. Moartă între timp, dar fostă vie, la vremea ei.

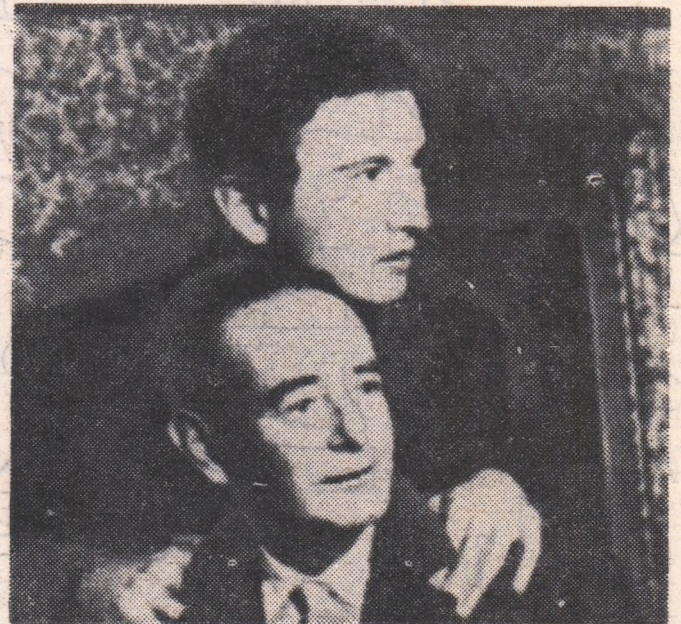
Neverosimilul, fantasticul, efectul absurd și altele, ejusdem farinae, deși au o viață trăită pot avea totuși una, viabilă, datorită celui care i-o însuflă, în speță dramaturgul.

În creația dramatică, ca și în alte genuri de creație literară nu există limite și toate „sintezele”, cum le zici dumneata, sînt posibile cu condiția plămădirii lor de către mina adevăratului creator de artă. Să nu uităm că tot din lut se fac și oalele de ciorbă, și statuetele de Tanagra. Olarul și numai olarul deține deopotrivă și secretul și răspunderea.

8. Dacă veselie nu se înalță din suflete veștede, cum spune Iorga, artiștii indiferenți pot crea un teatru comic? Un suflet care atinge ataraxia pirhoniană și deci contestă omului capacitatea de a cunoaște adevărul, găsește lipsite de rost judecățile făcute asupra lucrurilor — totul fiind aparență și lămea, plină de erori și de iluzii — poate practica un umor de calitate?

Se spune că Molière n-a ris niciodată și că umoriștii sînt în general, oameni triști. Oscar Wilde spune că arta este o activitate inutilă. Neaparticiparea artistului comic la lumea prezentată de el are vreo influență asupra calității umorului său?

Aceste întrebări se leagă de cele două mari poziții estetice: arta cu tendințe și arta pentru artă.



Tudor Mușatescu și fiul său

În cârciumă, sub colivia privighetorii

În cârciumă, sub colivia privighetorii
am văzut cum o ceață s-a lăsat
ca un ghips alb căzut de pe șalele lucitoare
ale părintelui Ioan bărbat.

Și un prunc roșu sigiliu
privighetoarea cu gheare oțelite arăta
cum neclintită vuia ca o splendoare
hibernală

și-n fiecare zvîcnea gîndul de a o minca.
Și douăzeci și patru de miini roșii
senzual începură să arunce banii.
Ca într-o groapă bulgări galbeni cădeau
stăpînul privighetorii zăcea înveșmintat
în haine stranii.

Și dincolo de îndelungile prietenii, izbucni
soarele peste acest vesel masacru
ca un strălucit animal venit după crimă
tîrit de mirosul descompus și sacru.

Capul negru, dinții ascuțiți

Îți mai aduci aminte
cum veneai cu mama în biserica frumoasă
pe cînd erai nevinovat copil
îngîinînd rugăciuni dintr-o carte roasă...

Și se roteau în umbră mirodenii
și o durere zburătoare sferic,
un dialog nepăsător purtam
cu cineva din întuneric.

Și rezemată de peretele pictat
fragedă, scoasă din minți, nebună
plingînd căci pentru mine niciodată
nu va veni o veste bună.

Și-n locul gurii un plisc roșu mișcam,
în locul brațelor o gheară răcoroasă
pe cînd eram nevinovat copil
îngîinînd rugăciuni dintr-o carte roasă.

În zorii zilei imi amintii

În zorii zilei imi amintii
cum a fost aievea iar un vis
cînd umblam prin parcul nemuritor în
care
mama orbită de lacrimi
cu un gînd anume m-a trimis.

Și prinsă de lumina vînată părea
că sînt în somn încă
mergînd cu o coamă stufoasă pe spate
cînd gigancul parcul imi apăru
cu întunecimi și vuiete dulci sfărîmînd
pietrele toate

O, și eu care, am crezut că știu să zburd
și n-am putut stîrni cel mai feroce joc
iată, văzui gheboșii cu fetele lor
schilozii,
și monștrii cu mătăsoasă iubire
cum zdrobeau liniștea aceluși nepătruns loc
într-o frenetică și nepămînteană pornire.

Și cu oasele țepene
le apăru
în reveria lor eu însămi o spaimă
privînd cum se înnoadă unul de altul
și țipă golindu-mi ochii de fulgerătoare
taină.

Rebellio Carnis

În capela verde urma să sosească
pe virfuri de săbii mortul cel frumos,
băiat al iubirii, tremuram genunchii
simțînd cum pătrunde dinspre el
în pielea de mătase un intim miros.

Și de spaima sfîntă pentru o zi falsă
în care privisem giulgiul preacurat
al necunoscutului trecînd
din casa vecină înspre nimeni
mîncat de coroane, zdrențuit și palid
în car argintat.

am căzut cu capul într-o minge verde
și timpul în care mă jucam în parc
imi aminti numai pămîntul și mina
tatălui himeric încordînd un arc.

Și invinețită în răcoarea albă
un ghețar de fosfor mi s-a arătat
cu ciocul zdrobit alunecînd spre lume
și-n orașe frigul deodată s-a lăsat.



Desen de Michael GRAMESCU

Jurămîntul de sărăcie, castitate și supunere

Ca un tînăr cîine într-o noapte m-am
întors
cu gîtlejul strălucind de o rană sunătoare
Ușa casei cu un ac lung tras din creier
am deschis
și cu veselă ferocitate m-a izbit o boare.

Miini de măiastră, gheară vibratoare
imi luaseră părul și-l duceau la gură,
la ochi, frecîndu-și obrazul cu el
de parcă ar fi spălat cu apă o arsură.

Și lucrurile pe un țărîm singur păreau
aruncate
ca monstrul în răcoarea grădinii găsit
Priveam oglinda cum o gheață pe mijloc
crăpată
cu un nerv albastru de ea țintuit.

Ca un tînăr cîine venisem să mor
în altarul aromat cu fragede ore
simțînd un animal deasupra unui animal
mai mic
cum va începe să-l devore.

Nu ne opriți

Nu ne opriți din nou să intrăm în zăpadă
cu schiurile înfipte în veșnice călătorii.
Despre tinerețea neprihănită ca un leșin
lung
fără simțuri, buzele orbitoare vor
bolborosi.

Eu în răcoarea muritoare
am urcat muntele ca un supus
simțînd aceeași clipă de miracol
cum peste iris etern mi s-a pus.

Și această monstruoasă carne albă
de ingeri vineți sărutată într-o zi
pieritoare și dulce ca miezul merelor în
care
viermele de cleștar zăcînd înfipt luci,
a văzut prima moarte, știînd că de-acuma
a doua moarte nu va mai fi.

Și acești ochi de crimă veseli
semănînd feroce cu lacrimi curate de copii
au văzut prima moarte, știînd că de-acuma
a doua moarte nu va mai fi.

— Desigur, Iorga, cînd a spus asta, nu s-a gîndit la artiștii translaatori de veselie. ci, în primul rînd, la creatorii ei, prin intermediul acestora. Incontestabil artiștii dăruieți cu toate cele necesare pentru aceasta pot crea un teatru comic sau, mai exact, comicul în teatru prin mijloace strict personale (și, de cele mai multe ori, reprobabile). Dar, marele, impunătorul, uriașul lor merit este de a da viață, prin comicul lor personal, comicul însuși, care nu are identitate. Nu știu dacă Molière a ris sau nu vreodată dar contest că umoriștii sînt, în general, oameni triști. Și cel mai categoric exemplu sînt eu însumi care, chiar dacă vreodată sau chiar de foarte multe ori am fost un foarte mare trist, nu m-a văzut nimeni nici cînd eram, nici cînd am scris umor. Dacă Oscar Wilde a spus că „Arta este o activitate inutilă”, cred că a făcut unul din cei mai nereușite „bancuri” din cariera lui de umorist și de deștept. Iar participarea, sau neparticiparea artistului comic, cum bine i-ai zis, la lumea prezentată de el, fără să aibă vreo importanță determinantă pentru opera sa, este totuși obligatorie. Pentru că, spune și dumneata, cum o să fii prezent, dacă n-ai fost de față?

În ceea ce privește „cele două mari poziții estetice — arta cu tendințe și arta pentru artă”, eu nu sînt nici pentru una, nici pentru alta. Sînt de aceeași părere cu amîndouă. Fiîndcă, vorba ăluia, între două, nu mă plouă.

9. *Teatrul absurdului este tragic sau este comic? În estetica lui Eugen Ionescu se proclamă excesul de teatralitate, care trebuie să ducă la ștergerea graniței dintre comic și tragic. Urmuz: contopește aceste două aspecte fundamentale ale existenței omului. Imi mai permiți o întrebare: care este aportul artei absurdului în ceea ce privește înțelegerea destinului omului?*

— Alegerea lui Eugen Ionescu, acest mare talent și mare deștept, la Academia Franceză

10. *Cum poate scăpa teatrul de caducitate? Fiîndcă omul trăiește în timp. Capodoperele artei dramatice nu pot fi roase de dintele vremii, fiîndcă exprimă aspectele esențiale ale sufletului uman. Armonia, haosul, libertatea, tirania, dreptatea, nedreptatea, fericirea, nefericirea, păcatul, ispășirea, iertarea, mintuirea, adevărul, eroarea, imperfecția, perfecțiunea, suferința, plăcerea, viciul, virtutea, eroismul, sfințenia, speranța, disperarea etc. sînt teme eterne, și strălucirea operei de artă depinde de soluțiile artistului care poate să le începe în circumstanțele temporale date sau să le scoată prin ridicarea lor la rangul de simboluri permanente. Este potrivită aci formula lui Iorga: „Un suflet e ca un instrument muzical: falsificat o dată, va cînta fals toate arile”.*

— Teatrul lui Iorga, această cariatidă a culturii românești și mondiale. Îți răspunde personal la întrebare. Eu nu mă înscriu la cuvînt

11. *Modelul permanenței construcțiilor artistice ni-l oferă teatrul grecesc: natura, oamenii și zeii nu s-au topit în circumstanțele în care au fost create operele de artă ale dramaturgilor greci. Este adevărat, că și în operele lor sînt prezente aspectele supărătoare ale lumii concrete și elementele subiective ale creatorilor, dar ceea ce predomină este frumusețea permanentă a simbolurilor. Trăim o epocă de mari frămîntări și răsturnări revoluționare. Ce trebuie să facă un dramaturg pentru a permanentiza frumusețea morală a acestor frămîntări?*

— Întîi, să aibă talent. Apoi, să se uite bine la viață și atent la oameni. Și, pe urmă, să se apuce să și scrie. Și, dacă mai învață și un pic de „meserie” pe deasupra, cu atît mai bine, și pentru el și pentru teatru

12. *Ce credeți despre teatrul comic clasic și despre cel contemporan? Se poate găsi un loc în tematica dominantă socială, pentru formula estetică a teatrului amuzamentului pur?*

— La întrebarea aceasta, am să răspund printr-o broșură

Turismul usaticu

Interviu realizat de Mihai Neagu BASARAB



Gisca Fatală

Are năravul pupezei. Cum vede un gînsac ori măcar un bibiloi îl cade repede cloșcă. Știu și o întimplare cu un măgar care de dragul ei credea că are pene și începuse a cînta păsărește. Iar deunăzi unul care ba e rața, ba e rătăci, mi-a descris-o ca o lebădă foarte distinsă.

Acum cîteva zile o aud gîlind către boboacă :

— Auzi tu, gînsacul Cutare nu mai nimereste boboacă.

— Vai, dragă, ce spui tu, se îngrozește cea tînără, dăruită și ea de Dumnezeu cu nărav de pasăre muscă. Serios ?

— Foarte serios. Îi mîncă rățele din buzunar. Se uită la floarea giștei și nu-i face nimica.

A doua zi se întîlnește chiar cu Gînsacul.

— Hoșule, îi spune, nu te lași de loc. Parcă ești cocoș logodit. Fătut, nu ouat ca toți ceilalți. Una, două cauți coada pituliceii. Nebun te-am știut, nebun ai rămas.

Apoi cum Gînsacul închide de încintare un ochi și se uită la steaua Canopus, Gisca Fatală crede că nu strică să-i picure și nițică otravă.

— A propos, ce-ți mai face pinguina, tot coșolană, tot ? Fată deșteaptă, o meriți, îmi place, are tîrîța bună. Și apoi știi vorba : cocoșească-se cît o vrea, dar să-mi ouă acasă. Pa, pup-o din partea mea, dar numai o dată că tu, armăsărelule, te știu eu. Numai la asta te gîndești.

Și, în timp ce armăsărelul rămîne bouche bée, amazoana giștelor își ia de braț prietena curcă și se îndepărtează repede :

— Hai să mergem că asta e smucit. Îl cunosc de cînd era ou, a fost cloșit mult, că era de cuiabar. Îndată se aprinde.

Și așa : cutare că nu caută coada prepeliței, cutare că o caută prea mult, cutare că face sporul curcii, cutare că nu-l face. Din două vorbe te umple de găinaț.

Ieri am întîlnit-o în pene de păuniță. Era cu o prietenă care îi seamănă : la cap gîscă, la trup vulpe, duioasă ca porumbița și doritoare de laptele cucului.

— Am auzit că umbli tără-tine de la o vreme. Frumos îți stă. Nu vrei să-ți facem cunoștință cu codobatura ? Te răsclodește repede. Ascultă ce-ți spun.

Pînă nu le-am trimis pe amîndouă în ouăle din care au ieșit, n-am scăpat.

Cezar BALTAG

Poezie și sinceritate

Confundarea conștientă a poeziei cu versificația duce imediat la nesinceritate estetică, la o invazie de texte care mor lamentabil într-un limbaj retoric. Desconsiderarea sincerității este un abuz al exercițiilor de versificare pe o temă dată, care urmăresc să ia numai-decît ochii prin siluirea unui vocabular liric, prin ermetizare gratuită în spatele cărora, bineînțeles, nu poate fi ascunsă banalitatea, repetarea unor idei și motive. Se uită voit sau nu că „Poezia este artă, de bună seamă, și punerea simulată a unor probleme nu e de ajuns spre a crea, după cum suferința nu-i este numai-decît o condiție. Dar ori de cîte ori întîlnim un poet mare, dăm de atîta sinceritate a strigătului, de atîta nevoie de a pune în ritm numeric și durabil propria lui ciocnire cu viața, încît nu mai încapе îndoiială că poezia se bizuie pe adevăr. Cînd într-un poet, cu oricîte mătăsurii și argintării exterioare, nu găsești acel puls al vieții adevărate, ai de-a face cu un poet minor”. (G. Călinescu) Poezia își însușește fluxul sincerității totale nu din rațiuni de „autenticitate”, ci din nevoia de a-și duce experiența într-o modalitate nouă, esențială, de valoare. Unde sinceritatea estetică este dominată de o vegetație lingvistică excesiv de obscură, poezia se sufocă, puritatea emoției este tulburată de o învălmășeală de cuvinte care singure se îngrozește de „estetică” ce le-a dirijat într-un asemenea text. Ce înseamnă, de fapt, a fi sincer în poezie ? Tot G. Călinescu intuiește fără greș, exact, chipul sincerității : „A fi sincer înseamnă să te joci serios ca un copil, să crezi în poezie, să-ți faci din ea un mijloc necesar de expresie, să te slujești de ea ca de o aripă care te duce la altitudinea la care poți trăi sufletește, să socotești vorba ca o colivie în care vîri o pasăre, nu ca o capcană pentru un vînat ce nu va veni”. Sinceritate, deci posibilitate de a fi tu însuși și de a nu trăda primejdios poezia. Frecvența nesincerității poetice poate fi ușor verificată pe texte și nu numai la tinerii cu un singur volum, ci și la autori care sînt semnarii senini, incorrigibili a cîte 8 (opt) plachete care, recitate, supuse analizei critice, cad într-o mediocritate violentă, într-o suficiență de valoare și expresie dezarmantă. Vorbesc de Ion Crînguleanu care, în **Traversarea nedreptății** (Editura Eminescu, 1970, 128 p.) este atît de nesincer, încît textul se rătăcește necondiționat în versificație, într-un lexic imposibil de asimilat. Ideile poetice s-au risipit în banalitatea expresiei și, de fapt, existența lor este doar anunțată pompos, scandalos în titlu (**Ce grabnic, la apus, încep să crească dolii !**) căci ele sînt excluse automat cînd poezia începe să se organizeze. Ce înfățișare primește atunci poezia lui Ion Crînguleanu ? Comunică ea ceva sensibilității moderne ? Este ușor de răspuns : tot ceea ce reușește să restituie este doar un vocabular chinuit, pus să stea în cele mai comice poziții, trișîndu-și esența adevărată și ascultînd de o logică prăpăstioasă, derutantă ca un bezmetic joc cu ochii legați cu o năframă neagră : „Înghite-ți sabia, miinile, pieptul / Înghite-ți mintea, ochii și gura, / Fă-te punct înghițit / și înghite-te în continuare — // Punct prin lume ! Stirnește anotimp, / Dă foc oceanului, prinde pești / Și bate-i bot în bot, prinde valuri / Și zdrobește-i ghiară cu ghiară, / Lucaefăr cu lucaefăr, / Moarte cu moarte...” (**Despărțire**, p. 13). Reportaje versificate, umplute cu exclamații ale unui entuziasm juvenil sînt compune-

rile : **Pe sub dealuri, Limpede, Cumpăna** ș.a. Vocația adevărată, dusă pînă la virtuozitate, a lui Ion Crînguleanu este mistificarea, nesinceritatea, ca în acest **Jaf de puritate** (p. 27—28), imagine caricaturală a unui arghezianism ascuns sub pretinsa originalitate de limbaj. Dar scuturată bine de „impurități”, de convențiile extrem de ingenios puse în relație cu un sentiment de seriozitate artistică de o falsitate clară, poezia se tîrăște cuminte, îmblînzită, la nivelul unei recunoașteri ca exercițiu de abecedar poetic rudimentar : „Te-am devorat / Pînă la măduvă, / Încît acum / Îmi port în cețuri mintea (!?) / Și nu-s bolnav destul. / Prin lut, din mine, / Viermii dolofani / Vor pedepsi, flămînzi, / Și lemnul crucii, / Și poate nici atunci / Nu vei fi răzbunat, / Dulce mîntuire / Profanată în cloacă...” Retorica cea mai degradantă, mai obosită de chinuirea cuvintelor devine la Ion Crînguleanu regim poetic, un mod de a se confesa : „Ce vreți voi de la amintiri / Decît un junghi în minte (!!!). / Și-n destin / Că n-ați știut să vă mențineți semne / Pe-un sens atît de drept / Ce vă suceea puterea / Mereu spre lacrima luminii ? / Acum tîrîți-vă din muzică / Pe lugerii cleioși spre ziuă / Și plîngeți cu privirea spartă !” (**Turnul lui Ciro**, p. 31—36)). Busola nesincerității lui Ion Crînguleanu indică și alte texte și a sta să le extragi pe toate ar însemna să reproduci o mare parte din **Traversarea nedreptății**.

Sub povara ușoară a versificației corecte, identificată aproape total cu cea mai desăvîrșită platitudine posibilă, își duce existența efemeră și poezia lui Platon Pardău, Valeriu Oișteanu și, uneori, Vasile Vlad care își drapează sentimentele și ideile sub faldurile unor paradoxuri lirice țipător de lustruite. Platon Pardău nu convinge decît printr-o reproducere lexicală întortocheată și absurdă. Falsul arghezianism se desfășoară și aici cu multă „pudoare” lingvistică : „Te învinui de înșelăciune, / Văgăună săpată de lună / deasupra coastei stîngi / de unde începi să plîngi. / Te prind eu odată și o dată, / de bătărele inimii / și am să te zdrobesc de carnea / din care ai ieșit. // Scursoare galbenă, puroi / stors din al șaptelea cer, / îți înfig în ceafă / înjurătura mea ca un hanger”

(v. **Înșelăciune**, în **Planete albastre**, Editura Albatros, 1970, p. 15). Versificatorul culege cuvintele, le aruncă în prăpastia nesincerității și apoi le „sistematizează” în texte minore care produc uneori hilaritate : „Ce mai spunem / ce mai urlăm” : „Limba mi-a sărit din gură / ca o feștilă”. Tot volumul sorescianizează într-un mod ridicol : „Mult e pînă la mine / mi s-au tocit picioarele / pînă la genunchi. // Cîinele îmbrăcat cu ochii mei / nu e chiar cîine / steaua crăpată pe cer / nu e chiar stea. // Mult e pînă la mine, mamă, / o viață / și încă ceva” (**Mult**, p. 70). Vasile Vlad (**Omul fără voce**, Editura Cartea românească, 1970, 122 p.) refuză o sinceritate a poeziei și, comod, face speculații lexicale care nu totdeauna reușesc să se fixeze ca stări lirice reale. Versurile se clădesc lesnicios respectînd o temă căreia poetul îi epuizează cîteva sensuri, uneori cunoscute. Vasile Vlad dirijează conștiințios poezia spre o derutantă nepotrivire de sens care frapează, scoate ideea din experiența ei comună și o repede într-o suprafață a nedumeririi impuse : „Sîngele crapă de ris, / ca pe lîngă niște găinușe de tablă, / fără ouă seale, fudulindu-se pe deasupra / turlelor” ; sau aceste sentințe exacte, smulse parcă dintr-un dicționar de „morală practică” : „O aripă și un strigăt ajung, / tu așa credeai. // Harababura rostuită însă / prin toate depărtările inimii / își consumă ultimul argument”. Nici maxima improvizată pe un nesincer sentiment de comunicare nu este absentă : „Doar nesfîrșitul se depășește într-una / și bine se mai simte în singurătate. Dar eu nu pot fi / decît smintitul căuș / adăpostind un grăunte de apă” (p.29). Nuditatea formală a acestor versuri nu spune nimic ca profunzime a ideii, nu lasă, ca să zic așa, emoția să descifreze un acces spre sensibilitate. Ea e barată de nesinceritatea estetică.

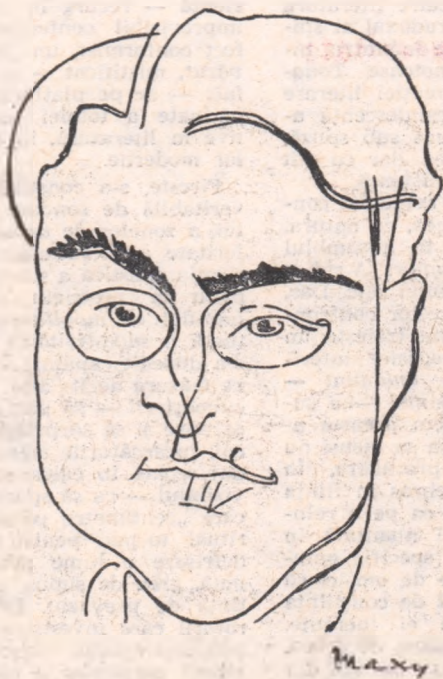
Poezia, autentică poezie, se cufundă în sinceritate ieșind la suprafață într-o simplitate supremă, de recunoscut, muncindu-și semnificațiile, o filozofie lirică, directă, îndepărtînd brutal nesinceritatea, adică versificarea înflorită abundent pe un spațiu al platitudinilor insuportabile.

Zaharia SANGEORZAN



Desen de Vlad POENARU

Al. Philippide:
Considerații confortabile



Desen de MAXY

Dacă poetul Al. Philippide este un explorator al necunoscutului, un spirit întrebător, un romantic veșnic neliniștit, criticul, în schimb, este un amator de lucruri vechi și bune, pe care noutatea îl plictisește, nu pentru că nu ar înțelege despre ce e vorba, dar, dimpotrivă, pentru că înțelege uneori prea bine, refuzând cu un gest scurt, de mare lehamite, un joc dinainte știut, cu final absolut previzibil.

Titlul volumului de articole nu prea mi s-a părut ironic: considerațiile acestea sînt într-adevăr confortabile, menite să pună la adăpost, să ocrotească, să apere. Să încercuiească un fond de certitudini verificate, în afara cărora nu e recomandabil să te aventurezi. De cine se apără autorul considerațiilor confortabile?

În primul rînd de el însuși, de revelațiile proprii sale poezii, de puternicele zguduiri ale acesteia. Că firea sa „autentică” mai iese cîteodată la iveală dincolo de liniștea clasică în care-i place și vrea să se învâluie, e o altă problemă, poate la fel de interesantă. La urma urmelor, nu e puțin depășită această convingere a modernilor că avem un „eu” autentic și altul superficial și că e de ajuns să înălțurăm pe cel de al doilea, ea fiind neesențială și de împrumut, spre a ne bucura în voie de privilegiu limpede descoperit a celui dintîi? Versurile din ultima perioadă, fără a schimba radical imaginea noastră despre Al. Philippide, dezvăluie o vocație solară și terestră, o dulce vocație „clasică”, un mare devotament voluptuos pentru lucrurile „vechi și bune” (în ordinea vieții), și în raport cu acestea masca neliniștită, torturată, a poeziei de dinainte mai poate fi socotită revelatoare, singura revelatoare?

Atunci, articolele scrise în tinerețe (care alcătuiesc partea cea mai întinsă a noului volum), ar fi un fel de anticipare, în chiar linia lor programatică, a liricii mai noi. Un caz surprinzător de auto-prefigurare: criticul în avans de „cunoaștere” față de dublul său, față de poetul care va fi, începînd să-l justifice. Cine știe!

G. Călinescu spunea că în planul culturii Al. Philippide, dacă se poate închipui așa ceva, știe totul. Oricum, libertatea sa de mișcare, puterea de a se orienta, țin nu numai de știință, de care nici alții nu duc lipsă, dar, aș zice, și de un soi de instinct infailibil, de un simț dat, un simț înnăscut parcă, al situațiilor fundamentale.

Foarte tînăr încă, Al. Philippide scria despre orice temă ce-i cădea sub condei, cu o competență degajată, de om încercat și bătrîn cărturar, plictisit la culme de faptul că e nevoit să repete ceea ce știe de

mult și ar fi fost cazul să o știe și alții. Această „știință”, care e mai mult o preștiință și un mod de a fi, conferă comentariului său de carte un aer dezabuzat, un accent de ușor dezgust, dezvăluind în chip paradoxal o natură anti-livrescă. A scrie despre cărți, a mai scrie încă, implică la Al. Philippide un efort de depășire a dezgustului, a unui sentiment ciudat de zădărnice. Substratul oricărei pagini, chiar și al paginii entuziaste, este mai curînd un substrat amar. Fiecare rînd e smuls tăcerii, dorinței de a tăcea, de a lăsa foaia albă și neprihănită.

Întrebarea: *la ce bun?* traversează dramatic toată critica sa. Și totuși, luptînd cu această întrebare, atît de nobilă, Al. Philippide a scris foarte mult, acoperînd o uimitoare suprafață tematică și problematică, într-un spirit de străveche competență. Niciodată cu o cunoaștere improvizată, mereu parcă silindu-se să-și „amintească” ceea ce știe de mult și ar fi vrut să uite...

Aceasta ar constitui dimensiunea „lirică” a comentariilor sale critice, infrastructura inteligenței sale critice. Oboseala în fața cărților trădează pe cărturar, dar „aerul” de oboseală revelează poetul, un anume poet: sătul de „suprafețele” culturii, dornic să ajungă mai repede (sărînd etapele sau rezumîndu-le pe cît cu putință) la o meditație esențială, la cunoașterea *de sine*. Cărțile fi sînt necesare pentru a se cunoaște mai bine și a se înțelege mai adînc pe sine însuși.

Articolele lui Philippide sînt inițieri în tehnica unei astfel de cunoașteri esențiale. Judecate în ele însele sînt uneori schematice, iar sub raportul strict al contribuției „originale” — insuficiente. Unele „judecăți” sînt cel puțin eronate, ca aceea, de pildă, profund nedreaptă, prin nereceptivitate, cu privire la J.P. Sartre („Asta, desigur, nu are a face nimic cu fenomenul literar. De

altfel, cred că nici autorul n-a vrut să producă efecte de artă literară, ci numai, strict, greața fizică. Și-a ajuns scopul. Merită, pentru aceasta, elogiul? Poate că da, dar numai în limitele pe care le-am indicat, și care sînt în afara literaturii” etc.) Dar să nu insistăm, nimeni nu e ferit de atari eclipse. Pe autorul considerațiilor „confortabile” nu-l interesează mai deloc să strălucească sub un aspect, de care se achită, firește, satisfăcător, însă fără nici o specială tragere de inimă. Alceva se vede că îl preocupă, găsirea unei adecvate perspective interioare. Nici formularea concluziilor la care duce această perspectivă nu stă în intenția sa: să indice perspectiva, asta ajunge. De aici interesul pentru „proba recitării”. Pentru spiritul obsedat de o meditație esențială, întors asupra sa însuși, mai important decît să-și extindă lecturile, este, firește, să recitească. Idealul ar fi să citească la infinit aceeași carte, cartea sa fundamentală: „Voluptatea regăririi e mai mare decît aceea a primei întîlniri. (...) Fiecare din noi își are clasicii lui, clasicii aleși după gusturile și înclînările proprii, în afară de orice admirație impusă și de orice constrîngere estetică. Orice carte la care te întorci măcar o dată în viață, și pe care o citești cu aceeași plăcere ca întîia oară, este o carte clasică pentru propriile tale nevoi (s.n.), indiferent de categorisirea pe care i-o acordă istoriile literare și indiferent dacă ea este consacrată sau nu drept operă clasică”

Strategia cunoașterii de sine structurează tema internă unică a unor considerații altfel disparate. Este și motivul „muzical” al unei cărți altfel aride. Cînd simte apropierea acestui motiv autorul părăsește tonul obiceiului detașat, însuflețindu-se brusc, cu privire, de pildă, la categoria frumuseților plicticoase, adică inutile, sufletește inutilizabile:

„O interesantă categorie de opere literare, pe care o scoate la iveală proba recitării, o formează acele cărți celebre, mult admirate, puțin citite, și încă și mai puțin recitate. (...) Unele dintre aceste frumuseți au fost supraprețuite, și în acest caz plictiseala vine din dezacordul dintre valoarea lor reală și valoarea lor fictivă, dezacord pe care noi îl simțim atunci cînd le întîmpinăm cu o încredere prea mare, suferînd o decepție și oarecare ciudă, fiindcă ne-am pregătit sufletul pentru o mare bucurie și n-am găsit decît o bucurie mult mai mică...”

Citîm, vrea să ne asigure (și cu cîtă dreptate) Al. Philippide, nu pentru a spori în noi orgoliul unui număr de cunoștințe de care n-am vrea să se creadă că sîntem lipsiți, ci pentru a descoperi „fiurul acela în care Goethe vedea ceea ce omenirea are mai prețios”: nu pentru a ne „îmbogăți” sufletul cu ceea ce acesta nu are (operație practic imposibilă, oricît de îndușoasă ne-ar fi silința!), ci pentru a ne dezvălui ceea ce de fapt sîntem: întregi continente... pe care le credeam scufundate, dar care deodată ies iarăși la iveală prin magia cîtorva vorbe simple”

Lectura este o experiență spirituală. De fiecare dată cînd simte că trebuie să exprime acest adevăr, stilul devine de o lirică violentă, somîndu-ne să primim cărțile „cu ochi noi și minte limpede” și să ne eliberăm de povara ideilor „dobîndite din imitație și din spirit de turmă”.

Dacă s-ar elibera de ideile dobîndite pe această cale, mulți dintre noi, nesuportînd evidența brutală, s-ar considera deposezați de ceea ce au mai scump pe lume.

Mă contrariază, ca o boală recentă a literaturii noastre, preferința pentru virtualitate. De vină poate fi adevărul absolutizat, că poezia nu trebuie să comunice efectiv, ci numai să dea iluzia că o face. Un fel de accent totalitar a început să se pună pe sugestie, imaginea speranței care ne trece pe sub ceruri boltite succesiv, goale de soarele pe care nici nu-l mai vrem. Ne încîntă spectacolul unei geneze la infinit prelungite, spasmele norilor, ale materiei. Magia informului ne ține. Nu mai implorăm înghețul de o clipă care să ne dezvăluie ordinea. Tot ce dorim, iluzie nouă, este amplexarea cîntecului. Pare să fi dispărut gustul desăvîrșirii, ori, mai bine zis, efortul întru aceasta nu ne mai impresionează. Poeți și critici, influențîndu-se reciproc, îl ignoră. Dorința de perfecțiune, disprețuită, e numită cu totul impropriu „estetism”.

Capcane ale spiritului

Toate acestea mi s-au părut superior exemplificate de cartea lui I. Negoițescu *Poezia lui Eminescu*. Am mai avut prilejul să-mi spun părerea despre acea carte. Amintesc doar, acum, că ea conține ciudata opinie că, părăsind mările imn pe care începuse să-l intoneze, poetul devine victima propriului efort artistic. Nu m-am putut alătura opiniei, repede adoptată de mulți, dar temerea cea mare s-a adevărit. Erezia a fost dusă pînă la capăt de către alții, în termeni grosolani. Malorescu și infamele judecăți europene, zămislite ba în Germania, ba în Franța,

ar fi deviat albia lirismului eminescian (atît de ușor de abătut să fi fost personalitatea poetului?). Iată dar consecința aberantă: vorbim, am început, despre mările poet ca de o virtualitate.

De ce nu, de vreme ce postumele (rămase, s-a zis, într-o stare oarecum prepoetică) sînt superioare antumelor?... Am auzit și propunerea că ar trebui reluat ceea ce Eminescu începuse.

Cineva, care contează mai mult prin aceste vorbe, scria că fără El „am fi încă pămînt încruntat, ca și pe vremea zimbrului.” Dar se pare că El e simbolul unei erori... Aici

mă opresc, nu vreau să știu ce-și pot mai departe închipui cei care cred astfel.

Vreau să arăt numai ceea ce eu cred a fi confuzia inițială: preocuparea estetică devine „estetism” (își schimbă calitatea) cînd forța creatoare nu ajunge. Estetism înseamnă formă ireproșabilă ce se arcurvește ca o punte fără nimic dedesubt. Va fi fost puterea de creație a lui Eminescu insuficientă? Ar fi, de exemplu, la fel de absurd să-l numim estetizant pe Creangă, pentru că „...are sentimentul unității naturale a frazei, pe care n-o compune, ci o

caută în forma ei unică...” Această „formă unică” a căutat-o și Eminescu. S-a muncit nu ca să strice, dar ca să pună de acord sunetul materiei cu sunetul ideal pe care-l prindeau simțurile lui secrete.

Ceea ce, nu cu mult timp în urmă, din motive pe care le-am uitat, era condamnat („sforțarea artistică” anume), este acum disprețuit. Străvezimea cîntecului e gonită în folosul și spre lauda unei confuze măreții. Irelevantă și nămolosă. Nu, mare nu e poetul care, steag inert, cheamă vîntul galaxiilor să-l umfle. Poetul e remarcabil, înainte de toate, ca unitate configurată. El nu poate să atingă, corzi de liră, decît nervii proprii. Și materia îl va asculta precum fiarele pe Orfeu și nu-l va curge în gură cu gust de cenușă...

Marius ROBESCU

Despre imprevizibil în literatura modernă

Imprevizibilul a fost adeseori elogiât de scriitori ca o expresie a libertății de mișcare pe care fantezia artistică o revendică neîncetat în revărsările ei. Le-a impus un respect intim, durabil, deoarece marii creatori l-au resimțit ca pe o izbucnire pozitivă, promițătoare, a neliniștilor fertile, ca exprimare revelatorie a fanteziei în zborul ei capricios. Imprevizibilul constituie, de fapt, o coordonată immanentă a imaginii artistice, ce ține de o structură *ondulatorie* a fanteziei, de mișcarea ei discontinuă, caleidoscopică, intens subiectivă. Immanentă fiind, ea nu-și manifestă, însă, prezența în mod automat și absolut necondiționat, ci se face simțită îndeosebi de-a lungul marilor epoci și perioade de creație. Tendințele academice, clasicizante, dogmatizatoare — toate acele poenituri de bici în fața creației artistice, încercând s-o înghețeze în staulul tiparelor preconceptuate, au disprețuit imprevizibilul.

În literatura modernă există o adevărată frenezia a imaginilor și trăirilor neașteptate, o virtute combinatorie, asociativă, fără precedent, supunând subiectivitatea umană unui soi de presiune a surprizelor. Făcând această afirmație, nu ne gândim atât la binecunoscuta literatură de aventuri, la acele romane polițiste excelând printr-un imprevizibil-soc, destinat destinderilor fără pretenții, cât la imprevizibilul într-un înțeles mai cuprinzător și mai înalt, izvorind din fanteziile neîncetate neliniștite și încordate, capabile de mari revelații umane.

La noi, exaltarea imprevizibilului a devenit în creația literară a ultimilor ani aproape o obsesie. Reacția constituie, fără îndoială, o răzbunare împotriva acelor creații literare saturate de eroi schematizați, de caractere dogmatizate, lipsite de ineditul individualizărilor autentice. Dar ar fi simplist și cu totul incomplet să explicăm această exaltare numai ca o descătușare din rigurile dogmatizatoare. Amplificarea imprevizibilului are impulsuri multiple, deosebit de complexe, care țin de anumite trăsături specifice creației literare moderne.

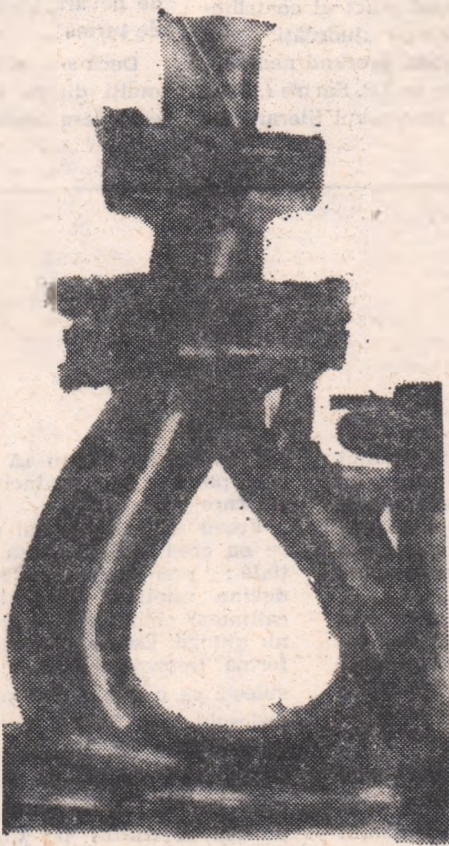
Până în primele decenii ale veacului trecut — ne referim îndeosebi la proză, dar nu numai la ea — literatura abundă în acțiuni *exteroare*, perfect conturate, ale eroilor. S-a făcut îndeosebi un elogiu — sau un rechizitoriu — al faptei eroului, al gesturilor lui văzute *din și în afară* și într-o mult mai mică măsură s-a pătruns spre mobilitatea lăuntrică, intens subiectivă a omului. La rîndul său, poezia lirică, ce presupune din capul locului o mișcare a subiectivității artistice cu mult mai amplă decât în proză, o continuă fluentă și imprecizie a conturilor, păstră, totuși, o tonalitate exterior-descriptivă a naturii, a impulsurilor sociale, a manifestării simțămintelor. Sentimentul naturii, cu care a fost saturată poezia romantică, a păstrat neîncetat o adevărată la obiectul exterior, descriindu-l — mai mult sau mai puțin fidel — chiar și în cele mai complicate evaziuni ale fanteziei poetice. Literatura clasică a trecutului are un suflu *exclamativ* tocmai în măsura în care pune un accent deosebit *pe faptă*, *pe exteriorizarea* eroului, pe descrierea unei subiectivități care să se țină *cît mai aproape* de un obiect *din afară*. A fost o literatură absolut necesară, în mare parte *viabilă și astăzi*, care a oferit omului — prin intermediul conștiinței estetice — posibilități multiple de a-și măsura puterile în confruntările lui cu lumea din afară, de a-și măsura valoarea pozitivă sau negativă a faptelor și acțiunilor sale, de a se bucura sau a fi zguduit de durere în fața unor realități exteroare. Înăuntrul acestei creații literare, imprevizibilul este mai ales aceia *al faptei*, al întorsăturii neașteptate în *acțiune*, al apariției unor coeficienți exteriori care n-au putut fi calculați sau presupuși. În consecință, și eroul își schimbă adesea gesturile, atitudinile, silindu-l pe scriitor să facă unele zig-zaguri în raport cu intențiile lui inițiale. Dar este un imprevizibil oarecum limitat de marginile acțiunii exteroare, de faptul că subiectivitatea artistului se ține cît mai aproape de o realitate palpabilă, ale cărei contururi sînt relativ știute, relativ prevăzute și precizate.

În literatura modernă — începînd, mai ales în poezie, din a doua jumătate a secolului trecut — accentele se deplasează substanțial de la gesturile umane exteroare spre *cloacotul interior*, reținut, neexuberant, intens mediativ, de la exclamație la *inclamație*. *Inclamație* — iată un termen pe care

îl sugerează pentru a desena acea aplecare adîncă a spiritului asupra sa însuși, aceea profesare de către literatura modernă a unui zbor paradoxal al spiritului, cu aripile întoarse înăuntru, încordate, fără bătaie zgomotoasă. *Tonalitatea inclamatoare* a creației literare contemporane este o incandescentă asemănătoare jarului ascuns sub spuză, fără flăcări spectaculoase, dar cu atât mai dogoritoare, mai persistentă.

Firește, omul continuă neîncetat confruntările sale cu societatea, cu natura, cu realitatea exteroară în ansamblul ei, străduindu-se din răsuputeri să ridice *nivelul calitativ* al existenței sale. Dar, în *perspectiva* largă a acestor confruntări, omul secolului acesta trăiește un mai intens proces de *regăsire* interioară, de reevaluare în *amănunt* — mergînd pînă la infinitesimal — a subiectivității sale. Înțelegem această aplecare a spiritului asupra sa însuși nu ca pe o cufundare, cu precădere, în ceea ce este obscur, tenebros în ființa umană, ci, cu *prioritate*, ca pe o reluare mai deplină și mai nuanțată în stăpînire a ceea ce este specific omului; nu ca o îndepărtare de om, ci ca o apropiere *mai adecvată* de conștiința sa, corespunzător măsurii ei inerente. Inclamația artistică ne apare, de aceea, nu ca perspectiva retragerii omului din lume, din mijlocul realității multilaterale în care se afirmă, ci ca o expresie a maturizării sale creatoare, în adîncime, *pe verticală*, fără exclamații festive, fără idilizări de suprafață. Tonalitatea inclamatoare a literaturii slujește întreg acest proces complicat, îl fertilizează. Îndeosebi creațiile lui Proust au fost acelea care au relevat virtuțile acestei tonalități, impulsivînd-o. Scriitorii au trecut apoi din ce în ce mai amplu la explorarea acelor spații spirituale extrem de fluente, încercate de rezonanțe subtile, la ceea ce scapă adesea între două stări de spirit prea bine cunoscute, conturate și cumînți, la ceea ce vrea mereu să se retragă în umbră pentru a scăpa de definiții. Această mobilitate extremă, de nuanță subiectivă infinitesimală, filigranată, pe care artistul se străduiește s-o surprindă, solicitîndu-i imense eforturi și concentrări, generează neîncetat un imprevizibil al jocurilor caleidoscopice, care nu strălucesc decât privite de aproape, cu maximă atenție. *Imprevizibilul inclamăției* este o reacție în lanț a nuanțelor subiective neașteptate, gata să alunece de sub priviri în orice clipă, solicitînd — pentru a putea fi surprins în cuvinte — o inteligență artistică de o mare virtuozitate.

Din păcate, exagerările, entuziasmele facile, mimetismele fetișizante ale acestor necesare și complicate evoluții artistice, au atras după ele și o perversitate a imprevizibilului. A început să ia proporții îngrijorătoare acea literatură ce se străduiește din răsuputeri, deliberat, să creeze absolut neînteligibil, o fugă *calculată* de orice logică a spiritului uman, ca de un însemn al ruși-



Desen de Vlad POENARU

nii. Promotorii acestui proces tumefiant — cel mai adesea scriitori fără experiență — recurg în creațiile lor la un imprevizibil confecționat ad-hoc, perfect conformist, un „imprevizibil” *prevăzută*, mistificat — și tocmai de aceea fals — de pe platforma exaltării încăpăținate a totalității harababuri subiective în literatură, în numele nuanțării moderne.

Firește, s-a constituit și o literatură veritabilă de sondare a subconștientului, a zonelor de umbră. În marea majoritate a literaturilor moderne investigația artistică a subconștientului a căpătat un prestigiu deosebit datorită faptului că *mobilitatea* atât de accentuată a *sugestivității* imaginii artistice s-a dovedit capabilă — într-o mai mare măsură decât alte instrumente ale cunoașterii — să pătrundă către zonele ascunse și să surprindă abisul, neclarul, încărcăturile subterane. Acest sondaj scoate în calea scriitorului imprevizibilul — ca să spunem așa — pe fiecare „centimetru pătrat” de teren spiritual tocmai pentru că năzuiește să defrișeze o lume magmatică, neordonată, greu de supus, aproape cu nepuțință de prevăzută. Imprevizibilul literaturii care investighează încărcăturile subconștientului constituie, în fond, un *aspect particular* a ceea ce am numit imprevizibilul inclamăției, cu o sferă foarte largă de cuprindere a introspecțiilor spiritului în creația artistică. Ceea ce am pus, așadar, pe seama unui fals imprevizibil sînt exagerările conformiste, mimetice, absolutizările exorbitante, toate acele mistificări care pun în *fruntea* conștiinței umane — *denaturînd-o* — abisul necontrolabil, incommunicabil.

Din perspectiva unei mai intense și mai ample aplecări a spiritului asupra sa însuși, literatura modernă răscolește ordinea imaginilor existențiale cu care conștiințele noastre s-au obișnuit îndelung. Îndeosebi poezia năzuiește să impună sensibilității nu pur și simplu ceea ce aceasta era obișnuită să înregistreze fără efort dintr-o ordine *de-a gata* a lucrurilor, ci combinații cu totul neașteptate de simboluri, asociații care forțează straturile de cumînțenie ale sensibilității. Dacă literatura clasică a trecutului a recurs îndeosebi la o *descriere* a realității așa cum era, creația modernă năzuiește s-o *rescrie* după esențe care stau în spatele lucrurilor, indirecte, depărtate, solicitînd mai mult decât oricînd sensibilitatea scriitorului să „inventeze” lumi noi, să-și încerce imaginile artistice cu virtuți comunicative neștiute și neașteptate. Artistul înaintează, astfel, neîncetat, pe un teren de virtualități imprevizibile.

Unii teoreticieni de prestigiu — Alain Robbe-Grillet, de pildă, absolutizînd virtutea scriitorului modern de a crea noi modele existențiale, socotesc că în literatura acestuia lumea nu există deloc înainte ca scriitorul să înceapă a vorbi despre ea, că ea se constituie concomitent cu actul scrisului. Este o teză pe care o întîlnim frecvent în teoretizările asupra fenomenului literar contemporan.

Ar fi de observat, întii, faptul că nu numai scriitorul modern, ci numeroși alți artiști din mai toate epocile și generațiile își construiesc lumile, eroii lor, înainte din pas în pas, o dată cu actul scrisului, fără să delibereze prea mult anterior asupra constituției lor individuale, de amănunt. În al doilea rînd, credem că se trece cu prea mare ușurință peste faptul *înzelător* că scriitorul modern creează lumi atât de noi, de neașteptate, încît el ar porni în mod absolut de la nimic. Faptul este înșelător fie și numai pentru că a aprecia o lume ca fiind *nou* creată, trebuie s-o raportezi la o alta anterioară, deja existentă. Există o *incitație inițială* de care scriitorul modern ține seama, incitație ce are un *punct de sprijin* — oricît de slab — într-o realitate constituită și trăită anterior. Este adevărat, însă, că artistul modern — *rescriînd* într-o mai mare măsură realitatea, din perspectiva unor viziuni cu un foarte pronunțat coeficient de inedit, de noutate — își descoperă lumea și eroii săi, mai mult decât altădată, chiar în procesul scrisului, al petărilor prin cuvîntul potrivit. De unde un imprevizibil foarte accentuat al clipei *prezente* a creatorului, al palpitului din pagina pe care o umple *acum*. Scriitorul modern trăiește un neîncetat și încordat simțămînt de uimire în fața a ceea ce el descoperă — neașteptat — de la o clipă la alta.

Grigore SMEU

O bibliografie a ortografiei

În toate domeniile științei se acumulează în vremea noastră mase de lucrări, uneori greu de reperat, în orice caz greu de adunat și, ceea ce e mai grav, greu de citit. Se impune, deci, cu necesitate alcătuirea de bibliografii, de rezumate; acestea nu ne pot dispensa de cunoașterea directă a lucrărilor care privesc subiectul ales de noi ca să-l tratăm, dar ne permit să le identificăm mai repede, astfel încît cîștigăm timpul necesar pentru lectură.

O inițiativă lăudabilă a fost luată de Biblioteca Centrală Universitară, sectorul de documentare universitară, care a publicat acum *Ortografia limbii române*, cercetare bibliografică, București, 1970. Este un amplu volum, de peste 450 de pagini, tras la rotaprint.

Rezultă din prefață că acesta este numai un început, căruia îi vor urma lucrări bibliografice privitoare la sintaxă, morfologie, la dialectele limbii române etc. Colectivul de lucru a fost format din Dumitru Copilu, Maria Negraru, Constantin Pompilian, Mihai Vatan, cu colaborarea Mariei Mazaneț și a Elisabetei Popescu.

Flora Șuteu care, după cum arată autorii în Cuvîntul înainte, i-a îndrumat, adaugă o prefață cuprinzînd un istoric sumar al discuțiilor duse asupra ortografiei noastre, începînd de acum aproape 200 de ani.

Au fost adunate în acest volum titlurile tuturor studiilor, articolelor, notelor din reviste și ziare privitor la problemele ortografiei; constatăm că s-a strîns un număr uriaș, în orice caz mult mai multe decît am fi presupus. Multe titluri sînt însoțite de rezumate ale celor afirmate de autori.

S-ar putea obiecta că nu toate contribuțiile citate sînt de un înalt nivel științific, că unele chiar nu depășesc nivelul elementar. Cred că obiecția nu ar fi serioasă, pentru cel puțin două motive. Întii pentru că adesea o notă de ziar, fie și superficială, ne poate servi pentru a stabili că o variantă de scriere sau de pronunțare a apărut mai demult decît se crede; al doilea pentru că ortografia privește toată populația țării, regula este obligatorie pentru toți și este util să știm ce gîndește asupra ei masa celor care vor avea să o aplice.

Mai mult decît atîta, modificările de scriere reflectă adesea modificările de pronunțare, iar acestea din urmă nu vin aproape niciodată de la specialiștii în lingvistică, astfel încît părerile publicului larg nu ne pot lăsa indiferenți.

Materialele adunate în volumul discutat vor putea forma o bază pentru două serii de studii. Întii un istoric amănunțit al ortografiei românești. În această privință sînt foarte multe de spus, căci, mai ales în secolul trecut, au avut loc debateri furtunoase, la care au participat publiciști de tot felul, lingviști, istorici, scriitori, reliefindu-se preocupări nu numai culturale, ci și politice. Al doilea, cercetări asupra ortografiei actuale, propuneri eventuale de modificări, fie și numai privitoare la unele amănunte.

În orice caz, cred că trebuie subliniat ajutorul neprețuit pe care bibliografia îl aduce specialiștilor în problemele ortografiei și, în general, ale limbii române. Trebuie să sperăm că celelalte bibliografii anunțate nu vor întîrzia prea mult.

AL GRAUR

Joc

Un hoț deghizat în polițist urmărește un polițist deghizat în hoț și avînd misiunea să demaște un hoț deghizat în polițist și avînd misiunea să demaște un polițist deghizat în hoț...
 Cu infinite precauțiuni el se strecoară printre polițiștii în uniforme de hoți care s-au infiltrat printre hoți și pun la cale stîrpirea definitivă a hoților care în uniforme de polițiști s-au infiltrat printre polițiști și pun la cale stîrpirea definitivă a polițiștilor.
 Totul funcționează impecabil.
 Doar cîteodată mai survin mici confuzii.

Ploaie pe țarm

Morții anonimi se risipesc pe cîmpia lumii, adapă rădăcinile lumii și iar migrează din petale spre nouri.
 Pe cerul gata să se surpe, morții anonimi răsfiră din ceturi sumbre obeliscuri, cu fulgere vinete se reîntorc pe cîmpia lumii,
 bat darabana pe pielea încinsă de soare cîntîndu-și astfel depărtarea de lumea mea, străini în drumul lor apropiat de reîntoarcere în nouri.

Hingherul milostiv

În fața oglinzii un om oarecare probează o cunună de spini. Lasă capul pe umărul drept, lasă capul pe umărul stîng, și suride mulțumit, cununa-i vine de minune, singele curge șiroaie pe obraji și omul nostru plînge profund nefericit.
 După care, iese pe stradă și adună toți cîinii de pripas amăgindu-i cu o bucătică de zahăr sintetic.
 Aceștia zburdă fericiți și se iau droaie după el către serviciul de ecarisaj unde-s vinduți la un preț moderat.
 Același oarecare, se-ntoarce apoi acasă, așează cu grijă cununa de spini în dulap, și cu conștiința datoriei împlinite hrănește duios un canar.

Dialog de unul singur

Nu! să nu-mi cred vocea melodramatică, să nu mi-o cred, deși doar eu pot să-mi vorbesc
 în lumea asta populată cu strigoi, cu ciori umile și muște clorotice, născute prea tîrziu toamna.
 Chiar dacă vocea sună cam făcut, nițel declamatorie, histrionul pe scena lui lăuntrică
 e totuși o făptură de carne și sînge.
 Să nu mă cred și să-mi spun :
 — Durerea ta e mințită ; îți plac prea mult fanfarele
 — Oh, da ! îmi răspund, dar chioșcurile sînt pustii și turboreactoarele îmi sfirtecă timpanele.
 — Minți, totu-i pretext, nu ți-ai mai punc pălăria cochet pe-o sprînceană dac-ai fi mort într-adevăr și timpanele tale, încă mai înregistrează ceva
 — Oh, da, desigur, îmi răspund, oh, da !
 E zgomotul adînc al mării și marca mă va legăna cu pălăria pe-o sprînceană...

Eseu

Viața-i un vîrf de munte, spuse alpinistul, urci, și urci, și el crește, și crește.
 Viața-i o tocană fără fund, spuse mîncăul, mîncîci, și mîncîci, și nu se mai termină, pînă cînd nu mai poți.
 Viața-i o femeie nesfirșită, spuse frumosul june prim,
 o stringi în brațe și ea își schimbă fața mereu,
 e alta și veșnic aceeași,
 doar sărutările ei sînt tot mai amare.
 Viața, spuse poetul, e marea albastră cu un pescăruș în larg,
 înoți, și înoți, el se depărtează, se depărtează
 pînă obosești, și el vine atunci și-ți ciugulește ochii.
 Așa spunea fiecare în sinea lui.
 alpinistul cocoțat pe-o creastă de munte, mîncăul infulecînd de zor,
 frumosul june-prim declarînd încă o iubire eternă.
 poetul cernînd nisip dintr-o palmă într-alta,
 și nu băgau de seamă cum șoarecii nopții vin tiptil și le ronțăie umbrele.

Linște deplină

Ce liniște deplină domnește în manualul de istorie !
 Soldații desfășoară voioasa lor paradă sub soarele care sticlește ca un bumb de aur
 pe tunica albastră a cerului.
 Înfricoșată de vitezele alămuri Moartea a fugit din pagină,
 își omoară timpul pe cîmpiile lumii.
 Soldații prezintă pușca pentru onor, în fața kaizerului extrem de surîzător.
 Mișcările se fac ca la regulament, iar kaizerul împarte frumoase decorații.
 Cu chivărele pe-o sprînceană, hoțește, soldații-și umflă pieptul de paradă.
 În manualul de istorie domnește liniște deplină.



Desen de Michael GRAMESCU

Soliloc

Cît de singur voi rămîne într-o zi, cînd fiecare se va depărta pe drumul său.
 Fantome blinde, fantome crude,
 vor dăntui pe fruntea mea într-o lume în care totul va fi semn, și totuși cumplit de străin.
 Înstrăinat de mine însumi voi spune :
 „Acela eram eu“
 și mă voi arăta cu degetul, și degetul se va destrăma, și-o beznă indiferentă mă va palmui cu întunecimile ei,
 și nevăzute obiecte vor hohoti în închipuirea mea răvășită,
 și lumina reamintită va deveni ca însăși o huiduială a memoriei în jurul unui biet nebun tremurător și dezarticulat.

Pietrele albe

De la Buzău mai în sus, între dealuri, nu departe de drumul Brașovului, se află mînăstirea Ciolanu Semnul ei este scris pe hartă, locului însă i se spune Măgura. Este o așezare aleasă, pe unde dacă în legendă n-au poposit cei zece calfe și zidari, coboară parcă mai altfel lumina cerului și aerul unduit peste păduri și livezi, iar de sus, de la Celățune, i-a fost dată acestei așezări o vedere către depărtări neguroase, pînă în zarea Bărăganului. Un sentiment al întemeierilor și o mîngîiere de sus te cuprind. Începutul lui noiembrie lasă rugîna peste tot, frunza făgetului sună sub tălpi, stejarii par bătute în aramă numai în plopu ce te însoțesc pînă sus întîrzie multă lumină în râmurișul lor platinat tremură pete de aur flori tomnatice răsar ca în ogradă peste tot, păsările cerului mai caută poame stafidite cior singuratică așteaptă indolente însoțirile dintre anotimpuri, și călugării spun că au început să coboare mustreții.

Prin sate e c liniște de duminecă. Drumul mărginit de flăcările ploilor duce la Măgura ca într-o lume de poveste. Despre aceste locuri a început să se vorbească și se va mai vorbi nu numai o dată pe an la hramul mînăstirii, ci într-un timp fără margini de calendar, al artei, al întemeierii. Frumuseții omenești în aceste frumuseți ale pămîntului Oamenilor de inimă care au ales locul, și au început lucrarea li se vor cuveni laudele și pomenirea generațiilor.

În biserica mînăstirii Ciolanu, a lăsat trei fete frumoase, triste și laice în sfințenia lor. Gh. Tătarăscu. Locul a fost căutat deci, a fost simțit în farmecul lui ascuns de lume. Mai jos, în cîmîtirul Buzăului Brăncuși a îngenucheat în trupul de bronz al Rugăciunii, și rămîne așa, inclinat peste sufletele învecinate cu veșnicia.

Va să zică, a fost ales de mult acest țărîm de sub Carpați, și lucrarea contemporanilor noștri buzoieni duc mai departe și cu intenții ciclopice, opera întemeietorilor. Nu știu dacă în vreo altă parte de țară s-a mai petrecut măcar ceva din ce se petrece aici. Nu știu dacă vreo altă alcătuire de artă poate spune mai bine de felul cum oamenii se pot rogăsi în plină natură și în ceasurile de meditație, de înțelegere a năzuințelor spre frumos. În această poiană de la Măgura au venit într-o zi chemați de oamenii cu suflet, sculptorii aceia tineri și n-au mai plecat vreme de cîteva săptămîni. Pe o așezare deschisă luminii și depărtării, printre foarte rare trunchiuri de fagi bătrîni, au fost aduse și lăsate ca la întîmplare blocuri mari din piatra Măgurii, apoi s-a tras la sorti, și meșterii s-au apucat de lucru, iar lucrul lor i-a legat pentru totdeauna de aceste pămînturi. În poiana de la Măgura s-a cioplit în piatră sufletul țării. Pietrele ei de temelie au fost tăiate și a ieșit chipul Cosînzienii, și s-au ivit sîni pămîntului, și s-a trezit soldatul cu scut, și s-a ales o troiță. Duhuri ascunse dau volum și pîndesc din goturi, dularile pădurii, aduse aici din basme, și prinse în viclesugurile artei, în întru chipări albe, nemaipomenit de albe. Dar meșterii și acei oameni de suflet vor împodobi mai departe poiana ca o gură de rai ce duce pînă sub poala pădurii. Dinjos de poiană cerul stăruie în lacul ce s-a strîns tot acum, și în mijlocul căruia întîrzie o saltie despletită, iar într-o parte a poienii o să se aducă piatră multă și o să se zidească un teatru în stil grecesc, sub cerul deschis, și în aceste locuri populate cu suflete de piatră vor veni oameni de departe spre aflarea artei în toate înfățișările ei. Măgurile sînt sfințite în felul acesta și închinare oamenilor, în spiritul Frumuseții și Adevărului realității noastre sociale.

În această duminecă de începutul lui noiembrie, popasul poezilor și sculptorilor a fost într-un ceas al amiezii, sub soarele parcă primăvăratic. Cîteva sute de copii, împraștiați printre statui, ca într-un posibil Vis al unei zile de toamnă, s-au așezat ca la un semn în amfiteatrul unei coline, și s-au citit poezii și s-au contemplat ființele de piatră și s-a înțeles mai mult frumusețea pădurilor, și cînd s-a isprăvit cititul parcă abia ar fi început, și a fost această zi într-adevăr un început între minunile de la Măgura.

Cîte asemenea locuri binecuvîntate are țara, cîtă piatră cîte dăți și cîți meșteri tineri, zdraveni și plini de har, ce să ne împodobească viața ! Un gînd duce departe ca o iubire a oamenilor și pămînturilor, ocolește arcul Carpaților, coboară către șesuri, se așează în întru chipări albe, neasemuit de albe, pe dealurile și pe văile țării...

Ion HOREA

Comemorare
Odobescu

În cadrul comemorării a 75 de ani de la moartea lui Al. Odobescu, a avut loc la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” un simpozion fes-



tiv, compus din patru comunicări de specialitate. Al. Dima, directorul Institutului, a prezentat **Actualitatea operei lui Al. Odobescu în contextul cercetărilor de istorie literară, estetică și teorie a artei și literaturii.** Răzvan Teodorescu, de la Institutul de Istoria Artei al Academiei de Științe Sociale și Politice, a vorbit despre **Odobescu și istoria artelor «varvare»**, aducând contribuții și interpretări semnificative în legătură cu problemele tratate. Elena Piru, de la Institutul „G. Călinescu”, a dezvăluit pe bază de documente de arhivă (unul din documente, scrisoarea lui Odobescu adresată familiei sale înainte de sinucidere, aflându-se în colecția Institutului) ultimii ani de viață ai scriitorului. În încheiere, Rodica Florea, de la același institut, a arătat contribuția lui Odobescu ca deschizător de drumuri în folclorică: inițiator al folcloricăi comparate la noi.

O inovație
ciudată

Ni se propune o inovație ciudată. Chiar foarte ciudată. Alimentarea cu autoservire din Mihai Bravu, luându-și libertatea de procedură, pune la ndemina consumatorilor săi, pe lângă celelalte produse, și... cărți. Într-o coșarcă de sirmă, lipită de scaunul casieritei, sînt expuse volume (unele mai vechi, altele mai noi) de literatură. Un Thomas Mann, **Doctor Faustus**, prezidează, atrăgînd gazele atenția cumpărătorilor. Iei două kil de mălai și, cine știe, îți dă



ghies bunul Dumnezeu să te căpătuiești și cu niscaiva cărți. Un Thomas Mann, vorbă gopirgească, are, de, calitățile lui. Azi așa, mine așa, îți faci o bibliotecă personală. Cine să mai bage-n seamă librăriile? Tot te duci după-ale gurii, nu-i așa, de ce să nu-ți împarți banii de coșniță mai cu folos? Cumperi un borcanel de muștar, și se lipește de mină vreun Kafka, vreun Proust. mă rog, ce nu-l poate trece omului prin cap? Și unde mai pui că inițiativa se poate extinde. Să se lase mai prejos celelalte

„autoserviri” din rețea? Ar fi frumos, intrînd la **Unic**, să auzi: Hegel nu mai avem astăzi, la delicioșii castraveci în oțet vă putem oferi un Marin Sorescu. Miine, cine știe, poate...

Un „răspuns”

Schimbul de scrisori dintre actorul-dramaturg Ion Omescu și Directorul Naționalului ieșean, poetul C. Sturzu, a luat sfîrșit — în sfîrșit!... Din răspunsul Directorului înțelegem și subscriem la hotărîrea conducerii revistei „Teatrul” de a curma această dispută. Desigur, „replica” zdrobitoare a lui C. Sturzu a determinat încheierea ostilităților. Treceam peste limbajul poetic al poeziei lui Corneliu Sturzu. Ne oprim la o chestiune de logică elementară:

Actorul Ion Omescu este angajat, prin contract, de către Teatrul Național din Iași pentru interpretarea rolului titular din „Hamlet”. În urma morții regretatului regizor Crin Teodorescu (care urma să pună în scenă spectacolul), Teatrul Național reziliază contractul înainte de începerea repetițiilor.

Actorul Ion Omescu protestează („Teatrul” nr. 9).

Ce răspunde Directorul? Directorul răspunde („Teatrul” nr. 10): „...vă consider, văzîndu-vă în diverse spectacole, un actor fără talent”.



Să recapitulăm: cine îl consideră pe I.O. un actor fără talent? Directorul Teatrului ieșean. Cine este directorul? Directorul este... Directorul, adică cel care a semnat contractul pentru spectacolul amintit.

În acest punct lucrurile se incurcă și o întrebare se insinuează: ce fel de director este acela care angajează, sub proprie semnătură, pentru cel mai complex rol din literatură dramatică, un „actor fără talent”?

Că și-o fi dat seama de lipsa de talent a lui I.O. după...? După ce o fi fost după? După ce l-a văzut pe I.O. „în diverse spectacole” și, totuși, l-a angajat pentru „Hamlet”? Sau după apariția, în revista amintită, a protestului actorului I.O.?

Fiara cu aripi
și vioara
alăptată

Că noaptea, „picurată prin strecurătoare”, „venea șireată, surdă și nesătulă” și că „era o noapte în cocloaș”, „slobozită din funiile ingerilor îmbrăcați în negru...” mai treacă-meargă. Numai că în sus-descrierea noaptea apare și un lăutar care „se lungise pe gânduri ca zăpada pe jărătic”. Dar de ce se lungise el, lăutarul, pe gânduri, ca zăpada pe jărătic? Păi, din pricină că amintita noapte „venea șireată, surdă și nesătulă”. Și-atunci (mai ales că „păcatul e o scoarță udă care te învâluie și te trimite dincolo de lume”): „Lăutarul își lua-se vioara” — dar nu ori-cum, ci „la piept, ca fiara puiul sub aripă” (să nu ne legăm de amănunte!). Ei, și luînd-o el, la

piept, ca fiara puiul sub aripă, ce-i făcea (viorii, n.n.)? Ce să-i facă — „o mingia, o corta”, „și cerea iertare viorii că păcătuisese o dată cu ea” (cu vioara, n.n.), „se uita la ea ca la un copil pe care-l naști prima oară” (copil-minune fiind, vioara putea fi născută, evident, și a treia și a șaispea oară de către fiara cu aripi...), „pe piept își pusese vioara, era copilul pe care nu trebuia să înfărce (!) niciodată” (era de așteptat, din moment ce...).

Deodată, lăutarul vede ceva, un fel de fată „fragedă ca lumina ochilor unui nevinovat”. „El mușise. Cineva îi cususe gura”; „se umplu de spaimă și plăcere, de incanta-re și mirare”.

Ei, și-acum, să vedem dacă ghiciți ce a făcut lăutarul. N-aveți cum să aflați, decît dacă citiți proza „Joc neîntrerupt” de Marius Tupan, în revista „Amfiteatrul” — septembrie a.c.

Dar să nu vă punem răbdarea la încercare. Iată ce făcu lăutarul, la vederea fetei: „Luă vioara și începu s-o alăp-teze virtos” (s.n.)

De fapt, Marius Tupan a vrut să ne aducă la cunoștință, prin intermediul „Amfiteatrului”, o nouă metodă de a obține, dintr-o amărită de vioară, ditamai contrabasul.

Sau poate că alta a fost intenția prozatorului?

O „erezie
estetică”

Citim în nr. 10 al revistei **Ateneu** o cronică supraintitulată, nici mai mult nici mai puțin, decît psihostilistică (!?). Autor, Constantin Crișan. Iată care sînt caracteristicile acestui nou gen de cronică literară.

1. Banalitatea și ineficiența afirmației: „Cine a urmărit destinul poeziei lui Gheorghe Tomozei a putut, cred, să cunoască în adîncime o conștiință estetică și un talent (s.a.) în continuă dinamică ascendentă (s.n.).”

2. Negația nonafirmației: „Nu este adevărat că talentul este o chestiune pur ereditară”.

3. Definiția erudită: „el (talentul, n.n.) este un «criteriu» estetic, astăzi tot mai uitat, o «canticalitate» care evoluează (s.a.) în timp, în condițiile Inteligenței personale, dar și în perimetrul unor date sociale, psihologice, istorice chiar. Este o natură în continuă **genesis** (s.a.) cum ar spune grecii, adică, mai bine, o natură care crește din ea însăși (natura naturans)”. Talentul!

4. Spiritul vindicativ fără obiect: „Iar dacă avem acest ton vindicativ, defensiv — de care poetul, evident, nu are nevoie — o facem nu (s.a.) pentru el, ci pentru cei care continuă să creadă (și cîți mai sînt încă dintre acștia! n.n.) că poezia se realizează cu iluzia unei gregarități de o clipă pe care și-o dă un grupuleț mincinos, cu infatuări de stradă și de presă care trec o dată cu propriul lor ecou”.

5. Erezia estetică: „Dar fiindcă există cazuri literare limpezi, citiți poeți din generația „Păsării albastre” au mai rămas azi? Chiar dintre cei care au avut o evoluție liniștită, fără false scăpări de cometă, fără vedetismul publicitar de care unii știu să se folosească și să-l confunde — cumplită erezie estetică și gol al bunului simț? — cu talentul și locul în istoria literaturii, — puțini”.

Realizatorii...
de vulgarități

S-a mai discutat în presă despre ușurința cu care sînt introduse în progra-

mele televiziunii unele scurt-metraje de conduită artistică dubioasă sau de-a dreptul vulgară. Se pare însă că în cetatea micului ecran opiniile presei nu mai stîrnesc nici un interes, și așa ele sînt prea multe, cine și cînd să se mai ocupe de ele?



Telespectatorii și cronicarii să-și vadă de treburile lor! Așa fiind iată că simbătă 7 noiembrie, pe programul doi, la o oră țirzie, am putut vedea un filmuleț intitulat „La moși... la moși”. Este vorba de secvențe filmate în Piața Unirii unde au poposit o vreme câteva instalații de distracție mai ales pentru copii. Ce și-au spus autorii filmului? Ia să facem noi „artă”, să arătăm cum devine cu... condiția umană. Și s-au apucat să stilcescască chipurile oame-nilor, să insiste din unghiuri prielnice asupra unor atitudini de gură cască, și triviale și neexpresive. Aparatul stă cu o plăcere morbidă asupra unei figuri de femeie care ronțăie semințe și scuipă cojile cu o nonsalanță animalică. Nu, mulțimea aceasta nu se amuză, e apucată de o frenetă stupidă, filmul devine un joc absurd de lumini și umbre, o aglomerare haotică de imagini iraționale. Tehnica Ciné-verité, cam țirziu descoperită, este folosită aici pentru a crea o senzație dezagreabilă de dezumanizare. Cu voia sau fără voia „realizatorilor” care nu au, se pare, ceva mai bun de comunicat. Dar cu ce sînt vinovați de această sterilitate mîoanele de telespectatori?

Debutul unui poet

Biblioteca Arges, suplimentul numărului 10 al revistei **Arges**, publică prima plachetă de versuri. **Edict**, a unui tînăr și talentat poet pișteean Miron Cordan (George Cristea Nicolescu). Substanta lirică este evidentă și dincolo de stingăciile materiei, încă nerodită, deși adesea slăbită cu neasteptat rafinament, se poate întrezări înclinatia solemnă spre meditația melancolică trubadurescă, spre cîntecul grațios al stărilor nostalgice. Un lirism pur, neelaborat, încă timid (prea timid), ștrîmțorat de nu se știe ce inhibiții ale cuvîntului, dar tulburat de neliniștii elegiace, va îmune în curînd pe Miron Cordan, ca o voce poetică distinctă. Esențialul este ca paginile **Bibliotecii Arges** să-i dea încrederea necesară, curajul versului, și să-l stimuleze în exercițiul său literar.

Văzut și aprobat

„Vorbirea corectă — ne scrie un colaborator, profesor de liceu — este un obiectiv care trebuie urmărit asiduu, consecvent, începînd cu clasa întâi, atît la gramatică, citire sau lectură literară, cît și la matematică, geografie, științele naturii etc. Cu această ultimă condiție reiese limpede faptul că exprimarea corectă nu este o disciplină aparte (deghizată în gramatică), ci se realizează prin colaborarea tuturor cadrelor didactice din școală”.
Foarte adevărat. Dar

dacă, ignorînd această colaborare a profesorilor, vine manualul și răstoarnă totul? Adică, tocmai el, manualul, făcut din cuvinte scrise negru pe alb? Fiindcă, iată, cităm două propoziții din manualele de **Științele naturii** și **Geografie** pentru clasa a IV-a:

1. „Două treimi din suprafața globului pămîntesc este acoperită cu apă”.

2. „Stuful este o altă bogăție din care se obține celuloza și hirtia, precum și multe alte produse”.

Lăsăm la o parte fraze de acest tip: „Luai două cantități egale de apă și puneți una într-o farfurioară, iar cealaltă într-o sticlă...”; „Apa îngheață... Acest fenomen se numește **înghețare**”; „Zăpada **constituie** bucuria copiilor” etc. Deocamdată ne preocupăm gramatică. Pentru că nu se poate: o fi el, manualul, scris, văzut, aprobat și editat, dar gramatica trebuie s-o respecte!

Umor

Citim la capitolul rezervat lui Molière în manualul de literatură universală pentru clasa a XI-a de liceu:

„Pradă fanatismului religios, Orgon este gata să-și alunge fiul din casă, **ii făgăduiește** fiica de soție și **ii cedează** întreaga avere (cui? n.n.). În fața **ticălosului ipocrit**... etc. (p. 120).



În capitolul **Cervantes**, autorii teoretizează: „Don Quijote se arată, însă, nebun numai în acțiunile sale legate de obsesia cavaleriei răăcitoare. Cervantes îl tratează, în această latură, cu un **umor neîntrecut, ceea ce face din el cel mai mare umorist al lumii(!)**. În cele mai mu'te din ideile sale, Don Quijote apare **însă ca un înțelept**, care dezvoltă **cele mai pîtrunzătoare observații asupra lumii și rosteste cugetări deosebit de profunde**” (pag. 88).

Aici o frază, dincolo alta...
Și iată că se naște umorul.

Mediterrana

Este titlul unei cărți de peste 300 de pagini, tipărită în condiții grafice excepționale, care ne propune un itinerariu odysseic prin milenii de cultură și în peisajul Mediteranei. Cu acest număr alcătuit după ideea cuprinderii unei culturi, **Secolul 20** deplasează limitele unei reviste, fie și lunare, fie și de literatură universală, în teritoriile nobililor intenții editoriale. Cum operele de sinteză asupra principalelor culturi ale lumii nu se află la îndemina oricui, iar enciclopediile sînt, sperăm, abia în curs de alcătuire, **Secolul 20** face o incursiune temerară într-un orizont greu de cuprins, stabilînd cîteva puncte de reper și formulînd o posibilă interpretare contemporană a unui fenomen simțit pînă în marginile cetoase ale culturii europene.
„Spiritul Mediteranei”, așa cum l-au explicat

Winckelmann și Schiller, Hegel și Marx, Renan, Nietzsche, Valéry, Jaeger, Pirvan și Călinescu, „Odysseu sau Aventura cunoșterii” — așa cum s-a interpretat printre alții de Alfred Tennyson și Jean Giono, „Trepte ale mitului” cum au fost exprimate de la Rilke la Kostas Varnalis, — „Tărîmuri — insule — porturi” cum au fost văzute și descrise de Hölderlin, Rubén Darío, Truman Capote sau Ungaretti, Sudul Mediteranei cum a fost înțeles de Camus sau de Lawrence Durrell, poezia Mediteranei de la Valéry și Stefan George la Pierre Emanuel, Kavafis și Eugenio Montale, sînt doar cîteva din semnele de orientare într-un sumar foarte bogat, alcătuit din pagini ilustre, semnat de condeie prestigioase ale literaturii și gîndirii europene. Subliniem, alături de paginile de antologie universală, contribuția cercetătorilor români contemporani, de data aceasta ai fenomenului cultural mediteranean, de la Edgar Papu și Dan Hăulică la Grigore Popa, Andrei Brezianu ori N. Carandino.

Vedem în alcătuirea acestui număr al **Secolului 20** un mod de a gîndi și dorința de a situa în lumina istoriei contemporane valorile unei culturi prin care omul s-a definit în virtuțile lui supreme, în actele lui esențiale. Faptul are multiple și majore semnificații.

O precizare

În nr. 36 din 5 septembrie a.c., săptămînalul **Luceafărul** a publicat articolul (Addenda) **B. Fundoianu umorist**, semnat de Paul Daniel. După o serie de relatări, în legătură cu tema anunțată în titlu, autorul afirmă că „printre stihurile pline de duh care se remarcă atît prin nota lor originală cît și prin calitatea literară” se află și poezia rămasă inedită **Clopotele din Sărărie**. Textul acesteia, scris pe o carte poștală, nu e datat, dar Paul Daniel scoate că ar fi din 1916, cînd Fundoianu începuse a publica prin reviste. Pentru completa edificare, autorul reproduce poezia „în extenso”.

Toate ar fi bune, dar poezia aceasta — o satiră, conținînd o „spirituală discuție bahică” între clopotele unui mare cartier ieșean, apăruse cu semnătura lui Th. D. Suerantia, încă din 5.XI.1891 în „Revista Nouă” (anul IV) a lui B. P. Hasdeu și era ornată cu cîteva amuzante ilustrații de Const. Jiquidi. Se știe că Fundoianu s-a născut abia **după șapte ani**, iar în 1916, cînd se afirmă că ar fi scris-o, Satira exista de 25 de ani și fusese retipărită în culegerile de „Anecdote” ale veritabilului autor.

Constatănd eroarea articolului mai sus indicat, am scris redactorului șef al revistei. Credeam că domnia-sa va sacrifica un mic spațiu dintr-un număr



ulterior, spre a nu lăsa în confuzie pe cititori. Zădarnic! Singura reacție care a urmat a fost o scrisoare a lui Paul Daniel adresată mie însumi. E drept, scuza sa e foarte civilizată, dar cu totul de prisos: greșeala comisă în public, tot în public trebuie să fie reparată.

Eugeniu SPERANȚIA

Fantasticul la Vasile Voiculescu

Povestirile lui Voiculescu încep cit se poate de firesc: taclale de vinători, braconieri aduși la judecător, dar care dovedesc că nu făcuseră altceva decât să scoată o sălbăticiune ucisă din ghearele lupilor, zvonuri despre o lostrită uriașă care s-ar ivi uneori prin apele Bistriței, cirezi sau turme atacate de urs sau de lup, rîndușii pescărești din bălțile Dunării, plimbări nocturne pe drumuri de țară, fapte înăuntrul cărora nu poți bănui ascunsă nici o ieșire către o altă ordine; fapte de zi cu zi, alcătuit literar viața noastră curentă. Și dintr-o dată, această lume firească, unde oamenii vinează ca să aibă cu ce-și duce zilele, deprind meșteșuguri de pescuit sau își apără avutul de fiarele de prădă, este răsturnată de întâmplări miraculoase: braconierul se dovedește a ține în supunere lupii prin puterea sufletului, strămutându-se în arhetipul Lupului; pescarul bistrițean Aliman prinde prin meșteșug vrăjitoresc pe femeia-lostrită pe care o urmează apoi, ne-maiputînd trăi într-o ordine care nu cuprinde și această neasemuită faptură, în afara lumii știute; ultimul berevoi strămută magic într-un taur de rînd puterile Marelui Taur; schimnicul Sofonie este cînd om, cînd lup, și glonțul tras în el pe cînd, sub înfățișare de fiară, sfîșia oile minăstirești, îl ucide, sub înfățișarea sa de om, departe de acolo, în peștera sihăstriei sale; pescarul Amin recunoaște în morunul prins în capcana de ape pe strămoșul său, întemeietorul și legiuitorul neamului cel tare al Aminilor; iar copilul care se olimba în urma unei anume păsări într-o noapte de vară, găsește în praful drumului pe propriul său bunic, ucis cu șaiszeci de ani în urmă, înăuntrul căruia pasărea se strecoară prin rană pentru a-l dăruia cu încă o clipă de viață, spre a nu muri iarăși decît după ce-și va fi văzut urmașul.

Aceste fapte capătă, firește, explicația lor, numai că, dacă refuzăm să ne supunem constituției specifice a universului literar, dacă vrem să credem, cu stupiditate, mai departe că un om care zboară în literatură este tot atît de miraculos ca și un om care ar zbura în realitate, dacă nu vrem să consimțim că, oricum, înăuntrul obiectului estetic totul este dintru început posibil și raporturile definitive se stabilesc altminteri, atunci, desigur, motivația fantasticului pe care ne-o dă Voiculescu nu poate și nu are cum să ne mulțumească. Aceasta este clipa cea grea, impasul dincolo de care nu vor putea trece niciodată cei care se mulțumesc să constate fantasticul — privindu-l, în consecință, din prisma realului — și nu să-l interogheze — privindu-l, deci, ca literatură, ca element de semnificație ale cărui sensuri decurg din relația cu totul, așa cum și cuvîntul poate însemna cele mai nebanuite lucruri în funcție de ansamblul în care se cuprinde; iată de ce orice discuție despre fantastic (oniric etc.) în sine este stearpă și nu are sens decît o interpretare a acestuia ca fapt de literatură. Intrucît, desigur, acum de pildă, nimic nu este mai ușor decît să blamezi, din înaltul unei civilizații confortuale, care și-a verificat potențele născocînd nimic altceva decît în ordinea automobilului și a termo sau hidro (sau așa ceva) centralelor, credința în CORPUL ASTRAL, un fel de „căptușeală subțire a trupului, ca un abur nevăzut care ne umple pe dinăuntru și ne inconjoară pe dinafară, așa ca cearcănel din jurul capului sfinților. Acest al doilea trup aburos își poate uneori părăsi lăcașul, adică trupul de carne, care rămîne nemîșcat, într-un somn adînc, în timp ce el călătorește ca un duh, ia orice chip vrea, de lup și de alte năluci”.

Dar dacă sîntem întru totul convinși că literatura rămîne încarcerată în semne și că ea nu vorbește, firește, decît despre real, dar mediat, nu prin cuvinte, ci prin sensurile trezite în ele; dacă, așadar, nu intrîm în doindu-ne de existența COR-

PULUI ASTRAL, ei ne grăbim să căutăm semnificația lui reală, povestirile lui Voiculescu, răzbind astfel dincolo de hotarul impus artei de o gîndire dispusă să creadă încă despre cuvînt că este tot una cu lucrul și despre naturile moarte flamande că sînt accesorii de sufragerie, povestirile lui Voiculescu, deci, devin un uluitor discurs despre sensurile existentei.

Pentru că, într-adevăr, care sînt atributele acelei părți din noi corespunzătoare CORPULUI ASTRAL? Mai întîi acesta este în afara timpului — aburul lui se poate întinde cu mult înapoi, astfel încît atunci cînd, călăuzit de pasărea miraculoasă, găsești, pentru un scurt răstimp, în praful drumului ruda ucisă cu zeci de ani înainte, nu poți ști dacă cel ieșit din moarte ești însuși tu sub o cealaltă înfățișare a ta sau într-adevăr o faptură străină, desprinsă de tine: „Trăiam o întâmplare din altă viață a mea? Eu fusesem necunoscutul ucis odinioară pe drumurile nopții? Printr-o obscură simetrie, pasărea care se țesuse între el și mine era aceeași atunci ca și acum, a lui și a mea, una și aceeași, peste timpuri și locuri, nemuritoare?” Și tot astfel se naște, cuprinzîndu-i pe pescarul Amin și pe morunul urias, peste timpuri, o magică unitate. Apoi, această cealaltă parte a noastră este, iarăși, cu desăvîrșire în afara spațiului: „Orice lovitură, împunsătură de cuțit, împuscătură de armă făcută asupra duhului o primește, acolo, departe, trupul adevărat și omul poate muri de pe urma ei”. Oricum ea nu poate fi cuprinsă înăuntrul nici unei forme sau, mai exact, după cum explică cel ce asistase la înstăpînirea fiarelor de către lupar, se săvîrșește prin voință o întoarcere către formele arhetipale, acolo unde omul și lupul nu se desprinseseră încă unul de altul, acolo unde toate făpturile naturii mai stau încă împreună; sau, altfel, dobîndirea acelei intensități de trăire prin care firea își pierde discontinuitatea pentru a deveni (sau redeveni) o unică matcă: „Omul meu crescuse, se lărgise dincolo de el, de sălbăticiunea strîmță a lui, ca să poată cuprinde și înțelege pe lup, să și-l asimileze. Numai cunoscîndu-l astfel, magic, putea să-l supună și să-l stăpîneas-



Desen de Cik DAMADIAN

că. O formidabilă activitate în duh pe care noi nu o mai putem săvîrși. Magul primitiv devenea prin asta arhetipul lupului, marele lup spiritual de dincolo, dinaintea căruia hăitcul de rînd se trage înflorat, ca oamenii la apariția unui inger”.

Ori, dacă un gîndim că determinarea înseamnă cauzalitate, așadar înșiruire de fapte, curgere, iată că, prin mijlocirea unor semne literare îndeobște denumite fantastic, se conturează în existența noastră două spații pe care le locuim, unul, în virtutea curgerii noastre laolaltă cu lumea, iar celălalt, a cărui realitate

nu și-a putut găsi expresie decît, mulumită irealității CORPULUI ASTRAL, dimpotrivă, prin puterea de fixitate, printr-o încă nedeslușită statornicie. Și o relație între ele: trecerea dinspre faptă spre gînd, de la lucrare la comprehensiune — este ceea ce se întîmplă cu pescarul Amin atunci cînd se cufundă înspre cerurile adîncului, printre virtuți și anafore, printre morunii biblici care vestesc că Dumnezeu, Dumnezeul apelor, trebuie să fie pe aproape. Așadar, atunci cînd ieșim din cîmpul determinărilor o facem pentru a înțelege, pentru a ni se dezvălui sensurile firii; dar întrucît, altminteri, aceste două spații se definesc, pe de altă parte unul, cel al determinărilor, drept fundamental discursiv, așadar permeabil continuului flux de informație, iar celălalt prin nedeștințita lui continuitate, nu se poate să nu vedem astfel fundamentate în cele două corpuri înăuntrul cărora sălășluiește omul povestirilor lui Voiculescu, cele două modalități de gîndire, științifică și sălbatică, în adevărul cărora sîntem din ce în ce mai ispitîți să credem de cînd au fost puse în lumină cu atîta competență de către Lévi-Strauss. „Diferența primordială dintre magie și știință ar consta, deci, din acest punct de vedere, în faptul că cea dintîi postulează un determinism global și integral, în timp ce cealaltă operează distingînd nivele dintre care numai unele admit forme de determinism socotite însă inadecvate la alte nivele.” (Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon 1962, p. 19) Față de această stratificare prin care existența noastră devine un continuu exil într-un arhipelag a cărui fiecare insulă stă sub semnul unei legislații specifice și arbitrară, nefiindu-ne, astfel, înghăduită decît o trăire sacadată, universul magic devine ținutul ferit de seisme al desăvîrșitei cunoașteri — deși, firește, nu și al desăvîrșirii cunoașterii — sau, altfel spus, omul, cel însetat de rosturi și nu de fapte, — sau, dacă preferați, însetat de rosturile faptelor — găsește aici cadrele statornice prin lăuntru cărora se perindă obiectele lumii, doar acestea supuse evoluției către civilizație — a se citi confort — și nicidecum tiparele omenești: „Logica gîndirii mitice se dovedește a fi la fel de exigentă ca și cea care stă la baza gîndirii pozitive și, în fond, prea puțin deosebită. Căci diferența constă mai puțin în calitatea operațiilor intelectuale, cît în natura lucrurilor care fac obiectul acestor operații. De altfel, tehnologii, în domeniile care le sînt proprii, și-au dat de multă vreme seama de acest lucru: un topor de fier nu este superior unuia de piatră pentru că unul ar fi «mai bine făcut» decît altul. Amîndouă sînt la fel de bine făcute, numai că fierul nu este același lucru cu piatră” (Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958, p. 254).

Iar apoi, înăuntrul acestui model constituit din două cîmpuri polare întîreținînd un curent magic care pleacă dinspre spațiul determinat al semnelor către cel liber al structurii, definitiviul proces uman al simbolizării, istoria omenească capătă, pentru Voiculescu, un sens: asistăm la o secătuire a puterilor magice, la un transfer dinspre semnificație spre informație: „Magia se istovise în om. Puterile ei se strămutaseră în fier și oțel”. Și de aceea trebuia să moară, ca urmare a prefacerilor sociale la care face aluzie autorul în primele rînduri ale povestirii, ultimul berevoi prevestind tragic ieșirea din planul magic al rostului omului ca om, prevestind cumplita vreme cînd discontinuitatea adevărilor, înlocuindu-se fără noimă de la o zi la alta, avea să amenințe tot ce era mai profund în această cultură, tot ce păstrase nepervertit acest popor. În numele a ce? În numele fiarelui și al oțelului, în numele bunăstării care devenea criteriul adevărului, în numele îmbrăbării care pretindea să devină rostul nostru pe lume.

Virgil TANASE

O monografie

Printre criticii de a doua mînă din cenaclul Sburătorului, E. Lovinescu punea speranțe în Octav Șuluțiu, ardelean născut în București (5 noiembrie 1909), dispărut prematur în 1948. Debutase de fapt în literatură cu un roman *Ambigen* în 1935, căruia i-a urmat în 1937 o monografie despre Brașov, iar în 1938 un volum de cronici literare *Pe margini de cărți*. Critica sa, desfășurată mai ales la *Familia*, avusese oarecare ecou înainte de război, prejudiciind prin lipsa de maturitate a opiniei, cît și prin prolixitate. În ciuda vechenței negației, Octav Șuluțiu, pe care l-am cunoscut prin 1947, era un om afabil, mai degrabă timid, atins mai de mult de o boală incurabilă care nu l-a iertat.

Monografia sa despre George Coșbuc, publicată abia acum de Editura Minerva sub titlul *Introducere în poezia lui George Coșbuc*, este o lucrare rămasă nefinisată, așternută pe hîrtie cam în grabă, dar executată în cea mai mare parte, doar cu capitolul final (*Contradicțiile și unitatea operei lui Coșbuc*) lipsă. În intenția autorului studiul ar fi fost mai mult un eseu, care urma să pună în evidență specificul poeziei lui Coșbuc (energetismul, viziunea ideală a satului), oprindu-se totuși în chip didactic asupra „laturii sociale” a poeziei, analizînd „iubirea la țară”, „sentimentul naturii”, poezia „epică”, „latura ocazională”, „izvoarele de inspirație”, „comicalul” lui Coșbuc, tehnica, traducerile.

Ca introducere în poezia lui Coșbuc, lucrarea era în 1948, cînd cultul poetului nu se mai practica decît de școală, satisfăcătoare, cu unele noutăți față de ceea ce spusese pînă atunci Gherea și Constanța Marinescu, mai prejos totuși chiar la acea dată față de capitolul despre Coșbuc din *Istoria literaturii române* de G. Călinescu (cf. definiția din Compendiu, 1945: „Prin G. Coșbuc din Hordou, lîngă Năsăud, trecînd peste ceea ce în copioasa lui producție și simplă comandă literară, banalizată prin școală, se instaurează un romantism al idilicului rural, mai bine zis tribal, exprimat printr-un lirism obiectiv, reprezentabil, hieratic elementară a instinctelor. Poeziile sale, fără colorii deosebite, încîntă prin spectaculosul folcloric și sînt un fenomen literar turburător prin bătrîneț ghicită, ca și vestigiile celtice, vrednic corespunzător al țărăncilor cu buciune și călușarilor cu zurgălăi”).

Călinescu insistă asupra romantismului la Coșbuc, Octav Șuluțiu ar fi putut vorbi de clasicism. Cu toate că în momentul cînd scria el, realismul nu devenise încă nici categorie critică unică, nici unică „metodă” de creație. Șuluțiu va vorbi, anticipînd interpretările sociologice ulterioare, de realism;

„O prezentare realistă în înțelesul de copie exactă după natură a satului, scrie el în capitolul «Icoana satului ideal», nu e cu puțință decît în proză — și încă rămîne discutabilă posibilitatea reproducerii fotografice a realității, acum cînd am văzut că nici fotografia nu o redă cu servilitate. Dacă realismul n-ar fi decît scoaterea exactă a unui clișeu după natură, arta ar fi desființată. Orice artă — și literatura de asemenea — este un efort de interpretare sau de transfigurare mai mare sau mai mică, într-un sens sau altul, a realului. Măsura în care transfigurarea e mai apropiată sau mai depărtată de model ne dă caracterul mai accentuat sau mai atenuat de realism al operei...”

„...Metoda descriptivă a lui Coșbuc e aceea a detaliului caracteristic, metodă strict realistă. De unde vin atunci totuși acele conture ideale pe care le are satul acesta, ca și în genere satul tuturor poeziilor lui Coșbuc? Nicidecum de la lipsa de realism a ceea ce descrie, ci numai de la lipsa din descriere a anumitor elemente care accentua nota reală în paguba liniei delicate a tabloului. Coșbuc este un realist care nu forțează nota. El nu deformează, ceea ce redă este exact ca în realitate. Dar nu redă **totul**. Realist prin ceea ce descrie, Coșbuc este idealist prin ceea ce trece cu vederea...”

Așadar Coșbuc este un realist fotografic („redă exact ca în realitate”) însă selectiv („nu redă **totul**”, ci numai ceea ce alege). Nici în continuare criticul nu poate ieși din astfel de clișee stereotipe. Cutare stare sufletească este într-o poezie „minunat analizată”, o poezie de sentimentelor „o expresie plină de relief”. Trecerea de la **da** la **nu** este în altă poezie „nu se poate mai cu măiestrie redată”, într-o idilă o scenă e „plină de dramatism”, în poezia naturii preocuparea lui Coșbuc e „de a reda viața vie, plină încă de răsunetul dinamic al activității”, poezia *Seara* „are un accent destul de adînc”.

O comparație fericită face Șuluțiu între poema lui Coșbuc *Ideal* și *Peer Gynt* de Ibsen, dar vorbind de balada *Totți sfinții* o critică, nebanuînd că nu-i decît traducerea unei poezii de Longfellow (*King Witlaf's Drinking-horn*). Informația criticului lasă de dorit. Voievodul din balada *Ștefăniță vodă* nu e fiul lui Ștefan cel Mare, ci al lui Vasile Lupu, iar Ștefăniță din *Viforul* lui Delavrancea nu e nici el fiul lui Ștefan cel Mare, ci fiul lui Bogdan cel Orb.

Mai nimic nu ni se spune despre arta lui Coșbuc în capitolul „Artistul”. După o observație de caracter general („Compoziția poeziilor lui Coșbuc e de o mare artă”), se citează versuri și ni se pun întrebări: „Nu sînt admirabil de muzicale strofele acestea...?”, „Sau ce-i lipsește acestei evocări gigantice și plastice și muzicală?...” etc.

Curioasă este și explicația că poeziile ocazionale ale lui Coșbuc „rămîn în afara domeniului realizărilor estetice”, dar sînt totuși un „excellent material didactic”.

AI. PIRU

POEZIA:

Ilie Constantin



Ion
Cringuleanu

Traversarea
nedreptății

Există oare un caz de injustiție literară Ion Cringuleanu, pe care acest autor l-ar trăi, așa cum rezultă din titlul noii sale culegeri (Ed. Eminescu) și din declarații mai explicite (în acest sens, auto-prezentarea de pe ultima copertă a plachetei *Ritmuri române*, Ed. Militară, 1969)? Poetului îi place să se înfățișeze ca un solitar neînțeles: „mereu la depărtare de grupările de poeți și de glorie îmi port, de unul singur, prin lume, rostul”.

Noi credem că vinovate de această situație sînt amîndouă „părțile”: atât criticii (care au arătat înțelegere unor au-

tori cu o înzestrare naturală inferioară celei a lui Ion Cringuleanu), cât și poetul, rămas — în linii mari — la o concepție despre scris foarte precară. Tot ce poate fi apreciat fără ezitare la autorul a nu mai puțin de opt volume (!) este talentul nativ, pe care însă o conștiință artistică neformată, aproape năivă, îl poartă în direcțiile cele mai neașteptate, adeseori mimetic.

În prima poezie din *Traversarea nedreptății*, Ion Cringuleanu intonează un remarcabil imn (subtitlul volumului: „elegii și imnuri”) rodniciei ce suie prin diluviu, văzut la proporții universale. Aceeași izbucnire a rodirii străbate „Elegia” de la pagina 53, poetul vede, ca din depărtări astrale, cum cadavrele urcă în vegetație, în ciclul înfințit: „Pe dealuri cadavrele cresc porumburi / Și se bat de putere / Rod în rod și se-neacă în lapte”, el aude, într-o viguroasă comparație cum: „Pe sub pămînt, spinările scîrțîie / Ca niște care prelungi, care umblă noaptea / Pustii, cu lumea dusă în somn”.

În „Zeu într-o aripă” tonul e tot cel imnic, Cringuleanu rostește un imn al transcendenței prin poezie. E o piesă deosebită, o fervoare bine susținută de inspirație îi dă relief: „Imaginez viața într-o aripă / Dincolo de tot. Dincolo de dincolo!” Poetul reține și mișcări mai puțin grandioase din natură, suavul fi

e la îndemînă, ca în „Ninge frumos” unde, de atîta alb „Cîntecele abia pot fi auzite” și „Am putea dansa pe virfuri / Pe suflute, pe gene, pe clipe”. Capacitatea de a stăpîni delicatețea și-o dovedește Cringuleanu și în „Timpul tău”, o „improvizație” melodioasă și plină de farmec.

Poezia erotică — pe lângă foarte mult balast gălăgios — cunoaște și piese demne de toată atenția, mai ales din cele despre o despărțire mereu invocată, precum în acest splendid distih: „Tu te vei îngropa mereu în lacrima / Ochiului care te-a iubit”.

În general tonul lui Ion Cringuleanu e grav, poetul pare a avea de comunicat lucruri extrem de importante, dar în locul acestora oferă compuneri vagi, confuze, derutante. „Fluviul Holaris mormăie confuzii” spune autorul în „Iimpede” și acest vers se poate aplica, fără mare eroare, creației lui Cringuleanu în cea mai mare parte a sa (reparcursă de noi, acum). Din „Charon, săracul”, de pildă, nu se înțelege mai nimic, se aglomerează doar forme vag sugestive; e ca și cum ai asculta indicațiile unui copil ce-ți arată drumul de degetul, în toate direcțiile! Alături de incapacitatea unor viziuni unitare, te urmărește la Cringuleanu senzația de făcut, de „literar” — extrem de supărătoare. El „își dă cu singurătatea în ini-

mă” și declară că: „Cu înșimă (!) plămîni / Am împins condiția mai sus! / Acum îmi crapă viața fără tine, / Dar ochii mei spun sîrmă ghimpată”. Iată și alte spicuiuri de artizanat după ureche: „Ce vrei voi de la amintiri / Decît un junghe în minte / Și-n destin” (teribil: junghe în minte!); „Fintinile se leagă la respirație” (!); „Înima scăpată-n pete”. Pare că autorul își ia puțin „de sus”, de la înălțimea falsă a exprimării „poetice”, o interlocuție ideală, de vreme ce-i vorbește cam așa: „Trăiesc în bucuria luminii tale, / Sfîntă femeie, după atîta plecare, / După atîta pămînt și despărțire. / Spune-mi, au glas curat fintinile? / Iarba își cîntă toți greierii, / Au ieșit toate stelele albe, / Sînt limpezi privighetorile?” (ne-am îngăduit să subliniem formulările pe care le considerăm păgubos făcute).

În sfîrșit, să remarcăm și niște amuzante oralități naiv gifiitoare, unde dramatismul e sugerat prin întreruperi ce înduioșează: „Puntea! Dar, iat-o! Se prefigurează! / Așa-i! Să-mi dau putere! Ba nu! Se pare...”

Vom spune cu franchețe că Ion Cringuleanu este un poet de talent care a greșit față de propria înzestrare. În loc să mediteze asupra artei sale, să înainteze tot mai conștient spre maturitate, el a rămas cu tînăra sa peniță pe hîrtie,

PROZA:

Mircea Iorgulescu



Laurențiu
Fulga

Moartea
lui Orfeu

Literatura lui Laurențiu Fulga (de fapt, numai proza) mi-a dat de obicei sentimentul că scriitorul nu merge niciodată pînă la capăt, că e oprit mereu de un obstacol invizibil pentru cititor, că multe din paginile sale nu sînt altceva decît protectoare perdele de fum. Lansate în ce scop și ce se află dincolo de ele? Omul dă aceeași impresie, liniile chinuite ale obrazului

par a ascunde mari convulsii interioare, încă nestinse, vorbele și gesturile trădează o reținere violentă. Complicată și plină de asperități îi este și gârșia literară. Laurențiu Fulga a debutat în 1942 cu un volum de proză fantastică (*Straniul Paradis*) care a trecut atunci, din pricina condițiilor speciale, neobservat, dar e curios cum și azi e la fel de ignorat, mai tîrziu a produs cîteva piese de teatru (acestea căzute în uitare pe bună dreptate), a dat apoi la iveală două cărți foarte groase și îndeajuns de pedestre care urmau, pare-mi-se, să participe la alcătuirea unei planificate trilogii, rămasă neterminată (*Eroica*, 1956, *Steaua bunei speranțe*, 1964), după care, revenit la mijloacele prozei fantastice, a surprins pe mulți prin publicarea romanului-poem *Alexandra și infernul* (1966).

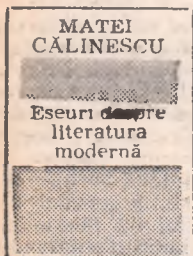
Moartea lui Orfeu nu este un roman decît în măsura în care scriitorul își subintitulează astfel cartea și intrucît ne-am obișnuit să numim așa, sub presiunea marilor metamorfoze ale „genului proteic” orice text literar de oarecare dimensiuni scris în proză. Dacă n-ar fi mai puțin imprecis, ne-am gră-

bi, poate, să spunem că e vorba de un roman liric și fantastic, în care simbolul și metafora sînt utilizate aproape orgiastic, consecință a unei neobișnuite revărsări de subiectivitate, fiind nevoite, totodată, și să adăugăm că *Moartea lui Orfeu* e o parabolă în care sînt reluate, dintr-o nouă perspectivă și într-o aglutinare originală, mituri și teme livrești de mare circulație. Toate acestea pot fi riguros exacte, însă nu ne vom afla mai puțin departe de materia incandescentă a cărții lui Laurențiu Fulga. Un risc de neignorare al acestui tip aparte de proză este posibilitatea reducerii la un model schematic, apt de a fi reluat sub nenumărate înfățișări; mulțimea ipotezelor este înșelătoare, ele converg, în ultimă instanță, către desemnarea unei structuri unice, de un imobilism incompatibil cu nucleul inefabil al prozei așa-zise „tradiționale”. O asemenea reducere este imposibilă în cazul — să luăm un termen des utilizat — unui roman balzacian, dar nespun de ușoară cînd e vorba de, să zicem, un roman parabolă. Dostoievski, încă, este un autor de citit, Robbe-Grillet e un autor în marginea căruia se teoretizează. Repudiatul romancier de altădată crea, inventa,

imagina oameni, cel de astăzi figurează abstracțiuni. Cartea lui Laurențiu Fulga nu este integral ferită de asemenea primejdii: drama nenumitului sculptor nu este drama unui creator, ci *drama Creatorului*. Pornind de la datele pe care le oferă cartea, se poate ajunge fără dificultăți la ignorarea ei, invitația la generalitate aparținîndu-i însuși autorului. Nobila intenție de a spune totul, de a închide o lume într-o hieroglifă străvezie și atotcuprinzătoare are astfel un revers mai puțin plăcut. Ce împiedică totuși, o asemenea considerare a cărții lui Laurențiu Fulga? Freamătul vital, explozia simțurilor scăpate de sub supraveghere, intensitatea zbuciumului interior, spectacolul terifiant al unei conștiințe torturate de erupția fantasmelor subconștientului, nostalgia complexă a unui paradis pierdut, toate acestea sînt cu neputință de picturificat în frumoase și inutile desfășurări speculative. *Moartea lui Orfeu* este cartea unei conștiințe hăituite de plămămirile izbucnite torrențial din adîsurile ființei, realitatea și irealitatea se întrepătrund într-o viziune halucinantă, de coșmar. Lumea înconjurătoare devine suportul materializării unor obsesii dezlănțuite într-un joc

CRITICA:

Ov. S. Crohmălniceanu



Matei
Călinescu

Eseuri despre
literatura
modernă

Calitățile prin care se recomandă scrisul lui Matei Călinescu (temeinică nutriție filologică, curiozitate trează pentru ceea ce e cu adevărat nou în viața intelectuală contemporană, inteligență ascuțită, gust și finețe disociativă) sînt prea cunoscute ca să mai aibă nevoie a fi subliniate. Prezentele „Eseuri despre literatura modernă” ne îngăduie să observăm și o direcție oarecum absorbitoare în preocupările ac-

tuale ale criticului. Matei Călinescu ține totuși să ne avertizeze că ole nu au nimic conjunctural și, retipărindu-și anume cîteva studii publicate cu ani în urmă, ne arată constanța uneia din temele sale de meditație. E vorba de implicațiile tot mai profunde pe care le capătă în creația literară conștiința naturii complexe a limbajului. Că ne întreține despre distincțiile stilistice: clasic-romantic-baroc-manierist, sau accepțiile realismului, despre definirea „fantasticului” sau „avangardei”, despre „noua critică” sau problema traducerii poeziei, despre formele romanului sau despre unii autori ca Poe, Butler, Faulkner, Beckett, Ionesco, Urmuz, Ion Barbu, Vineș ș.a., Matei Călinescu revine la această idee, găsind mereu prilejuri fericite spre a o adînci. El se întîlnește astfel cu o întregă mișcare a gîndirii contemporane care și-a făcut din „filozofia limbajului” obiectul preferat. Vreau să notez însă un lucru: Matei Călinescu conjugă ambiția informației precise, amănunțite, ba chiar erudite, cu o rară mobilitate intelectuală care, trăind voluptatea despăcării fiului în patru, posedă grația de a ști să evite pedantismul și monotonia specializării. Escistica se dovedește a fi forma cea mai naturală de manifestare a unui asemenea spirit. El are gustul speculației și rigorii teoretice, nedușă

însă niciodată la sistem. Mai toate studiile lui Matei Călinescu debutează printr-o grijă de clarificare terminologică; eseistul face incursiuni în etimologia cuvintelor folosite și caută să le stabilească apoi toate nuanțele semantice pe care se pregătește cu subtilitate să-și clădească edificiul reflecțiilor, dar evită să împingă această operație prea departe, convins fiind că „polisemia” și „ambiguitatea” limbajului literar reclamă din partea criticii un discurs nu mai puțin „deschis”. Comentariul, oricît de strîns s-ar prezenta, nu se ferește să insufletească și planul sugestiv; ne apare neconștient sensibilizat cu discreție, cîteodată dispus să includă pînă și frînturi dintr-o istorie a reacțiilor pe care lecturile reluate ale textului i le-a trezit criticului.

E de observat aici încă ceva: există în demersurile cercetărilor întreprinse azi peste hotare asupra limbajului o puternică tendință antiumanistă. Ea se traduce printr-un tip de „pozitivism” care, în numele „științei” izgonește filozofia din antropologie, sociologie, psihologie și alte discipline consacrate studiului diferitelor manifestări omenești. Nici teoria literară, bineînțeles, nu e scutită de o asemenea „curățire”.

Matei Călinescu înțelege însă, dimpotrivă, să conducă tocmai către un orizont filozofic interesul criticii moderne

pentru problemele limbajului. Acolo unde textul literar incită pe cititor la infinite glosări (Rimbaud, Beckett), autorul mărturisește spre stupefacția noastră că n-a vrut să spună nimic altceva decît strict ceea ce a scris. Absoluta „literalitate” — remarcă Matei Călinescu — se suprapune paradoxal peste o maximă pluralitate de sensuri. În această experiență tulburătoare, criticul distinge o sursă de tragic, prin grotesc și comedie, a literaturii moderne. Sîntem toți, că o recunoaștem sau nu, prizonieri pe viață în „închisoarea semnificației”. Așa-numita „literatură a absurdului” ne face abia perceptibilă „utopia” lui, imposibilitatea ca el să fie realizat propriu-zis. „Mai încăpățînată decît iarba, semnificația răsare, mărunță și tristă, pînă și din nisip și cenușă”. „Fantasticul” este o ruptură bruscă în facultatea noastră de a codifica; deodată ea se găsește condamnată la neputință. Ironia are o dialectică plină de surprize. Tensiunea intelectului obstinat să-și dovedească atotputernicia, sfîrșește într-o amară nostalgie a „vitalului”. Iată numai cîteva din ideile scăpătoare pe care eseistul le dezvoltă cu brio. Să adaug că Matei Călinescu detestă mistagogia. El pătrunde în zonele obscure ale spiritului păstrîndu-și luciditatea critică și demnitatea gîndirii raționale. Nu se îmbată, prin urmare, cu cuvinte mari, dar găunoase; preferă

fără întrerupere, așternînd nolan de versuri și carte după carte. Nedreptatea la care se referă, amenință să continue, în aceste condiții. E vorba de asumarea maturității, de părăsirea, oricît de dragă i-ar fi, a acelei poze de tinerete stăg-nantă, care — de altfel — îi venea, une-ori, bine.



Alexandru Șerban Ionescu

Trestii de aer

Și această plachetă beneficiază de o prefață ajutătoare, semnată de Dragoș Vrânceanu, care, deplîngînd faptul că mulți tineri confundă acum expresivitatea brută cu cea poetică, se apleacă cu toată grija asupra liricii lui Al. Șerban Ionescu. În multe privințe sîntem de acord cu finele observații ale prefațatorului, care a uitat însă un nume ce trebuia neapărat rostit: *Ungaretti*. Tînărul autor al plachetei *Trestii de aer* (Ed. Eminescu) este, neîndoios, un ungarettian „în toate cele”, de la dispunerea grafică

a stihurilor, pînă la înțelegerea poeziei ca sugestie fragmentară, deschisă. El surprinde fulgurația formelor iute pieritoare, continuate în ecouri sufletești: „Apele / limpezind prin pietre / împletitura fragedă, / flori de platină / umbrele țiparilor / îngeată” și are imaginea unei toamne dominată de suprafețe metalice: „Reîntocmită și-e nemișcarea / în această toamnă etanșă. // Mîna de cupru / alunecă din munte / în turburea răzlețire / a povîrnișurilor. // Noaptea — / o pasăre fără ochi / înnebunită / de metalele tinere / ale zorilor.”

Al. Șerban Ionescu scrie o poezie intelectuală (fără exces), sobră și concisă, rostită în șoaptă.



Gheorghe Astaloș

Șodron

În prefață, regretatul Eugen Schileru îl definește pe Astaloș drept „un menestrel”. Trăsăturile tipului liric din

Șodron (Ed. Eminescu) sînt, scria Schileru: „Distanțarea amuzată, ironia și autoironia, umorul tandru” care „se împletește și garantează acel sunet de neconfundat al autenticității”. Scrise acum cinci ani (după cum se vede, poetul nu s-a prea grăbit să-și imprime cartea), observațiile lui Eugen Schileru impresionează prin precizie și măsură. Iată o apreciere globală asupra poeziilor lui Astaloș, la care am putea rămîne și noi, fără teamă de a greși: „Ieșită din discreție, din refuzarea oratoriei, o exprimare prin nuanțe, prin fraze dominate de eliziune, prin scurte, evanescente trăsături de penel, justă și delicată nuanțare reușește să creeze o atmosferă difuză, dar pentru aceasta nu mai puțin pregnantă”. Vom exemplifica aprecie. (Le de mai sus cu elegia „Ne vom întoarce”, punct maxim — pînă acum — al liricii lui Astaloș, un frumos poem despre reîntoarcerea vieții în elementul acvatic, ce i-a fost leagăn: „Ne vom întoarce în pești / știu și locul / și cum se va uimi pămîntul cu apă / ca ochii unui om bătrîn / va crește un mal mai aproape / și din el / un alt mal vom uita / vor rămîne între noi doar înțurări / dragostea va fi de apă și ea / și ne vom privi sirenii și sirene / e adevărată povestea / nu te speria iubito cînd plouă / ne legăm într-o frescă de apă / cu gândurile coadă de pește / despicate în două”.

Decorul general al poemelor lui Astaloș (și nu doar din ciclul „Pești”) e unul exotic. Vom spune chiar că majoritatea pieselor din ciclul inițial sînt niște simple „reportaje” cu metafore despre lumea pescarilor, metaforă fiind mai de fiecare dată ușor pretențioasă: „o stea de la nord s-a ascuns / și nu le mai spune / pescarilor apele / și e o rătăcire supremă / în care broasta țestoasă / și-a pierdut nisipul”. Multe din exprimările voit literare pot fi traduse în altele, ceea ce justifică îngrijorări („Teamă veche”, „Nuntă de pescari”).

Textele din celelalte două cicluri sînt încă mai inegale. În multe, discursul aluziv-grațios coborînd la proză fără zbor: „și le-aș da lor / celor care pleacă singuri / cite o frîntură din inima mea / să mi-o poarte în lume / adunînd în ea / toate cîntecele de dragoste”. Undeva Astaloș devine hazliu-livresc: „Femeie / mi-e greu să mă-ntorc / într-un Cain fără de Abel / și nu mă pot ști”, în alt loc sarcasmul e de replică: „Sînt în al treilea cer / ești în al treilea cer // (...) ce departe-i al patrulea cer”. La fel „Colind”, de la pagina 45, e o simplă „vor-bă” ingenioasă.

Încît prefața volumului este dreaptă, dar numai cu cele mai bune poeme din plachetă; destule, credem, pentru un debut notabil.

înebunitor, joc sfîrșit prin pierderea dreptului la nemurire, „apanajul tragic al sinistrului nostru orgoliu”. **Moartea lui Orfeu** este cartea autodevorării unei conștiințe creatoare asaltată de ficțiunile unei imaginații „prea plină de existența ei”. Pe scheletul subțire al unui poem despre iubire, Laurențiu Fulga a grefat un răscolitor examen al conștiinței artistului modern, încărcat de toate spaimele și neliniștile acestui veac.



Elena Ghirvu-Călin

Aldebaran

Față cu debutul inconcludent de acum doi ani (*Liliacul cîntă în surdina*; *Ars Amandi*, E.L., 1968), aceasta a doua car-

te a Elenei Ghirvu-Călin aduce mărturia unui progres sensibil. Stilul anarhic și rebarbativ din prima carte a dispărut aproape cu totul; din (probabil) ideea, cam săracă, de atunci; a autoarei despre autenticitatea obținută prin reproducerea fidelă a unor formulări cvasiargotice, specifice limbii vorbite, n-au mai rămas decît urme vagi. Ceea ce în volumul de debut al Elenei Ghirvu-Călin era compromis prin limbaj, își află acum o justă exprimare: drept urmare a existenței unei materii unice, **Aldebaran** (Editura Eminescu, 1970) poate fi considerată, pînă la un punct, drept o reluare în alți tremeni a primei cărți.

Diferite ca factură, prozele Elenei Ghirvu-Călin se înalță însă dintr-un sol comun. Numai că schimbarea de registru nu îi este prea favorabilă scriitoarei. Inzestrarea ei în direcția construcției epice este fragilă, de unde repede a cădere — cînd se aventurează — în robia șabloanelor de tot felul; natura vocației sale îmi pare a fi mai conformă cu proza de notație în chip de jurnal intim a unor stări sufletești deosebite, decît cu relatarea unei „istorii”. Nu este întîmplător, de pildă, că scriitoarea își pune cele trei

proze din recentul volum sub semnul stelei Aldebaran, pentru că iată ce scrie despre acest astru misterios și bizar Armand G. Constantinescu: „privirea ei roșie și congestionată nu-ți spune nimic bun. În viața omului ea deslușește o urcare socială de mina întii, dar cu un sfîrșit tragic”. Destinul aproape senzațional al personajului feminin din cea de a doua povestire a volumului (**Coloana**) pare să fi fost înrîurit, cu o nefericită precizie, de steaua rău prevestitoare, ceea ce face din bucata în chestiune un fel de horoscop cu personaje. Malefica influență a stelei nefaste nu lipsește nici din proza titulară (un micro-roman, de fapt), însă aici nu desfășurarea faptelor are importanță, ci transcrierea prin intermediul lor a unui tulbure proces sufleteș. Printre scriitoarele de azi Elena Ghirvu-Călin face o figură aparte prin aceea că nu-și refuză, în literatură, adevărata condiție. Personajele sale predilecte sînt de regulă variante ale unui tip unic: o femeie tristă și nefericită, a cărei existență e profund marcată de sentimentul acut al neîmplinirii, de o deznădejde mută și de o așteptare oarbă a ceva nedefinit. Există, în părțile cele mai bune din proza Elenei Ghirvu-Călin, ceva din atmos-

fera stranie a filmelor mai vechi ale italianului Antonioni, o anume oboesală sufletească, un gol interior și o dureroasă pendulare între indiferența lumii din afară și răvășirea lăuntrică. Floria Darmandin din **Aldebaran**, femeia izolată într-o singurătate fără ieșire, parcure un itinerar sugerînd pierderea contactelor cu lumea, tot ce mai poate face este să se confeseze, să asculte și, mai ales, să înțeleagă, pentru aceasta e nevoie de cineva care însă, acesta, nu apare niciodată. Resemnarea e, atunci, unica soluție: „Gîndește-te la ceva minunat. Trebuie, altfel ai să începi să țipi, și e ridicol. Știi, un fapt ca acesta e deplasat. Zîmbește strîmb, ca la operetă, nu te prinde. Mergi cu pași mărunți, te fereste de oameni, deși strada e aproape pustie, nu te uiți în urmă, nici la dreapta, nici la stînga” (autoarea folosește persoana a doua, ca și, spre exemplu, Ion Pas în **Zilele vieții tale** și Michel Butor în **La modification**). O așteptare nesfîrșită generează și grațios-mecanicele ficțiuni ale eroinei din **Pomul cu flori cît palma**, unde tristețea se disimulează într-o revărsare de fantezie grotescă. **Aldebaran** este adevăratul volum de debut al prozatoarei Elenei Ghirvu-Călin.

vertigiilor „inspirate”, contemplația înțeleaptă și analiza „rece”.

În sfîrșit, eseistica lui Matei Călinescu are calitatea prețioasă de a fi **plăcută**; autorul nu-și propune să ne „zguduie” și nici măcar să ne cîștige o admirație necondiționată. El se mulțumește să ne invite a gîndi la niște aspecte peste care treceam pînă acum prea ușor, citînd o carte, și să-și susțină observațiile pertinente cu numeroase date instructive, fără a lăsa vreo impresie didacticistă. De aceea aproape toate eseurile sale devin într-adevăr, după fericita formulă a lui Remy de Gourmont, agreabile „promenade filozofice” prin universul literaturii moderne.



Octav Șuluțiu

Introducere în poezia lui G. Coșbuc

Mă îndoiesc că acest studiu inedit despre Coșbuc va izbuti să readucă

numele lui Octav Șuluțiu în conștiința publică. Întii, fiindcă e o lucrare neîncheiată, rămasă printre manuscrisele autorului și lăsată într-o primă redactare, nu prea îngrijită, cum ne avertizează prefațatorul textului, Dumitru Micu. Pe urmă, deoarece Octav Șuluțiu a fost un critic, foiletonist, mai puțin citit, chiar și acum trei decenii, pentru justetea diagnosticelor sale sau harul formulării lor memorabile și mai mult pentru atenția acordată cărților necomentate de alți croniciari. E limpede așadar, că, în primul rînd, o asemenea grijă avea șanse superioare să intereseze astăzi, măcar prin îmbogățirea informațiilor noastre despre anumiți scriitori interbelici obscuri. În sfîrșit, datorită strategiei critice — după mine — inabile, la care studiul de față recurge spre a-și atinge țelul propus: reactualizarea lui Coșbuc. Cînd vrei să obții acest lucru, nu începi prin a scrie: „Se afirmă că G. Coșbuc n-a fost un poet mare. (Unii îl consideră un simplu versificator!) Se poate să fie adevărat...” În-treaga expunere e stăpînită de o timorare secretă; criticul nutrește în sine sa o mare admirație pentru Coșbuc, dar se ferește să-i dea curs liber; obiectivul pe care și-l fixează e minim: a ne convinge că George

Coșbuc „a înscris în istoria literaturii române o operă și un capitol care vor rămîne”. Ca să nu fie cumva bănuie că ignoră slăbiciunile poetului, se grăbește a le recunoaște: „Coșbuc nu este un gânditor. El nici măcar nu se ostenește să înnoiască temele poetice, ci le ia de-a gata, de la precocesori, și le dă doar nuanțe imponderabile”. Poezia sa, „mai mult anecdotică”, „nu este una a esențelor și a inefabilului” etc. „Reabilitarea” are loc la o treaptă atît de joasă, încît nu merită osteneala. Cine poate contesta că George Coșbuc a înscris un capitol, și încă important, în istoria literaturii noastre? Criticul forțează uși deschise și se bate pentru lucruri cîștigate de mult. După ce G. Călinescu a arătat că George Coșbuc este „nu numai un desăvîrșit tehnician, dar nu rareori și un poet mare, profund original, un vizionar al mișcărilor sempiternice”, eforturile lui Octav Șuluțiu, prin ținta mult prea modestă pe care o urmăresc, ne apar cam puerile.

În alt plan, strict didactic, studiul poate fi, eventual, util, cum subliniază cu justete prefața. Octav Șuluțiu grupează și clasifică poeziile lui Coșbuc realizînd o descriere școlărească, dar sistematică, a operei scriitorului. Scoate de asemeni în evidență, nu fără bun gust, piesele ei de rezistență, analizîndu-le cu o incontestabilă pricepe-

re. Pe alocuri și caracterizările, oricît de plafonate se prezintă, conțin unele observații pertinente și interesante. Octav Șuluțiu ne atrage, de pildă, atenția că „țărani din poezia lui Coșbuc n-au identitate. Nici un personaj al lui Coșbuc nu este individualizat, așa cum vor fi mai tirziu la O. Goga, dascălița, popa, bătrîni, lăutarul etc. Nu apare aici nici un tip precis, nici o persoană distinctă și conturată, ci numai niște entități nominale. Este parcă un înțeles mai adînc în acest anonim colectiv, în care foiesc flăcării și fetele, nevestele și copiii, țărani și babele, unii avînd citeodată și cite un nume de botz, dar fără să ni-i putem închipui cu mintea. Nici unul n-are atribute fizice sau psihice personale, ci numai fețe și trăsături psihice colective”. De aici, pînă la viziunea tribală, pe care o valorifică G. Călinescu, distanța nu e foarte mare.

Dacă Octav Șuluțiu ar fi avut posibilitatea să-și revadă textul pentru publicare l-ar fi curățit, sigur, și de anumite formulări nu din cele mai fericite ca: „sentimentalism leșinat”, „romantic despletit, care cu degetul la timplă contemplă natura”; „viața își urmează cursul, sub aspectul iubirii flăcăilor, furișîndu-se după fete”; „nimeni n-a exprimat în literatura română mai frumos dragostea fiului pentru mama ca Eminescu și Coșbuc” etc.



Drum în penumbră

Îmi simțeam capul pe dinăuntru ca piatra, iar gura mi-era arsă. Pe fața băieților, în nuanțe mai verzi ori mai galbene, se mărturisea aceeași mahmureală. Do-vadă și lăcomia cu care sorbeam cafeaua cazonă, cu care ne întindeam să mai cerem. Masa de dimineață, golf de liniște înaintea programului. Mai aveam un sfert de oră înainte să începem o luni atât de lungă după duminică și Ion, cu ochii parcă și mai catifelaji de moliciunea zilei de ieri, luă cuvântul și mă întrebă:

— Ei, ți-e mai bine?

Mai bine? Mîna nu mă durea prea tare. O zi, două, aveam să mă restabilesc complet. Capul mă făcea să sufăr îngrozitor. Îmi blestemam zilele. Îmi venea să nu mai trăiesc.

— Ieri, după ce-ai adormit, am discutat cazul.

Ion avea parcă buzele mai groase ca de obicei, mai roșii în fața palidă, și le țuguie deodată cu lăcomie ca să tragă primul fum dintr-o țigară.

Discutat cazul?

— Sigur, e o porcărie. De mult n-am mai auzit de o tragere pe sfoară în halul ăsta. Nu-i așa, băieți?

Sandu muia o felie de piine în ceașca de metal. Gigi încerca să culeagă cu cuțitul un atom de unt rămas pe farfurie. Amîndoi, la unison, înclinară convinși din cap: „Ba bine că nu. Te cred!”

— Să nu vină la întâlnire, mai treacă-meargă. Ori să-ți dea o adresă falsă. Dar așa, vizită, mă rog, totul ca la carte. Și pe urmă.

— Și pe urmă? am înginat eu proteste.

— Mai ales că era prima învoire în oraș, după atîtea săptămîni. Aștepți. Îți faci planuri, îți faci speranțe, socoteli. În fine. Și nimic!

— Nimic? am repetat eu.

— NIMIC!

— Cum nimic?

S-au întors spre mine toți trei. Gigi lăsă cuțitul. Azi, Ion avea sprîncenele groase, îmbinate bogat deasupra nasului mare, frumos, grecesc, parcă și mai groase, și mai îmbinate.

— Ce mă, te-ai prostit? Nimic! Nu ne-ai spus tu așa?

Să le fi spus eu așa? Ieri, prin iarnă, în ceața mășinii, între respirațiile lor de vin și cozonac, erau foarte veseli, la început nici nu mă auzeau, povesteau întretăiat, fiecare altceva, aventuri, încet-încet ajunsesem să-i domin, la jumătatea drumului mă sorbeau, te pomenești că le-am spus tot, cine știe, poate și mai mult decît tot, șampanie, coniac, baia albă din care ieșisem vrăjit.

Îmi dădeam seama că trebuie să protestez, nu puteam, eram atît de slăbit, încît capul îmi cădea în farfurie, și dedesubt un gînd: „Lasă-i să vorbească ce vor, treaba lor, nu sînt băieți răi, prieteni, ce dacă nu înțeleg, viața ta tot a ta rămîne!”

Judicios, Ion tăia aerul cu mîna în care ținea țigara.

— Așa că acum nu mai rămîne decît o problemă: ce facem cu puștoaica?

Sandu și Gigi aprobară iar din cap; și pentru ei nu mai exista nerezolvată decît o problemă: ce facem cu puștoaica? Problema lor, care, natural, trebuia să fie și a mea. Ion avea intonația adevărurilor indiscutabile.

— Care puștoaică?

S-au uitat la mine ca la un vițel cu două capete.

— Mă, tu nu te-ai trezit bine din somn!

— Ba m-am trezit foarte bine.

— Poate că nu l-ar strica o aspirină. După băutura, e lucrul cel mai bun.

— N-am nevoie de nimic.

— Nu vezi că ai început să uiți de la mîna pînă la gură?

— Eu?

— Te-ai senilizat. N-am văzut-o toți trei în ușă? În ușă. Cu tine. Nici nu ți-a dat mîna la plecare.

Erau teribil de atinși, de preocupați de demnitatea mea. Solidari cu mine, ce-ar fi vrut? Să-i spună cine știe ce mîgărie la telefon? O clipă m-a apucat furia, mi-a venit să sparg. N-aveam nici o șansă, erau trei, spatele lat al lui Ion, al lui Gigi, se profilau pe fundalul sălii de mese în care se decupau mișcările elevilor, cu furculița, cuțitul, ceașca, țigara.

— Băieți, am spus, rugător, aproape culcîndu-mi capul pe masă, să vedeți, am să vă explic. Nu e ce credeți voi.

— Dar ce e?

Eu știam și mai puțin decît ei ce e.

— Mă rog, făcu Ion (tonul jignit, prietenul căruia i se refuză un serviciu dezinteresat), noi nu vroiam decît să te ajutăm... Dar dacă zici tu că nu trebuie, nu trebuie... Atunci... Ce să mai vorbim.

Maiorul părea foarte îmbufnat azi. Ne-a scos din sală în comenzi brutale: — A fost de-ajuns o singură învoire ca să vă leneviți?

Și din nou ninge. Oh, era îngrozitor, aveam senzația că-mi ninge în creier. În coloană cîte trei, am ieșit pe șoseaua ninsă, spre terenul de instrucție. Ninsorea s-a rărit, a încetat, norii s-au dat la o parte. Deodată pe pluton a căzut umbra unui avion.

Un cuadrimotor mare, străin, mai colorat ca ale noastre, mai puțin zgomotos, spre vest, strălucea în aer, aerul strălucea în jurul lui, o clipă plutonul pe șosea și avionul în cer se mișcă împreună, noi crucificați de umbra lui, apoi avionul luă înălțime, coti. Ferindu-ne de ochiul maiorului, ne uitam după el. Pe neașteptate a luat foc tot de lumină și am știut că în cer e soare.

A fost soare și pe șosea, îngreunîndu-ne căciulile. Soare pe zăpada din fața noastră, pe marginile drumului, pe salcîmii goi, pe tufele sărace, pe ciorile cîmpului, mergeam, ne treceam pe furîș mînușile în centură, aerul se schimba, am luat prima pauză a zilei sub un soare plin. Ne-am așezat să fumăm pe marginea unei gropi, aici zăpada era subțiată, soarele foarte tare, văzînd cu ochii se ducea, lăsa negrul pămîntului.

— De acum înainte — primăvara! declară profetic Ion. După amiaza de ieri avusesse darul să schimbe cazarma, cîmpul, înfățișarea băieților, întreaga înfățișare a armatei, priveam în jur cu alți ochi, pe zăpadă se mișcă pătat o corcitură de cîine. Mergea nesigur, se clătina ca beat, venea drept spre noi parcă fără să ne vadă. — Cuțu! spuse Sandu, și am băgat toți de seamă că ochii îi erau goi de privire, membrele țepene, blana zbîrlită, bale albe îi curgeau îmbelșugat din gură, era la cîțiva pași. Ion sări în sus cu o sprinteneală uimitoare pentru masa lui, strigă la el agițînd arma ca un ciomag, cîinele se opri, căscă gura din care un cocoloș de bale se duse în zăpadă, am strigat toți la el, s-a întors și a izbucnit într-o fugă beteagă, l-am urmărit înfiorați.

— Era turbat, spuse Ion, cu arma încă în mîna.

Ca de obicei, ne retrăsesem ceva mai departe de toți ceilalți, ca să fumăm în liniște. Mai aveam poate

două minute de pauză. Maiorul nu se vedea. Cîinele s-a dus drept spre restul plutonului, am văzut băieți întinzînd mîna spre el, și deodată toți în picioare și cîinele fugind iar în largul cîmpului, în goana lui bolnavă.

— Crezi că era turbat?

— N-ai văzut ce bălos era?

— Auzisem că nu turbează decît vara. De căldură.

— Poate l-a mușcat altul.

— Am văzut odată un om bolnav de turbare. Cînd eram mic, la Iași. Într-o curte a spitalului. Urla, făcea spume la gură, rodea o scîndură. Era oribil.

— Ce dracu o să se întîmple cu cîinele ăsta?

— Dacă are noroc, îl împuşcă repede. Cînd sînt atînji de boala asta, suferă îngrozitor.

S-a dat adunarea. Ne-am sculat din zăpadă. Am pornit. Nici urmă de cîine. Fugise ca o părere. Soarele era atît de frumos, încît ni l-a șters din minte imediat. Maiorul a luat-o pe șosea înaintea noastră, noi în urmă am profitat ca să vorbim între noi cu voce scăzută, băieții tot se mai laudau cu ce făcuseră ieri. Pînă la prînz și mai tîrziu, soarele a bătut zăpada tot timpul. La prînz ne era cald în mantale. Ne simțeam toți altfel. Ajunsesem de o bună dispoziție idioată. Se spuneau anecdotele de rigoare, toți rîdeau, eu zîmbeam, ziua de ieri îmi trecea prin creier, repede și fără durere, absurdă ca o frază într-o limbă necunoscută. A fost soare toată ziua și a apus după masă într-un senin splendid. Eram toți niște oameni noi. Nu m-am gîndit la nimic altceva. A venit altă zi.

Altă zi, tot cu soare, ce noroc! Pămîntul arunca zăpada de pe el, soarele era atît de tare, încît topea văzînd cu ochii. Anotimpul nou îmi intra în toate vinele. Mă umflam sub uniformă, și ne-au dus la prima ședință de tragere.

Ne-am sculat mai devreme, ca sardelele în camioane, cu arma între genunchi, de sub prelată nu se vedea drumul de loc, am mers cîteva ore, ne-am oprit într-un orizont negru-verzui, în jur cîmpul fără un copac, fără o tufă, se auzeau focuri de armă, de unde veneau?

În formație de marș, am văzut că terenul nu era nici pe departe atît de plat cum părea, hop! — o falie mare în peisaj și în ea am zărit de sus soldați culcați pe arme, păreau pictați pe fondul negricios, din arme țîșnea un fum sărac, nici un pocnet, eram prea departe. Am coborît panta, în unghiul mort al tragerii, am trecut în așteptare lîngă niște bolți ciudate de beton, băieții presupuneau că aici trebuie să se facă antrenamentul la pistol, nu vedeam nimic, dar din dosul zidului de beton se auzeau, trăgeau cînd foc cu foc, cînd serii, s-a făcut controlul armamentului, ni s-au împărțit, da, astea erau gloanțe, gloanțe de război, galbene cu vîrfuri spre roșu, pe fundul lor scria anul fabricației, erau gloanțe turnate acum zece ani, zece ani așteptaseră în întunericul magaziiilor, în taina cutiilor de tablă pe care le sfișia acum cu o baionetă un armurier în halat albastru. Am încercat armele. Pămîntul era negru și ud, uniforme pe noi aspre, înțepătoare, betonul hidos brăzdat de obscenități scrise cu creta ori cu bucăți de cărămidă, iar cerul la stînga era mărginit de beton, la dreapta se ducea pînă la infinit, sublimitate de cer, sub care toate arătau murdare și pămîntești.

Am așteptat mult, unitatea cealaltă a terminat tragerea, a curs pe lîngă noi, niște militari în termen obișnuiți, cu uniforme mai decolorate decît ale noastre, fără semne roșii pe epoleți, fețe asimetrice, ochi încolori, coșuri, un subofițer gras, cu fața verde de bărbierit îi conducea sacadat, trecu și el și se uită crunt la noi.

— Serie pe linie de tragere MARȘ!

Ne-am culcat pe locuri topite și mai mult de căldura trupurilor dinainte, vedeam șase culoare lungi, între valuri de pămînt, la capătul dreptunghiului poligonului un val de pămînt gălbui, peste el cerul, nici o pasăre, nici o mișcare, au început să ridice țintele, erau teribil de mici, prin cătare păreau și mai mici, căciula îmi cădea pe ochi, trebuia să las arma



CRISTIAN BREAZU

GINDITOR

și s-o dau pe ceafă. Îmi tremura degetul pe trăgaci, centura mă sugruma, nu adunasem bine sub mine poalele mantalei. Am încordat privirea prea tare. Îmi țineam răsufierea de prea mult timp, mă sufocam, ochiul îmi obosise, am închis ochii, am respirat, nu mai vedeam ținta, am numărat, eram al treilea în serie, trebuia să trag în a treia țintă. BUF! a tras lângă mine Ionel, făcuse tir când era student, sigur, pentru el e o joacă, arma are un zgomot urât, sec, înfundat, de lemn înfășurat în cirpe izbit pe lut ud, nimic sonor, am ochit cât mai scurt cu puțință, a scos un fum greșos, nu m-a lovit de loc în umăr, eram istovit. — Serie DREPTI!!

Ne-am dus să controlăm țintele. Ținta mea era absolut virgină, nu nimerisem nici măcar în margine, maiorul s-a uitat la mine: — Unde-ai tras, elev?

M-am uitat la el, stupefiat de întrebare. În țintă, firește.

— Ținta e mare cât vaca și nu ești în stare să bagi un glonț măcar în margine? Ai ceva la ochi?

Ionel nimerise în plin și acum, alături de mine, îmi arunca priviri vinovate.

Am trecut în repaos, pe când trăgea altă serie. — Să ochesti cât mai scurt, mă învățau băieții. Altfel îți tremură mâna, îți obosește ochiul, cătarea joacă. — Da, da, sigur, știu și eu asta. — Atunci cum de n-ai nimerit?

Mă dojeneau degeaba. Luasem linia de ochire cât putusem mai corect.

Din tot plutonul, trei nu nimeriseră de loc. Unul purta ochelari, mai treacă-meargă. Îmi știam ochii perfect sănătoși.

Am mai tras o dată. Am auzit un mieunat lung și antipatic, la cîteva metri în fața mea, și vocea maiorului: — Ochește mai sus, elev, nu-nfige glonțul în pământ!

Am tras de patru ori și o dată am găurit ținta în marginea de sus. — Poate bate arma într-o parte.

— Arma? Greșești tu. Ai să mai tragi o dată. Dacă nici acum nu nimeriști, te pun să iei linia de ochire de o sută de ori drept pedeapsă.

Eram să surdă neîncrezător. Maiorul părea foarte serios. Auzisem de anularea unor învoiri pentru o ședință de tragere neimplinită.

M-am resemnat la ideea unei duminici în cazarmă, lenevind în pat, în papuci în fața televizorului, ce mă chema în oraș? Am tras iar, de data asta cu și mai puțină atenție, soarele făcea ținta să strălucească, eram bine culcat pe pământ, m-a străbătut dorul ațipirii cu capul pe armă, după plecarea loviturii am închis ochii o secundă, m-am topit, am intrat tot în pământ, soarele mă împușca de sus, pământul s-a dat peste cap cu mine, ametindu-mă. Poligonul lung și abstract, glonțul nevăzut, ținta care îmi scăpa, mirajul cerului, boala soarelui, dispăream și eu.

Lovisem, dar foarte mediocru. Tubul cartușului, sărit la dreapta mea din armă, suridea pe pământ. Arma mirosea a pucioasă. Mi-era teribil de sete. Unde să găsim apă? Sosea un grup de ofițeri, unii cu mantalele pe braț, vorbeau între ei, rideau, pasul le era liber, puneau de voie cizmele negre pe pământul trezit, maiorul nostru ne ordonă trecerea la camioane, se amestecă între ei.

Camioanele așteptau, un șofer dormea cu nasul turnat de volan, nasul luase o formă imposibilă, parcă ar fi fost de ceară, te pomenești că n-avea os de loc, am găsit o canistră cu apă cu gust rău, nu mai avea decât cîteva picături pe fund, ne-am dus la marginea poligonului, nu era nici un copac, soarele ne venea în față, printre stîlpii înalți cu sîrmă ghimpată, cu fața la sîrma ghimpată am urinat toți în soare. Ne-am întors, am dezbrăcat mantalele să curățăm armele, cu cât mai iute cu atât mai ușor, se știe, mecanismul era nămoos, cum oare din cîteva gloanțe se poate murdări într-un asemenea hal, ce se fac cu ele soldații în campanie? Cînd au vreme să le curețe? Cînd au vreme să se aperce? Cînd au vreme să scape, să trăiască? Soldații, după mai multe luni de război, se învață să tragă perfect, aproape nu mai ochesc, nimeresc mereu, plumbul se duce în os și carne, pătrunde pîrîind, un pîrîit, un țipăt intim pe care nu-l aud înfiorate decât straturile, țesăturile, organele neatine din jur, căldura mare din jur, fierbințeala mică din mijloc, întilnite îngheață împreună, întregul îmbogățit cu cîteva zeci de grame se dă peste cap, se oprește într-un alt echilibru.

Ne-am întors.

Am visat golfuri ciudate, franjuri de mări tropicale, luna pe mlaștini exotice, căderea unui șarpe în apă ca un baston care prinde viață, frunze carnoase, flori carnivore, colți și ochi lacomi, deschiși fără gene pe focul feroce al pupilei ovale, bălți cu plante și trupuri, simțeam căldura apei, așteptam în orice clipă mușcătura naturii, m-am trezit fără să știu de unde mi-a venit.

O inspecție găsisse dulapurile dezordonate, le mai neglijașem și noi, uitînd de spaima continuă din primele luni, acum spălam de zor clasa, dădusem mesele de pereți, urcasem scaunele pe ele, măturasem praful, turnasem apă, săpunisem scîndura, luam cu cirpele

noroiului de săpun și apă și îl storceam în gălețile vopsite în verde, deformate, lovite de prea multe ori una peste alta în magazie de elevi neînvațați cu spălătul podelelor, în urma noastră podeaua rămânea roșcată, strălucea, a trecut ofițerul de serviciu, s-a uitat, nu era destul, ne-a ordonat s-o luăm de la început. — Am înțeles!, dar nu ne-am mai apucat, mai curată tot nu putea să iasă, am pus la loc mesele în jurul lăzii cu nisip unde făceam lecții de tactică cu sate de lemn, riuri de cretă albastră, copaci din chibrituri, și simboluri de poziții, fortificații, unități, tancuri, tunuri, instalații de lansare, mitraliere. Am îndreptat pe pereți schemele cu principiul de funcționare al automatului și citatele roșii din regulament, ne-am lăsat în jos de la coate mînele cămășilor, ne-am pus tunicile, ne-am încins, am coborît ciocnind urît cimentul scăriilor, era încă lumină, ziua începea să se lungească simțitor, ghiceam în oase nevoia unei veri lungi, de la începutul lui mai pînă la începutul lui octombrie.

Băieții erau la televizor, o clipă mai luci figura unui actor de la Tănase, cu un papillon imens la gît, cu mustață uleioasă, culmea timpenei vovedilești, minunea umorului Bucureștilor, și un film de război. Un film de război făcut de nemții de azi despre nemții de ieri, începea tocmai cînd pierdeau războiul, și totuși luptau, sportivi, tineri, ce folos. Ca de obicei mă uitam, mă uit la toate filmele despre ultimul război oricît de bune, oricît de rele, ca să înțeleg mai mult, măcar, cine știe, de data asta, să înțeleg. Uite, fi scot ca pe șoareci din subsoluri, îi adună cu mîinile la ceafă, îi împing în țarc, ei se așează pe pământ, strîngîndu-și genunchii cu brațele, își pun mantalele și păturile în cap, nu mai mișcă, nu mai vor să știe de nimic. Lîngă mine privea filmul elevul König, flegmatic, fără țigară, într-un maiou curat, frumos mulat pe torsul athletic. M-am întors spre el, am renunțat. Uite, filmul trece, trec soldații, liberi întii, prizonieri pe urmă, trece viața lor, vine viața noastră, aștia care se văd acum, adică unii ca ei, au fost și pe la noi, se îngheșuiau la fetele țigănoase și tari de la Tănase, căscău ochii la cofetăria Anghelescu cînd li se răspundea a doua oară că într-adevăr pot cumpăra cîtă frișcă doresc, chiar și de întreaga soldă, la noi nu erau cartele ca în Germania, povestea cine mi-o spusese, unchiul Nicu, parcă unchiul Nicu care a fost prizonier acolo, prietenul lui Johnny Popescu, care a luptat, a fost rănit, s-a întors, s-a mutat într-o odăiță la noi fiindcă i se luase casa, a fost arestat nu știu pentru ce prostie, a fost iertat, a fost un an vînzător la o băcănie, spera să devină funcționar, a murit de infarct, prea multe pentru un singur om. Îi țin minte înalt, uscat, cu fața scrobîtă, cu o cărare tot scrobîtă în părul negru, spunea anecdote foarte reușite, venea la unchiul Nicu și se certau interminabil despre cum a fost istoria și cum ar fi trebuit să fie. Se duse filmul, iliada germană și odiseea aliată, veni un grup de mețiși grași din Cuba ori din altă insulă latino-americană, Guantanamo, cînta un fel de țaran, răgușit, cu o pălărie neagră, demodată, ridicolă, un costum negru, o cămașă cadrilată închisă pînă la gît, trei rase se certau pe figura lui, închipuiți-vă un chinez cu trăsături de

alb-negru, Guantanamo, dădor profundo, șlagăr celebru de patruzeci de ani, cît de mult a înaintat lumea și arta cît de în urmă a rămas, Guantanamo pe sate de trestie de zahăr, pe palmieri legănați în apă, pe bărci în lagune, lagune, lagune, o, lagune! Îmi curgeau în ochi lagunele de pe ecran, ochii mei curgeau în ele, și nu mi-a venit să cred, m-am făcut că nu aud, RACHETA! strigă iar din ușă sergentul de serviciu pe batalion.

Racheta — alarma! Numai de asta nu avusesem parte azi. Dar nu e timp de pierdut. Direct în bocanci, atît de repede încît picioarele sfîrșie de atingerea pielii tari, degetele sucesc gîtul nasturilor încheindu-l, umerii pocnesc în vesteoane, corpul explodează în mantale, pe lîngă mine trece vijînd elevul König, gata echipat, cu arma strînsă eroic în mîna, după el imediat, ca doi cai care își suflă unul altuia în ceafă spre potou, elevul Cătăneanu, elevul Steinbrecher, Ion face eforturi disperate să intre în mantaua prea mică, întinde de brațe, cu pumnii strînsi, smucește din umeri, mă reped în urma lui pe ușă, lovindu-l cu bocancul în călcii, într-o clipă ni se lipeșc armele în mîini, la ușa rastelului elevul Băbeanu azvirle îndemnativ lopeți, topoare, automate, puști mitraliere, port-încărcătoare, lădița comandantului, binoculul, pistolul-rachetă, port-hartul, aparatele de radio portative, sărîm de sus, din capul treptelor drept în curtea cazarmii, desfacem picioarele pînă la pocnitura tendoanelor, ardem curtea, cădem în formație, sintem al doilea pluton gata, fug după noi plutoanele celelalte, aruncînd din mers arma pe umăr, în formație își strîng centurile, aduc în spate lopețile, încheie ultimii nasturi ai mantalei, alți elevi explodează pe ușa dormitorului, unul cade în zăpadă, e iar în picioare, am timp să trag cu ochiul la ceas, a trecut un minut; la cer: seninul s-a dus, negrul astupă stelele.

— Batalion DREPTI! Batalion pe loc REPAUS! Colonelul venea avan prin resturile de zăpadă murdară, cu nasul împlîntat în guler, aurul chipului tăia noaptea, după el maiorii, cîteva pe care noi nu-i știam, uite un locotenent-colonel verde, grănicer, cu cap de dog, ba e chiar colonel, colonel trei stele. Maiorul nostru, cel mai înalt între toți, încheia grupul, se vedea peste ceilalți ca turn.

Oțeleanu, firește, nu era mulțumit. Văzuse el alte alarme. — Afta timp vă trebuie? Ce vă faceți dacă era un atac aerian? Sau tancurile inamicului? Inamicul nu iartă! De ce te miști în formație? Așa se ia poziția de drepti? REPAUS! DREPTI! REPAUS! DREPTI! REPAUS! DREPTI! Voi trebuie să dați exemplu trupei, voi sînteți școala de ofițeri! Trupa iese la alarmă mai bine ca voi! Numai în alarme am să vă țin! REPAUS! Care pluton a ieșit primul? Și ultimul?

Ultimilor le-a dat corvezii. Maiorul Tărtășescu, sumbru, studia cazarma, undeva, dincolo de noi. Vocea lui Oțeleanu ne lovea ca un crivăț. Deși cînd preda în clasă vocea îi era baritonă, acum se ridicase în cap, străpungea urechile, deforma cuvintele pe nas, parcă și graseia ușor. A pus ochii pe un elev: — La șase pași în fața frontului MARȘ!

S-a legat imediat de centura lui. — Așa se strînge centura? A pus mîna pe cataramă și a început să i-o răsucească. A mers de două ori. — Două schimburi de planton, schimbul doi, în front MARȘ! A scos pe altul. S-a uitat la bocanci, nu vedea bine însă, a cerut o lanternă, a aprins-o, s-a făcut foc: — La ora asta toți bocancii trebuiau să fie lună! Cînd aveai de gînd să îți faci, mîine dimineață? Două săptămîni consecutiv în cazarmă! Asta din cauza televizorului, vă băgați toți cu capul în el și uități de îndatoririle militarelui!

A mai scos vreo doi, apoi ne-a urat noapte bună. — SĂ TRAIȚI! din o sută patruzeci și trei de piepturi, atît de tare încît ne-am speriat și noi de forța noastră. Lui mai că nu i-au ieșit ochii din cap: — Cînd se răspunde superiorului, tare! Tare să se dărîme cazarma! Ce, n-ați mîncat? Cînd eram eu în școala de ofițeri, făceam arest dacă nu spuneam să trăiți ca lumea! Încă o dată!

A plecat tunînd și fulgerînd, cu toți ofițerii îngheșuindu-se în jurul lui, dar unul din ei i-a spus probabil o glumă, pentru că l-am auzit rîzînd cînd dădea bășos colțul în jurul blocului alimentar. Zdravăn, bătrînul. Ofițerul de serviciu a ordonat intrarea în dormitor. Ne-am dezecipat fără să vorbim. Am imprumutat iar lanternă lui Gigi. Metisul bătrîn, autorul Guantanamoerii, plutea prin dormitor, suris carab, trist, bătut. Melodia lui fermeca pînă și aligatorii. Sint aligatori pe-acolo? Ori poate caimani? Plutea închis în ea pe luciul lagunei, ca într-o barcă. O expresie atît de candidă, de simplă, de temătoare, omul sortii potrivnice, dădor profundo.

Sub pătură am scris scrisoarea, la lumina lanternei lui Gigi. Mă căzneau să fiu citeț, reușeam rareori. Am terminat, am dibuit în întunericul dulapurii un plic, am ieșit în frigul sălii, în celălalt dormitor, l-am trezit pe elevul Cornilă, poștașul batalionului, nu înțelegea ce vreau de la el: — Să pui scrisoarea asta mîine la cutie, la prima oră, o dată cu celelalte! A aprobat adormit, și m-am culcat și eu.

Ovidiu Genaru

Cintec

Dintr-o tîmplă care tînde și să zboare
și să vadă
Ca semințele pe plai eu las ancore să-mi
cadă
Tu ești soarele și luna raiul meu și
rădăcina
Eu copilul limbii tale care îți citesc lumina
Tu ești golfu-n care mie îmi albește azi
aripa
Amîndoi sintem o rouă peste care cade
clipa
Eu duc cintecul cum cerbu-și poartă
coarnele întoarse
Tu îmi răcorești lăuntrul cu-ale lui
fîntîne arse
Eu îmi trag din calendare neamurile
înainte
Tu le ningi cu-acele pulberi care se numesc
și sfinte
Dacă riul dacă ramul nu-și găsesc cale
pe-aproape
Eu le fac un prund din trupu-mi și o rază
din pleoape
Dacă în cîmpii voievodul nu mai
poate-ncăleca
Sint mulțimea și aprodul între glij și
steaua Sa.

Te-am lăsat praf, amice. Eu sînt Viezurele, în carne, oase și armament. Mi-a spus patronul să te păzesc pînă îți vine inspirația să ciripești. Poți să pui picioarele pe masă. Eu o chem pe asistenta mea, iar tălică poștește și simte-te ca acasă. Și după ce flueră scurt, adăugă: Fetița a fost educată de mine. Are maniere tip top. Și e mișto, șefule, de-ți cade cu tronc la inimă.

În prima clipă, am crezut că Fetița este prietena mea și mi s-a încrîncenat carnea la tentativa de a-mi imagina educația pe care putea să i-o dea diformo și oribila ființă ce-și zice gagiul. Ușa s-a deschis încet, împinsă delicat și a intrat Fetița. O panteră indiană...

...Pe la orele două noaptea, mi s-a făcut lehamite de fotoliu și i-am spus piticului că mi-a venit inspirația și vreau să ciripesc. Fericit, o puse pe Fetița să facă sluj în fața mea și să mă sărute pe amîndoi obraji, apoi îmi întinse un radio la mărimea cutiei de chibrite.

Patronul era pe recepție, fericit că sînt parolist și nu am avut nevoie de o mie de ani pentru o inspirație.

Timp de cîteva săptămîni m-au lăsat în pace și am fost foarte bucuros că-mi pot vedea de cursuri.

Scăpat de examene și de cursuri, am plecat într-o stațiune balneară cu scopul precis de a mă plictisi.

Trei zile după sosirea mea, o limuzină cu doi găligani mă răpi și mă duse acasă, în miez de noapte. Aici mă aștepta patronul furios, cu capul și brațul bandajate. Alături, piticul și pantera îmi surideau dulce. După discuția în care am făcut greu față violenței patronului, am reușit în cele din urmă să-i explic că eu studiasem destinul tipului dubios și nu posed capacitatea de a prevedea ceea ce n-am studiat. Deoarece n-am fost consultat și de patron în chestiunea propriului său destin, de unde să fi aflat că-l va răni cineva? Sînt complet inocent în această întimplare și, chiar dacă aș fi prevăzut-o, nici o armată din lume nu l-ar fi putut scuti de ceea ce-l așteaptă. Neliniștit, patronul îmi ceru să-i descifrez destinul. Pretextînd că emoțiile, călătoria și o durere de cap mă lipsesc de fluidul magic l-am rugat să revină a doua zi pentru o consultație completă și competentă. S-a retras întunecat, bombănind, însoțit de pitic.

Pe la prînz, m-a vizitat piticul însoțit de unul din gorilele firmei. Viezurele era bine dispus, elegant și neînarmat. Cu o surprinzătoare elocvență, îmi ținu un speech după toate regulile retoricii. Întîi pomeni de subitlul deces al patronului și laudă cu patos calitățile de conducător, om de lume și om de afaceri ale defunctului. Apoi, ca o paranteză meschină, anunță vestea că răposatul i-a lăsat prin testament totul: localul, rețeaua, colaboratorii, materiile prime, armamentul și întreg capitalul în valoare de 13.849.527 dolari în bancnote circulante. Incheie cu o lungă și tunătoare prestare de jurămint, în care abundau invecitivele la adresa concurenților firmei.

Protocolul o dată încheiat, piticul îi porunci gorilei să se ocupe de prînzul nostru și al panterei. Pe mine mă anunță că m-a investit cu gradul de adjunct și funcția de șef al serviciului idei și informații. Ne retraserăm în bibliotecă pentru o conferință tehnică privind profilul activității viitoare a firmei.

Patronul avea angoase. M-a scos din papuci și l-am lichidat. Firma cere mînd de fier.

Piticul se tolăni în fotoliu și îmi explică pe scurt sarcinile mele. Trebuie, în primul rînd, să-mi păstrez catedra și să-mi extind campaniile sociale de profilaxia mitomaniei. Voi primi capital pentru a scoate o revistă patetică, la editarea căreia îmi pot permite o pierdere planificată de o jumătate de milion pe an. Firma posedă, în afara capitalului lichid din seif, un capital plasat în diferite bănci și investiții în valoare de aproape un miliard. Cuvîntul de ordine, sloganul nostru, va fi: *Să dublăm ceea ce avem, să triplăm ceea ce vom obține!* Îmi revine și sarcina de a oferi consultații privitoare la finalitatea fiecărei acțiuni de amploare întreprinsă de firmă. Pentru fiecare pronostic eronat, voi plăti daune egale cu valorile pierdute.

I-am explicat piticului adevărul despre ochiul meu bolnav și ceața roz. Afacerea în care mă atrăgea era prea serioasă și nu puteam risca să-i las credința că posedam fluid magic. Precizările mele îl satisfăcuseră, dar îl necăji puțin faptul că previziunile mele, fie proaste, fie bune, sînt implacabile. Ar fi vrut să exercite un control asupra evenimentelor, ca să le determine o evoluție conform intereselor firmei. După ce se gîndi un timp, ajunse la concluzia că e totuși foarte important să cunoști destinul adversarilor și asociaților tăi: poți evita investiții nerepentabile, îți poți controla mai bine șansele.

După un prînz copios, ne întoarserăm în bibliotecă și, în două ore jumătate, am studiat destinul piticului pe un an întreg. Urma să dea, în curînd,

șapte bălăii sîngeroase, cu șapte concurenți. Își va pierde, de trei ori, întregul efectiv, dar și-l va reface și concurenții vor fi desființați. La căderea primei zăpezi va participa la campania electorală a municipiului și va câștiga, cu o majoritate zdrobitoare de voturi, centura și cheile funcției de primar. Un atentat stîngaci îi va răni un picior și, rana fiind superficială, va participa în fruntea detașamentelor de poliști la represalii fără milă în cartierul tripourilor. Apoi, această plagă fiind lichidată, va demola cartierul și va înălța un superhotel ultramodern, cu o sută de etaje, înzestrat cu toate distracțiile posibile și se va însura cu singura fată a unui mare miliardar, o ființă frumoasă, dar paralizată de ambele picioare.

După ce i-am împărțit toate astea și am verificat cronometrajul, piticul a început să fluiera a pustiu. A tras cîteva guri de fum și a suris senin.

Urmară două luni de sîngeroase și discrete bălăii nocturne. Rînd pe rînd, cei șapte concurenți fură zdrobiți și Viezurele își organizează firma pe principii noi, cu oameni noi. Educația lor nu-i luă prea mult timp: avea personalitate, era intransigent și ar fi fost un excelent brigadier într-o armată colonială. După ce rețeaua începu să meargă strună, piticul mă vizită de cîteva ori, foarte scîrbit, plictisit de așteptarea primei zăpezi și a campaniei electorale.

Capitalul pe care mi-l încredințase pentru editarea revistei JOS MINCIUNA și pentru campaniile sociale

Viorica Mereuță

Poem fără teamă

Tare mi-e dor, Doamne,
de sentimentul acela de mînz
ca de propria-mi umbră —
lepădată mi-e teamă,
lepădată ca un ciine.
Și, goi, copacii mă ard —
ca un poem necunoscut
în care mor
atît cît se cade unei luminări,

cînd cerul meu s-a spart, a plîns
și am rămas aici, uitată,
în primul gest.

ce urmăreau profilaxia și eradicarea mitomaniei, îl întrebuițam cu succes, dar îmi bloca prea multe ore peste programul universitar.

După strălucita și surprinzătoarea victorie obținută în campania electorală, patronul începu să se plictisească de moarte în așteptarea zilei cînd se va săvîrși împotriva lui atentatul din care se va alege cu o zgîrietură la picior, — pretextul necesar pentru represalii și demolarea cartierului tripourilor. Uneori aproape că mă implora să-l caut pe individul care va atenta și să-l aduc încoace să-l împuste cît mai repede în picior. Ardea de nerăbdare să pornească, în fruntea poliștilor, la un asalt frenetic împotriva caracudei din cartierul tripourilor și, după demolare, să-și construiască opera vieții: Superhotelul tuturor vicilor. (Aici, spre ciuda mea, intenționa să înființeze un club al mincișilor. Rîdea de obiecțiunile ce i le formulam. Refuza să înțeleagă faptul că îmi va distruge toată munca pentru profilaxia și eradicarea mitomaniei. Pentru el, adevărul sau minciuna erau niște fleacuri.) Funcția de primar îl cam plictisea: avea prea mulți simpatizanți, nu-i plăceau recepțiile și nici aparițiile în public. La audiențe, se simțea în largul lui ca și la ședințele de consiliu: își procurase un jilt mai înalt și la putea discuta cu oamenii de la aceleși nivel. Popularitatea lui și-o datora nu înăltimii, ci discursului din preziua alegerilor, cînd, după ce principalii doi candidați se certaseră, se împrocaseră cu ocări și epuizaseră toată rîcuzita electorală, pe la ora unsprezece noaptea, Viezurele se urcase la tribună, pe scaun, apoi pe tribună și exclamase: *Cînd doi se ceartă, al treilea câștigă. Haideți să ne cădrăm la casele noastre. Găliganii ăștia mi-au făcut creierii zob. Mîine, votați-mă pe mine. Trăiască acțiunea! Jos gargara! Și acum, cînd mașina lui trecea pe stradă, chiar dacă înăuntru nu era decît șoferul, oamenii aplaudau și strigau: Trăiască acțiunea! Jos gargara!*

În cele din urmă, atentatul se produse și primarul, rănit la picior, iluminat de fericire, porni în fruntea poliștilor să lichideze lumea interlopă din municipiul nostru. Apoi, după ce dinamită casele în care mai zăceau cadavrele traficantilor morți cu arme în

mînă, aduse buldozere și escavatoare de mare capacitate, supraveghind personal toată munca. Era fericit, se învîrtea ca un titirez, însoțit de pantera plictisită, care se jigărea de la o zi la alta din scîrbă de oameni. Două luni mai tirziu, hotelul cu o sută opt etaje era gata la roșu și începură lucrările pretențioase de finisaj. Aici, activitatea frenetică a piticului nu mai avea liniște: se dezlănțuise o energie acumulată parcă de secole.

O gripă de sezon pe care o neglijașem, se transformă într-o congestie pulmonară destul de gravă. După cîteva săptămîni de spital, m-am întremat și, cînd să-mi fac formele de ieșire, mă vizită un chirurg tînăr dar celebru. Scopul vizitei: să-mi înmîneze o adeziune la societatea și revista JOS MINCIUNA. L-am îmbrățișat cu afecțiunea specială rezervată pentru neofiti. Chirurgul, sîfnjenit de rolul său de neofit, își îngădui, cu multă nesiguranță, să remarce că albeța din ochiul meu bolnav ar putea fi îndepărtată printr-o simplă, rapidă și nedureroasă intervenție chirurgicală. N-am stat mult pe gînduri. Interesul meu, pentru previziunile din ceața roz și mecanismul lor primitiv, scăzuse substanțial. Lecturile intense, în care mă cufundasem în ultimele săptămîni, pentru a susține la Academie o comunicare despre zonele în care mitomania găsește puncte de osmoză cu realitatea, îmi sollicitau excesiv ochiul sănătos. Am acceptat cu plăcere să mă despart de ceața roz. Nici o clipă nu mi-a trecut prin minte ideea de a cere piticului permisiunea pentru această operație.

Operația n-a fost nici dureroasă, nici complicată. Cînd am deschis amîndoi ochii, m-am bucurat întîi de valoarea înmulțită cu doi a unui soare de amiază de iarnă.

Am părăsit spitalul și, în stradă, m-a invitat unul din seria nouă de gorile să-l însoțesc, urgent, la Bosa. Pe drum, l-am rugat pe șofer să-mi adune ultimele ziare de la un chioșc — să văd și eu ce mai face lumea pe glob.

Ajuns la noul hotel CARAMBA, a cărui arhitectonică era stupefiantă, gorila m-a invitat să-l urmez și s-a oferit să-mi care jurnalele.

Piticul m-a primit la piscina de pe acoperiș. Era înconjurat de membrele asociației PROPAȘIREA TRUPULUI ȘI A DUHULUI — o nouă formulă de nudism necamuflet, dar ceva mai justificat, prin adăugirea duhului la firmă. Patronul meu și al revistei mele mă primi foarte furios. Era și cazul s-o ștergi din spital, doctore. Am nevoie de dumneata. Nu mi-a lăsat răgazul să-i vorbesc despre operația care m-a îndepărtat definitiv de cunoașterea viitorului, prin extirparea albeței și dispariția ceței roz. Îmi pretindea, categoric, să află ce fel de molimă a dat printre agenții săi particulari și cei publici, oficiali, ai poliției. Și, mai mult ca orice, dorea să afle ce proporții va lua molima în municipiul nostru. M-am săturat! răcni piticul, *Seara se culcă bărbați și dimineafa se trezesc femei. Picoțitele mele din hotel, cînd le trimiți să ducă dejunul la domni în vîrstă își dau seama că au devenit băieți peste noapte. Le schimb munca, dar, peste cîteva ore, fetele devin băieți și bărbații femei, apoi, iarăși, viceversa. Am înnebunit tot făcînd permutări în schema personalului, conform cerințelor publicului și fluctuațiilor astea blestemate pe care nu le mai înțeleg! Ajută-mă, doctore! Nu știam cum să consider situația: tragică sau hazlie? Îmi pretindea să-i află, în zece minute, antidotul. În caz contrar, urma să zbor de pe terasă, adică de la etajul 108, adică de la înălțimea de 378 metri, fără parașută. A luat un cronometru și a trimis două june nude să se îngrijească de imobilizarea mea, și, la sfîrșitul intervalului de grație, de executarea proiectării mele în gol. Cele două june erau foarte atrăgătoare, dar minutele trecură fără îndurare. În ultimele secunde, ochii mi se opriră pe unul din jurnalele căzute pe mozaic, unul din jurnalele cumpărate de gorilă și necitite încă. Titlul descifrat îmi smulse un suris.*

Patroane! am exclamat. *Îți dau rezultatul, dar e ultima consultație. De acord? Vreau să ies la pensie...*

O.K., bombăni el. *Vreau să fac ordine în hotelul ăsta. Ajută-mă și ești liber.*

Atunci, nu le mai da conserve de gutui.

Și am plecat, lăsîndu-l perplex. Titlul citit în jurnal suna astfel: *Conservele de gutui JOS provoacă permutări genetice și așa mai departe...*

...Mai departe, fără ceața roz, am dus o existență normală. M-am descurcat binisor cu profilaxia mitomaniei: am obținut un fotoliu la Academie, cîteva ordine și medalii, mi-am sporit substanțial economiile.

Din cînd în cînd, Clubul Mincișilor dezlănțuie campanii puternice împotriva mea, dar JOS MINCIUNA ripostează clar, într-un limbaj adecvat. Cînd epuizăm argumentele, facem un scurt armistițiu și dăm o recepție comună unde adunăm material pentru campania viitoare. În felul acesta ne justificăm cu toții existența...



Autoportret

Chagall poet

Marc Chagall a scris totdeauna poeme. D-na Lassaigne tradusese excelent două din ele, nu de mult, pentru o carte despre pictor pe care a scris-o Jacques Lassaigne. Un caiet întreg s-a pierdut din nenorocire (era vorba de cele mai vechi ale lui, de poemele în rusă). Esențialul din ceea ce rămâne a fost adunat de Chagall și însoțit de inedite gravuri pe lemn și în culori, pentru o operă de lux (tipărită la Cramer, în Geneva).

Cum Chagall își încredințase sarcina de a transpune, într-un mod mai liber și mai conform cu viziunea sa, o versiune literală a acestor poeme, realizată de profesorul Lazar, am avut norocul să fiu ajutat la elaborarea acestei lucrări chiar de el, în cursul a două șederi succesive la Saint-Paul de Vence, unde și mai avea încă reședința. Nu voi profita de prilejul că scriu despre el, ca să adaug aici anecdote noi la cele care circulă în legătură cu Chagall, așa cum circulă despre orice om celebru, și nici n-am să încerc să-i îmbogățesc portretul cu vreo trăsătură inedită. Însă voi nota cît de revelatoare era dubla-i existență, în aparență contradictorie, pe care și-o impunea și mi-o impunea neîncetat pictorul în acest efort comun: trebuia să mă feresc în același timp (ca de ciudă) de ceea ce este rațional, logic, discurs, cît și de formulele uzate, cît și de clișee: și trebuia să evit orice complicație, orice prețiozitate. Se cerea ca limbajul poemului (scris de altfel, în general, într-o formă destul de regulată) să fie liber, sălbatic, aerian, original („barbar”, spunea Chagall uneori, referindu-se la propria-i pictură); sălbatic, deci, și în același timp simplu și firesc. Recunoșteam în exigența aceasta una dintre cele mai înalte ambiții ale poeziei și ale artei; o dată mai mult, era vorba de imposibil: de găsit prospețimea, și nu de a o căuta... Eu urmăream greoi, cu stîngăcie, zborul, capriciile pictorului; franceza prea rațională se supunea cu anevoință fanteziei lui native. Sper că totuși ceva, ceva din această fugară frumusețe greu de stăpînit, și din melancolia de care este pătrunsă majoritatea poemelor lui, de altfel atît de apropiate de gravuri, să fi trecut totuși în traducere.

Nu-mi revine mie să fac aprecieri asupra gravurilor, întiile pe lemn și în culori încercate de Chagall, a cărui unică serie de gravuri pe lemn (în negru-alb) datează, dacă nu gresesc, din 1922. Mi se pare totuși că, o dată mai mult, contactul cu o tehnică nouă a însuflețit și i-a exaltat verva, a dat temelor sale o modulație nouă și, asta precis, destul de „săbatică”, o modulație cu mari subtilități de materie. Ceea ce mai inspiră de asemenea respect cînd e vorba de un atare gen de cărți este solitudinea perseverență cu care — de ani de zile — editorul îl înconjură și incomparabila măiestrie a artizanilor care joacă un atît de mare rol în realizarea lor.

Philippe JACCOTTE

Articol reprodus după „La Nouvelle Revue Française”, (nr. 207 — 1970), în care poetul și eseistul Philippe Jaccotte — spirit rafinat și subtil — relatează colorat și parcimonios ceva din travaliul versiunii în franceză a poemelor publicate, relativ recent, în Elveția, într-o superbă ediție, de marele pictor Chagall.

Georges Anex:

„Întoarcerea” lui Jacques Borel

După cele șase sute de pagini cite avea *L'adoration* (care a primit Premiul Goncourt în 1965), iată cele patru sute de pagini ale romanului *Retour*. Jacques Borel nu este un scriitor zgir-cit și retras în sine, dar nici un proflix. Tot ce scrie el aici despre îndepărtata-i copilărie, amestecat cu agitata întrebare ce-i animă viața și sensul operei, nu este decît o infimă parte din ceea ce ar putea și ar trebui spus. Nu se epuizează niciodată totalitatea celor trăite, și totuși autorul visează tocmai la acest proiect himeric, se vede constrins ca — din clipa în care pune mîna pe condei — să răspundă la această profundă injonc-tiune. Așa cum, copil fiind, nu distingea viața cărților de cea reală, el se vede azi antrenat într-o investigație fără sfîrșit, în stare să permită scrisu-lui, cuvintelor carc-l creează din nou și care îl reprezintă, să cuprindă toată în-tinderea trecutului său, a anilor dispă-ruți. Nici spiritul, nici inima nu con-simt la această dispariție, la această ștergere a locurilor, a chipurilor, a sen-timentelor. Nimic nu se uită, nimic nu moare, nimic nu trebuie și nu poate să moară, dar și toate lucrurile se uzează, pier și se distrug pentru totdeauna. O-pera lui Jacques Borel, printr-o du-lă mișcare de fidelitate și dezertare, de adorație și de refuz, este transformată, împărțită între „fascinația originilor” și obsesia morții. Scriitorul se supune unei dorințe obsedante, dorinței sale celei mai vechi: „Această dorință de a ști totul, de a cunoaște totul din ceea ce fusese și acest refuz ca nimic, nici-odată, să nu poată fi abolit...” Și ce-leilalte dorințe, nu mai puțin violente, ca totul să fie împlinit „și să se ter-mine cu toate pentru totdeauna...”

A regăsi viața și a termina cu ea. Cartea lui — acest vast, zbuclumiat și armonios ocean de cuvinte — cedează dublei impulsii a memoriei și a uită-rii. Toate lucrurile să renască și să dis-pară ca niște umbre în noapte!

„Nu știam oare eu de la început — scrie el — că a iubi aducerea aminte însemnează poate a iubi, a dori — în taină — moartea?”. Și deși credea că are „ochii ațintiți asupra izvorului”, el se arată nerăbdător să ajungă la re-vărsarea acestuia, la capăt. **Întoar-cerea** multiplică totalul ideilor ce se întretaie și care prind în plasa lor des-fășurarea lentă, minuțioasă și irezis-tibilă a povestirii. Povestirea este în-zestrată cu o prodigioasă și totuși a-menințată forță lăuntrică, surd minată, așa cum bucuria se învalnie de amară-ciune și disperare. Mîna care vîra în broască o cheie, ca să deschidă ușa ve-chii case din Mazerme, mîna care stre-cura cheia în „micul soare de cupru al broaștei”, această mîna reînvie oare aici, sub condeiul scriitorului, sub ochii cititorului, sau moare ea pentru a doua oară? Dintr-însa nu mai rămîne decît o imagine, una dintre acelea din care, după cum ne asigură Jacques Borel, fi este făcută viața, imagine luată după o altă, primă și reală: „Poate că n-am iubit niciodată decît imagini”.

Scriitorul înaintează în virtejul acestora (ele-i acoperă cu stele memoria, din fragedă copilărie) și de-a lungul paginilor se vede cum se accentuează speța de denivelare între trecut și pre-zent, care dă ansamblului cărții, în a-parență atît de calmă și stăpînită, un caracter violent și patetic. Această vi-ziuine agitată și răvășită, neîncetat co-rectată și refăcută, corespunde „deca-lajului” între viață și scris, între timpul unei cărți și timpul real, care face ob-iectul unei lungi reflecții a autorului, și adesea apropiată de cea a lui Proust din *Journées de lecture*, care nici el nu se putea consola, copil fiind, că o carte se încheie și că autorul pare să-și lase eroii pradă unui destin indiferent.

La raportul dintre carte și viață sau, pentru a vorbi în limbaj mai modern, dintre scris și realitate, Jacques Borel nu încetează de a reveni, de a se lăsa mistuit de el, de a încerca zadarnic să-l rezolve. Iată subiectul însuși al roma-nului și totodată prima problemă cu care autorul confruntă ceea ce a fost el pe vremea cînd descoperea cărțile bibliotecii de familie. Două capitole din **Întoarcere** sînt rezervate **biblio-tecii** (așa cum în **Cuvintele** se re-găsește experiența lui Sartre, împăr-țită între „a citi” și „a scrie”), celelalte capitole fiind consacrate diferitelor în-

căperi ale casei în care orfanul a fost crescut de către bunica lui. Despre a-cesse lecturi: Jacques Borel vorbește admirabil, și personal nu cunosc o mai frumoasă „explicație de text” decît a-mintirea sa, decît evocarea citirii — la vreo șapte-opt ani — a tragediei **An-dromaque**, a poeziei **La mort du loup**, iar mai tîrziu a romanului **Război și Pace**, poezia fiind prefe-rată romanului pentru că ea creează a-devăratul domeniu al lumii imaginare: „Visează, visează, Céphise...”, șopteam eu, și acest murmur era, și el, ca și cum nu știu ce glas venit din altă parte mi l-ar fi șoptit la ureche, glas ce re-învia de fiecare dată aceeași emoție obscură, luminoasă și inexplicabilă”.

Ce decepție, de asemenea, cînd la Pa-ris, la curtea lui Henri IV, un coleg mai în vîrstă decît el îl anunță cu ră-ceală că **Le lac** de Lamartine nu este altceva decît tema timpului care fuge! Să descoperi că nu există numai **Le lac**, ci tema poeziei **Le lac**! Poezia iese victorioasă din această încercare: „Acțiunea poemului asupra sensibili-tății mele nu era prin aceasta în nici un fel modificată, nici mai adîncită, și ceea ce în mine își relua zborul, nu era timpul, ci acele frumoase strofe ase-menea unor lente băți de aripi peste ape, acea luntre lichidă și fragilă de versuri care aveau însăși inflexiunea și cadența unor „valuri armonioase”.

Romanul lui Jacques Borel oferă un exemplu rar al acestei misterioase și eficace forțe a limbajului. Dacă luptă împotriva morții, o face cu ajutorul cu-vintelor ce o înlătură și care substituie realului inaccesibil imaginea sa trans-figurată. Inventarul minuțios căruia i se lasă pradă autorul (sau acest povest-itor pe care îl numește Pierre Deligne) este un inventar transformat de preci-zia și justețea scrisului. Pare contra-dictoriu, dar casa, reconstruită cu aju-torul cuvintelor cele mai precise, locu-rile, chipurile, gesturile descrise cu o scrupuloasă atenție nu sînt asemenea celor din viața reală. Ele fac parte din-tr-un univers nou, acela al memoriei, al sentimentelor, al emoției care le-a atins și care le transformă, magic, în dublură a lor. „Casă de cuvinte” sau „casă de memorie”: totul este aici în același timp asemănător și diferit, ri-dicat cu subtilitate la o altă formă de existență, de la „sombrele farfurii pe pereți” pînă la mînerile ușilor, pînă la „acea ușoară cambrură de metal negru sau nițel ruginit, în forma unui S cul-cat și aplatizat, ce se termină într-un buton de cupru rotund...” Memoria își regăsește imaginile și se cufundă în-tr-însule. „Ce voia ea de la mine, a-ceastă imagine?” Autorul începe un adevărat dialog cu trecutul îngropat în sine și care strălucește ca un soare inal-terabil.



PAUL KLEE

PEISAJ CU PĂSĂRI GALBENE

Spre deosebire de nenumărate romane contemporane îndrăgostite de obiecte, de linii și de suprafețe, meticolosul in-ventar al lui Jacques Borel nu este o juxtapunere enumerativă și imperso-nală, ci o căutare. Prin lăuntrul casei copilăriei, urmărind meandrele nesfir-șit de ramificate ale memoriei, scriito-rul se caută pe el însuși, după cum își caută sensul vieții lui. Treptat Bo-rel își alcătuie propriul inventar și re-construiește chiar el însuși, în afara co-

pilăriei și a adolescenței incurabile, cu visul unei maturități în surșit dobîn-dite, „acea tardivă maturitate”, după cum se exprimă în ultimul rînd al po-vestirii, în care și evocă din nou viața prezentă, copiii, soția — Madeleine — pe care pretinde că o iubește atît de puțin. Raporturile sale cu ființele pre-zentului, în cursul acestei lungi povest-iri, se intersectează neîncetat cu even-imentele și chipurile trecutului. Cum să le pui de acord unele cu altele? Și cum să pui de acord, în sinea ta, pa-siunea pentru propria-ți viață cu aceea pe care o închini altuia, dragostea de sine, dragostea pentru alții, dragostea pentru lume? „Nimeni nu este Narcis; nimeni, în cea mai tainică dintre cutele sufletului, n-a dat niciodată decît peste sine...” Nu către el însuși, nici către vreo dezirabilă dublură înaintează autorul: ci către toți păstrătorii acelor imagini ale unei copilării neobișnuite și comune, care revăd deodată „un gin-dac într-o grădină... sau silueta mamei lor în cadrul ușii, chemindu-i la masă...”

Fiecare dintre ciitorii **Întoarcerii** adaptează propriile-i reprezentări la imaginile romanului, în măsura însăși în care este mai constrins ori mai cu-cerit de ele, prin acel sclipitor joc des-fășurat la nesfîrșit sub propriii ochi. Fa-zele se succed într-un ritm totodată calm și agitat, asemenea cursului și normal și schimbător al unui fluviu. **Întoarcerea** sau **întoarcerile**: călătoriile cu trenul de la Paris la Mazerme, noap-tea de-a lungul peisajelor familiare și fantastice care le amintesc pe cele din **La pègrination nocturne** de Clau-del. Apoi micul oraș, aproape de Pirinei, cu tăcerea lui provincială, stră-zile, piețele, subprefectura, jandarme-ria, colegiul, în sfîrșit casa în care domnește bunica, așa cum în **L'ado-ration** domnea mama. Piaul cărții urmează ritualul „turului crsei”, în-cetînit și amplificat de forfota de deta-lii și de prelungirile lor ridicate în slăvi, înălțate într-o meditație lirică, într-un nesfîrșit cîntec nostalgic. Ase-meni lui Rousseau (cel din prima carte a **Confesiunilor**, carte citată în epi-graf), autorul are nevoie să spună „toate acestea” — adică lucruri pe care, crede Borel, cititorul nu prea are ne-voie să le știe. Dar nevoia se naște și se impune de-a lungul unei lecturi pe care cititorul nu dorește s-o întrerupă, trecînd din vestibul în vestibulul pri-mului etaj, de la bibliotecă la bucătă-ria plină de arome și de amintirea puilor tăiați, a porumbelilor înăbușiți, de la sufragerie în „odaia bunicii mele”, din cabinete în salon, pentru a ieși în sfîrșit pe un culoar, prelungire a unei alte case, pe care capriciul memoriei îl adaugă totuși de mai înainte.

Nimic nu se pierde, nimic nu se uită, nici culoarea, nici forma mobilei, nici floarea unei țesături, nici motivele u-nei tapiserii, ori se nele unui tablou, ori desenul lespezilor, ori izul corido-rului și troznul treptelor scării. Nici obiectele, nici cuvintele care le indică, nici gesturile acestea atît de pure, ges-tul cheii răsucite în broască, al întoar-cerii unei pendule, sau gestul călcăto-resei care ridică fierul de călcat, a-propiindu-și-l o secundă de obraz, „cu — s-ar spune — un fel de duioșie întrebă-toare, ca să-i măsoare căldura”. Jac-ques Borel a avut preocuparea de a scrie această carte, în care o durată continuă îi urmează fluxul, nu legat de excepționale evenimente, ci de materia obișnuită a zilelor, de acele „vremuri deznodate și parcă vacante”, de acele „deșerturi rînd pe rînd sumbre și aurii” din care este făcută viața. „Un vis sa-turat, o vacanță plenitudine...” Dar a-cest vid astfel indicat, celebrat, învelit într-un limbaj el însuși sumbru și au-riu, se preschimbă într-o imagine du-rabilă și întinerită, într-un spațiu atră-gător, într-o vorbă cu miez și must. Forța cărții lui Borel (chiar și azi, în mijlocul altor imagini violente și crude evocate în ultimele-i pagini, ima-gini de război, de foamete, de groază prezentă), forța acestei cărți rezidă în încrederea acordată, dincolo de orice, vrajei copilăriei, memoriei, farmecului unui trecut devenit aproape legendar, în care un om, poate că orice om, des-coperă speranța și energia de a trăi.

Articol scris pentru „România literară” de criticul cunoscutului cotidian „Journ-al de Genève”

Gilbert Trollet

Auschwitz

Toate rugurile
Au ajuns
În neant.

Dar această
Adunătură
Fără nume
De vechi providențe
Nu mai conținește.

Charles Mouchet

Sens poetic

(fragment)

Cuvint, Durere
în dire negre sub
oțelul rece, sub ură
și noroi, durere
tu urci, arzi
da nebuno pletele tale
noaptea unesc întunecat
rădăcinile, țipete, Durere tu
vej vorbi, glasu-ți răsună
aspru și trompete
scoală pe cîmp morții
la-ncruciașările timpului, cuvint.

Vahé Godel

Ruaje

(9)

Te scoli la șapte fără cinci,
te razi cu apă caldă,
îți tai drum prin ierbile nalte
cu lujeri albaștrui, cu toi păroase,
continui;

astupi spărturile, aduni resturile,
n-aveai zece ani cînd a izbucnit războiul,
examinezi situația,
îți depeni, una după alta, istorioarele,
rătăcești, seara, îndelung, prin orașe străine;

cauți ceva,
ați cum s-a tot ros, te trîmîți,
ai vrea ca povestea să se schimbe,
îți spui că toate-aceste alcătuirii, într-o bună zi,
s-or prăbuși sub turburele brînci al marilor fluvii;

rămîi drept în mulțime,
de bine de rău te descurci,
visezi la copii, la nevasta,
rămasă tină și trumoasă în ciuda nopților albe,
visezi la urmări;

unui prieten înăpărtat îi așterni o scrisoare,
la alt capăt de lume,
te abați de-a lungul argiloaselor viroage
aștepti autobuzul, ți-i frică de moarte,
îți deznozi cravata —

ai se zăția că problemele sînt rău puse.

Jean-Georges Lossier

Marea călătorie

Morții-naintează printre rădăcini,
Cu-ncăpăținare, singurateci,
Fiecare din ei ostatec al propriei călătorii.

Unui cobora treptele
În sclipirea argiloi,
Soră cu toamna, una
îmblinzea sturzii în trestii,
Altui mai tugea încă de azur
Dar pe tărîm se-auzea ecoul pașilor.

Rămas pe lume, nu mai am să te
Dau decît sufletul..
Și se cramponează de ei ca înecații.

Georges Haldas

Amintirea lui Jean Hercourt

Ne vom zări de departe
Amîndoi față în față
în spațiile goale
Acolo unde orice cuvînt
se risipește-n în țata vieții

O ! tu care mergeai singur
și gînditor pe stradă
Și privind toldeaua
înainte de-a traversa
La ce bun ? Tu care
ai pășit primul
în acest oraș umed
și amar în care se bea
și c-o tristă întășișare pentru ceea ce
ar fi putut fi și nu mai este.



Pierre Alain Tâche

Munte și mare

Noaptea e-un toc de oglinzi viu
sipeț de muguri la gîtul tău
mormînt de lacrimi celuite
apoi locul de două ori ales al țipătului
grumazul — jupuit, altfel — tivindu-ți-l,
dacă-mbelșugați ți-i biciul trupului

Absentă iubită a miezului nopții
trăiești în scorburi de grote albastre
unde ochii mi-ai îmbătrîni de n-ai fi strîns
— dusă de vîșările zorilor — pentru tine,
distanță pulbere de lumină.

Giorgio Orelli

Unui prieten ce se căsătorește

Pentru tine voi rechema-o astă-seară pe Isolda
agățată de Tristan pe un scuter
între Foscano și Umbria — plecarăm
cînd marea lătra în turtună
și deprinși cum sîntem cu brazil
și mai tare ne orbea
măreția în vînt a mîștinilor — Isolda
ușoară amazoană și aninind
cu picioarele și călcîiele în aer
ca-n virtui cel mai de sus al carusetului ;
și peste scumpii acizimi, peste aluni —
grîndina și pe curmătură — zăpada
ce n-acoperise încă toată iarba ;
dar lumea deodată, și-o schimbă chipul,
un alt vînt s-a stîrnit, deschizînd
soarelui, drum
și cînd se lăsă noaptea peste-un tărîm de mult
lombard,

pe podul sub care tugeam :
îmbrățișate, rășfrîngîndu-se pe cer, două umbre..

Manfred Gsteiger

Tancurile

Am pierdut pămîntul,
De tancuri ocubat,
Cu scipiri de-argint
Și pete garben-catenii,
Strălucind năltîndu-se
Cu zvelte scări
Spre batustrade subțiri, și mai departe
Răstirat cer de tîm,
Camuflînd gropi ale visului,
Dale de refugiu.

Jörg Steiner

Cutia neagră

Reguli de joc

Mama găsește soluții,
tata are necazuri la birou,
domnul Schaub și-a dat demisia.

Tata știe să povestească despre domnul Schaub
că se schimbă
niciodată ei n-a povestit despre domnul Schaub

Mama stringe masa,
tatii l-a amorțit din nou mina.

Gertrude Wilker

Despre case

Prietenii mei au o casă,
Sînt apărați îndărătui ușii ei,
Oamenii trec înot oameni
din alară pești străini ce
locuiesc în aer
la adăpost de vînt.

Există oare ziduri contra razelor
cătănite contra stronțului 90
tocurile terestrelor tost-au vopsite-n albastru
contra vîntului și-a nenorocirii ?
Nu, spun ei, noi am vrea o casă
unde să trăim.

Kurt Marti

Proorocie

Indienii-s aici
înviați după genocid
&c

ne e rușine că sîntem albi
culoarea
nevinovăției este brună
&c

ne vom vopsi trupurile unui altuia
în toate culorile ecumenice
&c

ultima enciclică face
din amestecul raselor
o datorie creștină.

Erika Burkart

Scurt-circuit, prag de somn

Scîrșnet de dinți,
un zgomoai al slăbiciunii ;
așa scîrșia barca
plecată spre intern ?

Înainte de-nchiderea portilor
focul de artificii a unei clipe-a morții ;
lumina din care sâr țîndări
o ferestrică-n gol

Cine-i acolo ?

Somnul
ingerul
moartea.

În românește de Ion CARAION

CE E NOU ÎN CULTURA ELVEȚIANĂ

Metafora în era tehnocrației

Este banal să amintim că într-o societate „de consum” știința aplicată și publicitatea îl pun pe om într-o condiție de îngustimii, pe toate treptele scării sociale, reușind să-l despartă de o întreagă parte a cului său, cât și de ceea ce se numea altădată „natură”, natura nemaisupraviețuind decât în zone protejate, rezervații, parcuri. Sintem astfel condamnați să ne adaptăm zi de zi la o lume artificială, la o „creație” fabricată, ce se substituie progresiv celei dinții, creuzet în care omenirea, de-a lungul a secole și secole, se formase... În schimb, am intrat, de voie, de nevoie... în era tehnocrației. Care funcție poate fi aceea a poetului, în această societate, în această civilizație, care e porțiunea ce i se cuvine lui?

Mulți încearcă să se retragă din abordarea acestei chestiuni delicate și caută mijloace de subterfugiu. Refugiul care acum pare cel mai sigur este câmpul închis al limbajului. Nu cu idei se face un poem, îi spunea Mallarmé lui Degas, ci cu cuvinte. Fără îndoielă; și au dreptate cei care văd în poezie arta limbajului. Dar refuzând să admită că ea este de asemenea, și înainte de toate, un mod de a trăi și de a visa viața, aceștia ajung să afirme că poezia n-ar fi altceva decât un mod de a scrie. Un reprezentant al celei mai tinere școli din Paris susținea în fața mea... cu o umbră de agresivitate, că nu este de loc necesar să fii îndrăgostit, și nici măcar să fi fost vreadată, ca să compui un frumos poem de dragoste. Pentru acești autori, veniți mai târziu într-o lume prea veche, tot ce ar semăna cu exprimarea unui sentiment trebuie proscris. Pornind de la încercările celor care ne-au precedat, este vorba de minuirea limbajului într-un alt mod, de lărgirea posibilităților prin inventarea unor noi „figuri”

Exercițiul de lingvistică, ca și de retorică, poezie a poeziei ce se elaborează într-un fel, de anonim „Das Erlebnis und die Dichtung”, titlul unei cărți celebre de Dilthey. Nu l nimic comun între poezie și experiență, aceasta din urmă fiind dată la o parte ca inutilă și catalogată, în orice caz, absolut diferit. Iată, în poezie, ultima formă de încarnare a purității!

Se măsoară drumul parcurs de la Rezistență încoace care a fost acela al poeziei angajate, purtătoare a unui mesaj. Noua poezie degajată — există și altele, desigur, chiar la Paris — devine inevitabil rodul unei activități de specialist, un produs de laborator, primejdia fiind bizantismul cel mai subtil și mai puțin eficace. Este oare întâmplător faptul că gustul pentru un scris atât de „descumpănit” se propagă într-o țară care a trecut prin războaie și revoluții?

În Elveția franceză civilizația în chestiune trebuie să fuzioneze cu un curent moralizator de origine religioasă, dar atenuat și increment în constrângere socială. Se poate presupune „a priori” că situația poetului va fi aici deosebit de precară; și

fapt este că, de un secol și jumătate, cronica trebuie să acorde loc unui soi de martirolog al poetilor. Totuși poezia nu este de loc muribundă. Pe un pământ ingrat, în proză ori versuri, ea face mai mult decât să vegeteze. Acest fapt ar cere o explicație pe care eu n-o pot decât schița. Desigur, față de bunul simț al unei populații pe care o pîndește somnul deprinderilor, cel puțin la fiecare individ care a trecut de 30 de ani, poetul reacționează întâi prin refuz, prin neconformism. Suferind din pricina izolării sale, el se izolează și mai mult. Dar neavînd un public să-l susțină (presupunînd că are vreunul în altă parte!), cel puțin nu are nici obligația de a mulțumi publicului. Pentru că în El-



MAURICE WENGER

PLASMUIRE

veția franceză nu există școli, nici măcar cenacluri, nu se scrie pentru un cerc de prieteni sau de inițiați, în scopul de a plăcea criticului cutare a cărui părere este lege; pentru că te simți mai puțin susținut decât în altă parte de o tradiție literară înfinit de bogată și de variată, dar totuși constrângătoare și a cărei prezență se resimte cam peste tot, iată pentru ce se întâmplă să risți să scrii pentru tu-

șsuși, crezînd că ai în tine ceva care se cere a fi spus. În această țară fără istorie, care n-a cunoscut de multă vreme nici război, nici revoluție — puternice și teribile „derivate”; în țara aceasta unde te plictisești — plictiseala este unul din locurile comune ale conversației — asemenea autorului romanului *Facino Cane*, care-l urmărea, către miez de noapte, pe muncitor și pe nevasta acestuia, cum ies din Echivocul comic, și care încetul pe încetul trăia din viața lor, poetul se simte asemenea bătrînului ce bate trotuarul mahalalei sau bețivului care întîrzie, singur, în amurg, sub acoperișul cîte unui han de țară.

„Poetii noștri cei mai buni își caută maestrul în altă parte decât în Franța”, s-a scris recent la Geneva. Exagerare, desigur, dar care cuprinde și o parte de adevăr. Se traduce Novalis, Hölderlin, Shakespeare, Blake. Se urmează cu plăcere exemplul lui Montale, Saba, cel al lui Lorca, Machado. Poetii se îndreaptă spre Africa neagră, spre țările din răsărit, nu dintr-o preocupare de exotism, ci pentru a-și găsi un loc în inima omenescului, la nivelul legendelor și al miturilor. Atîta afinități universale au devenit astfel perceptibile. Izolat în mediul său, în orașul său, poetul Elveției franceze se va simți mai puțin dezrădăcinat în societatea fără frontiere care este omenirea. Acesta este mijlocul de a scăpa de folclor, de provincialism, care nu încetează a fi pentru unii o amenințare...

Între lumea înfinit de mare și aceea înfinit de mică, macrofizică și microfizică, la care nu se poate ajunge decât prin mediere și care nu desenează pe ecranul conștiinței decât o umbră cifrată, rămîne lumea veche, în care poetul poate sălășlui poetic, în centrul extrem al lucrurilor, unde se încrucșează influxuri provenind de la infinitul mare și infinitul mic. Se vede atunci că rolul său nu este neglijabil și că funcțiunea lui poate fi numită compensatoare...

Poetul va fi astfel îndemnat să urmeze sfatul lui C. F. Ramuz, care spunea că trebuie să altoim pe copacul sălbatic. Ramuz recomandă, de asemenea, să ne îndreptăm spre lucrurile „goale de tot”, — „lucrurile de pretutindeni, lucrurile de totdeauna”. Astfel va exista o oarecare șansă ca poemul să fie un cîntec și un cîntec de experiență; poate că stingaci, dificil (dificil din naștere), sărac sau animat de un anumit spirit de sărăcie. Căci punctul delicat constă în aceea că o astfel de experiență continuă, sau cel puțin se prelungește, în mod natural, în universul limbajului.

Marcel RAYMOND

Fragmente din articolul „O poezie umană”, apărut în *antologia Poètes de Genève*, editată în colecția „Jeune Poésie” condusă de Charles Monchet.

labirint

„Poetii Genevei”

■ Fost cel de-al 25-lea caiet literar publicat, sub conducerea lui Charles Mouchet, de grupul *Jeune poésie*, al cărui membri porniseră la drum „cu ferma dorință de a întîlni umanul prin propriile noastre mijloace, urmîndu-ne propriile drumuri, care nu-s acelea ale poezilor francezi de pildă”. Și citindu-l pe Pavese, își defineau în continuare voința de a fi în literatură nu drept una „civică și locală, ci (n.n) drept o voință) cu rădăcini solide și umană, larg umană”. Pentru ca să încheie: „Vom adăuga: departe de orice retorică, de complezența verbală sau duioșia față de „geniul local” în expresia a tot ce constituie — în noi și în jur — frustrare, nenorocire, mutilare a ființei”.

Despre Jörg Steiner

și despre „regulile (n.n) lui) de joc” — așa își subînțitula însuși autorul poemelor din *Cutia neagră*, seci ca niște procese verbale — Kurt Marti, poet și pastor, scrie: „Steiner înregistrează cu atenție ce vorbește lumea și ce face. El lucrează cu metaforele uzate ale unui limbaj uzual mecanic... cutia neagră, luată întîi ca aparat fotografic, nu înregistrează jocuri ale imaginației poetice, ci ceva din ceea ce este jucat de oameni și de omenii... Arta lui constă în

aceea că leagă banalitatea victii de toate zilele în așa fel, încît rezultă constatări și perspective care numai banale au sînt”.

„Grădina speranțelor”

se cheamă noua carte a lui Georges Haldas, poet (din 1942 pînă-n 1968 a tipărit 8 volume de versuri), eseist și traducător din Catul, Anacreon și Umberto Saba. Prozelor din „Jardin des Espérances”, autorul le spune cronici, dînd astfel cuvîntului sensul de însemnare cronologică, de povestire. Ceea ce au ele comun e atît atmosfera ce se inventă naratiunii, cît și tehnica de a construi a lui Haldas, care — împreună cu Arnaud Tripet — a dăruit culturii țării sale, în versiune franceză, acea splendidă colecție în 13 volume care se cheamă *Marie ore ale literaturii italiene*.

Poezii republicane

— iată, ce a scris, între altele, scandalizînd, Kurt Marti, deteminîndu-l acum cîțiva ani pe Cornelius Streiter, unul din conducătorii revistei „Areopag” (ce apare în H.F.G.) să afirme că el pune pe mulți în încercătură: „Oare nu-i de ajuns că este preot? Mai trebuie să scrie și poezii cu caracter politic?” Iar mai departe: „Kurt Marti

are însușirea de a putea fi înțeles aproape de la sine, căci e un caz simptomatic pentru Elveția: adică nici „elvețian garantat”, nici — văzut de germani — ca „un mic frățior” și privit oarecum peste umăr, ca și cum în definitiv n-ar fi mare lucru de capul său. Așa ceva nu merge cu Marti. El se impune fără să aibă neapărat intenția, este pur și simplu prezent, firesc și fără pretenții, cu un haz amar în poemul „senin”, cu ineluctabile afirmații în poemul „grav”, cu caracterizări pregnante în orice poem”.

Două volume

(Ich lebe și Die weichen Ufer) au făcut din numele Erikăi Burkart o personalitate a poeziei elvețiene de limbă germană și au determinat critica să o comenteze continuu în ultimii 6-7 ani. Iată ce spune despre dînsa Hermann Burger: „Surprinzător este că, sub forma cea mai clară și nedisimulată, tocmai la ea se găsește temele principale de care se ocupă lirica modernă de cîțiva ani încoace. Pe de o parte suferința cuvîntului tocit și o dată cu ea tentația spre tăcere, legată de această suferință, pe de altă parte durerea ce o naște glacialitatea, lipsa de afecțiune a vremii contemporane. Cuvintele lui René Char, înțilnite ca motto la Erica

Burkart. Cum de mă auziți? Vorbes de atît de departe — sînt cuvintele cheie pentru amîndouă temele. Neîncrederea în puterea limbii și teama de a se fi îndepărtat prea mult de granița pe care o relație umană mai este în măsură s-o depășească. E dublul scepticism al epocii, care stă la oaza celor două tipuri mai frapante de poezii: erotica deznădăjduită și lirica limbajului”.

Kalibaba

Versurilor lui Urs Oberlin de acum aproape un deceniu (*Gedichte*, 1961) și celor din 1964 (*Zuwürfe*), le urmează un roman masiv, de o reală importanță umană și estetică, în care conștiința și re cursul la un foarte bogat registru de mijloace artistice au fuzionat ideal. *Kalibaba* a fost prezentat de editura „Claassen” astfel: „Este oare cartea elvețianului Urs Oberlin un roman elvețian? Poate fi încadrată undeva în triumful Ramuz-Frisch-Muschg? Prin faptul că autorul se tutuiește cu tînaru-i erou, înseamnă că și deschide un drum propriu. Într-o încolțire ironic-dramatică situația fiind, aproape fără excepții, către dialog și — ca mijloc artistic — dialogul e minuit în așa fel încît se creează posibilitatea unei lejere intimități, eliberate de descrieri penabile și de reflecții. Oamenii lui Oberlin nu se mulțumesc să protesteze

împotriva tîmii „establishment-ului” a interdicțiilor religioase și sexuale, a afacerismului etc. ci, într-o manieră de un comic inegalabil, se străduiesc mai degrabă să transforme această lume.

În sensul literal al cuvîntului, cititorul e forțat să intre ba în pielea adolescentului Aja, ba în aceea a instigatorului Uled sau a sportivului Roy, disociindu-se, ca să spunem astfel, în trei persoane. Ceea ce face posibilă ridicarea celor mai ardente probleme ale timpului nostru (nu rămîne neatinsă mai nici una) din unghiuri de vedere diferite și mereu cu un alt accent. În felul acesta, reușește să spargă schema obișnuită de gîndire și simțire, cînd — într-o cîinică autointelegere — Finny își compară propria generație cu o țigară ce arde la ambele capete: „...în spate arde... și în față cu atît mai mult” (aluzie la războiul viitor); sau cînd venerația puțin cam înfierbîntată pentru Picioara Maria a lui Uled se pervertește, pe nesimțite, într-un cult păgîn — acela al zeiței indiene Kali. Deci o carte de blasfemii? Sau cînd brutarul Mack, bătînd moneda din evlavie și dragostea de adevăr a lui Uled, pe care le opune una alteia, constată: „În momentul spovedirii, îl minți pe Mîntuitor!” O carte inadmisibilă? «Ce este murdar, nu poate fi frumos», se apără Uled. «Ce este frumos, nu poate fi murdar», îi obiectează cîlălal. O carte obscenă? «Cine e vinovatul?» stă

scris dimineața pe tabla sălii de clasă. (ar în ziua următoare, pe pragurile și pereții caselor, poate fi citit răspunsul: *Kalibaba*. — Cine? — fiul zeiței indiene Kali, insetată de jertfe de sînge, și al e-roului anonim de film *Alibaba*, care are o sumedenie de mîini și de picioare, dar nu și chip! Un roman criminal, succes de librărie? Parodia unui roman pedagogic? Sau un roman clasic modern? Textura și înălțarea temelor sînt atît de dense și multilaterale, încît permit comparația cu o compoziție muzicală. Scara lingvistică a lui Oberlin cuprinde toate tonurile și nuanțele, de la reținerea gingașă (în ductul Roy-Cornelia) pînă la vehemența extremă (episodul jertfei cocoșului). Unele pagini — între altele, întimplarea lui Uled cu negresa — fac parte din tot ce există în literatura contemporană mai înviorător. Raporturile turburi ale acestor tineri cu generația părinților, nu mai puțin decât sumbul fundal politic, conferă ansamblului o actualitate suplimentară. Locul acțiunii ar fi putut fi, fără nici o greutate, mutat din cantonul Berna în orice alt orașel de provincie. Indispensabil rămîne doar momentul istoric: toamna și primăvara ce au precedat izbucnirea ultimului război mondial. Pe lingă valoarea sa artistică, valoarea de document a operei lui Urs Oberlin constă în complexa sesizare a dezvoltării care a dus la catastrofă.”

Patru poeți francezi laureați

Daniel Boulanger, cunoscut mai ales ca romancier, a obținut nu prea de mult, anul acesta, cu *Retouches* (Gallimard), al doilea volum al său, Premiul Max Jacob, cea mai înaltă distincție poetică. Alegerea uimește destul de mult. Această masivă culegere, de peste 300 pagini, ale cărui texte oferă însă o medie de 7-8 rinduri, rămâne deconcertantă.

După cum o indică și titlul, este vorba de retușări, de corectări aduse unor anumite fapte, unor anumite idei, și prezentate în majoritatea lor sub formă de definiții. Acestea, uneori concise la limita maximă: („Retușarea masivului Tibești: Soare căzut din cuib“, „Retușarea dorinței: O ușă ce se-nchide veșnic singură în aerul marin“) sau alteori mai elaborate, îngăduie autorului să utilizeze diverse procedee:

Umorul: „Retușarea invidiei: El a schimbat de trei ori cimitirul / Numai bogății și-o pot îngădui“.

Ironia: „Retușarea războiului: La tra la la. noi avem mai mulți morți decât voi, na“

Reflecția: „Retușarea gentileței: Acum când nu mă mai tem de ceilalți, când nu-mi mai bat capul să le fiu agreabil, când disprețul lor se diluează precum cerneala de sepie, când mă simt în puternica singurătate, rușine, teamă, se întesc sancțiuni, mă hărțuie și nu-mi mai dau răgaz...“

Expresia este diversă, ceea ce împiedică astfel monotonia: descoperi scurte poeme în versuri, povestiri în proză, dialoguri sau scene comice. Din tot ansamblul, ținesc imagini care provoacă o reală poezie, prea rar însă pe plăcui nostru. Bunăoară această „Retușare a luminii: Umbra ne amenință din cele mai înalte păduri / Ultimul salt e cel al imaginilor“

Totuși este vorba mai degrabă de un joc strălucit în care Boulanger dezvăluie un talent de om de spirit, ba chiar de amuzator, ceea ce cu timpul obosește. Această viziune a unei lumi neobișnuite n-are o altă valoare decât pe aceea a surprizei. Este vorba, înaintea de toate, de rețete pe care autorul le aplică în toate împrejurările: ar fi suficient, spre convingere, să citim următoarea „Retușare a unei cărți de poezie: Subliniind anumite cuvinte ajungi să dai excelente rețete bucătărești“.

Constatăm că, de la o vreme, poezia îmbracă aspecte ciudate și că denumirea ei servește de pretext pentru exprimat orice și în indiferent ce mod...

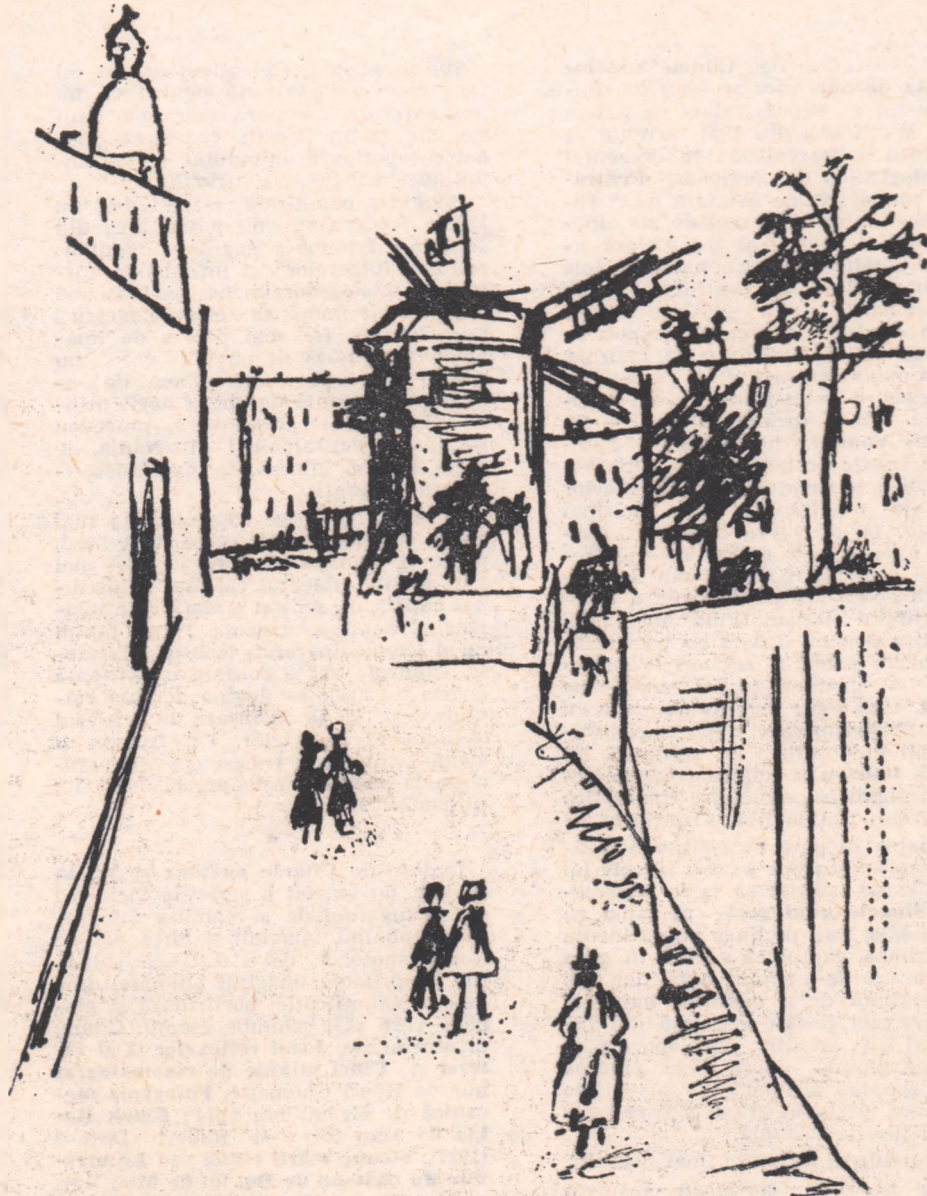
★

Altceva se întâmplă cu Paul Pignaud căruia i s-a atribuit pentru *Mineral* (Rougerie) premiul Antonin Artaud. Volumul său rezultă dintr-un demers riguros: pornind de la moartea consimțită în sinul materiei care-l primește pe om. Paul Pignaud ne îndreaptă spre sărbătorirea vieții. Natura, și mai cu osebire „mineralul“, sînt fire conducătoare. Un cântec se înalță din îmbinarea lor, datorită unei expresii lirice discrete, însă care-și transmite întreaga vigoare încărcăturii emotive: „Sarea izbucnită / eliberează marea // Plecare dată / mișcărilor tale // Viața a evadat / din cușca-i de sticlă“.

Însotindu-l pe om în goana lui spre cucerirea bucuriei, Paul Pignaud îl călăuzește pe cititor de-a curmezișul unui peisaj frământat, supus observației cu acuitatea unui pămîntean și a unui poet. Din acest univers, poetul suprîmă timpul, în avantajul permanentei clipe. Moment din care scrisul se dovedește inutil, pentru a se opri numai la sesizarea vieții pe care această natură o deține: „La capătul călătoriei el nu aduce decât o algă / Și-o proiectează pe cer“.

Pe acest parcurs, călătorul, în continuă penetrație cu elementele, capătă o nouă conștiință a destinului și poetul ne invită la o morală întemeiată pe cunoașterea lumii, ce permite s-o dobîndești pe aceea a vieții. De acum înainte expresia devine mai viguroasă, izbucnește cu o forță nouă. Să cităm aceste versuri cu care se încheie volumul și care dau cheia enigmei: „Vom face să izbucnească / Ceea ce claustra viața / Vom obține în sfîrșit / darul a ceea ce este“.

Om al pămîntului și al mării, Paul Pignaud oferă în cele trei cicluri ce



M. UTRILLO

STRADA ÎN MONTMARTRE

alcătuie placheta *Mineral* o poezie hrănită cu lirism profund, ce nu exclude totuși o meditație neincetat reînscutată asupra existenței confruntate cu natura.

Examinarea destinului

Să nu ne înșelăm: acest *Golem* de René Barbier (Millas-Martin Editions) rămîne fără nici o legătură cu cel al romanului lui Gustave Meyrink și n-are altă valoare decât pe a monstruoasă, după cum declară Serge Wellens în prefața cărții.

De-a lungul paginilor, poetul pune accent pe relele timpului nostru („Golem veni să viziteze / Pe-un negru în agonie / Poliția era acolo / Îndirjită / Vedeti, ochiul lui bate-n verde smarald / Se spune“) și subliniază ceea ce îi îngăduie omului să-și pună întrebări. Golem servește ca pretext conștiinței pentru a-și examina destinul, pentru a pune în discuție lumea. Omul își resimte astfel singurătatea, teama, într-o civilizație pe care René Barbier o contemplantă cu luciditate: „Golem m-a învățat / Să trăiesc în piatră / Și de-atunci sînt trist / Și de-atunci sînt singur / Căci nu pot ieși din ea / Decît ca praf“.

Golem se ridică însă și ca un obstacol în calea fericirii la care poetul aspiră puternic și pe care ne-o redă cu o profundă și emoționantă sensibilitate: „Atît de mult aș fi vrut să-i spun / Minunii mele / Iubesc ochii tăi de exil / De culoarea rochiilor proaspete / Și genele-ți întoarse / Ca o paranteză / Buzele tale forjă îndoită... / Or Golem era acolo / Ptit în tăcere“.

O astfel de contemplare a lumii interioare și exterioare nu împiedică imaginația să se manifeste și să izbucnească în formule concise, dar frapante. În această expresie concentrată, ținesc imagini care ne permit să ajungem la o viziune foarte largă a universului. Mărturie, poemele lui René Barbier arată că ele au știut oglindi mulțumită unui stil dens și fără lacune, prin recurgerea la mit, experiența unui om confruntat cu epoca lui și cu propriu-i destin.

O confesiune disperată

În ultimul său volum, *Recitativ* (Gallimard), Jacques Rêda se afirmă ca poet al sensibilității și lirismului familiar, cu ajutorul unei expresii care traduce prin cuvinte necomplicate sentimentele.

În *Recitativ* regăsești anumite teme care fuseseră abordate și în *Amen*,

dar care sînt retrăite de data aceasta cu mai multă forță poate și dovedesc mai puțină reținere. Amintirea la care apelează poetul ne dă voie să parcurgem un itinerar secret și intim. Resurgența unor fapte mărunț-cotidiene conferă poemelor un ton la jumătatea drumului între emoție și patetic, însă în plasma căruia stilul își păstrează eleganța, discreția, chiar și pentru a evoca realități prozaice: „De obicei / Se juca fotbal la distanță egală între cer și pași / Și-mi plăcea mingea grea de lut ca un soare, / Mi-o lipeam tare de obraz și de piept, / Pe cînd aștătorul Amor se furia în albastru întunecat / Și fugea sub inexistența cadentă latină...“

Nu mai această amintire nu-i e, totuși, de ajuns, lui Jacques Rêda, pentru a avea o viziune duioasă și totodată suferindă a realului. Contemplarea lumii — a aceleia în care ne găsim — îi permite să privească omnia cu o comprehensiune și o afecțiune care se oglindesc în aceste versuri atît de simple și de nefacile: „E bine să poți de asemenea / Dărui celor mici o simplă bucată de lemn sau o / Pietricică adunate la marginea nedeluzită a dezordinii / În care degetele mele cîrmuie / Nu mai găsesc firul / Liber ce cîrmuiește...“

Poetul aspiră, într-o ultimă tentativă, să comunice cu cititorul și partea a patra a volumului, care-i dă și titlul, rămîne o confesiune disperată. Apare tema dragostei și stilul sacadat, nervos, ce exprimă durerea unei ființe rupte de trecutul său: „Ei mă cheamă, / Mă trag / Adio. / Nu mai ascultați. / Glasul meu ca o seară de vînt domolit luncă val mișcător / și fără putere de nisip de-a curmezișul străzii, sub / lichida canoadă și-n gura tremurîndă a ploii, iarba / strigă și trage / și nimeni nu cheamă / și nimic nu trage / adio...“

Mai departe regăsim tema morții, discretă, însă înrădăcinată în noi în fiecare și a cărei prezență Jacques Rêda o simte clipă de clipă, începînd anume de la această coborîre în trecut: „A nu mă putea împiedica să gîndesc la moartea mea (atît de puternic / Uneori încît în plină stradă îți poți da seama după mersul meu) / Cînd ea va fi sfîrșitul altuia a cărui viață / Nu va fi fost decît lungă morții ucenicie...“

Glasul lui Jacques Rêda are profunde accente umane; pătrunzi în poezia lui cu emoție, căci universul în care trăiește și pe care-l traduce cu atîta efect este și al nostru, ținînd din aceste lungi poeme, roade ale unei existențe dureroase.

Max ALHAU

O colecție Gallimard

În 1963 a fost inaugurată la „Gallimard“ o nouă colecție, *Drumul*, destinată a grupa în jurul ei tendințele deosebite de noi ale literaturii, acelea adică în care libertatea și modernismul rafinementului să se asocieze cu riguroasa expresiei, colecție însoțită din 1967 de „Caietele“ trianuale în care apar, împreună cu extrase din lucrări apropiate, scurte eseuri sau cercetări ale diferiților autori.

Printre ei figurează câteva nume; unele, dintre cele mai semnificative în momentul de față. În domeniul romanului, autorul nou, momentan cel mai remarcabil, Le Clézio, cu *Le procès verbal* care s-a revelat și care a cunoscut consacarea cărții de mic format, cît și cu un volum de nuvele *La Fièvre*; Jacques Borel, care a primit în 1966 premiul Goncourt pentru *L'Adoration*, roman urmat de *Le Retour*, amîndouă propunîndu-și explorări ale memoriei și ale ființei intime ce reinnoiesc strădania mai veche a lui Proust: Bourgeade, cu *Les Immortelles*, roman recent adaptat pentru scenă și prezentînd o serie de siluete feminine agresive; Guyotat, autor al unei lucrări cu adevărat marștrale, *Tombeau pour 500 000 soldats*, care tratează într-un stil impecabil, de o obiectivitate dezgustătoare — așa cum ar fi putut scrie un Flaubert al secolului acesta — tema seculară a oricilor războiului.

Se întîlnesc, de asemenea, în catalog mai mulți esești mari: Michel Butor (a cărui celebră *Modification* a fost ecranizată), cu *La Rose des Vents*, un eseu despre Fourier, autor în prezent exhumat și în sfîrșit luat în serios grație teoriei sale despre munca pasionată; M. Foucault, pisc al filozofiei actuale, dacă reflectăm la doctrina din *Les Mots et les Choses*, cu un eseu despre Rousseau — alt scriitor care i-a influențat profund pe moderni prin renunțarea la literatură în favoarea stilului însuși și prin încercarea de a face să vorbească singur limbajul; și Starobinsky, ale cărui studii pertinente despre Rousseau și Stendhal au alcătuit *L'Oeil Vivant*.

La acestea se mai adaugă lămuritoare comentarii ale Olgăi Bernal despre doi maeștri ai anilor 50-60: Robbe-Grillet (*Le Voyeur*) și Beckett (*Molloy*). Și alte încercări neobișnuite merită încă să fie semnalate: *Une voix de fin de silence* a lui Laporte, în domeniul monologului impersonal filozofic, inaugurat altădată de povestirile lui Blanchot (*L'attente l'Oublie*), prozele poetice ale lui Trassard (*Paroles de Laine*), textele luminoase și atrăgătoare ale lui Roudaut — cu diversele lui „Orașe“, notele sau aforismele lui Perros (*Papiers collés*) sau în sfîrșit vasta parodie, în toate tonurile și ritmurile, a literaturii, care este aceea *Foi de Fol* a lui Teysse-dre, în filiera lui Rabelais și a lui Joyce.

Poezia e făgăduită în Franța tuturor înșelătorilor: tinere fete, canadieni, revoluționari de lîrtie sau de peste ocean își confundă aici glasul cu inarticulatul glas al partizanilor limbajului frînt sau al continuatorilor lui Béranger și Prévert, așa încît poezia a pierdut orice relevanță și definiție, regăsindu-și nevoia de calitate și de stilizare, cu Deguy, veritabil aventurier al versului, cu Jacques Rêda (*Amen*), autor ceva mai clasic, și cu Salabreuil (*L'Inespère*).

În sfîrșit, vor fi de amintit doi autori, ca și consacrați, Mandiargues (*Soleil des Loups*), enumerabil printre rarii stilști de rasă, și Klossowski, care s-a specializat în Sade și Nietzsche; și ei figurează cu lucrări în aceeași colecție, care o să numere în curînd aproape o sută de titluri, cu un procentaj redus de deseuri. De asemenea, pentru fidelul cititor al volumelor din colecția *Drumul*, pentru cel care nu pune preț pe literatura alimentară, de predilecție infulecată de consumatorul mijlociu, e de domeniul posibilului formarea unei idei juste asupra itinerariului actual parcurs de literatura franceză, dacă un atare cititor ar mai adăuga interesului său și publicațiile Editurii „Minuit“ ori cercetarea celor mai înaintate reviste: *Tel Quel* și *Change*.

Pe de altă parte, grupul de redactori, de la „Chemins“ se străduie, sub competența conducere a lui Georges Lambrichs, să mențină încă vie întrebarea cheie a literaturii — încotro se îndreaptă ea? întrebare a tuturor, de treizeci de ani încoace.

Jude ȘTEFAN



IURIE DARIE:

„Nu a sosit încă momentul pentru succesul pe care îl visez“

— Cindva erai una din figurile prime ale ecranului românesc. Cui se datora acest fapt: șansei, tinereții, unei calități secrete?

— Tîrziu mi-am dat seama că, de fapt, după acele comedii fără o valoare artistică deosebită, publicul mă adora, poate chiar mă iubea, exact în momentul cînd nu mai filmam nimic. Intruchipam un personaj negativ, un tînr puțin ușuratic, dezordonat, superficial, dar nu lipsit de unele calități, simpatice, zîmbitor și binevoitor, puțin îndrăgostit și aiurit, un tînr care totdeauna trebuia să fie recuperat. Mă amuz și acum, cînd îmi memorez cum mi se indica pe platu de filmare: „Iurie, ai grijă, trebuie să fii un tînr recuperabil, nu te aventurează! Întrîmplător am văzut unul din primele mele filme, *Nepoții gornistului*, și am fost foarte emoționat; au trecut, incredibil, 20 de ani de atunci.

— Revenirea dv. în Rîutacioul adolescent o considerați o răzbușare?

— Așa ar fi trebuit să fie. Un cronicar a spus despre personajul meu că e realizat cu mijloace obișnuite, ceea ce cred că e adevărat. Nota de artificialitate îmi aparține. Ce vrei. Nu mai sînt un tînr recuperabil.

— În schimb sînteți mulțumit de un alt gen de roluri despre care nu am vorbit?

— Practic această protestiune cu multă pasiune, iar pasiunea implică mai totdeauna o doză de naivitate. Naivitatea mea e că îmi place să joc în film și nimic altceva; nici măcar nu merg la cinema. În fiecare din rolurile mele am investit „o doză de Dario“ Ca profesionist nu pot să nu mă opresc la cîteva eroi, pentru că sînt convins că am învins, de fiecare dată, dificultăți de natură diferită, iar eu, ca actor, am cîștigat. Deci *S-a furat o bombă*, *Procesul alb*, *Faust XX* și *Pretul orașului*, turnat pentru Vardar-film (Iugoslavia). Aici am avut unul din rolurile care m-au înșelat; totuși la Festivalul filmului de la Pola am primit un premiu (cel pentru interpretul străin). Dar filmul a nemulțumit pe toată lumea. De unde încheierea că sub orice succes se ascunde ceva.

— Despre actorul român de film s-a afirmat, adeseori, cu îndreptățire: „e mult mai bun în teatru“. Despre dumneavoastră s-a spus exact invers...

— Lubișa Gheorghievici cînd a venit la Festivalul nostru de la Mamaia, urmîrindu-mă în *Troilus* și *Cresida*, a declarat că sînt un actor de film și m-a luat în *Pretul orașului*. D. Esrig perseverează să mă distribuie în piesele pe care le regizează, dar nu a omis să mă solicite și pentru primul său film. Nu văd de ce nu m-ar bucura, doar am tîrziu atîta pasiune pentru film. Simt că „plutește în aer“ pentru cinematograful nostru un moment românesc și sînt în așteptare.

— Care succes e mai fermecător pentru spirit, cel din tinerețe, sau cel de la maturitate?

— Cel din tinerețe, pentru că-l poți rumega pînă la adînci bătrînețe. Mai în glumă vorbind, și vîșind un succes în care ai investit mult, cred că nu a sosit momentul pentru cel pe care-l rîvnesc. Dacă în *Troilus* și *Cresida* cu un rol nu de prim-plan am reușit să adun cîteva cuvinte plăcute, la noi și în străinătate, de ce nu s-ar întîmpla la fel și în film?

Sandu STELIAN

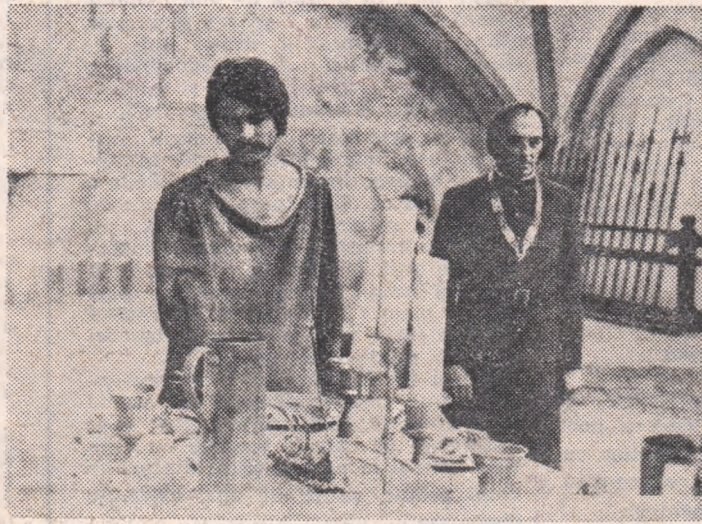
„Nimic în afară de *Ciinele andaluz* și *Virsta de aur*, care se situează dincolo de tot ce există...“ iată ce putem citi în Manifestul din 1931, privitor la activitatea suprarealistă în domeniul cinematografului, din perioada *Centralei*. Și totuși „Nimic în afară de...“ filmele involuntar suprarealiste ale cinematografului burlesc de mare clasă, a cerbele bătălii cu frișcă, halucinantele urmări, activitatea destructivă, sub toate formele, a lui Charlot, Buster Keaton și altora, îndreptată împotriva unei societăți înăbușitoare și imorale, această exemplară activitate care-i sfărîma glazura și-i stropea cu noroi rochia cu volane (printre altele). — în afară de *Vampirii* lui Feuillade alungați cu frunze de heliotrop, de apariția pe ecran a terifiantelor și fantasticelor personaje mișcîndu-se cu ușurință prin aer, pe deasupra peisajelor nocturne, emanații ale romantismului frenetic și romanului negru, sau de inegalabila epocă „exhibiționistă“ a cinematografului italian (Pina Menichelli etc.) și, mai apoi, o dată cu transferarea marilor actori și regizori la Hollywood, a cinematografului americane (*Vintul*, film mut, realizat de suedezul Victor Sjöström) care, după cum susține Dali în prefața la scenariul lui Buñuel, *Babaou*, a imprimat cinematografului mondiale „o mișcare traumatică violentă spre iraționalitatea concretă“.

Ar putea să pară inexplicabilă antipatia suprarealiștilor pentru filmele lui Cocteau: au refuzat să ia în considerare *Singele unui poet*, părăsind cu zgomot sala. Dar, pe lângă impertinența lui wildiană, faptul că vorbea în gura mare de cea de-a șaptea Artă, dar mai ales tendința de a mistifica hazardul obiectiv, căci fiecare seventă din filmul mai sus amintit este laborios și îndelung gîndit, lucru care elimină fluxul spontan al imaginilor acreditate de hazard, erau tot atîtea motive pentru a-l ține la distanță.

Suprarealiștii apreciau, mai degrabă, filmele al căror cretinism întrecea orice limită, creînd astfel involuntar un climat al absurdului (*Hoțul de femei*) sau filmele trase după romanele care apăreau în fascicule, pentru marea lor doză de naivitate și de lirism candid.

În căutarea unui stil medieval

Spațiul istoric a fost adesea vizitat de cineasți. Nevoia de inedit sau exotic putea fi foarte bine satisfăcută de o epocă istorică îndepărtată, după cum predilecția pentru conflicte tari, dure își poate găsi în subiectele istorice un teritoriu de defulare ideal. Am numit pînă acum filmul pentru care istoria e doar un pretext, un mijloc de întînire a spectaculosului, de care filmul comercial are atîta nevoie. Mai există și altfel de filme istorice, mai puțin interesate de posibilul spectaculos și mai puțin superficiale. Alți cineasți se întorc în istorie cu o privire mai interogativă, căutînd acolo puncte de sprijin pentru o viziune contemporană, pentru un mod de a simți și a vedea lucrurile care să fie o coordonată istorică, cu alte cuvinte pentru a defini un stil. Simpla punere cap la cap a faptelor nu e încă act de creație. Mai este nevoie de întuirea unei structuri în desfășurare, a unui mod particular de expresie. Problema se pune în mod special pentru cineastul român: sînt spații istorice neguroase, goluri de documentare, în care reconstituirea este foarte dificilă. Evului mediu românesc nu i s-a găsit consacrarea prin definirea și fixarea unui stil de unanimă apreciere. Neoașismele nu-s suficiente pentru a ridica o imagine stilistică profundă a trecutului, iar împrumutul de forme din vecini înseamnă o pierdere a personalității. Posibilitățile de creație sînt plene și, alături de istoric, de romancier, sau de pictorul de scene istorice, stă cu drepturi egale, dar și cu responsabilități mărite, cineastul. Imaginea încredințată peliculei e mai tare



Sentința

Suprarealismul (cel adevărat, nu cel care este etichetat așa pentru că un text oarecare li se pare unora mai mult sau mai puțin insolit) consideră imaginea superioară limbajului, acesta neputînd avea, în sine, o finalitate.

Imaginea ecranizată, așadar, deși nu fusese frecventată, nu putea lipsi din „cea mai frumoasă noapte a nopților, noaptea fulgerelor“, a întîlnirilor fortuite și analogiilor imense, cu atît mai mult cu cît imaginea cinematografică este, într-un fel, mai presus de imaginea declanșată de cuvînt, care nu poate surprinde multitudinea de amănunte deținută de obiect decît printr-o incursiune descriptivă. procedeu respins de suprarealiști. În *Nadja*, de pildă, Breton înlocuiește textul descrierii cu fotografii.

„E sigur că orice imagine, cea mai seacă, cea mai banală, scrie A. Artaud, poate fi transpusă pe ecran. Cel mai mic detaliu, obiectul cel mai neînsemnat capătă un sens și o viață care le aparține pe de-a-ntregul... Prin faptul că el (cinematograful) izolează obiectele, izbutește să le confere o existență aparte ce tinde să devină de sine stătătoare și să se detașeze de înțelesul obișnuit al obiectelor. Un frunziș, o sticlă, o mină etc. trăiesc o viață cvasi-animală, care nu așteaptă decît să fie utilizată...“

*

Înainte de *Ciinele andaluz* și *Virsta de aur*, au existat o serie de încercări ale avangardei de a reabilita fotografia, impunînd imaginii o forță de soc transformatoare, de a distruge calitățile proprii ale imaginii animate, dîndu-i o semnificație, particulară și globală, care să-i schimbe esența. Cîtam, printre altele, *Jocul reflexelor și al vitezei* și *Cinci minute de cinematograful* de Henri Chomette, *Fotogenia mecanică* de Grémillon, apoi: *Emak Bakia* de Man Ray și Robert Desnos (1927), *Steaua mării* (1928) sau *Le mystère du château de Dé*, tot de Man Ray, acesta din urmă proiectat în aceeași ședință, înaintea *Ciinelui andaluz*.

Ado Kyrou¹⁾ crede însă că se petrecuse un divorț între cinematograful popular și cinematograful pentru esteți și că cea de a șaptea artă începuse să devină un teren de manevre, de unde

omul era cu desăvîrșire absent. Buñuel (și o dată cu el suprarealismul) este considerat un pivot în jurul căruia cinematograful începe să penduleze spre



Ciinele andaluz

sensibil, de unde afirmația că, o dată cu *Ciinele andaluz* și *Virsta de aur*, o nouă eră se deschide în istoria cinematografului.

Buñuel venea din Spania la Paris pentru a lucra cu Dali. În acea epocă, spun unii, Buñuel mîncă sandviciuri cu furnici și Dali avea vise pline cu furnici. Kyrou respinge aceste afirmații ca nefondate, precum și sadismul de care era învinuit Buñuel, arătînd că fusese un copil „patologic normal“, curat studios, meticolos dar care nu putea suporta să poarte pe cap chipiul Colegiului Iezuitorilor. De altfel, această educație religioasă se transformă în contrariul ei. „Slava Domnului, am fost întotdeauna ateu“ — mărturisește Buñuel într-un interviu.

Virgil TEODORESCU

(Continuare în pagina 28)

¹⁾ Ado Kyrou: *Luis Bunuel* (Editions Segners, 1962) — o carte admirabilă la care mă voi reîntoarce în continuare.

decît orice manual de istorie, și tratarea neglijentă a problemei nu se cade.

Tentativa de a da corp unui stil de ev mediu românesc la sfîrșit de etapă a fost tributară, în *Tudor*, multor influențe străine, iar *Neamul Șoimăreștilor* a fost de-a dreptul deziluzionant. Nici evocările din *Dacii* sau *Columna* nu sînt satisfăcătoare: le lipsește acel „nu știu ce“ care localizează în timp și spațiu. Cinematografia română n-a avut șansa unui film ca *Alexandru Nevski* sau *Cavalerii teutoni*, care să impună o imagine specific-filmică pentru o epocă istorică consumată. Graba de a realiza filme de mare spectacol, ca *Dacii*, sau filme de aventuri, ca *Haiducii*, fără a avea în spate o asemenea creație de referință, este riscantă. Filmul este mai înainte de orice o operă de complexă creație, și pelicula care exploatează doar pitorescul și ineditul de epocă nu e suficientă pentru un adevărat film istoric. Iată de ce este interesant pentru noi orice film românesc de inspirație de epocă. Am privit coproducția româno-ungaro-slovacă *Sentința* cu acești ochi. Istoria unei răscoale transilvane în secolul XVI era un bun punct de plecare pentru un film istoric care să configureze un tipar medieval românesc în condiții date. Singurele fizionomii particulare sînt însă ale lui Gheorghe Doja și ale Diacului său. Epoca l-a interesat mai puțin pe regizor. Filmul este un portret al răscolatului și al prilej de a evidenția tipul de represiune practicat de nobilimea timpului. Se pune chiar oarecare ostentație în sublinierea cruzimii represive, atît a clasei stăpînitoare, cît și a lui Doja. Justiția are, în acest film, forme dintre cele mai barbare, indiferent că e a domnilor sau a țărănilor. Este una din puținele note particulare ale filmului, dacă nu singura, și merită subliniată priceperea regizorului în aureolarea unor astfel de scene. Poate că aceasta ar fi fost și calea către definirea unui stil particular medieval, dacă ținem seama de atrocitățile pe care le-a cunoscut pămîntul transilvan. Regizorul nu și-a asumat însă răspunderea acestui accent de structură. Toate aspirațiile sale se opresc la nivelul mediu. Reconstituirea de epocă e sobră și atît. Cît despre întuirea aceluși stil particular, sînt puține cuvinte de spus. Spațiul arhitectonic e cel gotic și impresia e că povestea se putea petrece oriunde. O singură replică pe la mijlocul filmului precizează că e vorba de o răscoală a românilor, maghiarilor, slovacilor, pe un teritoriu care rămîne la libera alegere a spectatorului. Fragmentarea, impusă de dezordinea simulată a întoarcerilor înapoi, duce la fragmentarism și incoerență. Scenariul nu scapă nici de păcatul actualizărilor, prin care se pun în mintea sau gura unui personaj istoric gînduri și vorbe de astăzi. Filmul rămîne în genere la un nivel ilustrativ, și doar sobrietatea tratării generale și în special a plasticii filmului nu-l coboară în anonim. Într-un cuvînt, filmul e mediocre și nu înțelegem de ce pentru un asemenea rezultat a fost nevoie de o coproducție.

M. UNGHEANU

„D'ale carnavalului“ la Praga

Experiența urmăririi unui spectacol de teatru într-o limbă pe care nu o cunoști, dar cu o piesă ce-ți este apropiată atât prin detaliul fiecărei replici cât și prin întregul ei spirit, cel care o face să aparțină culturii națiunii căreia și tu îi aparții, experiența aceasta trăită fără obsesia „intraductibilului“ și incommunicabilului „specific“, ci dimpotrivă, stăpinit de curiozitatea de a sesiza acele date ale **universalității** consubstanțiale autenticei valori clasice, poate să însemne una dintre modalitățile de întâlnire cu teatrul „pur“. Într-o asemenea împrejurare nu urmărești doar felul cum prinde viață în transpunerea scenică un material dramatic știut, cum se concretizează o viziune regizorală în planul invenției vizuale (de la „desenarea“ tipurilor la evoluția actoricească în gest și mișcare, în ansamblul plasticii de scenă); conștient cu aceasta, fiecare replică al cărei sunet primar îl știi atât de bine îți creează, în planul sonor al reprezentației teatrale, surpriza unor armonii sonore inedite, pe care mental cauți să le „acordezi“ cu ceea ce consideri că reprezintă esența muzicală a originalului.

O asemenea experiență am avut prilejul să trăiesc la premiera cehă a piesei lui I.L. Caragiale, **D'ale carnavalului**, pe care am urmărit-o pe scena teatrului praguez „Divadlo Komedie“, o primă prezență pe afișul praguez a unei piese românești după o pauză de aproape 12 ani și o „premieră“ absolută în ceea ce privește realizarea pe o scenă cehă a unui spectacol de teatru de către doi artiști români, invitați (regizorul Dinu Cernescu și scenografa Adriana Leonescu).

Abia se stinseseră ecourile ultimelor generoase aplauze din seara premierei, cînd, într-o discuție despre spectacol, un binecunoscut dramaturg ceh își exprima surpriza de a afla că regizorul român nu numai că nu montase anterior în țară această piesă, dar că în general nu pusese încă în scenă nici un spectacol Caragiale. Totul i se păruse atât de echilibrat, atât de elaborat și de bine gândit, încît își imaginase că practica



lordache, stătuindu-l, în limba cehă, pe Catindat, să se lase... operat

ades uzitată a reluării pe o altă scenă, de către același regizor, a unui spectacol realizat anterior, funcționase și în cazul acesta. Este desigur un elogiu implicit pentru spectacolul realizat la Praga de artiștii români, și care exprimă de fapt seriozitatea și răspunderea înscenării unui clasic al literaturii naționale pe o scenă străină. Acel Cernescu pe care îl știm din alte spectacole tentat să brodeze foarte liber, pînă la a folosi doar ca pretext litera unor texte semnate Giraudoux, Machiavelli și chiar Beaumarchais, se dovedește aci, în această întâlnire cu Caragiale, nu numai stăpîn pe mijloacele artei sale, dar și știind să-și

„Iona“ la Zürich

Drumurile mele elvețiene m-au readus la Zürich, unde gazdele au ținut să mă informeze și chiar să-mi ofere posibilitatea vizionării unei piese românești în pregătire. Despre proiectul prezentării piesei lui Marin Sorescu pe o scenă elvețiană nu aveam, din țară, decît vagi informații. Nu sînt cronicar teatral, teatrul nu este nici măcar arta mea preferată, dar aș minți dacă n-aș recunoaște că surpriza mi-a făcut plăcere. La Theater an der Winkelwiese, Winkelwiese 4, 8001 Zürich, se repetă cu asiduitate și metodă *Iona*, în regia directoarei teatrului, o austriacă, Maria von Ostfelden, și în scenografia lui Victor-Emanuel Sisti. Interpretul — Laxdal — un islandez masiv, fi-

zionomie de lup de mare, mi-a făcut mult mai bună impresie decît Roland Husson, actor elvețian de expresie franceză, văzut anul trecut la Paris, la *Le Lucernaire*. Teatrul, instalat într-o fostă pivniță de piatră, are o dispoziție în formă de treflă, cu o navă centrală și două aripi laterale, în pantă. Este, desigur, un teatru de avangardă, impregnat însă de o evidentă seriozitate și aplicare germanică. Asist la una din primele repetiții. Regizoarea nu intervine încă. Lasă pe actor să intre în rol, să-l asimileze pînă la reflex. Apoi, într-o pauză, îmi cere părerea ca spectator român și critic... potențial. Îi comunic o primă și simplă impresie: actorul are calități evidente, umple efectiv micul podium. Dar îmi pare a fi debutat printr-o notă poate prea gravă, prea patetică. De unde dificultatea crescendo-ului, a intensității finale. Aș fi

stăpîncască temperamentul și fantezia în fața actului responsabil de cultură pe care-l întreprinde. Momentele unor dezvoltări independente, susceptibile de a deveni parazitare, sînt în spectacolul praguez **D'ale carnavalului** cu deosebire autocenzurate. (Și totuși nu poți trece cu vederea excelente momente de pură invenție comică: scena de adevărat balet grotesc dintre Iordache și Catindat sau finalul actului I, sarabandă îndrăcită și absurdă: scena destăinuirilor lui Crăcănel din actul II: înfruntarea celor două femei în actul III, al cărei cîmp de desfășurare este patul lui Girimea).

Principalul efort al realizatorilor spectacolului ne apare îndreptat către definirea tipologică, realizată, evident, printr-o prezență convingătoare, vie, a actorului. Verva regizoral-scenografică se demonstrează în excelența tipizare a tuturor aparițiilor, de la protagonist la ultimul figurant, în desenul comic al fiecărei siluete, fiecărei măști (în scena balului, licențele de la indicațiile de costum ale autorului sînt compensate de reușita găsirii scenografice — Nae: toreador; Pampon: cadîna; Crăcănel: soldat roman — cît și de prezența grotescă a unei figurații desprinsă parcă din grafica satirică a „Moftului Român“). Temele de mișcare și ritm, diferit tratate pentru fiecare personaj, sînt bine stăpînite de actorii care, obligați de schimbările vestimentare din scena balului, reușesc să obțină savuroase efecte comice, marcînd cu precizie în satele măștilor care se schimbă „ce“-ul personajului o dată definit. Dintr-o distribuție care a știut în ansamblu să răspundă exigențelor unui spectacol dificil, cîteva prezente actoricești ne-au impus cîteva autentici interpreți caragialești: Vaclav Postránecky (Nae), Alena Vránová (Mița) și Stanislav Fišer (Iordache). Valorificarea fără insistențe, dar deplin pregnantă a detaliului plastic (generos oferit de decorul și în special de costumele Adrianei Leonescu), plasarea gag-ului vizual numai în subordonare față de textul replicii, deosebita (și dificila) preocupare regizorală pentru a defini prin cuvînt și a face astfel apropiat spectatorului ceva din tonalitatea verbului caragialesc — sînt cîteva dintre trăsăturile stilistice ale spectacolului praguez cu **D'ale carnavalului**.

Este aproape imposibil ca orice nouă montare a acestei piese să nu țină seama de memorabilul spectacol realizat de L. Pintilie. Și Cernescu o face deschis, căutînd totodată să se elibereze de un model prestigios, dar apăsător. Cu atât mai mult cu cît condiția prezentării piesei în fața unui public străin face ca invenția realistă de detaliu și foarte specifică să însemne uneori prea puțin și să oblige la prudență. Astfel, pentru spectacolul praguez, Cernescu optează pentru o viziune realistă, modernă, asemănătoare cu cea a lui L. Pintilie, dar recurge totuși la o formulă mai epurată, mai clasică (nu putem totuși să nu notăm aci unele interesante sugestii de conținut, punctate în spectacolul de la Praga, și care duc mai departe sondajul în subtextul piesei, pe linia sugerată de L. Pintilie. Astfel pentru a marca — evident în gamă comică — moralitatea personajelor și consistența mobilurilor lor, în toți scenelor în care Mița și Pampon jură războare împotriva celor care i-au trădat, între ei se schitează premisa unei idile de aceeași factură. Finalul spectacolului marchează o participare directă a celor doi încornorați, Pampon și Crăcănel, la menajul multiplu de tip burghez: leacul pentru împăcarea Miței și Didinei, care pe rînd și brusce se bostumflă, cei doi bărbați îi găsesc numai în expedierea celor două „dame“ în brațele primitoare ale lui Nae Girimea). De aceea credem că spectacolul reușește să treacă de pitorescul de suprafață și să-l facă totodată pe spectatorul străin să înțeleagă că dincolo de farsă, de vivacitatea și grotescul situațiilor, dincolo de muzicalitatea notațiilor sonore și a automatismelor cu efect comic, lumea de pe scenă este o lume parazită, abjectă, absurdă, comică.

Felul în care publicul și cronică dramatică pragueză au primit spectacolul **D'ale carnavalului** relevă reușita acestei reprezentări într-un peisaj teatral valoros, invită la o mai activă prezență a dramaturgici noastre, în special a celei contemporane, pe scenele lumii.

B. T. RIPEANU

dorit să asist și la premieră, fixată pentru 19 noiembrie, dar deplasările mele în spațiu au alt itinerar. octombrie 1970.

Adrian MARINO



Teatrul de Operă din ZÜRICH



TUDOR MUȘATESCU

Este grea sarcina de a vorbi despre un prieten abia dispărut. Vin în memorie, de-a valma, întâmplări vechi și altele mai noi, momente peste care timpul își așternuse parcă o pătură groasă de uitare. Toate capătă, sub imperiul emoției, alt accent și aproape toate nu se mai pot spune, fiindcă, fragil fiind, moartea, din prima clipă, le-a destrămat.

Tudor Mușatescu s-a risipit. Avea de unde. Cu a zecea parte din opera lui, alții ar fi făcut averi și cariere. El a preferat — așa cum spune zicala franceză — să ardă lumina la amindouă capetele. Umorist n-a fost numai în operă; a fost și în viață. Fapt pentru care mediocrii, care nu știu de glumă, l-au ocultat. Ei nu-și dădeau seama că acuzîndu-l că nu e „serios“ îl aduceau în calitate de autor comic un nemăsurat elogiu. Tudor Mușatescu era inteligent, era cultivat, era spiritual și avea o nemăsurată putere de creație. A scris versuri, a scris proză, a scris piese de teatru cu un firesc și cu o spontaneitate aproape de necrezut. Greu l-au iertat oamenii „cumsecade“, cei care adorm la opt seara și se trezesc la șase dimineața, de imensa vină a talentului. Ceea ce ei n-aveau nici „cu bucata“, el oferea „cu carul“...

La cite premiere, la cite mese, la cite discuții i-am stat alături atenți să-i surprindem, sub glumă, emoția și sub șarja aparent necruțătoare, o inimă bună — românească!

Caracterul național cu multe lui defecte și mai multele lui calități, rareori s-a oglindit mai fericit decît în sufletul acestui boem, ostil din fire patriotismelor ostentative și demagogice. Tudor Mușatescu era bun și înțelept și iertător și cald — fiindcă era de aici de la noi. Tandrețea lui populară avea aromă lirică; sentimental își învelea în sarcasm lacrima pe care nu izbutea să o ascundă în suris. Avea conversația scinteietoare și replica la îndemînă. Provincial la origine ca orice bucureștean autentic, el a izbutit repede să capete acel stil de viață și de vorbire care, între cele două războaie, caracteriza pe adevărații prieteni ai boemiei. Iubit de prieteni și sărbătorit de ei, în fiecare clipă a fiecărei serii cu prilejul închinării fiecărui pahar, Tudor Mușatescu a păstrat pînă la urmă acea noblețe discretă care oprește mărturisirea durerii.

În momentele de paradis artificial, alegea ipostaza Ingerului și respingea postura bestiei, transformînd un banal supeu într-un scinteietor spectacol de conversație. Dacă, întâmplător, era și un mare autor dramatic, asta o spunea publicul, o scriau criticii, o murmurau confrății. El avea eleganța supremei autoironii și acel aer detașat al omului capabil să scrie sau să spună „încă una“ — mai bună.

Peste noi toți, care i-am fost prieteni, și cărora ne-a fost drag, s-a lăsat o mare tristețe. Va fi mai grea fără el. Chiar dacă îl vedeam în ultimii ani foarte rar — viața are cruzimea despărțirilor absurde — firele nevăzute ale prieteniei ne legau. Ne zăream de departe prin mulțime și un semn, o clipire dură sau o punte pe care, în fond, niciodată, nimic, nu o clintise.

Dar ne gândim la cititorii, la spectatorii lui, la milioanele de anonimi care îi primeau cu atîta voie bună gluma.

Și ne gândim la durerea pe care ar avea-o de astă dată știind că i-a îndurerat, că a făcut și el, în fine, prima și ultima lui glumă nereușită.

Însemnăm plecarea dintre noi a omului cu sfișiera pe care cuvintele nu sînt în stare niciodată să o exprime în realitate.

N. CARANDINO



CONSTANTIN DIPSE :

Pictura
e credință de o viață

La propunerea de a ne acorda un interviu, pictorul Constantin Dipse a avut o primă reacție de refuz, invocând inutilitatea acelor răspunsuri care, pornite dintr-o exagerată prețuire de sine, își pierd adeseori valoarea de mărturie, de document, pentru a sfârși într-o aroganță și plină de emfază amenințare de direcție.

Pledind pentru sinceritate și onestitate atât în raporturile cu oamenii, cit și în artă, Constantin Dipse recunoaște : „pentru mine lucrurile nu sînt întotdeauna foarte clare, am uneori mari îndoieli pe care nu văd de ce le-aș ascunde. Am convingerea că pictura nu este o treabă de azi pe mâine, e o credință de o viață. Cred că lucrurile se desăvîrșesc în timp și a voi cu orice preț să le comprimi, să le oblige la o desfășurare pripită, mi se pare o falsă soluție”.

Constantin Dipse este maramureșan din Surdești, satul cu cea mai înaltă biserică de lemn. Obiceiurile străvechi care păstrează pînă azi amintirea unor ritualuri păgine, dansurile și cîntecele bătrînești, icoanele (știute din copilărie și redescoperite după trecerea prin școala de Arte frumoase), întîmplări cu iz de legendă despre oamenii locului, într-un cuvînt folclorul — formează pentru artist realitatea nu doar cunoscută și înțeleasă, ci trăită nemediat.

„Cînd folclorul este descoperit întîmplător și înțeles superficial, interpretările nu fac decît să-l denatureze. Rezultatele se știu foarte bine și nu mă gîndesc doar la arta plastică, cu dansurile s-a petrecut un lucru la fel de trist, cu muzica poate mai puțin. Tuculescu însă a reușit, el trăia folclorul !”

Folclorul și natura sînt pentru Constantin Dipse cele două fațete ale unei aceleiași experiențe de viață ce este și astăzi pentru pictura sa punct principal de referință.

„Cînd eram copil îmi plăcea să privesc îndelung insectele, zborul păsărilor — le recunoșteam după cîntec, după cum țineau pe lingă mine — și mai ales florile. Au o arhitectură extraordinară, pe care mă simț îndemnat să o descifrez și să o recompun — cred că o să pictez mult flori. Cum pictezi, meșteșugul picturii, rămîne pentru mine un lucru esențial. Am învățat meseria cu Rescu, am fost elevul lui, era exigent și autoritar, însă cred că disciplina pe care mi-o impunea mi-a fost de folos.”

Dintre lucrările ultimilor ani, ilustrațiile (în așteptarea tiparului) pentru volumul de poezie populară *Nunta la români*, mozaicul executat pentru Casa de cultură din Suceava — nemontat încă din motive independente de voința pictorului — contribuie la conturarea unei largi și interesante sfere de preocupări.

Ioana POPOVICI

Veneția '70

La fel cu altele și totuși mereu alta, Bienala de artă din acest an de la Veneția s-a închis.

Nemulțumiri și revendicativii nu au mai pus mîna pe pietre și organizatorii nu au mai îngălbenit la gîndul operelor distruse ca acum doi ani. Au acționat din timp, mai înțelept, la masa tratativelor, pretinzînd anularea premiilor și a altor forme a intereselor de culise și de reclamă publicitaro-financiară, și au reușit.

Așa că fără note, participanții s-au putut simți cum au vrut ; frustrați sau premianți, iar marea expoziție a purtat (poate mai firesc) caracterul demonstrativ de afirmare a tendințelor contemporane.

Bienala a fost și este o istorie a lucrurilor ce trebuie văzute cu orice preț. Această condiție a operelor de a se impune și ochiului și conștiinței, într-un vast mediu de intensă solicitare, obligă la soluții de supralicitare, de marcare exagerată a notei de exhibiționism.

Organizarea pavilioanelor, prezența artiștilor, comportamentul lor, vestimentația ambianța socială și publicitară, recepțiile, caracterul de joc al obiectelor expuse, — atrag, fixează atenția, conferă un aer de spectacol și spectaculos, de mondenitate și snobism.

Dincolo de acest specific superficial, nu stă însă decît rareori nevoia de reclamă și bolnava sete de notorietate, căci acest mare iarmaroc de obiecte de artă și idei proaspete, care tolerează prin condiția locului și negustorii de goșoși și înghițitori de săbii, rămîne totuși un fenomen cultural viu, o răspîntie în care se revîntesc crezuri și probități artistice relevante pentru momentul plastic actual.

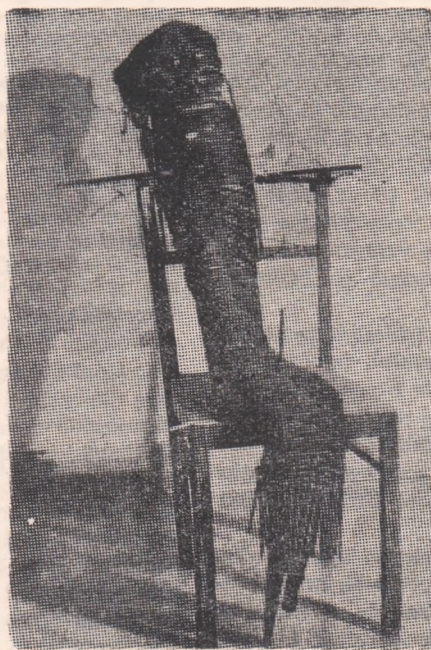
Sub aparenta pulverizare de sensuri, în festiva sau solemnă prezentare a convingerilor artistice se simte lupta grea, dramatică între „arta de consum” pentru masticatorii vizuali și tendința spre *responsabilitatea umană a duratei*.

„Cunoscătorul este învățat și poet, spune Marchiori, adică un om care nu se lasă năpădit de sloganuri vorbite sau pictate și care caută și găsește acolo unde e mai puțin zgomot”

Cred că nu ne putem apropia de acest cîmp de confruntări, decît cu convingerea (izvorită nu din optimism, ci din disperata speranță într-un ultim mijloc de salvare spirituală) pe care o enunțase Herbert Read — „Arta este în slujba vieții ! Orice altă presupunere este o trădare a destinului nostru uman”

Mă plimb între pavilioane prin spațiul umplut cu oameni, artiști, figuri pitorești și scene de bilci, dar mai ales, umplut cu ecouri dureros de proaspete, răvășitoare, din fața operelor. Parcurg săli, privesc artiști cu o amabilitate fremătătoare sau blazați — privesc opere — urmăresc reacții — mă reîntorc neîncetat în fața unor anumite lucrări. Îmi propun să văd „tot” Nu reușesc și o iau de la capăt. Săli aproape goale, cu „surprize” plastice și sonore, obiecte artistice, forme în spațiu, multe, mereu forme în spațiu, jocuri de lumini, imagini cu o agresivă violență cromatică, opere și desene cuminți — mă solicită să le văd și să le revăd ! Nu mă grăbesc să-mi „explic” nimic. Mă las numai pradă. Nu-mi doresc, decît să fiu „burete” ca la 20 de ani, să mă îmbăt cu ce am nevoie (și de care rațiunea nu știe totdeauna). Nu înțeleg unele fenomene plastice dar am nevoie de această neclaritate, de această alertare intelectuală și o întrețin. Fug din fața operelor care îmi plac pentru că-mi sînt familiare. Nu am venit să mă regăsesc, ci să mă contrapun. Noutățile de ieri, repetate tehnic în variate soluții (ca Op-artul) nu mă interesează. Imaginile conținînd propuneri inedite, noi, mă atrag fără să-mi placă totuși imediat. Nu le pot pătrunde decît seriozitatea profesională și o tehnică, alături credința sau necredința. Propunerile cu o prea mare siguranță asupra viitorului îmi accentuează îndoielile. Prefer operele care, în noutatea lor, poartă și nostalgia trecutului.

„Este ciudată atașarea unor artiști — spune Paul Valéry — de partea pieritoare a lucrurilor — care este numai calitatea de a fi noi. Ideilor celor mai noi trebuie să le dăm un aer nobil, de a nu fi grăbite, ci coapte; nu insolite, ci



existînd de secole, nu făcute și găsite acum, ci numai uitate și regăsite !”

Privesc lucrările — fără să mă preocup de „semnificația lor istorică” — căci știu că numai timpul triază. Mă bucur să „sînt prezența tuturor operelor la un loc” — cu virtuți și servituți — ca pe o prezență globală — ca pe propria mea colecție.

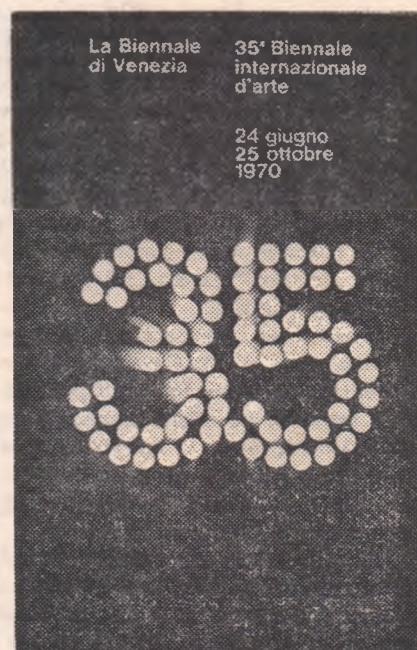
Figurativă sau nu, pictura n-a pierdut preponderența în Bienală (la astfel de confruntări). Tabloul în cadru supraviețuiește cu greu în ambianța a zeci de pavilioane cu forme și culori ce își revendică spațiul.

Spiritul ei, legile picturalului — ordinea ei lăuntrică — sînt însă suverane în tot ce devine formă și imagine. Pictura nu moare, mai curînd suferă o metamorfoză : migrînd în spațiu și părăsind cadrul. Fenomenul se poate urmări concret ca o plagă (*Egon Fischer*). Devine o biect adosat peretelui — rezemat sau suspendat. Devine configurație spațială care se contopește cu sculptura, cu mașina unealtă, cu elementul de arhitectură. Formele se purifică, se curată de excrescențe — (uneori și de trimiteri asociative). Se cristalizează în imagini ordonate robuste, sonore sau lucitoare, mișcătoare sau luminoase. Forme din sticlă, din lame metalice, din oteluri eloxate strălucitoare — din plastic, din materiale sintetice sau necunoscute domină săliile, creînd un neobisnuit spectacol tehnologic și vizual.

„Civilizația industrială” domnește, stăpînînd Bienala. Poetica constructivă, drumul spre sensul emoțional prin formule matematice și geometrii riguroase, înlocuiește, în mod evident, referirea la natură a imaginii plastice, aluzia romantică sau euforia confesionistă a expresionismului de pînă mai ieri.

Există o „curățire” care țintește spre un anumit tip de perfecțiune. Un nou tip de calm — un nou tip de echilibru. Privesc astfel de forme spațiale — proiectări volumetrice înscrise pe fondul alb al sălii, cu plinuri și goluri, cu lansări dinamice de forme active care recompon spațiul din jur. Sînt frumoase și de o impresionantă acuratețe tehnică.

Desigur, se poate ca în astfel de opere să stea viitorul — cu nevoia lui de confort și uitare, cu beția orgolioasă a creației și stăpînirii unei tehnologii neatînce încă. Dar formele nu au trecut. Nici una nu mă trimite să simt magia unei geometrii rudimentare care a înghițit milenii de simboluri umane, așa cum am simțit și la Brâncuși și la Moore. Neputința de a desluși de unde vine și spre ce se îndreaptă forma îmi dă o surdă neliniște ca în fața unui lucru neatînce de om. Opera de artă este forma de coexistență a spațiului cu timpul, o năzu-



La Biennale di Venezia

35^a Biennale internazionale d'arte

24 giugno
25 ottobre
1970

înță a materiei către formă, fixînd sensul unei istorii.

Dacă în plină junglă aș privi un totem, sub măștile, sub ritmurile plastice, dincolo de spaima mistică a configurării, voi simți trunchiul copacului cioplit, această legătură liniștitoare cu natura materială, cu matca primară de unde ne tragem și aș spune ca în copilărie „Se prefacă ca să mă sperie !”. Dar în fața acestor opere de o stranie fascinație a materialelor necunoscute sau străine, cu o poezie a formelor dedusă de un spirit lucid — spre care rațional simt că tind — nimic nu-mi domolește sentimentul că ceva mă răpește lent, dar implacabil, din mijlocul lucrurilor pe care nu numai că le știu, dar le simt atavic în mine.

Mă aflu în fața unei arte care mă interesează, mă atrage cu un fel de miraj intelectual, dar pe care o întîmpin cu un inexplicabil dor de iarbă, de ape, de munți.

Bienala din acest an încearcă să reja — reconsiderînd — relația om-obiect. În acest raport dintre uman și materie se tinde spre stabilirea unui element de condiționare spirituală a epocii.

Non-convenționalismul domnește la Veneția ca o descoperire a unei noi convenții. În acest sens expoziția e plină de „propuneri” și experiențe publice — așa cum au prezentat în pavilioanele lor Italia Franța, Olanda, Canada, Japonia etc. Noul realism de toate nuanțele, prezent în expoziție în mod insuficient de concludent, afișează chipuri multiple din care poate cel mai interesant este varianta prezentată de polonezii *Hasior* și *Szaina*, ca o patetică evocare a dramelor nazismului.

Pavilionul nostru, poate ușor eteroclit, cu puternice sugestii ale artei tradiționale în sensul unei dominante raționale de echilibru spiritual și de evocare folclorică, a pus în circulație valori afective care au atras atenția și, lucru rar în acest an, la Bienală au fost făcute achiziții pentru diferite muzee din Italia și străinătate.

În toată lumea, tradiția își caută noi forme de configurare în invenții plastice făcute cu simțul istoriei — cu acea intuiție a permanentului în tot ceea ce este perisabil.

Este vorba de momentele de inspirație ce se pot aprinde în contact cu aceste noi confruntări artistice — inspirație în sensul de acut presentiment al unei obligații lăuntrice. Omul are nevoie să-și impună sieși limite. Cu cît o artă este mai controlată, limitată, prelucrată, cu atît este mai liberă, spunea Stravinski. Spiritul acestei rigori, chemarea matematicii în slujba poeziei formelor, luciditatea care controlează sensibilitatea este caracteristica tendinței principale în Bienală, și poate caracteristica structurii omului acestei epoci.

Ion SALIȘTEANU

Jazzul, realitate și prefigurare

Aproape totdeauna au coexistat două feluri de muzică: cea „serioasă”, căutând implicații filozofice, spirituale sau pur și simplu studiindu-se pe sine, și cea „ușoară”, mai propriu numită „de divertisment”. Ușurința sau, mai bine spus, accesibilitatea celei din urmă se datorează priceperii compozitorului de a nu-și obosi ascultătorul, de a-i furniza o cantitate de informație ușor de asimilat — deci, muzică predictibilă — și de a neglija intenționat o serie de componente (timbruri, intensități, varietate ritmică etc.) care, somnolind printre locurile comune ale epocii respective, formează un **background** necesar recepționării mesajului fără efort de către vaste categorii de ascultători. Uneori, jazz-ul pare să contradică asemenea definiții. Căci, sortit rolului de divertisment, dar ambiționându-se — datorită lui Benny Goodman — să devină un gen intermediar, jazz-ul, în câteva din momentele sale de vîrf, pătrunde curajos în domeniul acelor relații care incită în loc să deconecteze, păstrându-și totuși (oare numai datorită obișnuinței?) o audiență destul de largă. Chiar dacă n-ar exista decât această ambiguitate, a apartenenței la o categorie sau la alta — nu și particularitățile stilistice ale fiecărui jazzman cu renume — interesul muzicienilor aflați în afara genului s-ar justifica. Situându-ne în unghiul lor de vedere vom fi mai puțin încântați să aflăm amănunte despre felul în care cutare artist a transformat o temă celebră sau cu ce armonii a întovărășit-o (amănunte pasionante pentru orice devotat) și vom căuta să găsim ce aduce jazz-ul nou, inexistent sau puțin exploatat în muzica „serioasă”.

Acum 5-6 decenii el venea în întîmpinarea dorințelor și premonițiilor noastre — deși făcînd, pe atunci, figură de rudă săracă și neșlefuită — cu două atribute pe care muzica le neglija: o bună bucată de vreme: ritmul și culorile timbrale. În ceea ce privește ritmul, jazz-ul a fost unul dintre factorii care ne-au amintit că **acesta** este elementul esențial, indispensabil muzicii (de la Machaut încoace compozitorii europeni, cu mici excepții, ignorau construcția ritmică), iar în ceea ce privește folosirea timbrurilor, a distrus definitiv prejudecățile romantice care

presupuneau invariabil o anumită expresie fiecărui timbru, a descoperit un nou fel de a emite sunetul și a lărgit enorm posibilitățile tehnice ale instrumentelor pe care le utilizează. Inovații preluate uneori **ad literam** sau care au influențat numai, alteori, gîndirea compozitorilor, clipe de har în care jazzmenii reinventau muzica. Un exemplu interesant, **swing-ul**, aceea stare psihică și fizică specială, în care întregul corp al interpretului — cîteodată și al ascultătorului — intră în vibrație după ritmul muzicii, nu și-a găsit încă un corespondent în cealaltă muzică, preocupată mai mult de diversitatea ritmică decît de fenomenele periodice. Jazz-ul a redescoperit și puterea magică, de incantație, repetarea neostenită a unor formule simple. Tot el ne-a făcut să prețuim din nou spontaneitatea creației, responsabilitatea de moment a interpretului-compozitor; să nu aibă el nici o vină în apariția aleatorismului?

Cele două formații de mare renume care au cîntat în București acum o săptămînă dovedeau aceste lucruri. Earl Hines este un pianist care, la vîrsta sa, reușește să se mențină în fruntea clasamentelor comerciale. Bun pianist, el improvizează cu fantezie trecînd rapid de la o temă la alta într-un mod rapsodic, nedevelopat. Compani-

onii săi sînt instrumentiști abili: remarcabil Haywood Henry, clarinetist, saxofonist și flautist, ca și solista Mavra Josie ale cărei posibilități și tehnică vocală — fără a fi excepționale în gen — dau de rușine pe mulți soliști de operă sau maestri de conservator. Dave Brubeck, evoluat ca stil față de cunoscutele la noi **Impresii din Eurasia**, este un intelectual, un reflexiv care construiește grijuliu și precis evoluția fiecărei piese. Poate datorită biografiei lui artistice (a fost elevul lui Schönberg) ni s-a părut că tensiunea frumos condusă a fiecărui moment avea nu numai culoarea vieții agitate, șocante, care a dat naștere jazz-ului, ci și un iz de expresionism. Brubeck este o mare personalitate care te „prinde” necondiționat. Bateristul său Alan Dawson este formidabil; al 2-lea solo al său a fost de o virtuozitate și muzicalitate desăvîrșite. Gerry Mulligan, cealaltă vedetă a scrii, are o anumită discreție și distincție în felul în care se prezintă: muzical, apariția sa a fost, probabil, cea mai de ținută.

De aceea, putem fi recunoscători celor de la ARIA (noua pălărie a Jean-

Sever TIPEI

(Continuare în pagina 30)



Meditații beethoveniene

Simfonia destinului

Eu stau la ușă și bat!

Așa s-ar putea formula în cuvinte apelul celebrului motiv — așa-zis al destinului — cu care se deschide Simfonia a cincea, în do minor. Numai patru sunete, din care trei sînt identice (sol, sol, sol, mi bemol), dar ce înfinitate de gînduri continuă să stîrnească în noi înșiruirea lor atît de enigmatică!

Despre aceste bătăi la poarta vieții sale Beethoven însuși pare să fi vorbit. Cine este însă cel ce bate și care ne apare adresîndu-se direct, vorbind la persoana întîia: eu sînt cel ce sînt!... În nici un caz — cum de obicei se crede — o forță exterioară existenței beethoveniene, vreun destin ostil care ar interveni din afară și căruia ar trebui să i se opună rezistență

sau protest. Căci motivul celor patru sunete este nucleul generator al întregii simfonii, în lumina lui capătă sens toate, iar un asemenea rol nu-l poate avea decît o idee născută din intimitatea cea mai profundă a artistului. Alura lui, de altfel, nu e agresivă, ci majestuoasă, deschizătoare de grandioase, dar nu mai puțin misterioase orizonturi.

Eu stau la ușă și bat... Ciocăniturile dătătoare de fiori sînt ale conștiinței superioare de sine care, cu Beethoven, se treze în muzică pentru prima oară. Căci sentimentul intens al eului ca izvor de nelimitată forță și altar inviolabil al persoanei umane, de la el încoace începe să se afirme; pînă atunci, compozitorul prefera să ancoreze într-o zonă de expresie, mai impersonală, mai obiectivă, explorările introspective nefiindu-i pe plac și neîntrînd în convingerile lui etico-religioase. Departe de Beethoven, desigur, gîndul apostaziei, dar el nu e în stare să admită că cerul ar putea fi favorabil celui ce nu-și pune în valoare toate resursele de energie și dinamism ale personalității sale. Spiritul titanic, ofensiv, eroic al muzicii lui Beethoven, spirit nemaiîntîlnit pînă atunci în muzică, aici își are obirșia: în convingerea că omul nu trebuie să aștepte contemplativ harul, ci să lupte și să-l cucerească. Motivul celor patru bătăi la poarta vieții nu emană cituși de puțin acel sentiment al fatalității inexorabile la care se gîndesc cei ce numesc această simfonie **Simfonia destinului**, ci voința de a fi și a acționa a insului care a înțeles că ceea ce i se va da, depinde de țărița cu care va ști să ceară și să impună.

Această dinamizare a conștiinței

personale înseamnă implicit o scufundare în adîncurile pînă atunci neinvestigate ale eului — neinvestigate, deoarece infricoșau prin tenebrele lor, din care s-ar fi putut ivi cine știe ce monștri sau fantome. O afirmare de sine energetică ar fi fost însă de neconceput fără o cunoaștere și săpînire a forțelor latente în straturile cele mai ascunse. Cine aspiră la condiția de titan trebuie să-și ia inima în dinți și să descindă în hăul din sine unde știe că va da — în cazul că ajunge pînă acolo teafăr — peste un izvor de nebănuite puteri. De aici psihologismul, de asemenea fără precedent de contorsionat și invadat de umbre, al lui Beethoven. E primul compozitor care a avut curajul coborîrii în abisul întunecat dinlăuntru — coborîre care l-a costat suflulește destul de scump, trebuind s-o plătească cu neliniști și tulburări din acelea care fac viața insuportabilă. Dar descoperirea la care ajungea prin această experiență nu e mai puțin răsplătitoare. În înaintarea lui prin noapte — înaintare multă vreme fără perspectivă și fără speranță — se izbea dintr-o dată de un zid iar tăcerea în care se scufunda cu spaimă era miraculos străpunsă de glasul celui ce i se adresa salvator: Eu stau la ușă și bat!... Glas care își repeta chemarea cu insistență și nu șovăia uneori și-și încordează vehement tonul, intrigat parcă de pasivitatea rătăcitorului prin noapte.

Era celălalt din el, era acel sublim alter-ego existent în fiecare din noi, depozitar al unor uriașe puteri sufletești, dar pe care cei mai mulți din-

George BALAN

(Continuare în pagina 30)



Gisela May

sau agresivitatea prin lirism

Songul, arma de luptă a cîmpurilor de concentrare sau exilaților, are, în epoca noastră, o mare interpret, cîntăreața și actrița germană Gisela May, o Schauspielerin ideală a textelor brechtiene.

— **L-ați cunoscut pe Brecht?**

— Deși l-am cunoscut personal, faptul acesta are o mică importanță întrucît consider că l-am descifrat, l-am înțeles mult mai bine din rolurile pe care le-am interpretat. Asemeni oricărui alt mare scriitor, Brecht fiind după părerea mea cel mai mare autor german contemporan, a avut, la rîndul lui, parte de imagini postume false, deformatoare. Așa cum l-am cunoscut, n-am de loc impresia că ar fi fost un supramod: avea, e drept, calități excepționale, dar, în același timp, și suficiente defecte. Ceea ce te impresionează la prima întîlnire erau căldura, umanitatea și deosebita prietenie pe care o manifesta și prin care reușea să te cîștige. Cînoscîndu-l îndeaproape, mi-am putut forma un stil de interpretare cît mai conform intențiilor sale.

— **Teatrul contemporan datorează multe din revelațiile lui atît autorului dramatic cît și regizorului Brecht. Cum se manifesta el în această dublă ipostază?**

— Faimoasele lui repetiții cu public atrăgeau mulți curioși și era normal ca printre ei să se strecoare și o tinăra actriță, speriată, uluită de tot ce se petrecea pe scenă. Brecht era el însuși un spectacol, prin arta cu care-și asculta actorii, le urmărea fiecare gest, adulmecîndu-i parcă încercînd să se convingă dacă și-au înțeles sau nu personajele. Apoi începea să le modeleze singur. Pe lîngă faptul că știa pe de rost rolurile, putea interpreta, magistral, orice personaj — de la băiatul tînr la femeia bătrînă.

— **Ați dat strălucire personajelor principale din Zilele Comunei, Mutter Courage, Opera de trei parale, Svejik în al doilea război mondial, Messingkauf etc. În urmă cu treisprezece ani ați început o dublă activitate, de actriță și cîntăreață. Care a fost prima reacție în momentul în care ați aflat că veți primi Marele Premiu Internațional al Discului?**

— Cu satisfacția învingătorului, în cazul meu aceea că am obținut fuziunea între teatru și muzică. Dacă mă veți întreba de ce consider că teatrul rămîne totuși pe un loc privilegiat, vă voi răspunde că, fiind vorba de texte cu un conținut dramatic pronunțat și cu o inestimabilă valoare literară, limba joacă rolul cel mai important. Poezia este cea care a declanșat fluxul sonor, muzica oferînd, la rîndul ei, suportul de depășire a rampei. Compozitorii au fost atenți să nu violezeze textul, să nu-l forțeze, ci, dimpotrivă, să-l illustreze, dîndu-i sensuri infinite.

Trădez teatrul numai în turneele din străinătate. Cu Opera de Stat din Berlin sau la Berliner Ensemble joc alături de întreaga trupă. De altfel, peste puțin timp plecăm la Piccolo Scala din Milano pe scena căruia vom juca **Cele șapte păcate de moarte ale micului burghez** de Brecht, muzica aparținîndu-i lui Kurt Weill. „Pe scenă” e impropriu spus, întrucît cvartetul vocal, împreună cu mine ca solistă, ne aflăm în fosă, alături de orchestră. Rămîn fidelă teatrului brechtian, dar acum nu aleg decît rolurile care mi se par interesante, noi. Piesa pe care o vom reprezenta în Italia e destul de puțin cunoscută în întreaga Europă...

— **La noi a fost montată, la Iași, fiind bine primită de public...**

— Publicul dumneavoastră manifestă o mare simpatie pentru Brecht; te impresionează prin atenția și concentrarea cu care te urmărește.

Ioana ANGELESCU



Sculptură de D. PACIUREA

Luis Buñuel: „Ciinele andaluz“, „Virsta de aur“

(Urmare din pagina 24)

Înainte de a turna **Ciinele andaluz**, Buñuel fusese asistentul lui Jean Epstein, ostil grupului suprarealist, „grup de iconoclaști“. L-a părăsit la cel de al treilea film executat în colaborare: **Prăbușirea Casei Usher**, refuzând cu indignare să fie pus de patronul său la dispoziția lui Abel Gance. În acel moment, Buñuel fusese cîștigat de suprarealism²⁾. Începe să lucreze cu Dalí la **Ciinele andaluz**, în afara grupului. Colaborarea nu e chiar ideală. Dalí dorea „să sistematizeze confuzia“, să contribuie la „discreditarea totală a lumii realității“, pe cînd Buñuel făcea profesie de credință realității. De altfel, în **Virsta de aur** aportul lui Dalí e neglijabil.

Așadar, **Ciinele andaluz** a fost realizat în afara mișcării suprarealiste franceze și prezentat pentru întâia oară în 1928, la Paris, în prezența lui Breton. Filmul este dictat de imagine.

Tehnicile suprarealismului, tehnicile eliberării expresiei pe toate planurile, și care vor să surprindă funcțiunea reală a gândirii, se exercită, aici, din plin. Filmul este „un ochi în stare sălbatică“.

„Din metaforă în metaforă, din dispariție în dispariție, el (Buñuel) se folosește de ochiul nostru pentru a ne pune, fără încetare, în prezența lui însuși, precum și în prezența noastră“ (Brunius: **Cahiers d'Art**, 1929).

Era momentul ofensivei suprarealiste pentru cunoașterea irațională a obiectului, pentru descoperirea posibilităților iraționale de pătrundere și orientare într-un tablou sau împodobirea unui oraș, momentul în care Buñuel descria în cele mai mici amănunte o girafă de lemn, mărime naturală, străpunsă de 26 de sertare, pline cu tot felul de lucruri: bile de biliard, un trandafir de carne, propria sa mamă, îmbrăcată în spălătoreasă, ingenunchiată pe malul unui riu, o căsuță văruită în alb în mijlocul unui peisaj pustiu, un cap de Crist încoronat cu spini, dar rîzînd în hohote.

Jean Vigo consideră acest film, de la bun început, o operă capitală din toate punctele de vedere: siguranța punerii în scenă, iscusința eclerajului, știința perfectă a asociațiilor vizuale și ideologice, logica solidă a visului, admirabila imbinare dintre subconștient și rațional.

În realitate, este primul film care e nervează și infurie prin exemplarea lui încărcătură revoluționară, un film care nu face concesii cretinismului, imbecilității, filistinismului, conformismului, un film care invie obiectele și pune în circulație atributele lor secrete, cu o violență nemiștinată pînă atunci, interpretată de unii, din păcate, drept un act de sadism, în înțelesul cel mai vulgar al cuvîntului. Chestionat asupra acestui lucru, Buñuel a răspuns că, practic vorbind, nu este nici sadic, nici masochist, dar că folosește în mod teoretic aceste elemente ca pe niște atribute ale luptei și violenței, împotriva moralei burgheze, pe care o consideră o i-morală. Acest sadism ar fi deci o cruzime necesară (cît de feroce e Charlotte!), o cruzime salubră în sensul pe care Rimbaud îl dă acestui adjectiv: „Que salubre est le vent“.

Remarcăm în **Ciinele andaluz** o suită de imagini marcate de această cruzime, de această necesară violență cu caracter revoluționar:

1. Prologul: ochiul fetei traversat de lama de ras, în timp ce un nor transparent traversează luna.

2. Palma deschisă în mijlocul căreia este plantat un furnicar: furnicile ies dintr-o gaură neagră și aleargă înnebunit; nici una nu cade din palmă.

3. Plaja: o fată în mijlocul unui grup de oameni care forțează un baraj stabilit de agenții de ordine. Fata încearcă să ridice de jos o mină retezată de la încheietură, cu unghiile colorate. Un agent se apleacă, ia de jos mina retezată, o împachetează cu grijă și o depune într-o cutie vărgată, oferită de biciclist. Fata salută militarmente.

4. Sîniul fetei transformat în fese care continuă să fie palpate de personajul masculin.

5. Bărbatul avansînd amenințător spre tinăra fată lipită de perete și tîrînd după el, legate de o frînghie: un dop, un melon, doi Frați, elevi de seminar, și două impozante plane cu coadă pline cu cadavre de măgari. Excrementele, copitele, cozile măgarilor se revarsă din cutia melodică. Iar cînd unul dintre plane trece prin fața obiectivului, iese în evidență un cap uriaș de măgar, zăcînd pe clape.

6. Mina personajului masculin, care a izbutit să treacă dincolo de ușă, rămîne prizonieră și, fiind strivită la încheietură, se contractă dureros. Imaginea e urmărită cu încetinitorul. De data aceasta furnicile părăsesc palma și inundă ușa, înnegrînd-o.

7. Cărțile care se transformă în revolere.

8. Fluturele-cap de mort fixat pe perete care, la un moment dat, acoperă cu aripile lui întregul ecran.

9. Bărbatul își duce mîna la gură, ca și cum i-ar fi căzut toți dinții. Cînd își retrace mina, gura dispăre de pe figură și, puțin mai tîrziu, în locul unde se afla încep să răsără fire de



Buñuel cu Catherine Deneuve

păr. Părul crește vizibil, în salturi mici, ca o vietate.

10. Camera vecină devine o imensă plajă. Cele trei personaje se salută politicos și se plimbă pe țărnam, privind visătoare goana valurilor care depun la picioarele lor „ntii mînunchiul de curele, pe urmă cutia îndungată, micile pelerine și bicicleta“.

11. Ultima scenă: PRIMĂVARA. Un pustiu nesfîrșit. Îngropați în nisip pînă la briu, personajul principal și tinăra fată sînt devorați de razele soarelui și de roiurile de insecte.

Dispoziția imaginilor pe ecran urmează cursul unui poem suprarealist. Este evidentă atenția deosebită pe care Buñuel o acordă insectelor: distrug și sînt distruse, se distrug între ele, sînt lăsată să trăiască într-o libertate ironică.

Pe cîtă vreme Animalele devin ființe mitice (cocoșul, broasca țestoasă, girafa, ciinele riios), luînd forme care provoacă spaima și anunță nenorocirea, Insectele sînt Monstrul, prin excelență, care poate deveni, miine, stăpînul lumii. Filmele lui Buñuel ne duc cu gîndul la Bestiarul lui Lautréamont, al lui Apollinaire, al lui Eluard: invazia păduchilor, polipii care bat în geamul domiciliului acvatic, caracatița, uriașa broască buboasă. „Inspirîndu-mă din cărțile lui Fabre, mărturisește Buñuel într-un interviu, voi inventa personaje tot atît de realiste ca și cele care animă **Ciinele andaluz** sau **Virsta de aur**, posedînd caracteristicile anumitor insecte: eroina se comportă ca o albină, eroul ca un scarabeu etc.“.

Iată o analogie foarte directă.

Virsta de aur, prezentat de Buñuel la Paris, în 28 noiembrie 1930, la elaborarea căruia participarea lui Dalí a fost minimă (el afirmă că a fost înlăturat), pare să fie opera capitală a cinematografului suprarealist și cel mai strălucit film al lui Buñuel, deși poate fi urmărit și în filmele care i-au urmat, unde tema iubirii și a morții se prelungește, desăvîrșindu-se. Nici unul dintre ele nu poate fi însă comparat cu **Virsta de aur**, în ceea ce privește violența elementară și forța acțiunii de demascare.

Pentru prima dată pe ecran, Iubirea ni se înfățișează ca unicul mijloc de a determina răsturnările atît de dorite și de mult așteptate.

Acest film, expresie a ciclului dragostei atotputernice și alchimie a transmutării realului, prin teribila ciocnire a imaginilor, prin concordanța și opoziția lor, prin fericita lor coincidență, prin intransigența fluxului filmic, ne oferă „unitatea dialectică a realului și a irealului“ (Edgar Morin).

Și, în același timp, demonstrează ceea ce scria Breton într-unul din **Manifeste**, că trecerea pesimismului în stare de acțiune este determinată de Dragoste, principiul răului în demono-

logia burgheză, care cere să-i fie sacrificat totul: situație, familie, onoare, dar al cărui eșec în organizația socială introduce elementul revoltei. Kyrou crede că pînă la **Virsta de aur** cinematograful nu izbutise să-și îndeplinească scopul, fiind, cu foarte rare excepții, anodin. Că acest film a avut curajul de-a arăta posibilitățile cinematografului, capabil, ca și **Ciinele lui Maldoror** sau **Un sezon în infern**, să-l reveleze pe om lui însuși. În acest film (realizat — închipuiți-vă! — grație capriciilor d-nei Marie Laure de Noaille și a generozității soțului său, vicontele), furia antireligioasă a lui Buñuel atinge perfecțiunea. De altfel, Buñuel se gin-



Luis Buñuel în timpul turnării filmului Viridiana

dea să-și intituleze filmul: „În apele înghețate ale calculului egoist“, după o frază a lui Marx, înțelegînd foarte bine cuvintele acestuia: „Critica cerului se transformă în critica pămîntului, critica religiei în critica dreptului, critica teologiei în critica politicii“.

Scenariul acestui film, aflat în păstrarea Cinematocii franceze, este următorul:

Printre stînci trăiesc scorpionii. Cățărînd pe o stîncă, un bandit zărește un grup de arhiepiscopi, care cîntă, așezați într-un peisaj mineral. Banditul aleargă să-și vestească prietenii că foarte aproape de ei se află acești majorcani — locuitori ai insulei Majorca (aceștia sînt arhiepiscopii).

Ajuns în cabană, își găsește prietenii într-o ciudată stare de slăbiciune și depresione. Își iau armele și prădesc cabana, cu excepția celui mai tînăr dintre ei, care nu poate să se ridice în picioare. Încep să umble printre stînci, dar, lăsîndu-i puterile, se prăbușesc la pămînt unul după altul. Căpetenia bandiților se-ntinde la pămînt, pierzînd orice nădejde. De unde se află, aude vuietul mării și-i vede pe majorcani, care sînt acum în stare de schelete, risipite printre pietre.

O enormă caravană maritimă acostează la țărnamul acesta dezolant și abrupt. Caravana se compune din preoți, militari, călugărițe, miniștri și o mulțime de bărbați în civil.

Se îndreaptă cu toții spre locul unde zac osemintele majorcanilor. Urmînd pilda autorităților care conduc cortegiul, mulțimea se descoperă.

De fapt e vorba de întemeierea Romei imperiale.

Dar abia a fost așezată prima piatră, că niște strigăte puternice atrag atenția tuturor.

La doi pași, în noroi, o femeie și un bărbat sînt angajați într-o luptă amoroasă. Sînt despărțiți. Bărbatul e lovit și înhățat de polițiști.

Bărbatul și femeia sînt protagoniștii filmului.

Bărbatul, grație unui document din care rezultă înalta sa personalitate și importanța misiune umanitară și patriotică pe care guvernul i-a încredințat-o, este pus imediat în libertate. Începînd din acest moment, activitatea sa se învîrtește în jurul dragostei, nu-l mai preocupă nimic altceva. În cursul unei scene de dragoste nesatisfăcută, prezidată de violența acțelor eșuate, protagonistul este chemat la telefon de un înalt personaj, cel care îi atribuie responsabilitatea și misiunea umanitară în chestiune. Ministrul îl acuză. Pentru că nu își îndeplinise misiunea, pieriseră mii de bătrîni și de copii nevinovați.

Protagonistul primește acuzațiile cu injurii și, fără să mai asculte, se întoarce lîngă femeia iubită în clipa în

care un hazard, cu totul inexplicabil, reușește s-o separe de el în mod definitiv. În continuare, îl vedem aruncînd pe fereastră un uriaș brad în flăcări, un enorm instrument agricol, un arhiepiscop, o girafă, fulgi.

Toate acestea, exact în clipa în care supraviețuitorii din castelul Selligny străbat podul mobil, acoperit cu zăpadă. Conte de Blangis este, evident, Isus Cristos. Acest ultim episod este acompaniat de un **passo-doble**.

În acest text nu figurează recepția organizată la castelul Selligny, unde ipocrizia, jосnicia, lașitatea „lumii bune“ apar în cele mai crude culori, ceremonia oficială fiind spartă în tîndări de izbucnirea inconformismului și a revoltei, procedeu utilizat mai întîi de Chaplin (1914), apoi de Pudovkin (1928), de Eisenstein, de Pabst (1928), de Renoir, mai tîrziu, dar niciodată cu atîta eficacitate.

Virsta de aur este unul dintre primele filme vorbite, dar nu asimilează tehnica vorbitorului decît pentru a o ruina, folosind atît subtitlurile, plasate la intervale regulate, cît și monologul interior, „nu ca un truc, ci ca un element primordial pentru a exprima conținutul latent al vieții“.

Există imagini cu figuratie dublă: lupta împotriva mizerabilelor mecanisme ale realității, dar și împotriva obstacolelor interioare. Este tot timpul prezent non-respectul valorilor consacrate, dus pînă la sacrilegiu. Animalele devin și aici ființe mitice: girafa svîrlită pe geam. Fulgii sînt simbolul evident al masturbăției (simbol reluat în **Viridiana**).

Solitudinea ne este înfățișată ca un alt soi de monstruoșitate. Există și aici fixațiunea, fetișismul părului, o enormă acumulare de obiecte (invers proporțională cu indiferența invitațiilor în fața dramelor care se petrec în oficiu etc).

Am spus că Buñuel reia o serie de elemente și chiar de situații în filmele următoare. El, spre exemplu, este o nouă versiune a ultimelor două secvențe din **Virsta de aur**, care constituie punctul de plecare și pentru alte filme importante realizate de Buñuel, cum ar fi: **Abisele pasiunii**, **La răscruce de vînturi** (transpus pe ecran nu prea strălucit și de Wyler), **Los Hordes**, **Arhibal de la Cruz**, **Los Olvidados**, ca să nu mai vorbim de **Viridiana**.

Prin miracolul obiectelor eliberate cu ajutorul imaginii, visul devine o nouă ordine a realului obiectiv.

Din punct de vedere tehnic, în **Virsta de aur** Buñuel face apel la „montajul atracției“, utilizat de școala sovietică, „montajul psihologic, emotiv, intelectual“, folosit de Eisenstein în **Cruceașorul Potemkin**, „montajul paralel“, procedee ale scrierii automate, ale colajului etc.

Dacă la prima rulare a **Ciinelui andaluz** Buñuel a păstrat intact saculețul cu pietricele pe care îl luase cu el pentru orice eventualitate, apariția pe ecran a **Virstei de aur** a provocat un adevărat scandal printre fasciști, antisemiți, patrioțari, într-un cuvînt printre reacționarii de toate nuanțele. Filmul rulează cu chiu cu vai de la 28 noiembrie la 7 decembrie 1930. La această dată, se declanșează o furibundă campanie de presă împotriva acestui spectacol „subversiv“ și „imoral“. („E vorba de un act de bolșevism, cu un caracter special... Propaganda lui Lenin primește din partea unor studiori mai mult sau mai puțin improvizate un concurs neașteptat“ — **Le Figaro**, 10 dec. 1930.) Peste cîteva zile filmul este definitiv interzis de comisia de cenzură, iar d-l Maurice, directorul Studioului 28, este sancționat.

În același timp, însă, Léon Moussinac scrie în **L'Humanité**:

„Realizînd **Virsta de aur**, autorii au voit ca snobii și oamenii de lume care au admirat, în mod gratuit, **Ciinele andaluz**, și i-au injuriat, să nu-și schimbe părerea, să manifeste, și de astă dată, același dezgust...“.

La noi în țară sînt puțini cei care au avut norocul să vadă acest inegalabil film.

2) „Prin suprarealism am descoperit că în viață există un sens moral, de care nu te poți dispensa. Prin el am descoperit, pentru prima dată, că omul nu este liber. Cred în libertatea totală a omului, dar am văzut în suprarealism o disciplină demnă de urmat“.

(Interviu, 1954 — François de Montferri)

Documentarea și explozia informațională

Ca urmare a progresului rapid al științei și tehnicii care a avut loc pe plan mondial în ultimele decenii, se vorbește azi tot mai frecvent de apariția unor forme noi de materii prime ca inteligența umană și informațiile științifice. După unii specialiști, investițiile în depistarea, pregătirea și utilizarea rațională a inteligenței umane sint dintre cele mai rentabile. Dacă acest efort se face la scară națională, așa cum se întâmplă în România, desigur că și rezultatele se vor măsura la dimensiuni mult sporite. Calea cea mai sigură de materializare a acestei cerințe o constituie sistemul de învățământ și modul ulterior de folosire al cadrelor superior calificate. Dacă la aceasta mai adăugăm și noțiunea de timp — fără să insistăm asupra definiției ei filozofice — avem un tablou semnificativ al evoluției rapide a societății contemporane. Desigur, timpul nu-l putem nici dilata nici contracta, dar putem să nu-l irosim. Ireversibilitatea acestuia nu poate fi eliminată, dar poate fi mult atenuată prin folosirea lui rațională. Câteva date ne pot oferi o imagine completă asupra răspunsurilor care le are de dat omenirea în fața exploziei informaționale contemporane. Numărul publicațiilor periodice sporește de 10 ori la fiecare 50 de ani. Azi apar pe glob 100 000 reviste științifice și tehnice publicate în 60 de limbi și 3 milioane de lucrări științifice anuale. În prezent în lume activează aproximativ 2 milioane de savanți (90 la sută din savanții pe care i-a dat omenirea în aproape 4 milenii ne sint contemporani). Ritmul de creștere al publicațiilor referative este de-a dreptul impresionant. Revista de referate „Nuclear Science Abstracts” a publicat în 1948 un număr de aproape 2 000 referate, ca după trei ani numărul lor să crească la peste 33 000. „Chemical Abstracts” în 1953 a publicat 32 281 referate, în 1961 numărul lor ajungând aproape la 150 000. Cunoscuta revistă sovietică „Referativnyi jurnal” a publicat, în 1953, 107 820 referate, peste cinci ani aproape o jumătate de milion, pentru că în 1969 numărul lor să treacă de un milion.

În medie, cunoștințele de specialitate se dublează la o perioadă de aproximativ 10 ani. Pentru anumite ramuri sau domenii de specialitate dublarea numărului de cunoștințe cunoaște un ritm și mai accelerat. Pentru chimie la 8 ani, pentru electrotehnică la 5 ani, pentru cercetări aerospațiale la 3 ani, pentru tehnica nucleară la 2,5 ani, pentru fizica solidelor la 2 ani.

„Omenirea nu știe ceea ce de fapt cunoaște”, declara prof. Helmuth Arntz, vicepreședinte al Federației internaționale de documentare, iar cunoscutul savant John Bernal afirma: „astăzi este mai ușor să faci o descoperire sau să elaborezi o teorie nouă decât să te asiguri că ele n-au fost deja descoperite sau formulate de alții”.

Studii minuțioase conclud probabilitatea că azi un specialist studiază în original numai 1 la sută din literatura mondială și încă 4 la sută sub forma de rezumate, despre restul de 95 la sută necunoscând nimic. Să luăm un singur exemplu. În domeniul cancerului (și cercetarea oncologică reprezintă numai o ramură a medicinei) apar anual 22 000 de articole în 24 de limbi. În prezent se vorbește tot mai mult despre o „criză a informării”. Pentru soluționarea acestei crize a apărut o nouă disciplină științifică denumită documentare, documentaristică, teoria informării științifice, și în ultima vreme informatica. Informatica este o știință foarte complexă, având un câmp extrem de larg de acțiune și încercând să dea răspuns complicatelor solicitări ale societății moderne. Activitatea de documentare este una din componentele aplicate ale științei și informării — achiziționarea, înmagazinarea, regăsirea și difuzarea informațiilor.

Astăzi este extrem de dificil să cunoști tot ceea ce se publică pe plan mondial. Problema traducerilor ridică bariere extrem de complicate în calea accesului spre cunoștințe publicate în cele mai diverse limbi. Pentru depășirea neajunsurilor de ordin lingvistic se încearcă traducerea mecanizată sau automatizată. Se efectuează traduceri chiar cu ajutorul calculatoarelor electronice. Se fac traduceri curente din limba rusă în engleză, din japoneză în engleză și invers. Sistemul IBM, care permite traducerea din rusă în engleză, are o capacitate de 10 000 cuvinte pe

oră. Sistemele automate de traducere prin intermediul calculatoarelor electronice au ajuns la 60 000 cuvinte pe oră și se tinde la sisteme perfecționate care vor traduce 300 000 cuvinte pe oră.

Și la noi în țară se fac încercări de traducere automată din engleză în limba română.

Specialiștii denumesc etapa în care trăim era calculatoarelor electronice. Dacă mașina a sporit forța omului la dimensiuni aproape de nebănuite cu numai un secol în urmă, azi calculatoarele electronice sporesc randalment inteligența umană, permit extinderea memoriei omenesci, deschizând căi aproape imprevizibile pentru deceniile viitoare. În domeniul documentării, calculatoarele au o capacitate de memorizare aproape nelimitată, ele având posibilitatea repetării la infinit și foarte rapid a unor operații elementare, cum ar fi citirea și compararea sennelor care se ridică la peste 1 milion de operații pe secundă.

Înmagazinarea și regăsirea automată a informațiilor a făcut progrese uriașe în ultimii ani, iar utilizarea calculatoarelor în acest domeniu permite obținerea răspunsului într-un timp extrem de scurt. Ca să ne putem contura o imagine asupra dezvoltării pe care a cunoscut-o tehnica calculatoarelor electronice, precum și perspectivele acesteia în domeniul informării, este suficient să amintim că de la 25 de calculatoare utilizate în 1953 în acest domeniu s-a ajuns la 80 500 în 1968 și se preconizează ca la sfârșitul anului 1980 numărul acestora să fie mai mare de 500 000.

Explozia de informații impune în același timp o optică nouă asupra activității desfășurate în biblioteci. Diferite operații de bibliotecă efectuate azi în condiții extrem de anevoioase și cu mare consum de timp pot fi realizate cu ajutorul calculatoarelor mult mai ușor și mai rapid. În multe țări, ca urmare a cerințelor crescânde de informații științifice și tehnice, s-a modificat concepția asupra muncii desfășurate în biblioteci. În R.F.G. bibliotecile universitare recente constituie principalele locuri de experimentare a automatizărilor. Există în prezent chiar tendința creării unor posturi de programatori în cadrul bibliotecilor. Limbajul calculatoarelor folosește azi noi alfabetice pe care specialistul zilelor noastre este obligat să le cunoască în detaliu.

În S.U.A., în cadrul a numeroase școli de pregătire a bibliotecarilor, se fac

domeniu viteza de producere a informațiilor științifice a crescut în progresie geometrică. În prezent volumul de cercetări științifice publicate se dublează la 10—15 ani, în anumite domenii ajungând să se dubleze chiar la 2—3 ani. Ca o consecință, savantul, cercetătorul sau practicianul trebuie să-și lărgească permanent aria de cunoștințe din domeniul său, ca și din altele adiacente. În cuvântarea tovarășului Nicolae Ceaușescu ținută cu prilejul deschiderii noului an școlar, se subliniază ferm ideea pregătirii permanente valabilă pentru orice ramură și pentru orice verigă aparținând acestei ramuri. Dacă la aceasta se adaugă și o rapidă uzură morală, gradul ridicat de perisabilitate a cunoștințelor, valabilitatea acestui înțelept îndemn este și mai mult reliefată.

În trecut, fizicianul care studia cercetări fundamentale în domeniul conductivității electrice a metalelor, între 1930—1940, putea cunoaște cea mai mare parte din realizările curente, examinând circa 200 referate anuale. Astăzi, același cercetător trebuie să studieze nu numai un volum considerabil sporit de literatură tehnică din specialitatea respectivă, ci și din domenii apropiate sau din discipline noi care nici măcar nu existau în urmă cu câteva decenii.

În trecut — sfârșitul sec. XIX și începutul sec. XX — relația dintre cercetarea fundamentală și cea aplicativă era în cu totul alt raport decât în prezent. Uneori chiar invenții de mare valoare au fost elaborate înainte de a se fi cunoscut fundamentarea teoretică a principiilor respective. La data când francezul Denis Papin a inventat o varianță a mașinii cu abur — mașina care a marcat începutul primei revoluții industriale, nu se cunoșteau nici cele mai elementare principii ale termodinamicii. Este adevărat că ulterior cunoașterea acestor principii a contribuit la perfecționarea acestor tipuri de mașini. Decalajul existent azi între cercetare și aplicarea practică a acesteia este extrem de scurt. Lasserul, una din cele mai interesante realizări din ultima vreme, s-a bucurat de aplicații imediate în domeniul extrem de variate (tehnică, medicină, biologie etc.).

În condițiile de azi, tehnica modernă permite o difuzare selectivă a informațiilor. Acest sistem dă posibilitatea obținerii unor informații complete într-un timp extrem de scurt. În multe țări se urmărește realizarea unei difuzări a informării curente pe plan națio-

Informații aparținând sistemului. Asemenea sisteme se folosesc la universitatea din Newcastle (Anglia), la Karolina Institut (Stockholm) și la o serie de universități din S.U.A. (California, Colorado etc.).

Un sistem automatizat ultrarapid de regăsire a informațiilor aerospațiale permite regăsirea unui document primar (carte, raport, etc.) existent în bibliotecă în câteva secunde. Centrul de studii și cercetări IBM de la Grande din Franța, a cărui activitate a început în 1965, folosește un calculator IBM și dispune de o bandă de informații bazată pe 150 000 documente.

În R. P. Ungară, începând din 1955 se realizează la nivel național informări pentru tehnică și științele fundamentale adiacente prin prelucrarea și difuzarea selectivă a informațiilor din literatura mondială publicată în 20 de limbi.

În țara noastră, Institutul central de documentare tehnică a pus în aplicare un sistem de informare prin care se realizează o informare de profil în funcție de solicitări.

După selecție, înmagazinare și regăsirea informațiilor, o preocupare susținută o constituie sistemul de transmitere a acestora. În acest scop se utilizează căi cât mai diverse ca: fototelegrafia, telecatalogarea, teledocumentarea, fotomicrografia etc. Se experimentează chiar prezentarea la distanță a unui text înmagazinat sub formă de microcopii, folosind procedee electronice la depistare și un dispozitiv special pentru transmiterea informațiilor prin telefotografie la stațiile receptoare.

Tendința actuală este de creare a unor centre puternice de informare la scară națională sau chiar la scară internațională, care să prelucereze materialul documentar și să-l pună la dispoziția beneficiarilor. Azi, activitatea în știință este de neconceput fără un larg schimb de informații. Reuniunile științifice naționale sau internaționale pe cele mai diverse specialități sint un exemplu concludent în acest sens. România a fost gazdă numai în acest an a unor importante reuniuni științifice internaționale din domeniul tehnic (AMPERE, chimie fizică, motoare cu ardere internă), medical (stomatologie, istoria medicinei, O.R.L.), umanistic etc. Schimbul de informații permite o mai bună și directă cunoaștere asupra stadiului la care au ajuns cercetările într-un domeniu sau altul.

Sistemele moderne de informare cu memorie microfotografică și selecție electronică permit înmagazinarea integrală a unei colecții de documente într-un spațiu foarte redus, precum și regăsirea și reproducerea rapidă a documentelor solicitate.

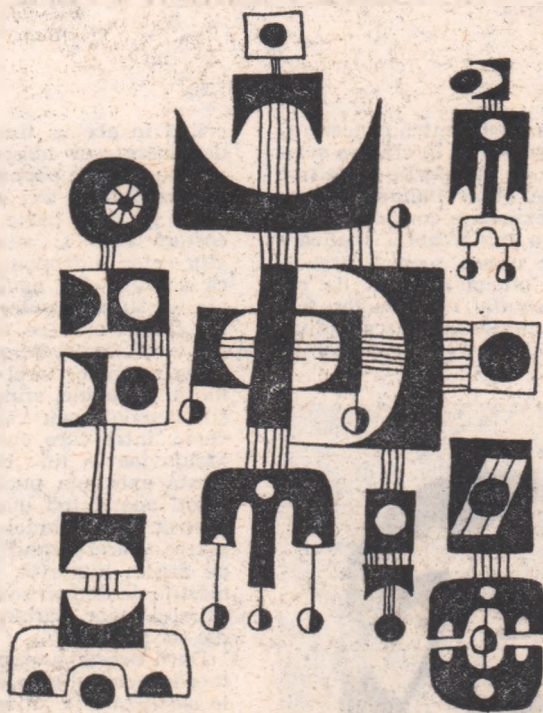
În țara noastră, ca în întreaga lume, se fac eforturi stăruitoare și permanente de îmbunătățire continuă a sistemelor de informare existente în diversele instituții. Există chiar o largă rețea de institute destinate acestui scop, profilate pe domenii de strictă specialitate. Dintre acestea amintim: Institutul central de documentare tehnică, Centrul de documentare medicală, Centrul de documentare științifică al Academiei R. S. România, Centrul de informare și documentare pentru agricultură și silvicultură, Centrul de documentare al Academiei de Științe Sociale.

În prezent se pune din ce în ce mai stringent problema realizării unui sistem mondial de informare. Această idee n-a apărut acum pentru prima oară. Încă în 1896 s-a convocat o conferință internațională care s-a ocupat de editarea unui catalog complet al documentelor științifice originale pentru cerințele cercetării științifice. Multe propuneri au rămas însă în stadiu de dezerat. Diferite proiecte sint în studiu în cadrul UNESCO-ului, al Consiliului internațional al uniunilor științifice, al conferințelor și congreselor internaționale.

Am amintit doar unele laturi ale unei probleme așa de vastă cum este problema documentării în condițiile unei „explozii informaționale” când state sau chiar grupe de state fac stăruitoare eforturi financiare pentru a oferi cercetătorilor această importantă materie primă care o constituie informațiile științifice.

De aci nu trebuie scurse concluzii pesimiste. Fiind un veșnic descoperitor, omul va ști întotdeauna să vină în întâmpinarea propriilor creații.

Prof. ing. Marin RADOI



Desen de Ioan Victor DRAGAN

studii de specialitate în teoria informării. Situația existentă pe plan mondial în domeniul selecției și transmiterii rapide și competente a informațiilor impune o revizuire completă în concepția care stă la baza formării bibliotecarilor. Desigur că e bine să facem distincție între diferitele tipuri de informare în funcție de specificul fiecărui domeniu de activitate.

Am făcut referiri îndeosebi la informarea științifică și tehnică, atât de necesară institutelor de cercetări, institutelor de proiectări sau învățământului superior, iar timp de secole în acest

nal pentru literatura științifică și tehnică de specialitate. În acest mod omenii de știință sint despovărați de un volum de muncă foarte mare și de multe ori ineficient, eliberându-se inteligența umană pentru munca de concepție propriu-zisă. Institutul de informare științifică din Filadelfia, care editează revista „Science Citation”, oferă, pe baza acestei publicații, informări de profil prin livrări săptămânale la cererea beneficiarilor. Sistemele mari de informare bazate pe calculatoare furnizează benzi magnetice, pe care se găsesc înregistrate total sau parțial

Meditații beethoveniene

Simfonia destinului

(Urmare din pagina 27)

tre noi îl ignorăm, căci nu avem curajul să coborim în noi înșine. Iată de ce socotea Beethoven că nu e de demnitate omului să cerșească ajutor: împărăția cerurilor este în el însuși și decît să implorăm plîngăreț o forță din afara lui, mai bine s-ar cunoaște și ar intra în posesia propriei sale divinități. Cel ce stătea la ușă și bătea își cerea intrarea pentru ca să poată împărăția binefăcător asupra întregii ființe lumina sa dătătoare de noi forțe. Tema blindă cu care se împletește motivul apel este un semn în plus că nu poate fi vorba aici de un destin crud sau implacabil, ci de o entitate superioară prietenoasă, a cărei primire ar face ca în suflet să se reverse o infinită căldură. Dar intimitatea — ori de cîte ori apare pe parcursul acestei prime mișcări — înfloreste mereu în măreție, tema feminină conduce neconștient la motivul-apel, reluat în forme din ce în ce mai solemne: o ferăstrău spre orizontul care s-ar putea înfățișa conștiinței dacă ar deschide larg porțile sublimului alter-ego ocrotitor și călăuzitor.

Și eroul beethovenian se adîncește în meditația de la care așteaptă sfat și îndemn. O meditație care se desfășoară calm și grav, cu o nuanță de solemnități chiar, ca pentru a exprima importanța excepțională a situației. Această primă temă a andantului este însă imediat urmată (și acest însoțitor n-o va părăsi de loc pe parcursul variațiilor la care va fi supusă) de un cînt al gloriei — al unei glorie ce se conturează promițător în depărtări. Este viziunea măreției strălucitoare ce se va revărsa asupra sufletului dacă acesta se va încumeta să deschidă porțile celui ce se aude bătînd în străfundurile de dincolo de tenebre. De cîteva ori se perindă această alternanță a meditației și gloriei. Modificările de structură pe care tehnica variațiilor le aduce temei meditative nu-i schimbă însă cu nimic caracterul expresiv. Îngîndurarea rămîne mereu îngîndurare, ezitînd a se hotărî într-un sens sau altul. În tot acest timp, viziunea glorioasă nu osteneste să se mențină în fața gândului îndecis ca pentru a-i alimenta tensiunea aspirației și a o împiedeca să diminueze. Și iată în sfîrșit rodul acestei persistente: tema meditativă se transformă și ea într-un

cînt al gloriei, mai exact al dorului de slăvi.

În Scherzo, bătăile se continuă cu o intensitate sporită. Motivul obsedant al celor patru sunete reapare într-o formă aproape identică, servind de astă dată ca material de construcție unei mișcări de o energie imperativă. Cel ce stă la ușă și bate își reclamă vehement intrarea. O anumită neliniște plancază în aer în acest moment decisiv. Deși hotărît să acționeze curajos, spiritul nu poate opri întrebările neliniștitoare care-l impresionează. O ușoară clătinare, apoi întuneric, iar ce a urmat parcă n-a mai venit de la el, căci totul s-a petrecut într-un mister ce lasă rațiunea în consternare. Și brusc, din acest abis obscur în care alunecăm pentru cîteva clipe (abis de unde mai tîrziu va irumpe grandioasa demiurgică a ultimei simfonii) un supraomnesc „fiat lux!” pe care s-ar zice că Logosul însuși îl rostește. Porțile sînt larg deschise și prin ele lumina lunii năvălește pînă în cele mai ascunse cute ale ființei, înnoind toate, risipind triumfător tenebrele. Continuînd nemijlocit Scherzo-ul, finalul simfoniei a cincea cîntă intrarea victorioasă a principiului superior din om — eul său transcendent — în împărăția sufletului, la ale cărei porți fusese atîta vreme ținut. Toți purtăm în noi, mai mult sau mai puțin conștiință, această potență grandioasă, supraumană scînteie din Logosul cosmic. Pentru a o face să intre în gîndurile și viața de fiecare zi și a se instala domnitoare în ființa noastră, e nevoie însă de curaj și forță — curajul și forța pe care Beethoven le proslăvise în imaginile exaltante ale „Eroicii” ca pe o condiție sine qua non a urcușului spre culmi. Motivul-apel — în forma sa din Scherzo — reapare, întrerupînd episodul apoteoză, ca o amintire a timpului cînd această conștiință supraumană de sine era doar un deziderat ce impulsiona căutarea. Trecuri un succes prin proba focului, eroul beethovenian vede descătușîndu-se în el immense, necunoscute resurse spirituale care-l propulsează tot mai sus, spre înălțimile ce încă nu se văd și care de-abia în Simfonia a IX-a se vor arăta privirilor noastre. De pe acum însă îl vedem, întorcîndu-și, din amelițoarea ascensiune, capul spre noi și spunîndu-ne încurajător: Îndrăzniți, eu am biruit lumea!

Romulus Vulcănescu — Măștile populare

Etnograf și sociolog cunoscut, Romulus Vulcănescu tinde în permanență în lucrările sale spre lărgirea și adîncirea cîmpului de investigație științifică. Recenta apariție a cărții „Măștile populare” se include în aceeași sferă de preocupări, dînd la iveală rezultatele unei bogate documentări de teren și arhivă, abordate cu metode menite să stabilească funcția, importanța și răspîndirea acestui fenomen de cultură populară.

Diverse ca tipologie și semnificație, măștile au evoluat de-a lungul vremurilor, păstrînd în forme și trăsături ceva din spiritul popoarelor care le-au creat. Dacă în neolitic ele au avut o accentuată funcție utilitară, ferind de dușmani reali sau fictivi și sporind în același timp capacitatea de apărare a omului, mai tîrziu au fost atribuite zeilor, demonilor și diferitelor spirite în momentele în care, după credința oamenilor, acestea interveneau în viața lor. Ei le-au confecționat chipuri și înfățișări adesea hiperbolice, pentru aparițiile — oficiale sau neoficiale — printre pămînteni, înzestrîndu-le cu slăbiciuni și patimi omenești. Sprijinindu-și afirmațiile pe dovezi arheologice și istorice, autorul apreciază că în decursul timpului s-a trecut treptat de la o transfigurare magică, proprie popoarelor primitive, la o transfigurare ludică, în care măștile își pierd caracterul de instrumente magico-mitice și devin treptat piese ceremoniale sau festive.

O „scurtă privire asupra istoriei mascării” urmărește descrierea cîtorva procedee de mascare în comuna primitivă, menționînd folosirea pudrei de ocră, tatuajul, ca și unele tipuri de măști, care se vor diversifica în perioadele următoare, restrîngîndu-se totuși, în general,

la o deghizare a feței pentru concentrarea forței de exprimare. În cultura sclavagistă se trece de la măștile primitive la cele populare, observîndu-se în același timp și o dezvoltare continuă a formelor lor. La o remarcabilă realizare artistică ajunge masca scenică greacă, devenită astfel oficial element de recuzită în ceremoniile cu caracter festiv. În epocile ulterioare, masca individuală continuă să fie folosită în scopuri



diferite, mergînd de la cele rituale pînă la cele cu caracter de divertisment.

O bogată bibliografie prezintă autorul lucrării referitor la evoluția măștilor în spațiul carpato-balcanic, des-



MARIN CREȚU

Fără cuvinte



I. DEMIAN

Fără alte cuvinte...

Jazzul, realitate și prefigurare

(Urmare din pagina 27)

nettei Osta), așa cum ne-a invitat cu dulce impertinență o prezentatoare care, de emoție, uitase amănuntul că noi îl așteptăm pe Bill Evans, nu pe Hines. Totuși, recunoștința noastră față de impresari și față de acești reprezentanți ai jazz-ului nu poate fi integrală. Iată de ce. Ceea ce am putut noi asculta se sprijinea pe invențiile originale ale jazz-ului de la 1920 și pe procedeele muzicii de la 1900 (acorduri de 6-7-8 sunete, conglomerate armonice funcționale, tehnică de variație a motivelor, etc., etc). După o epocă de îndrăzneală și una de timiditate jazz-ul arăta aproximativ așa acum 10—15 ani. De atunci s-au întîmplat multe în lume și jazz-ul a depășit un alt prag calitativ. Freejazzul și celelalte orientări actuale, spre deosebire de ceea ce ni s-a oferit nouă, nu se rezumă doar la mijloacele tehnicii tradiționale, ci introduce date care din nou pot interesa muzica în gene-

ral. Ne gîndim la preocupările aleatorismului, la posibilitățile și șansele de a construi ceva serios în aceste domenii, la posibilitatea de a inventa reguli de joc (nu ale armoniei funcționale) și de a putea transmite, cu ajutorul lor, o cantitate de informație cît mai mare, inteligibilă pentru ascultătorii care trebuie să ghicească această regulă a jocului. Dacă de la concertele simfonice și de cameră pretindem să auzim lucruri noi și interesante, nu numai piese de muzeu, este o dovadă de încredere și respect să așteptăm și de la jazz același lucru. Deci ARIA ar avea la ce să reflecteze.

În ceea ce ne privește sperăm ca inițiativele ei să fie prompte aici, la fel ca și în celelalte domenii, căci jazz-ul se numără printre semnele care vestesc apariția unei noi ambiante culturale, nebănuită încă prea bine de noi, europenii. Și dacă dorim ca mîine să nu ne găsim izolați, e necesar să colaborăm și la prefigurarea ei.

criind în același timp unele forme de deghizare sau mascare, reprezentative pentru diferite popoare din această arie.

Următoarele trei capitole sînt consacrate pe de-o parte studierii măștilor-costum fito- și zoomorfe, iar pe de altă celor antropomorfe, cu observația că acestea sînt analizate ca personaje ale eposului popular, avînd fiecare un rol fix în care se reiau acțiuni firești ale vieții, în limitele impuse de respectarea normelor unui spectacol popular: moșii și babele, sfinții, urșii și frumoșii, demonii sau călușarii. Documente vechi, între care cunoscuta „Descriptio Moldaviae” a lui Dimitrie Cantemir, atestă existența unor tipuri variate de măști aparținînd unor datini care s-au păstrat vreme îndelungată: cucii, drăgaica, a cărei semnificație nu a fost încă pe deplin lămurită, cușmele de draci, măștile de demon sau corn, care apar în ritualul unor sărbători ale pămîntului, ale recoltelor.

Dacă aceste personaje sînt reprezentate în general prin măști-costum, cum le clasifică autorul lucrării, nu mai puțin răspîndite sînt măștile reduse la un singur element definitoriu. Gluga strigoiului, măștile-tigve s-au păstrat pînă în zilele noastre, poate tocmai datorită forței lor sugestive, ca și semnificațiilor pe care le poartă. Ele apar nu numai în ceremonii, ci și în cursul unor activități firești, cum ar fi acele „capace de cao” folosite de olari în tîrguri, care deși s-au răspîndit, ce-i drept în mică măsură, și în unele jocuri populare, au rămas totuși cu titlul de curiozități ale tîrgurilor.

Partea a treia a lucrării, cea mai interesantă prin modul de abordare a subiectului, urmărește încadrarea străvechii tradiții a măștilor în diferite

forme de cultură populară, în special în jocuri și dans, sau în teatrul popular cu măști. Purtatul acestora ține însă de un anumit ritual, de o anumită dispoziție în care intră pe rînd toți participanții. Comportamentul „cetașilor”, ca și al publicului spectator este reglementat riguros de anumite norme referitoare la tăcerea în timpul jocului, strigarea peste sat, arderea măștilor la sfîrșit, norme legate de un gen de jurisdicție populară ce face obiectul unuia din capitolele lucrării. Teatrul popular, folosind mulțimea de măști existente, crează însă și altele noi, în funcție de repertoriul său deosebit, plugari și ciobani, oameni simpli fiind puși față în față cu lumea diavolilor și duhurilor.

Un capitol care își găsește mai greu loc între celelalte îl constituie acela al rolului măștii în medicina populară, deși relația se stabilește tot în cadrul unui așa-zis spectacol.

În economia lucrării un loc important îl ocupă anexele extrem de bogate, dar absolut necesare unei lucrări de acest fel: note, un indice de nume și un altul de termeni, o vastă bibliografie. Cîteva hărți, introduse în cuprinsul unui capitol separat, urmăresc zonele cercetate, răspîndirea acestui fenomen ca și diferitele categorii existente. Remarcăm pe de altă parte pe tot parcursul cărții bogăția și varietatea vocabularului tehnic, folosind termeni subtil diferențiați, unii dintre ei introdusi pentru prima oară, dată fiind nouătea subiectului tratat.

„Măștile populare” se impun deci în literatura de specialitate ca un prim studiu de bază, ca o introducere într-un domeniu straniu și atrăgător al culturii noastre populare.

Marina MARINESCU

Prietenii mai tineri

Deci, să discutăm. Cine se înscrie la cuvînt? Ei? N-are nimeni nimic de spus? Cine sparge gheața? Atunci să începem noi. Cu următoarea întrebare:

— De ce această tăcere?

În sfîrșit, iată o mină ridicată, poftim, răspunde d-ta.

— Sintem încă timizi.

— Și de ce sînteți timizi, care-s motivele?

După o scurtă pauză o altă mină se ridică.

— Poftim!

Astfel a început serata noastră, a revistei **Neue Literatur** cu elevii claselor a IX—XII-a de la secția germană a Liceului nr. 1, Reșița. Pînă la urmă au luat cuvîntul peste cincisprezece elevi și trei profesori, și dacă regulamentul școlar nu ne-ar fi obligat să terminăm la orele 21, discuția ar fi continuat pînă noaptea târziu.

Liceul nr. 1 din Reșița a fost doar unul din cele șapte. În ziua de 21 octombrie ne aflăm la liceul nr. 10 din Timișoara; au urmat, apoi cele din Lugoj, Reșița, Aradul nou, Jimbolia, Liceul „Lenau” din Timișoara, și — în încheierea turneului — liceul din Sinnicolaul Mare.

Ideea s-a născut în redacție, pornind de la descoperirea unor nume foarte promițătoare și a unor colaborări extrem de interesante publicate în paginile pentru elevi ale ziarului **Neue Banater Zeitung** din Timișoara („Ziarul nou bănățean”). După o luptă interredacțională de două luni, luptă împotriva scepticismului nostru față de propriul nostru entuziasm, am pornit, în sfîrșit, la drum.

Echipa a fost compusă din patru redactori — Helga Reiter, Anemone Latzina, Gerhard Csejka și subsemnatul. Cel mai tânăr dintre noi este cu 6 ani mai în vîrstă decît cel mai „bătrîn” dintre elevi — iar cel mai tânăr dintre elevi este cu 24 de ani mai în vîrstă decît cel mai vîrstnic dintre noi — aceste limite fluide de vîrstă au favorizat foarte mult contactele noastre cu elevii.

La ora 8 dimineața ne-am prezentat la direcția liceului. Am participat la orele de curs, fiecare în altă clasă, la altă materie. Am stat în bancă, puțin nostalgici, puțin rușinați (constatînd cît de mult am uitat de la bacalaureatul nostru încoace!). După pauze ne-am mutat la alte clase, alte materii, alți profesori. Iar în pauze am discutat și am explicat elevilor scopul acțiunii noastre. Direcțiunile și dirigintii, la fiecare liceu, ne-au acordat tot sprijinul, punîndu-ne la dispoziție timpul necesar pentru un punct de program deosebit de complicat din punct de vedere organizatoric: completarea fulger a unui chestionar cuprinzînd 66 de întrebări legate de mai toate problemele specifice vîrstei de 16—19 ani. Despre: situația materială a părinților, dragoste, raporturile cu dirigintii și profesorii, lectura particulară etc. (Ne-am întors cu 1300 de chestionare completate, deci cu 85.800 de răspunsuri care-și așteaptă sistematizarea și valorificarea!).

Am discutat despre viitoarea colaborare cu revista, astfel că, în februarie 1971, revista noastră va edita, în cadrul general al pregătirilor pentru jubileul Partidului Comunist Român, un număr special scris în întregime de elevi, pentru elevi, despre elevi. La fiecare liceu s-au constituit, pe baza unor propuneri făcute atît de noi, cît și de elevi, 12—15 colective de muncă — se înțelege de la sine: numai din voluntari.

Faptul acesta, uluitor la prima vedere, nu ne-a mirat. Un elev din clasa a XII-a a remarcat: „Ade-sea elevul nu este privit: ca un om cu personalitate: dimpotrivă, i se stabilește o funcție aparte, și anume cea a ascultătorului, în special a ascultătorului atent care, la rîndul său, n-are nimic de spus. El este doar dator să primească povești și să le urmeze. În mod paradoxal această concepție se aplică însă numai în unele privințe — în altele ni se recomandă întocmai ceea ce — înainte cu o cripă — s-a condamnat. Cu alte cuvinte: o dată se cere ca elevul să acționeze și să judece ca un matur, iar altădată, să gîndească și să acționeze ca un copil. Astfel se procedează atît în școală cît și acasă sau în societate. Căci fiecare adult se simte ca un superior față de cei tineri.”

Or, noi nu ne-am simțit ca atare. Am discutat cu ei de la egal la egal (1.300 de elevi pot să confirme faptul).

Dar la fel am discutat și cu directorii și cu profesorii. Matematiceste vorbind: dacă este posibilă o relație pozitivă între a și b cît și între b și c, de ce n-ar fi posibilă și o relație pozitivă între a și c? Adică, între elevi și „superiorii” lor? Sperăm că vom reuși să demonstrăm acest lucru în numărul din februarie 1971 al revistei **Neue Literatur**.

Cît despre onorarii: cu excepția unui singur liceu, peste tot colaboratorii noștri au renunțat la ele în favoarea dotării unui concurs literar cu premii pentru cele mai bune debuturi din anul 1971 (juriul va fi format din rîndurile voluntarilor).

Ne-am întors cu mult entuziasm din turneul nostru: am putut constata că elanul și voința de muncă din romantica perioadă a brigăzilor voluntare din vara anului 1948 au rămas vii.

Dar am mai tras o concluzie: munca cea mai grea va începe abia după publicarea numărului special, dată fiind obligația necondiționată de a edita, de acum înainte, o revistă care să facă față celor mai severe exigențe — exigențelor mobilizate de noi înșine în rîndurile cititorilor noștri de mîine, ale acelor tineri care, în viitorii ani, vor pune în cumpănă cuvîntul lor, în opera de desăvîrșire a socialismului în patria noastră.

Paul SCHUSTER

Arghezi tiranizat

Despre opera lui Tudor Arghezi se transmite, prin școala, o imagine simplistă, unilateră, inadecvată adevărului, cu vizibile consecințe negative, de vreme ce naște un fenomen de respingere sau îndoială. Funcționează aici de ani de zile, de la elev la profesor, și mai departe chiar, o prejudecată pernicioasă și tiranică. Cîțiva îi citesc poezia — nu toată, cu atît mai puțin proza — cu sentimentul marii valori; cei mai mulți dinure elevi răspund doar unei obligații școlare. Și programa, și manualul, și profesorii își impart asemenea vină. Vom semnala cîteva aspecte:

1. Prezentarea operei argheziene ca un proces de acumulări „tematice”, sub forma unei expoziții de titluri și sumare comentarii, duce la descriptivism, oferă doar spectacolul unei înaintări de suprafață, puțin însemnată pentru poet, pe cînd metamorfoza lăuntrică, la nivelul sensibilității și conștiinței poetice, nu este sesizată și rămîne în afara așa-zisei analize. Dar poetul se confruntă permanent cu sine însuși și cu lumea în care trăiește, iar dacă își privește chipul în mai multe oglinzi o face pentru a se convinge de propria-i identitate, în adîncurile ființei rămăsă aceeași într-un climat de înnoiri și nuanțări inerente unei evoluții în timp.

Se ajunge, astfel, în manual la compartimentări arbitrare, schematice, gîndite după criterii mai puțin literare care nu justifică o devenire estetică, nu lasă să se vadă coordonatele esențiale ale cristalizării lirice, nu subliniază legăturile latente dintre diferitele vîrste trăite de scriitor în planul creației. Ciclul **Cuvinte potrivite** — printre puținele de acest fel — este redus la cîteva aspecte expuse neconcludent; peste **Flori de mucigai** se trece rapid și neinspirat; ciclurile **1907** și **Cîntare omului** sînt prezentate ca și cum ar fi o revelație tematică; ultimele plachete (nu toate) sînt inventariate ca niște fișe de lectură, fără preocuparea de a le integra în ansamblul operei, mai



Desen de Daniel TOLCIU
elev

ales că aici se continuă ori se reiau — cu noi articulații și rosturi estetice — teme, motive atitudinilor lirice etc. După 1960 au apărut cîteva poeme de mare profunzime a simțirii și de înaltă semnificație uman-filozofică, mărturie a unei clasicități tulburate de seisme sufletești, poeme care ne pot îndruma înțelegerea întregii opere spre alte tărîmuri, nebaneuite pînă acum, ale spiritualității argheziene.

2. Ambiția manualului de a expune monografic opera nu îngăduie un sondaj mai în adîncime și dăunează interpretării, nevoii de a deschide elevului drumuri spre marea artă. E descurajant și inutil efortul de a „traduce” prozaic unele poezii, în loc de a desprinde ori a indica sensuri țesute în substratul textului. Se știe că **Psalmii** sînt locul unde se înnoadă și de unde pornesc multe din căile frămîntatei aventuri a cunoașterii. Însă tocmai aceștia sînt prezentați nesatisfăcător, într-o manieră excesiv didactică, cu o exprimare lipsită de suptete, de aerul demonstrației cu har. La fel de anost se analizează **De-a v-ați ascuns...** O poezie ca **Testament** ajunge victimă fetișizării unei optici restrictive. **Cîntare omului** e supus dezmembrării tematice și descriptive, fără a se încerca o sintetizare, o sublimare a observațiilor înșirate generos. Nu vedem motivația estetică a indicării pentru analiză (să nu mai vorbim de analiza ca atare) a poeziei **Prietenie**.

3. Interpretarea rămîne deficitară sub toate aspectele ei. Și mai grav este că se pun în circulație afirmații ce nu-și găsesc o acoperire și o justificare. De pildă, se strecoară confuzii și inexactități cînd se vorbește despre poezia cunoașterii ca o nesperată și vanitoasă explorare metafizică acuzată de aplecare mistică. Cu intenția de a arăta că „drama” se rezolvă și dispăre — cită falsitate! — o dată cu **Cîntare omului** și **Psalm** (1959), manualul ignoră ori ascunde adevărul că Arghezi scrie și după aceea poezii cu o idee și atmosferă asemănătoare psalmilor de altădată. Însă nu problema divinității pare fără rezolvare, ci aceea, mai gravă și reală, a omului suferind hazardului și limitei în raport cu marea Tot. Drama nu se încheie, ci se adîncește, se potentează din clipa cînd vieții i se zărește o margine tristă, întunecată, cu aripi de doliu. Totul se înscrie pe linia sinuoasă a unui spectacol existențial în permanentă și neașteptată devenire.

4. Proza argheziiană este condamnată la un tratament mediocru și empiric. Nu se observă nici aici vreun criteriu ordonat. Risipa de cuvinte nu poate suplini comentariul analitic. Se enumeră titluri de opere, de volume, se schițează traiectorii optice. Însă nu se reliefează frumusețea, eleganța, suptetea stilului, prospețimea expresiei, fascinația viziunii poetice. Nu se spune nimic despre Arghezi — maestru al poemului în proză, suav, delicat, gingaș, cu frăgezime expresivă și curățenie verbală cuceritoare, destul de frecvente, dar necunoscut de cititorul grăbit să amendeze trivialul descoperit pe alocuri.

Adevărul Arghezi nu este cel din manual.

Prof. Ili- GUȚAN
Sibiu

Continuitate și structură

Am sugera ideea că discuția despre manualul școlar, deși bine orientată pe clase, nu trebuie să piardă din vedere întregul, adică fiecare manual să fie interpretat și în succesiunea firească a celuiilalt, pregătind, la rîndu-i, premisele unor structuri artistice noi, deoarece fenomenul literar este continuu și cu interferențe profunde între o etapă și alta. Din acest punct de vedere, manualele — inclusiv cel de la clasa a XI-a — sînt deficitare. Întrucît raportările și circumscrierile se fac uneori în abstracto ori limitativ, în sensul că se subestimează deseori ceea ce elevul știe deja ori ceea ce pregătește pentru o înțelegere viitoare. Sînt resimțite — mai ales de elev — repetarea excesivă a unor noțiuni și absența nemotivată a altora. Cazul analizelor stilistice, despre care elevul află extrem de puțin în clasa a IX-a iar apoi aceleași analize sînt reclamate insistenț în clasele ulterioare, mi se pare edificator.

Nevoia unei imagini unitare asupra literaturii, continuitatea, logic motivată, a fenomenului literar, realizarea unor structuri compatibile cu forma de muncă școlară (predarea pe lecții, posibile recapitulări, sinteze etc.) pun în fața autorului de manual (termenii sînt subliniați mereu) probleme spinoase de ordin pedagogic.

În manualele actuale, acest aspect este în parte neglijat, deoarece este evident — și sînt dovezi numeroase în acest sens — că autorii, printre ei personalități de primă mărime în cultura contemporană românească, n-au scris special pentru manualul școlar, și textele incluse n-au putut, firesc, să se armonizeze întregului. Structura unitară este minată și de prezența, între aceleași coperti, a unor texte abordate în stiluri diferite, obligînd elevul la eforturi suplimentare.

Se întîmplă însă ca unele propoziții, chiar din capitolele special consacrate legăturii dintre o epocă și alta, să nu ofere ideile cele mai convingătoare pentru înțelegerea esențialului din ceea ce a fost ori va veni în cîmpul literar. Asemenea propoziții se pare că sînt cele din manualul de clasa a XI-a, ed. 1970, p. 7, referitoare la literatura română de la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. După o analiză (pe mai bine de două pagini) a momentelor po-

litice și sociale mai importante, pagina rezervată „mișcării literare” începe astfel:

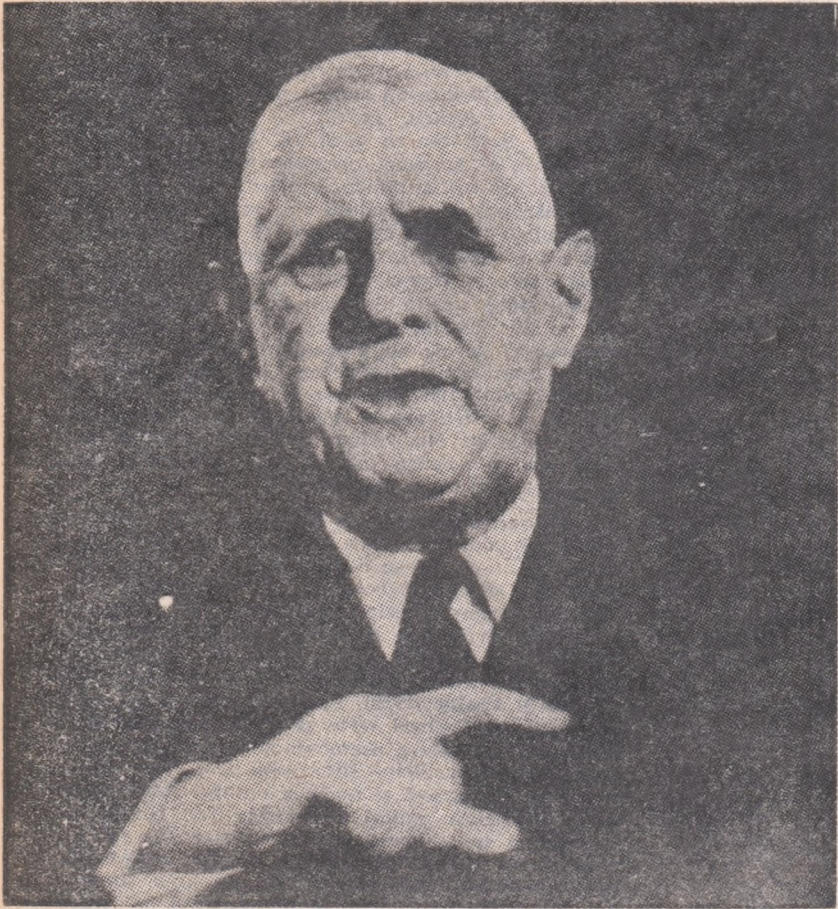
„Din punctul de vedere al mișcării literare tabloul vremii prezintă două laturi distincte. Pe de o parte, continuarea activității unor mari artiști ai cuvîntului, afirmați pe deplin înainte de 1900 și, pe de altă parte, ivirea unei noi generații, de origine și preocupări scriitoricești precumpănitor rurale.”

Aceste afirmații sînt cel puțin discutabile și iată de ce: în toate perioadele de istorie literară alături de scriitorii afirmați înainte a apărut o generație nouă. Este în firea lucrurilor ca așa să fie. Că au creat și au activat și unii și alții, de asemenea nu mi se pare o noutate. Privitor la generația nouă „de origine și preocupări scriitoricești precumpănitor rurale”, formalismul este prea categoric și prea cumsecădit, nelăsînd spațiu pentru ceea ce chiar manualul scrie, la cîteva pagini după acest citat, despre „poezia orașelor”. Or, credem că noutatea în ceea ce interesează pe un profesor de literatură nu o aduce semănătorismul și ruralismul generat de „literatură sănătoasă”, ci tocmai acești „damnați”, căutători de noi „spații” poetice.

O chestiune viu discutată și în această pagină și în alte părți este aceea a raportului dintre datul biografic și structura intimă, spirituală, a unei epoci sau a unui scriitor. S-a sesizat, pe drept, că astăzi primează în manual datul biografic și mai puțin ceea ce G. Călinescu numea „ogîndă a vieții printr-o existență de creator”. Biografia, pentru că la ea ne referim în mod deosebit, n-ar trebui să fie succinte cronologii izolate de operă. Viața artistului nu o interesează în măsura în care explică opera și o justifică. Aș adăuga la aceasta că pentru scriitorii mari biografia se cere completată cu o privire de ansamblu, direcțională și orientativă asupra întregii creații, facilitînd astfel — încă din primele ore — înțelegerea ulterioară a operelor incluse pentru analiză. Analizele, la rîndul lor, sînt acum încărcate, substituind manualul operei literare. Cartea școlară trebuie să ofere doar cheia și plăcerea de a merge spre creația propriu-zisă și nu de a-l obliga pe elev să facă drumul invers.

Prof. Valentin OLTEANU
Urziceni

Malraux despre Charles de Gaulle



Locuim, la Boulogne, în acea casă mare în stil olandez, în care, mai târziu, micuța Delphine Renard era să fie orbită de bombele O.A.S.-ului. Trecuse, fără îndoială, de ora nouă, căci seara de vară se preschimba în noapte, deasupra unui mic fort-gheirelă construit de nemți în colțul grădinii. Sună telefonul.

— Trebuie să vă fac o comunicare importantă, spuse unul dintre interlocutorii mei obișnuiți. Mă puteți primi într-o oră sau două?

— Bineînțeles.

— Voi trece către orele unsprezece. La unsprezece, mașina militară a celui care îmi telefonase se opri în fața casei. Mă dusei să deschid. Eram singuri. Nu trecu pragul vastului atelier prost luminat.

— Generalul de Gaulle vă întreabă, în numele Franței, dacă vreți să-l ajutați.

Fraza era ciudată. Totuși, la Londra, unul din primele discursuri ale generalului, către ofițeri, sunase cam așa: „Domnilor, știți care este datorria dumneavoastră”. Tonul de astăzi era același.

— Desigur, nici nu se pune problema, răspunsei.

— Vă voi comunica miine ora.

Îmi strânse mâna. Mașina, care își schimbase direcția, ocoli micul fort și dispăru înspre Sena.

Eram mirat. Nu prea mult: am tendința de a mă crede util... După prima mea evadare, însă, în noiembrie 1940, scrisesem generalului de Gaulle; fără îndoială, Forțele Franceze Libere n-aveau prea mulți aviatori. Nici un răspuns. Intrucît se spunea că-l îndepărtase pe Pierre Cot, mă bătea gândul că, din pricina războiului din Spania, concursul pe care i-l ofeream nu i se părea oportun; fără amărăciune, căci, mai târziu, maquis-urile noastre, înainte de crearea brigăzii Alsacia-Lorena, s-au bucurat întotdeauna de sprijinul generalului Koenig — așadar, de al său. Am fost convocat la Ministerul de Război. În anticameră, găsi un vizitator cordial, plin de un fin bun simț

și de politețe, care mă intrigă, deoarece, deși îmbrăcat civil, îmi făcu impresia unui militar. Indată cineva veni să-l caute: era mareșalul Juin.

Biroul care aparținuse contelui Daru, realizat într-un majestuos stil Empire, fusese pus la dispoziția lui Palewski. De cealaltă parte a scării monumentale, o sală de așteptare, în care se aflau ofițerii adjutanți, preceda biroul generalului de Gaulle. „Situția este încă departe de a fi limpede...”, îmi spune unul dintre ofițeri, un prieten. Domnea acolo un aer solemn și tăcut, care mă făcea să visez la locurile de așteptare ale căpeteniilor romane. Telefonul de apel sună în același timp cu pendula. Am fost introdus într-o încăpere căreia mari hărți de stat-major îi dădeau o atmosferă de lucru. Generalul îmi făcu semn să mă așez în dreapta biroului său.

Păstrasem o amintire precisă a chipului său: prin 1943, Ravel, pe-atunci șef al grupurilor de rezistență, îmi arătase fotografia lui parașutată. Un bust; noi nici măcar nu știam că generalul de Gaulle era foarte înalt. Îmi venise în minte delegații celei de a Treia Stări, stupefiați atunci când l-au văzut pentru prima dată pe Ludovic al XVI-lea; pînă în 1943, noi nu cunoșcusem chipul omului sub numele căruia luptam.

Nu-l descopeream pe el, descopeream prin ce nu semăna cu fotografiile sale. Adevărata gură era puțin mai mică, mustața ceva mai neagră. Iar cinematograful, deși transmite ațitea și atâtea expresii, n-a transmis decât o singură dată privirea sa densă și grea: mult mai târziu, atunci când, într-o întrevvedere cu Michel Droit, cu ochii țintă la aparatul de luat vederi, el pare că privește pe fiecare dintre spectatori.

Coborîsem scara monumentală, zărisem ca prin vis gărzi și armuri, și mergeam pe stradă. Prin ce anume mă surprinsese? Actualitățile cinematografice mă familiarizaseră cu aspectul și chiar cu ritmul vorbirii sale,

care seamănă cu acela al discursurilor lui. Inșă, la cinema, vorbea; or, întâlnisem un om care întreba, iar forța sa lua în primul rînd, pentru mine, forma tăcerii sale.

Nu era vorba de un interogatoriu. El iubește curtoazia spiritului. Era vorba de o distanță interioară, pe care n-am mai întâlnit-o, mai târziu, decît la Mao Tze-dun. Purta încă uniformă. Distanțarea însă, a generalilor de Lattre și Leclerc nu le aparținea acestora, ci stelelor pe care le purtau. Mă întrebam adesea, în fața unui astfel de militar: ce ar fi el „în civil”? Uneori, de Lattre ar fi fost ambasador, și alteori cardinal. În civil, generalul de Gaulle ar fi fost generalul de Gaulle.

Tăcerea lui era o întrebare. M-aș fi gîndit la Gide, dacă în tăcerea lui Gide n-ar fi fost o curiozitate chinezescă. „Domnule General, întrebare el la Alger, cu cea mai bună voce a sa de inchișitor deferent, îmi puteți permite o întrebare; cînd ați hotărît să nu dați ascultare?” Generalul răspunsese printr-un gest vag, și fără îndoială se gîndise la celebra frază englezească cu privire la amiralul Jellicoe: „Are toate calitățile lui Nelson, în afară de aceea de a nu da ascultare”. Gide îmi vorbise de „noblețea ceremonială” a primirii ce-i făcuse; e adevărat, la un dejun. Nu păstram amintirea unei ceremonii, ci a acelei distanțe, ciudată prin faptul că nu apărea numai între interlocutorul său și el, ci mai ales între ceea ce spunea și ceea ce era. Înălțisem deja această prezență intensă, pe care cuvintele nu o exprimă. Nu la militari, nici la oameni politici, nici la artiști: la marile spirite religioase, ale căror cuvinte așabil banale par a nu avea o legătură cu viața lor interioară. De aceea mă gîndisem la mistici, atunci cînd vorbise despre Revoluție.

El stabilea cu interlocutorul său un contact foarte puternic, pe care distanțarea părea să-l facă inexplicabil. Contact datorat în primul rînd faptului că impunea sentimentul unei personalități totale — un sentiment opus celui care te obligă să afirmi: un om nu se judecă după o conversație. Exista în ceea ce îmi spusese greutatea pe care responsabilitatea istorică o dă unor afirmații foarte simple. Cu toată curtoazia sa, păream întotdeauna că-i dai socoteală de ceva. Nu abordasem modernizarea învățămîntului, nici nu precisasem domeniul în care i-aș fi fost eventual util. Văzusem un ofițer general care iubea ideile și le saluta imperceptibil în trecere; omul în fața căruia fiecare era răspunzător, intrucît el era răspunzător de destinul Franței; în fine, un personaj posedat („hantă”), al cărui destin, pe care trebuia să-l descopere și să-l afirme, îi umplea spiritul. La un cleric: persoana, sacerdotiul, transcendența. Transcendența așa cum o concepuseră fondatorii Ordinului Luptătoare. Înainte de a trece drumul, ridicai distrat ochii: strada Saint-Dominique.

Încercam să limpezesc o impresie complexă: el era egal cu mitul său. Inșă prin ce? Valéry era pentru că vorbea cu tot atîta rigoare și penetrație ca și Monsieur Peste — argou și fantezie, în plus. Einstein era demn de Einstein datorită unei simplități de franciscan distrat, pe care, de altfel, nu o cunoștea franciscanii. Marți pictori nu se aseamănă decît atunci cînd vorbesc despre pictură.

(Din Antimemorii)

Motănașul cu ochi verzi consumă numai șoareci de import

Toți utiștii care vroiau să-mi străpungă coastele în duel și să-mi ungă buzele cu oțet de prune, să mă împuște în manșeta pantalonilor sau să-mi ofere o cutie cu fondante stropite cu muștar recoltat din gușă de șarpe prins în munții Semenicului, și-au pus capul la subțioară și oțetă după vremea cînd Topescu minca funingine cu saramură de ardei aduși din Mexico și cînta pe sub geamurile federației: Osana, Osana întru cei de sus! (foarte isteț coristul — și încă se menține în voce!) iar Ion Chirilă se transformase în păpălău și striga că el cu U.T.A. vor minca întreaga Europă fotbalistică. Frumoase timpuri. La federație, în biroul președintelui, al vicepreședintelui și-al plutonului de ghivirigi care gonesc toată ziua după soluții și unguente ca să spele petele de pe fața mingiilor, înflorau în vremea aia la fereastră tot felul de plante ornamentale și păsări exotice, de la cocostîrcul de Nil la papagalul de India. Și lăutarii, ca oștenii din vechime, cărora, pe lîngă leafă, li se flutura pe sub nări fîgăduiala că vor avea trei zile de pradă în orașul cucerit (dumneavoastră puteți să citiți așa: depășări în Australia, în America latină etc.) umflau vinele gîtului și cîntau de mama focului, iar în pauze confecționau lopățele de lemn cu care să tragă coliva, și în special partea luminată de bomboane, pe talerul lor.

Acum, cînd lucrurile s-au amestecat cu prea mult noroi și s-a văzut ce față de cartof are fotbalul nostru, în loc să fim martorii unei zile a prezentării demisiilor sîntem trași de minecă pe la colțuri sau pe lîngă cite un burlan și ni se șoptește: fiți atenți, nu e bine să colorați totul în negru. Îi descurajați pe băieți și miercuri avem meci cu Țara Gaililor.

Trepădușii de tot soiul ne cer, ne roagă să punem sigiliu pe vorbele care spun adevărul. Ca să nu-i descurajăm pe băieți? Nu, asta e formula șantajului sentimental. Ei urmăresc cu totul altceva. Ei vor să rămînă încă un an sau doi în scaunele alea bine plătite, în atenția imediată a ospătarilor care servesc la banchetele ce au loc după fiecare meci internațional (se bea zdrăvăn în caz de victorie — caz foarte rar — se bea de mama focului la meci nul, și se bea ca la scufundarea pămîntului la fiecare înfrîngere), vor să rămînă cu mașinile la scară și vor să rămînă în avioanele care-i poartă spre toate marile orașe ale lumii. În casele multora dintre ei, trebuie să știți, chiar și măturile sînt din străinătate.

Ca să poată schimba la timp măturile de nailon și să cumpere un palton de blană pentru motănașul meu cu ochi verzi, cei cu măturile de nailon după ușă și cei mîngîiați de motănași cu ochii verzi vor găsi oricînd un noian de scuze pentru orice înfrîngere. Se poate arunca vina în circa regulamentul de transferări (cu totul stupid!), se poate invoca numărul mic de jucători legitimați sau numărul mic de terenuri puse la dispoziția copiilor etc. etc. Toate aceste mici adevăruri și minciuni cu miere sînt niște pereți răcoroși între care stă tolănit un motănaș cu ochii verzi și frizură blondă. Puf-puf, motănașule cu coadă de aur și care mînînci pișcoturi înmuiate numa-n vinuri de la Mediterană, tare te-aș da dracului!

Fănuș NEAGU

ROMANIA LITERARĂ

Anul III, nr. 46 (110)

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

REDACTOR ȘEF: NICOLAE BREBAN

REDACTORI ȘEFI ADJUNCȚI:
GABRIEL DIMISIANU, ION HOREA,
NICHITA STĂNESCU

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE:
GHEORGHE PITUȚ

REDACȚIA: București, 8-dul Ana Ipătescu nr. 15, Telefon: 12.94.44; 11.39.36; 12.74.26. ADMINISTRAȚIA: Șoseaua Kiseleff nr. 10. Telefon: 18.33.99. ABO. NAMENTE: 3 luni — 28 lei; 6 luni — 52 lei; 1 an — 104 lei. TIPARUL: Combinatul poligrafic „CASA ȘCINTEII”