

România literară

UN ROMAN
ROMÂNESC NECUNOSCUȚ

(Pag. 16—17—18)

Studii ovidiene și dezbateri de estetică

LA SFIRȘITUL acestei luni, în țara noastră vor avea loc două evenimente de mare însemnătate culturală: Al 7-lea Congres internațional de estetică și Primul Congres internațional de studii ovidiene.

Prestigiul de care se bucură România în lume, contribuția ei, mereu mai activă, mai susținută, în toate domeniile vieții internaționale fac ca alegerea țării noastre ca țară organizatoare a două dintre cele mai importante manifestări culturale ale anului să nu fie deloc întâmplătoare.

Al 7-lea Congres de estetică, ce se va desfășura la București între 28 august și 2 septembrie, vine ca o recunoaștere atât a reputației internaționale a școlii românești de estetică, ilustrată prin personalități și opere remarcabile, cât și a participării largi și active a specialiștilor români la congresele anterioare. Desfășurat sub auspiciile Academiei de științe sociale și politice, Congresul are ca temă centrală de dezbateri Estetica, arta și condiția omului contemporan, temă de acută actualitate, sugerată comitetului internațional de către delegația română. Aproape 400 de esteticieni din peste 30 de țări vor susține la București comunicări privitoare la arta contemporană, la relația artist-critică-public, la metodele de cercetare, la istoria artei ș.a.m.d. Tematica, bogată, variată, are profunde implicații umaniste. Nu ne îndoim că dezbaterile vor constitui un nou prilej de afirmare pentru gândirea estetică marxistă din România, de confruntare temeinică și folositoare a punctelor de vedere și a mijloacelor de cercetare. Apariția în cursul ultimilor ani a unor valoroase lucrări românești de specialitate, ca și definitivarea a'tora, aflate într-un stadiu avansat (între care, dicționare, antologii, studii etc.), arată nivelul ridicat al filozofiei și esteticii noastre actuale, prestigiul de care încep să se bucure specialiștii români.

Un eveniment de anvergură este și Primul Congres de studii ovidiene, care se va desfășura la Constanța-Mamaia, între 25 și 31 august. Congresul este o inițiativă românească și va avea loc în organizarea Asociației internaționale ovidiene, creată la București, cu numai doi ani în urmă. Participarea internațională este remarcabilă: 600 de participanți din peste 20 de țări, aproape 200 de comunicări. Specialiști în Ovidiu, latinisti, profesori de literatură comparată, scriitori și filozofi se întâlnesc într-un efort comun de a cunoaște mai bine opera lui Ovidiu și influența ei (a literaturii latine în general) asupra literaturii moderne. Pe locurile unde poetul latin a murit, acum aproape două mii de ani, savanți și scriitori din întreaga lume vor încerca să deschidă o cale nouă de înțelegere între oameni și între literaturile lor. Sperăm că inițiativa Asociației de studii ovidiene va fi încununată de succes și că, în anii următori, numele lui Ovidiu va fi din nou folosit ca un simbol al cunoașterii reciproce.

Amindouă evenimentele vădesc, odată mai mult, rolul și contribuția României în viața culturală a lumii contemporane. Ele constituie prilejuri de afirmare, mereu mai pronunțate, atât a valorilor gândirii și creației noastre naționale, cât și a politicii de cooperare, în plan cultural, ca și în plan economico-social, cu toate țările, sub semnul respectului reciproc și al voinței de prietenie și pace. Când armele tac, vorbește cultura.

R. I.



Schweitzer-Cumpăna: „Pescari la mare” (detaliu)

O PLOAIE UȘOARĂ

Îmbrânciți de suflul acestei ploii
ieșirăm din casă.

O ploaie cu piei de animale jupuite,
în extaz cădeau pe caldarim
unindu-se cu arborii și pietrele,
zvîcnind pe toate lucrurile întâlnite.

Voi, care abia ați ieșit primejdios
dintre stele
în aerul acestei vechi după-amieze,
vă simt ca pe mine însămi când cad
și-n acel schimb aerian
implor pământul în mirosul lui să mă
păstreze.

Pe jumătate în tăcere, pe jumătate în
speranță,
iese inima și plâsmuiri emană.
Amestecați sîntem, precum e frigul și
căldura
dintr-o înmiresmată hrană.

GABRIELA MELINESCU

Din 7
în 7 zile

UN PRILEJ EXCELENT pentru reafirmarea principiilor puse de România la temelile politicii sale internaționale ni l-a oferit vizita delegației comune a partidelor din Republica Unită Tanzania, — Uniunea Națională Africană din Tanganica (T.A.N.U.) și Afro-Shirezi din Zanzibar, — delegație venită la noi în țară ca urmare a invitației făcute de Comitetul Central al Partidului Comunist Român. În ziua de 7 august, membrii delegației comune au fost primiți de tovarășul Nicolae Ceaușescu. În cursul convorbirii cordiale și prietenești ce a avut loc, ambele părți și-au afirmat dorința de a face totul pentru a transpune în viață înțelegerile și acordurile realizate în timpul vizitei pe care tovarășul Nicolae Ceaușescu a făcut-o în primăvara acestui an în Tanzania. Pe plan mai general, interlocutorii au relevat că întregul curs al vieții internaționale este tot mai favorabil forțelor care se pronunță pentru o dezvoltare independentă, pentru progres economic și social. În cadrul convorbirilor a fost subliniată necesitatea de a fi întărită cooperarea și unitatea forțelor antiimperialiste. De asemenea, a fost evidențiat rolul fiecărui partid din țările care au pășit pe calea dezvoltării libere, independente, în orientarea și îndrumarea procesului de edificare a noii societăți socialiste. S-a subliniat, apoi, importanța deosebită a așezării raporturilor dintre state pe baza egalității în drepturi, a respectării independenței și suveranității naționale, a neamestecului în treburile interne și avantajului reciproc, precum și recunoașterea dreptului fiecărui popor de a-și alege liber calea dezvoltării, în conformitate cu aspirațiile și interesele sale legitime.

SITUAȚIA politică și socială din Anglia este prezentată de comentarii de presă ca „un clește” în strinsoarea căruia guvernul și majoritatea sa din Camera Comunelor sînt departe de a se simți bine. Pe de o parte, incidentele singeroase din Irlanda de Nord continuă — cu prea subțiri șanse de a se ajunge la o înțelegere rezonabilă — pe de alta, greva docherilor a atins, în prima parte a săptămîinii curente, un nivel paroxistic. 42.000 de muncitori din 84 de porturi principale, aflați în grevă cu o admirabilă solidaritate, au blocat mai mult de 600 de vapoare pe toate coastele insulelor britanice. Pentru viața de fiecare zi a englezilor încep a fi simțite consecințele grele ale faptului că autoritățile răspunzătoare nu reușesc să dea satisfacția cuvenită acestei uriașe acțiuni revendicative. Agențiile de presă anunțau în ziua de 8 august că aproape 600.000 de tone de mărfuri destinate importului și peste 150.000 trimise la export sînt blocate la cheiuri și la bordul navelor. O bună treime din aceste mărfuri — mai ales a celor destinate importului în care produsele alimentare au o pondere majoră — sînt în pericol de degradare. Societățile de asigurare au și anunțat, prin presă, că vor refuza eventualele cereri de despăgubiri. În această conjunctură, cabinetul dirijat de premierul Heath a hotărît să solicite Camerei Comunelor proclamarea stării de urgență. În esență, „urgența” înseamnă dreptul guvernului de a cere unităților militare să intervină pentru înlocuirea greviștilor în uzine. Legea care a prevăzut posibilitatea introducerii acestor „stări de urgență” datează din 1920 — cînd se resimțeau puternic urmările primului război mondial și o mare parte dintre muncitori erau încă sub arme. Aplicarea legii s-a lovit de pe atunci de rezistența viguroasă a lucrătorilor și de refuzul unui mare număr de militari de a intra în fabrici. Oricum, efectele „urgenței” nu pot fi extinse la mai mult de 18 zile, adică trei săptămîni lucrătoare. Chiar dacă majoritatea fidelă guvernului în Camera Comunelor aprobă — nu fără mari ezitări — introducerea acestei proceduri represive și retrograde, observatorii situației din Anglia sînt convinși că soluția crizei sociale nu va putea fi obținută pe calea aleasă de autorități. Docherii greviști sînt neclintii în susținerea revendicărilor — de altfel esențiale pentru însăși întreținerea vieții lor. Ei cer nu numai ameliorarea tarifelor, ci și garanții de stabilitate în muncă, revendicare legitimă în momentul în care automatizarea lucrului în porturi are drept consecință reducerea masivă a mîinii de lucru. Așadar, „cleștele” pare a se strînge din zi în zi mai puternic: tensiunea în Ulster crește, fermitatea docherilor crește, de asemenea, în cele 84 de porturi blocate. Indiferent de soluțiile de expedient încercate de guvern, atmosfera politică și socială din Marea Britanie este descrisă de un ziarist londonez ca „un smog foarte neplăcut, coborît asupra insulelor noastre”.

SURPRIZELE campaniei electorale din Statele Unite sînt departe de a se epuiza. Sursa lor de predilecție este cuplul de candidați ai partidului democrat. Nici nu s-a așternut uitarea pe neplăcerile medicale pricinuite senatorului Thomas Eagleton și principalul candidat opoziționist a și ales un nou co-echipier, anume pe Robert Sargent Shriver, un politician cunoscut mai mult prin faptul că este membru prin alianță al „clanului Kennedy” decît prin performanțele sale personale. Presa americană crede că McGovern, în disperare de cauză, după ce a încercat să atragă, unul după altul, nu mai puțin de 5 candidați la vicepreședinție (Edward Kennedy, Abraham Ribicoff, Hubert Humphrey, Edmund Muskie și Thomas Eagleton) s-a oprit — deocamdată — la al șaselea, Sargent Shriver. Căsătorit cu sora cea mai îndrăgită de fostul președinte John Fitzgerald Kennedy — din colierul lui ce frați și surori — Sargent Shriver a renunțat la scurta lui carieră de avocat pentru două misiuni mai importante și, desigur, mai lucrative. El a colaborat la campania electorală a cumnatului său și, ca răsplătă a succesului, a fost numit ambasador al Statelor Unite la Paris. N-a putut obține prea multe semne de afecțiune de la generalul de Gaulle, în schimb a rămas renumit pentru discreția și tactul său. Inapoiat în Statele Unite, Shriver s-a reintors și la avocatură, dar iată că McGovern îl propulsează, în mod surprinzător, în cursa pentru Casa Albă. După „accidentul” Eagleton, „ipoteza” Sargent Shriver nu pare — scriu majoritatea comentatorilor americani — să consolideze „echipajul” trimis de partidul democrat să înfrunte curentul opiniei publice. Între timp, cota președintelui Nixon la sondajele Gallup se menține: 57 la sută.

CRED că primul lucru care trebuie realizat îl constituie „stabilirea unei baze pe care să se clădească încrederea între toate țările europene” — a spus sir Alec Douglas-Home, ministrul de externe al Marii Britanii, într-un interviu acordat Televiziunii noastre, referindu-se la modul în care ar putea fi edificat — în concepția guvernului de la Londra — un sistem de securitate pe continentul european. „Cînd există încredere, a continuat sir Alec — se pot face multe lucruri. Încrederea este absolut esențială. Sper că atunci cînd se va întruni o conferință pentru securitatea europeană la care, pentru prima dată, vor fi prezente pe aceeași platformă țările din Vest și din Est și, de asemenea, țările neutre din Europa, vom putea să stabilim o încredere reciprocă în creștere”. „Îmi pun speranța în această conferință”, a subliniat, mai departe, sir Alec Douglas-Home.

Cronicar

Pro domo

Imagine și Cuvînt

AM VĂZUT recent **Macbeth**, filmul regizorului Roman Polanski, cunoscut publicului românesc prin adevărate capodopere cinematografice cum a fost **Cuțitul în apă**. Un regizor important, de prim plan mondial, realizînd versiunea cinematografică a uneia din marile capodopere ale literaturii universale, iată motive de satisfacție și de curiozitate ascuțită. Filmul nu mi-a prea plăcut, însă este extrem de incitant pentru a deschide o discuție despre raportul dintre cuvînt și imagine. Pentru că în această tentativă de a ilustra istoric, cu meticulozitate, epoca lui Macbeth, un ev mediu barbar și violent, imaginile hotărîte, pline de pastă și culoare de epocă, expresive prin extremismul lor, au intrat în ciocnire cu semnificația cuvîntului. S-a dat o luptă între cuvînt și imagine și a pierdut și cuvîntul și imaginea din această ciocnire. Textul shakespearian n-a fost absorbit de către imagine pentru că fiecare scenă nu era decît ilustrația unui caz particular al întesului larg și puternic generalizant al cuvîntului. Marile replici pluteau ca un duh necuprins în materia filmului, deasupra scenelor. Cu cît era mai „bine făcută”, mai istorică, mai încărcată de detalii de epocă o scenă cheie, cu atît ea dispersa esența tare a cuvîntului. Actorul părea că iese din cadrul filmului într-un nevăzut prosceniu, ca să e-nunțe de pildă că „viața este o poveste fără de înțeles, spusă de un idiot, plină de zgomot și furie”. Teatrul, cu schema lui necesar esențializată, cu convenția păstrată, care e menită să creeze locul unde răsună și se adună replica, poate rezolva problema. Mai puțin filmul, artă mai naturalistă care resimte nevoia detaliului concret. Istoria literară a lui Macbeth se întîmplă oricînd, cea filmică se petrece mai mult „hic et nunc”. Naturalismul filmului părea palid față de cuvînt, replicile se pierdeau, nu realizau acea superioară suspensie a acțiunii, cînd firele concrete sînt întrerupte, pentru a lăsa cu-

vîntului posibilitatea de înălțare, de enunț și sentință.

Două concluzii se desprind din această situație de tensiune, una particulară artei filmului, a doua cu mult mai generală.

Mai întîi, înțelegem de ce marile filme nu pornesc de la texte de mari scriitori cît de la pretexte, cu mari posibilități dramatice, cu conflicte, cu valoare epică. Iar dacă sînt texte mari, succesul e mai sigur în prelucrarea unui roman decît al unei piese de teatru, pentru că și romanul urmărește detaliul, pe cînd teatrul este marele domeniul al cuvîntului, aproape ca și poezia.

Concluzia generală vizează însă o prejudecată a epocii noastre, care și-a găsit și teoreticienii săi, trebuie să recunosc cam grăbiți și îndeajuns de superficiali, cum este Marshall McLuhan. Se consideră că limbajul scris, cuvîntul tipărit, va fi înlocuit de forma de transmitere a informației (ca să folosim jargonul modern) realizată prin mijloace audio-vizuale. Filmul, televiziunea, sînt forme superioare, directe, amintind viața inițială a omenirii, lipsită de abstracțiunea în care ne-a introdus „galaxia Gutenberg”. Mi se pare că teza este falsă. Cuvîntul rostit, ca și cuvîntul vorbit, este deja abstract. Cuvîntul tipărit permite și mai mult pauza reflexivă, meditația severă și riguroasă, prin bogăția semnificațiilor și generalitatea imanență limbajului verbal. Cuvîntul este oricînd o pauză în acțiune, o sinteză cuprinzătoare. Talentul cu adevărat marilor artiști, al celor mai mari, se poate măsura prin capacitatea de a crea aceste pauze în mod organic în trama mișcătoare a acțiunilor mimetice. În a găsi, cu alte cuvinte, ritmul ascuns al discontinuității lumii, în a ști nu numai să pornească acțiunea, ci s-o și oprească, sintetizînd-o. Rar o imagine, prea concretă, asigură acest gol semnificativ unde răsună cu naturalitate cuvîntul.

Alexandru Ivăsiuc

Confluente

Ipostazele creației

DACĂ aș începe prin a spune că am de gînd să vorbesc despre literatură și teatru, sînt convins că aș fi învinuit de o ignoranță culpabilă. Pentru că (acceptați-mi capriciul!) în sistemul meu valoric și estetic cele două noțiuni se confundă: teatrul, ca și filmul, înseamnă literatură. Afirm că un actor care nu a citit în viața lui o poezie, nu poate face teatru. Un regizor care nu a deschis niciodată un roman, nu poate crea film. De aceea, majoritatea vorbelor de spirit, a cugetărilor și meditațiilor asupra scrisului, sînt valabile și pentru arta scenică și pentru cea cinematografică.

Recitîndu-l zilele trecute pe Eugen Ionescu (Eugen Ionescu teoreticianul — nu dramaturgul, nu poetul, nu regizorul!) am întîlnit în jurnalul său următoarele cuvinte: „Atunci cînd literatura nu se mai uită în jur și privește în ea însăși, urmează moartea”. Indubitabil, lucrul rămîne valabil și pentru teatru sau film.

Odată ajuns aici, profit de ocazie pentru a-mi mărturisii un regret — obsedant și agresiv ca toate regretele — care provine tocmai din această rea-voiență a unei anumite arte de a se uita în jurul ei, de a intercepta mesaje noi din realitatea imediată. Acest regret este că se mai practică șablonizarea, schematizarea, liniaritatea. Nu știu de ce unele dintre personajele pe care le-am interpretat în ultima vreme erau zămislite prin intermediul îndigoului, aveau aceleași trăsături, același vocabular, același modus-vivendi. Visam și visez la un

tip de om al zilelor noastre cu care să nu am senzația că m-am întîlnit vreodată, pe care să nu-l cunosc, să nu-l întîlesc. Să obosesc căutîndu-l. Să mă îmbolnăvesc ghicîndu-l. Un erou ca acela pe care mi l-a oferit textul lui D.R. Popescu: „Piticul din grădina de vară”.

Aceeași exasperare, cred eu, trebuia să o simtă la un moment dat și scriitorul. Același dor de ducă într-o altă atmosferă creatoare, într-o nouă zodie literară, în alt univers existențial. Astfel îmi explic faptul că Eminescu a încercat să scrie teatru, Caragiale poezii, Arghezi piese absurde, sau, transferînd investigația în imperiul literaturii noastre de azi, așa îi privesc și-i înțeleg pe criticii Al. Philippide, pe sonetistul Victor Eftimiu, pe publicistul Zaharia Stancu sau romancierul Matei Călinescu.

Și, așa cum un poet care evadează pentru o clipă sau două în landurile prozei și ale criticii se întoarce apoi la vechile arme, la rîmcele familiare cu un plus de vitalitate, tonifiat, cu o experiență nouă, — tot așa eu, actorul, vreau să-mi rezăsesc tipul de personaje cărora le sînt destinat (sau cărora se pare că le sînt destinat) după ce am cunoscut o siluetă imediată, fascinantă prin misterul intrinsec și suplețea afectivă. Căci, așa cum remarcă pertinent George Călinescu, „ceea ce e capital la un creator, e proiecția eroilor...”.

Lazăr Vrabie

MITUL LUI DEMIURGOS

Între a face poezie și a filosofa despre poezie, prima alternativă mi se pare preferabilă; dar a face poezie implică într-o oarecare măsură a dispune de o filosofie a poeziei, adică de o sumă de experiențe reflexive asupra esenței sale; după cum și faptul de a cugeta la această artă poate deveni poezie. Asemenea stare de lucruri e evidentă mai ales în cazurile limită — marile opere poetice se arată dintr-un unghi de vedere ca niște doctrine, iar marile construcții filosofice au ceva din armonia interioară și perfecțiunea marii poezii. Iar filosoful care a detestat cel mai mult poezia se vedește prin întregul operei sale un poet de sublimă condiție, tot așa cum unii artiști de seamă și-au făcut o filosofie din disprețul oricărei filosofii.

După două milenii și jumătate, dreptul poeziei de a exista în cetate a încetat de a fi problematic, deși nu lipsesc cei care socotesc că o civilizație practică s-ar putea dispensa de artă în genere și de poezie în speță. Dar, după o fază de pulverizare, de extravertire haotică și excesivă care au dus la o anume înstrăinare a spiritului față de sine, este mai firesc să urmeze veacul de aur al regăsirii integrității pierdute; poezia, ca formă supremă a artei, va putea constitui unul din factorii integratori de cea mai adâncă determinanță.

Legitimitatea și necesitatea poeziei odată admise, rămâne a încerca — lucru aproape la fel de spornic ca și întreprinderea de a capta marea într-o cutie de conserve — rămâne a încerca să spui ce este poezia, sau mai curînd ce crezi că este sau ar trebui să fie poezia.

Există un număr de soluții clasice la această chestiune, dintre care unele, ca de exemplu aceea a mimesis-ului, au făcut o glorioasă carieră. Dar dacă poezia ar însemna numai o imitare a existenței, rațiunea sa de a fi ar deveni discutabilă, căci la ce bun o realitate de a doua mînă? Și cum s-ar explica voluptatea dureroasă și mîntuitoare a actului poetic, dacă el ar consta doar în mimarea — expresivă, tipizată, esențializată — dar mimarea ființei ca existență deja instituită?

Fără a mai aduce în discuție unele doctrine, precum ar fi aceea a dicteului automat (termen care nu face decît să se substituie vechiului concept de „inspirație“, și unul și altul implicînd o entitate la fel de obscură de la care ar proveni și care ar governa actul poetic), ne vom întoarce la scopul inițial al acestor rînduri.

Poezia este de esență demiurgică, iar actul poetic un act prin excelență creator. Poetul nu are condiția, în fond destul de umilitoare, a unui subiect

care în stare de transă își reactualizează amintirea ideilor perfecte cu care ar fi fost în contact în fabuloase vieți anterioare, nici aceea, tot atît de puțin nobilă, a unui receptacul de mesaje provenite de la o sursă care, fie că este exterioară sau interioară, rămîne la fel de irațională și tiranică; nici pe aceea de oglindă sau placă fotografică, după cum nu poate fi asemănat nici cu copilul care într-o fericită inconștientă produce efecte artistice jucîndu-se cu elementele limbajului.

Lucrarea poetului ne trimite, dar numai într-o primă aproximație, la mitul lui Demiurgos. Astfel, lucrarea sa în Univers capătă însemnătatea covârșitoare a creațiunii, noblețea, voluptatea și suferința legate de faptul creator. Iar prin ultimul atribut ne despărțim de mitul simplu al grecilor, care în seninătatea lor concepeau Demiurgul numai sub aspectul de excelență creativă. Căci poetul, fiind cu totul om, el nu dă viață printr-un gest scutit de efort și dintr-un nimic indiferent, ci din chiar ființa sa, cu prețul consumării ireversibile a propriei substanțe. Exultanța de a ivi un Cosmos trebuie, în mod implacabil și în virtutea unui just echilibru al Firii, onorată prin combustionarea sinelui, cu suferința pierderii de sine, și tocmai prin această pierdere Eul devine Univers, cîștigîndu-se în chip deplin.

Existența poetică este prin ea însăși creatoare, nota sa definitorie fiind puterea de a da viață, natura ei intimă constînd în poezia ca fapt ireductibil la vreun alt element. Raportul dintre creator și operă este asemănător cu acela dintre luminarea care arde și emanația luminoasă; emanație care nu stă într-un raport simplu de efect-cauză cu sursa ori faptul arderii, ci este prelungirea, de un superior principiu, a ceva ce altminteri nu-i decît o substanță amorfă și opacă, expansiunea ca Univers infinit, descoperit și descoperitor a ceva ce este și nu este masa de ceară a sursei. Această expansiune luminoasă și iluminantă e starea de exultanță supremă a spiritului, dar și de iremediabilă consumare a ființei sale.

Sau, altfel spus, poezia este un act de voluptuoasă și hrăitoare autosfîșiere: mitul lui Demiurgos, umanizat prin adaosul suferinței și sacrificiului de sine, a devenit mitul Pelicanului.

Mihai Ursachi



Portret de Ion Vlasiu

OVIDIU GENARU

Griul acestei veri

Ceea ce există și ascunde ciocirlia și luna,
ceea ce mă convinge că morții nu pleacă
pentru totdeauna dintre noi,
ceea ce dă cailor libertate și farmec,
ceea ce face valuri
cînd stai și chemi scufundata copilărie
ceea ce dă macilor forma unor
constelații poetice în cîmpie
și innoadă vînturile și ploaia împrejurul
unui mic soare de polen,
ceea ce prin foșnet dărimă coliba săracului,
ceea ce e fericit prin cădere
și-ngreuie limba de-un cîntec fără sfîrșit,
este griul acestei veri înalt cît plopii
care mă face să cred că trăiesc
pe fundul unei mări sarmatice de aur.

SPIRITUL CLINIC LA HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU



CREATOARE de largă respirație, Hortensia Papadat-Bengescu conține în scrisul ei două formule, cea proustiană, de extensie introspectivă, cu modulații digresive și cu o subtilă cazuistică, cu cea naturalistă, înclinată, sub influența determinismului mecanicist, să descrie procese patologice, să stabilească antecedente, să înregistreze cazurile de descompunere biologică.

De la Proust, sugestiile primite sînt ale lumii pe care amîndoi scriitorii au cercetat-o. Ov. S. Crohmălniceanu este de părere că nu există nici o înrudire de tehnică artistică între romanierul francez și cronicara familiei Halippa. Nu îndrăznesc să fie la fel de categoric. Am impresia că există și la Hortensia Papadat-Bengescu un timp psihologic invizibil în labirintul căruia se rătăcesc atît Maxențiu cît și Elena Drăgănescu, Nory, Marcian. Călătoriile sînuite în viața exteroasă apar, la început, ca niște excursii (vezi modul în care Laura iese din cercul închis al dramei sentimentale pentru a urca pe cursul evenimentelor în teribila mizerie a spitalelor de campanie). Dar dacă în Balaur operația are un caracter inițiativ, experiența îmbracă alte dimensiuni după ce spectrul războiului lasă descoperite rîni și mai purulente pe trupul fetei și al oamenilor.

Diversitatea conexiunilor ce se pot stabili acum este de-a dreptul terifiantă. Semnificațiile ei seamănă cu un cloot care de la un punct se revarsă catastrofic. Este exact punctul de separare între ceea ce este proustian și ce este naturalist în literatura doamnei Bengescu.

Improvizările lirice din anii 1920—1925 prospectau la modul feminin și cu oarecare volubilitate mondenă o arie socială aparent limitată. Prozatoarea își însușește în perioada citată știința dozării nuanțelor, strategia obiectivării. Examenul psihologic este condus cu mină sigură. Limbajul portretistic se lasă presimțit în scurte creionări, cum este cea a coanei moașe, a dascălului Gore, ființe conștate de o lăcomie diferentă la dezastrele provocate de măcelul din 1914.

După 1923, sau mai exact după 1925, improvizațiile se amplifcă și se conjugă. Perspectiva asupra lumii își precizează unghiul critic. Autoarea se clarifică, în sensul că eroii ei fac parte dintr-o faună de un manierat zoologism pe care istoria femeii Halippa îl dă în vire la două căi. Întîi prin frecvențele explicații și sublinieri relative la încredințări, megalomanie, adulter, apoi prin interesul pentru degradările morale. Maniera în care se vedește rapacitatea Cocăi-Aimée și, în altfel, apetitul lubric al lui Rim tînde să facă pereche cu detracarea tot din lăcomie a doctorului Walter sau a Adei Razu. Mișelă cu care este suprimat printul Maxențiu ține de tactica „locului liber”. Acesta se creează prin demolare, substituție sau protecție. Toate procedurile sînt considerate de aplicat în lumea Halippilor. Capriciul senzual duce la hibridi. Este o întregă abilitate să dai la iveală mimarea pasiunii, egocentrismul, mitomania care compensează acte dominate de instinctul neîngrădit. Civilizația nu înseamnă altceva pentru stilul de viață al personajelor amintite decît o incitație la foamă senzorială, la aventura imixtiunii onora în viața altora. Cu acest procedeu scrutează romanciera orizontul uman și „se coboară la acel infim mic care este marea materie a romanului”. Tot G. Călinescu reține ca un fenomen propriu formulei pe care o discutăm intervenția continuă a fiziologiei. El afirmă: „Caracterologia e înlocuită cu examenul sanitar”. Prea sever, criticul vrea de fapt să releve interesul masiv arătat simptomatice, curiozitatea autentică pentru notificările bolilor, al deceselor și, în general, al schimbărilor biologice văzute și indicate minuțios.

La Hortensia Papadat-Bengescu de-

scrierea maladiilor nu traduce esențial o înclinare ostentativă spre morbid, cît necesitatea de a da expresie unor vaste și surde neliniști. Toată literatura scriitoarei este plină de obsesia alterării trupei, de unde contrastul tragic cu exuberanța vitalitate a unor personaje de tinerețe. Destinul biologic este reflectat în toate fazele lui, ca semn al unei lucidități dezolate de surprizele existenței.

Extrema senzorialitate a artistei, o-roarea de poetizare, fatalismul căruia îi face credit dau, nu o dată, impresia că respirăm un aer rarefiat.

MAREA temă a prozatoarei, temă de subtext, este cea a descalficării prin suferință mai întîi, dar mai este cea tranzațională. Universul Hortensiei Papadat-Bengescu foiește de tranzații. Căsătoria lui Rim cu doctorița Lina l-a uns pe acesta profesor universitar. Pe Walter legătura maritală cu bătrîna și obeza Salema l-a săltat la rangul de proprietar de sanatoriu. Spațiul romanesc în care se mișcă personajele doamnei Bengescu este unul dintre cele mai golase în afecțiuni reale din cîte cunoaște literatura română. În schimb, abundă în valori sociale, scrutate naturalistic sau psihanalitic spre a fixa degenerarea individuală. În formalismul conjugal, ca să nu zic ceremonialul conjugal, este în fond unul mascat de despărțiri. Protocolul căruia marca scriitoarei l-a fost credincioasă a purces de la dizlocarea morală și biologică. În această ordine de priorități privește autoarea zarea lumii decepție. Bună cînosătoare a marii burghezii și moșierimi, ea îi anticipă declinul de clasă. Moșierul Halippa nu e conștient de răvășirea averii sale, fiind absorbit de restabilirea armoniei matrimoniale dintre el și Lenora și mai ales dintre el și Elena, fiica pricepătoare de prăpădul care îi lovește. Pentru Elena înstrăinarea moșiei de la Prundeni echivalează cu un sfîrșit. Ea dezaproabă vînzarea acesteia. Drumul diucei Lenorei spre patul dr. Walter, frumul spre inest al Cocăi-Aimée, parcurs cu abilitate, vorbesc despre înghețarea sentimentelor mai mult decît cele mai elocvente comentarii. Un egoism crîncen, animalic, își pune pecetea pe calculele tinerei femei. Ființe care au aparența normalității nu sînt, deci, mai puțin tarate ca altele, clasificate fătîș drept dezgenerate.

Dereglaarea, iată simptomul acaparator în universul romanesc de care ne ocupăm. Se poate afirma că scriitoarea dă dovadă la tot pasul de irepresibilitate ei predilecție pentru ființe atîrse de insuficiențe. Chiar și scenele cele mai nevinovate primesc o infuzie de morbiditate, semn că Hortensia Papadat-Bengescu este pătrunsă structural de spiritul clinic al naturalismului.

DEBITUL observației umple deopotrivă albia documentului psihologic cît și a șarjei caracterologice. Sesizăm un abuz de amănunte, însă nu un abuz al convențiilor, o contrafacere. Progresul descripției constă în ridicarea biologicului pur la esteticism, în sensul că fascicoul proiectat spre spațiul fizic, spre semnele de degenerescență învăluite un material de mare densitate care își trădează slăbiciunile. Decalajul dintre instrucție și impudoare confirmă și el ofilirea funcțiilor sufletice. Hortensia Papadat-Bengescu rectifică neîncredent, prin unghiul de tratare pe care îl adoptă, războiul psihic dintre personaje sale, lăcomia și deșănțarea și este: o dispută dezolantă în care episodul pasional este anulat de boli și de falsitate. Resorturile psihologice și situațiile, chiar dacă nu sînt simple paranteze naturaliste, evocă un soi de putregai care proliferază diabetic. Omul în ambianța la care ne referim este răvășit de spasme și sustras oricărui imperativ moral.

Stilul scormonitor (despre care no-

menea T. Vianu) pleacă de la o intenție expresă: expunerea impresiilor subconștiente. Scriitoarea minuieste cu un interes quasimedical tot soiul de date. Ea citește în sine și în alții cartea detaliului lăuntric infinitesimal. Viața obscură a conștiinței o pasionalizează pentru bogăția ei de asociații, de reflecții, de... interdicții. Structura narativă are o încheiere polifonică, scalpelul incisiv al scriitoarei disecă toate valorile.

Puterea observației, cu dilatări și comprimări de înregistrare aproape unice, anexează terminologia medicală pentru a ne scoate din cercul deprinderilor noastre și din aaceri perent-exigent sarcinile disecției. Vibrația exactă a gestului este una estetică, finalitatea lui asijderea. Totuși T. Vianu nu se înșela intuind în Hortensia Papadat-Bengescu o creatoare însetată de exactitate: „Omul fiziologic al naturalismului este prezentat încă o dată, dar cu competență oarecum tehnică, din unghiul unui biolog și al unui clinician, care știe, de altfel, că orice suferință a corpului este și o boală a sufletului. un principiu al disoluțiilor morale, urmărind obiectiv...”

Boala are complexitatea fenomenală a unui dosar judecătoresc. Speța, probele administrate, expertizele fac viabil artistic verdictul. Pînă să fie rostit, prăbușirile sursele o cale pe care o simțim ca o imersiune în oceanul anormalității. Mai întîi sîntem la suprafață, umanitatea e normală. Apoi apar cele dintîi semne concrete. Ca să le cunoaștem cauzele se fac investigații sumare. Straturile mai puțin adînci sînt sondate cu aparatul de bord. Nu întîrzie să se impună o sinteză de observație și atunci coboară scafandrii. Există o strînsă dependență între perversiunile lui Mika-lé și cancerul Lenorei, între miocardita lui Drăgănescu și expectorațiile lui Maxențiu. Anomalia, patologică lipsă de normalitate reprezintă sectorul de preocupări al romancierei. Împrejurarea este de natură a-l încuraja pe Vladimir Streinu să susțină că la doamna Bengescu excepționalul psihologic derivă din anomalia fiziologică. Nu este vorba de o plăcere, fie și literară, de a ne întreține despre personaje redutive la subnormalitate, ci de dorința de a spune cum o societate vătămă fiziologic răspunde prin viciu bolilor ei sociale și morale. Prozatoarea transformă pe alocuri procesul fiziologic în factor direct explicativ, deși pe alocuri un exclusivism derutant lasă impresia că bolnavii sînt la discreția proceselor fiziologice din cauza declinului biologic și nu a concomitenței amurgului fizic cu cel sufletesc. Cosmosul infernal al bolilor nu este o construcție abstractă. În jurul nucleului (situație degradantă, obscenă — profil imoral, subuman), Hortensia Papadat-Bengescu depășește limbajul instinctului. Ea edifică psihologii, întinde straturi succesive de determinări a'e maladii și, în acest mod, convertește psihologia bolii în psihologia răului în natura umană dintr-o epocă dată. Alterarea biologică este prin urmare văzută ca o alterare psihologică sub înrîurirea agenților fizici și morali.

Analogia cu Zola nu se susține, căci față cu deficitul zolist de subtilitate psihologică ne găsim aici în fața unei acute și sagace obiectivări a lucidității. În schimb, este naturalistă prin a-tenta și directă documentare, prin știința de a urmări reacțiile umanului cu minuția care nu se ferește de brutalitate și cu productivitatea care le lasă să germineze și să se strîngă după causalități.

Hipertrofia realului este apreciabilă din aceeași perspectivă, se mlădiază după cerințele cîmpului de observa-re. Granița dintre fenomen și iluzia vitală este laxă tocmai spre a permite prelucrarea cea mai scrupuloasă. Ștîndu-le de cu viață dublă, autoarea are față de personajele ei feminine reflexul ironic, le ține companie și le demonstrează jocul. Le ascultăm ce

spun, cum își povestesc isprăvile, dar le vedem și dezbrăcat de hainele cu care s-au îmbrăcat și schimbîndu-le cu veșminte mai potrivite. Intrăm într-un cerc de tranzații și înregistrăm ecouă acestora. Fraza planturoasă se pliază după curba tranzațională a afectelor și impulsurilor.

PANDEMIONIUL prin care călătorim este unul al prosperității și stupidității provinciale, al ambițiilor și ipocriziilor burgheze, al amorului venal și eșecurilor erotice. Propensiunea spre morbid nu exclude aici ironia, sarcasmul. Am mai văzut cît este de tăcos relevant fondul maniacal al lui Rim, suflet de rîndaș într-un costum de savant. Văzut ca o „măimută lirică”, pretinde că e la înălțimea rangului său, de universitar. Tiran cu soția, căreia îi datorează cariera, e o nulitate în andropauză și care nu se sfîște să-și compună dincolo de existența domoală în inutilitate una abject-dinamică prin contactele cu fiica propriei soții. Rim se află într-un mare deficit de sinceritate. Are într-insul o dispoziție zoologică, cum tot o umoare zoologică are și Chira, scrutoarea Elenei Drăgănescu, care îl defloarează pe fiul stăpînei, Ghighi, adolescent firav, galbejit și sperios.

Hortensia Papadat-Bengescu a recurs la viziunea papadatiștă numai în recidivă. Nu pare atestat, pe de altă parte, că l-ar fi citit pe Freud. Totuși a-pelul pe care prozatoarea l-a lansat în favoarea uritului din viață („Ca să găsesc frumosul ar trebui să scormonesc cu amîndouă mîinile în urît. Sînt inseparabile”) implică în mod evident o recunoaștere, dacă nu tezistă, cel puțin pragmatică, a naturalismului, ca metodă de investigare a realității. De altfel, logic vorbind, naturalismul este constituit oricărui viziuni artistice domnice să descifreze adevărul, chiar dacă pentru a o face nu se sfîște să se detașeze sceptic de oboseala și dezgustul epocii. O spusese mai înainte Hortensia Papadat-Bengescu G. Călinescu: „Artista nu poate fi frumoasă în înțele artistică, ea nu reprezintă o valoare, căci nu mă pot închipui pe mine însumi în actul de a crea Natura”.

Chiar admițînd că lucrul ar fi posibil, natura în sine e anarhică, înălțuire asimetrică de evenimente. Ca atare, între realitate și inspirație trebuie să se așeze artistul. Cu obligația, după Zola, de a face acest lucru nu la întîmplare, ci luminat de îndemnul și disciplina științei. Același Zola gîndea că temperamentul artistului este ca un ecran care precia impulsurile vieții și le deformează pentru ca din concretul lor nemijlocit să extragă procentul dorit de expresivitate. Ceea ce, în felul ei strălucit, Hortensia Papadat-Bengescu a și făcut. Realismul fotografic era prin definiție pasiv, satisfăcut de senzații. Marea romancieră completează percepția dezagregării lui cu linii și contraste de culori. Ia astfel atitudine, ajunge la diagnostică, completează planurile, stabilește funcțiunile întregului. Orice tulburare a acestuia strică, clatină coeziunea unității.

H. Zalis

„Jocurile Daniei” și complexe lui Sandu

TREI sînt complexe de care suferă Sandu: în ordinea importanței — complexul social, complexul deosebiri de cult, complexul virstei. Ultimul este lipsit de implicații mai grave și protagonistul nu insistă asupra lui. Al doilea prezintă interes mai ales pentru noi în măsura în care constituie o excepție în proza lui Holban, și prin atitudinea pe care o adoptă Sandu în această problemă: or, nu faptul că „Dania este evreică și eu sînt creștin” îl stînjenește pe Sandu (în ciuda stăvililor pe care le-ar pune familia ei), ci inconsecvența Daniei, anumite gesturi ce par a trăda superficialitatea ei, cum ar fi acela de a-și face cruce într-o biserică catolică; dimpotrivă, consideră Sandu, „aș fi vrut s-o descopăr pe Dania rugîndu-se cu fervoare într-o sinagogă. Aș fi crezut că iubirea ei pentru mine e temeinică”. Complexul social este însă determinant, inferioritatea situației materiale e resimțită cu o deosebită acuitate. Dania călătorește mult, în repetate rînduri sînt pomenite Parisul, Viena, Tirolul, Londra, Danzigul etc., alcătuiind un univers fabulos, cu nume de localități și stațiuni celebre, unde vine „lume elegantă”, univers în care Sandu nu poate pătrunde alături de Dania. El nu are nici măcar dreptul de a o conduce la gară: „Am reflectat chiar de atunci: «Parcă sînt o rudă săracă pe care o primești numai pe scara de serviciu»”. Dania își schimbă mereu rochiile, le comandă la marile case pariziene. Sandu e gelos pe această risipă de lux și o judecă pe Dania, comparînd-o (și asimilînd-o) rochiilor ei: „Sentimentele Daniei rămîneau la suorafată, era imposibilă o adîncire. Zîmbete, cuvinte fermecătoare, dar nimic venit deodată, fără nici un aranjament. O rochie cu foarte multe ornamente, parcă. Mătăsă, fără îndoială. Dar mătasa presubune luciu. De altfel, nu puteai pune greutate pe nici o vorbă de-a Daniei”. În casa Daniei sau între prietenii ei Sandu se simte un străin; viața pe care o duce Dania, „cu bani mulți”, este „fără de nici o legătură cu mine”. Ca să-și învingă sentimentul de inferioritate, o imită pe Dania și face o excursie în munți, dar se descoperă, ridicol, cu galoși și cu palton, sau, într-o altă

tentativă, incapabil de a schia. Hirtia de scris și plicurile Daniei sînt „foarte elegante, aduse desigur din străinătate de la magazinul cel mai la modă și cel mai scump”. Dania are automobil și știe să-l conducă, ceea ce înscamnă că se bucură, se folosește și se preocupă de un lucru inaccesibil lui. Pîndind prezența Daniei în restaurantul din fața blocului său, Sandu are din nou revelația diferenței de standard de viață: „Situația este umiltoare pentru mine, ea jos, între oameni bogați care cheltuiesc fără de nici o socoteală, distrîndu-se, iar eu de la un balcon de la etajul al șaptelea căutînd s-o descopăr prin binoclu. Să-mi fac o cafea cu lapte la mașina de spirt” (sic!). Generozitatea Daniei, permisă de bunăstarea materială, îi apare ca o insultă: „Dania este o fată foarte bogată. Prilej ca să mă consider mereu în inferioritate. Nu ține nici o socoteală de banii pe care îi are mereu la îndemînă. Trebuind să fac unele calcule, mă cred meschin. Mi se pare că sînt mereu ofensat. Sau găsesc la Dania inelegante. Caută ceva în poșetă și observ o grămadă de o mie de lei. Mă gîndesc cu deprimare că ele ar constitui locașa mea pe o jumătate de an. Nu-mi mai găsesc nici o valoare, mă doboară bogăția ei, fată de care mă simt atît de neînsemnat. Căci nu pot admite ca ea să fie fata de îmoărat amoretată de un om de rînd, eu”.

Aici se află cauza esențială a suferinței lui Sandu: el se simte, în permanență, umilit. Acest fapt e mai important chiar decît frămîntările provocate de lipsa de realitate a Daniei, de aparența ei de fată „artificială” sau „usurie”. Umilită, umilit: cuvintele reapar cu o frecvență ce acuză obsesia. Neprimind scrisori de la Dania, Sandu e „disperat și umilit”. El trebuie să facă mereu concesii, căci „numai acceptînd gesturile Daniei ca naturale, nu eram umilit”. Orice încercare — ratată — de a o apropia pe Dania, prin intermediul muzicii și al literaturii spre exemplu, „mă umilește și mă deprimă”. Același este sentimentul încercat în fața unei Danii insensibile, refuzînd să se plieze exigențelor sale: „Mă simțeam umilit, în luptă cu morile de vînt”. Dania nu se poate sustrage obli-

gațiilor de familie sau nu vrea să renunțe la distracțiile ei: „Ce umilîntă! Cu toate că e normal; eu sînt băiat, deci nu dau seamă nimănui de timpul meu, pe cînd ea, fată, trebuie să asculte de cei de prin prejur. Totuși, ce umilîntă!”. Orice vorbă a Daniei, Sandu o așteaptă cu o încordare cumplită a întregii lui ființe și cu speranța că va reuși, în fine, să afle ceva clar și si-

telepciune de creator, „sunt portrete făcute de pictori celebri, în care eroinele n-au vrut să se recunoască”. Literatura și existența se suprapun de data aceasta aproape perfect, chiar dacă protagonistul recunoaște, și aici, incapacitatea literaturii de a cuprinde și de a spune totul. Sandu o întîlnește pe Dania prin intermediul literaturii, al cărților lui de care ea se „îndrăgostise”



Anton Holban văzut de Take Soroceanu

gur: „Depind de hotărîrile Daniei, sînt deci în inferioritate. Ce umil mă simt! Fără îndoială că arăt la față ca un cerșetor”. Din pricina reticențelor și a conformismului Daniei, a lipsei ei de curaj în a-și arăta dragostea, „voi fi mereu umilit”. Oricît de iubitor de la mentări ar fi eroul, uneori el își impune să tacă, deoarece „m-aș simți umilit protestînd”. Umilit e pină și pentru că nu știe să danseze, constrîns fiind s-o vadă pe Dania în brațele altora. Complexul lui Sandu e atît de evident, încît e sesizat și de alții: „Nu trebuia să te umilești”, îi spune Mady cînd, după ruptura dintre ei, Dania are impresia să Sandu vrea să reia legătura. Și tot Mady îi relevă, scormonind într-o rană deschisă, acest adevăr: „Nu te umilește nimeni, dacă nu te umilești singur”. Despărțirea e previzibilă, și ea marchează salvarea orgoliului: „Viața aceasta de tensiune continuă mă umilește, aruncă în mine toate incertitudinile”. Eliberîndu-se de Dania, Sandu are — poate inconștient — speranța că se va elibera de complexul său.

Dintre toate cărțile lui Anton Holban, în *Jocurile Daniei* finalitatea imediată a scriiturii apare în chipul cel mai pregnant. Dania este „interpelată” frecvent („Dania, mă auzi?”, „Dania, vrei să te numesc Istinye?” etc.), ea este, așadar, nu numai un interlocutor imaginar, ci și cel dintîi cititor probabil. Gîndului că aceste rînduri vor fi tipărite i se adaugă acela că Dania le va citi, că ar putea, de pildă, să nu fie mulțumită de titlul cărții sau să nu se recunoască în portretul realizat de Sandu; dar, se consolează acesta cu resemnare și în-

fără să-l cunoască. Dania este profund implicată în actul scrisului și — riscînd un joc de cuvinte sugerat chiar de o frază din roman — ea furnizează în același timp *subiectul* și *obiectul* (instrumentul) scriiturii: „Un dar al ei: un toc rezervor. Cu tocul ei scriu aceste însemnări, care o privesc atît de aproape”. Faptul că un prieten, Conitz, care îi favorizase întîlnirea cu Dania, dispăre din viața lor îl contrariază pe Sandu nu pentru altceva, ci fiindcă aceasta ar contraveni unor norme estetice: „Dar ar fi normal ca la sfîrșitul legăturii noastre, Conitz să apară din nou, să încheie ceea ce a început. Ultimul rînd egal cu primul: principiu de artă”. Așadar, viața trebuie să asculte de niște principii de artă! Dania este muza inspiratoare, cu șanse de a doborîndi, devenind personaj literar, nemurirea! Fără a avea cîtuși de puțin sentimentul ridicolului, Sandu citează celebrele versuri ale lui Ronsard, avînd chiar prezența de a înlocui numele acestuia cu niște fără echivoc puncte de suspensie: „Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle / Assise auprès du feu, dévidant et filant. / Direz, chantant mes vers et vous émerveillant: / ... me célébrait, au (sic!) temps que j'étais belle”. În definitiv, cea mai exactă definiție a raportului experiență existențială — transpunere romanescă, așa cum apare el în *Jocurile Daniei*, o dă însuși naratorul: „Cum să-mi fac (sic!) să-mi răstorn sufletul pe această hîrtie?”.

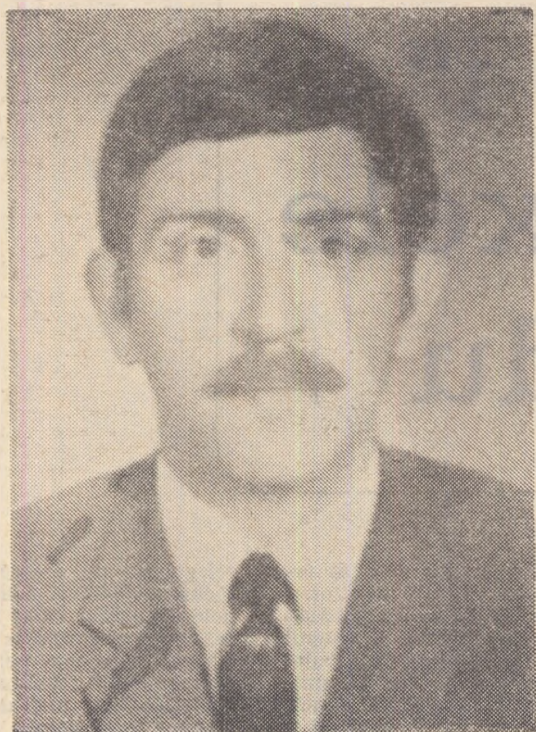
Al. Călinescu

I. NEGOIȚESCU

Dagon

mauri de foșnete zgirie pe harfă
teaurizîndu-și golul de preste
zidul mușcîndu-și pătratul în cronos
pietre cu ramura scurtă-n pasiphae

cum inocența poate fi moartă
cine-ar întrece zidul a toate
o descompunerea silfilor cronici
dați-mi o faună ca să fiu linced



DARIE NOVĂCEANU

ȚĂRMURI ȘI CLOPOTE



Și dacă într-o zi te-ntorci și stai din nou
în fața casei părintești
și ești obligat să descoperi
că vremea a ros
cu mandibule de furnică roșie
aeroportul acesta de unde ți-ai lansat
glasul cuvintele vârsta iluziile

iar tu te-ai întors singur ?

Și dacă peste noapte din apele somnului
se desprinde cineva și-ți spune
nimic nu valorează cintecele tale
dar îți dau floarea aceasta să te apere
și-a doua zi trezindu-te în mină

se arcuiește sceptrul unui lujer

e semn că trebuie să pleci a doua oară



O liniște ca o plecare de păsări
stăruie uneori înapoia cuvintelor
nici o aripă
nu mai traversează aerul desfrunzit
și țărmul
spre care te-ndreptai de-atâtea nopți
își trage clopotele în adinc

Unde mai pleci ? cu patria în oase
ți-ai străbătut pe jumătate moartea
și cuvintele
pe care nu le-ai spus nimănui niciodată
cele în care-ai suferit
și ai tăcut

azi nu mai au aceeași vîrstă
adevărul
a devenit prieten cu struții
și inserarea
ți-a făcut din prieteni fantome

Întoarce-te întoarce-te întoarce-te
întoarce-te pe primul țărm
și numără



De le-ai striga acum cu toată frunza
arborilor ce îți locuiesc tăcerea
cu toate păsările
măcinate de vînt
sub aceeași cantitate de lună

nici un ecou nu ar depune mărturie
că tu le strigi : cuvintele de-atunci
și-au schimbat înțelesul
și singele

nu ar mai arunca aceleași punți departe
dezlegînd
limba de ceața clopotelor calde

La marginea privirii pe țărmul nerostit
se descompun iluzii și așteptări
mai poți

să le culegi amurgu-ntirziat
în aripa ce singerează
semnindu-te invers pe orizonturi



Un clopot înfrunza în aeru-nsărării
vremuri de bronz
cu ritmuri pentru idoli
lungi punți de sunet resemnat boltînd
deasupra casei părintești

A fost sau nu un timp aici
unde-am văzut crescînd cuvinte
dulci fotografii
smulse din arbori și din păsări
spre a hrăni tăceri de mai tîrziu ?

Ecouri vechi de-o vîrstă
cu primul adevăr
dizolvă-n ceasul nedecis al serii
frunzișuri ars-alcătuiind
la nord de glasul meu
păduri distruse
și clopote de altă dată Mute



Și nici un zeu să-și culce dinadins
sărutul neștiut deasupra
cuvintelor ce s-au sfîrșit desprinse
din coaja sunetelor crudă
monezi ușoare pentru schimbul
de necunoașteri și-ndoieli

Rotund miracol lunecîndu și
prin golul alb
de catedrala ridicată
între uitarea dintre două lumi
cenușa caldă-a umbrei mele

glob luminos pe ram de aer
multiplicînd la nesfîrșit
glasul însămintat cu teamă

balon de spumă azi
efemerid străpuns
de lanca ierbilor înaltă

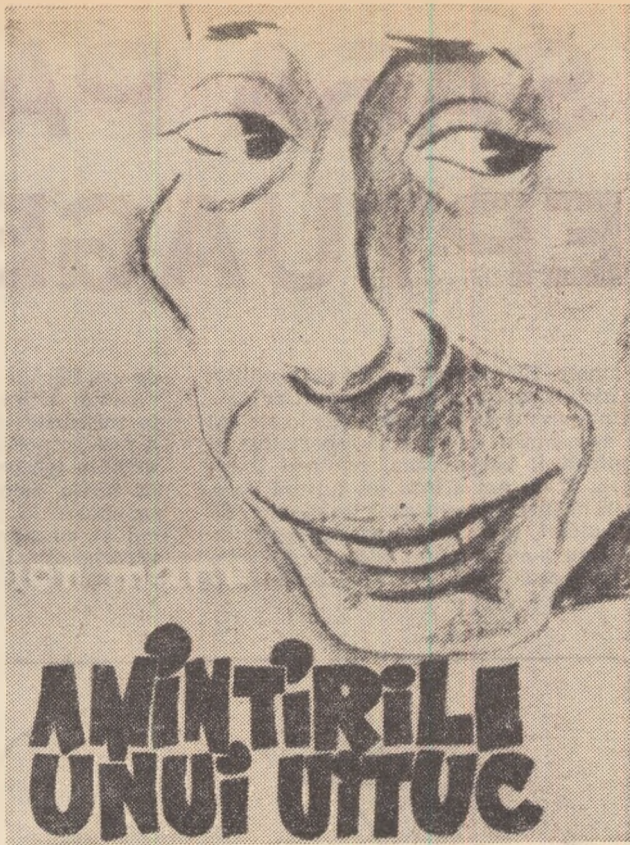


Țărm nerostit pe care te întorci
cînd drumul se desparte-n două
și pasul șovăie-n răscruce
nepregătit s-alegă amputat
și umilit
pe-un orizont înfrînt să se semneze.

Culoarea vocii însăși atunci se vestejește
lumina cade pe statui altfel
descoperînd cuțite-n
nevederea rece
flămînde ghilotine camuflate
de-un timp propice în surisul lor

Singurătăți de calciu inocent albind
pulverizate prin istorii
modifică trecuturi
transportînd
durerea patriei mai în adinc

Amintirile lui Ion Manu



ACTORUL Ion Manu era un autentic om de spirit. L-am văzut jucând. L-am și citit. Publicase în 1929 la Cartea Românească o serie de glume versificate, sau, cum le-a spus, **Aduse din condol**. Dintre acestea, una singură, mai mult duioasă decât spirituală, s-a bucurat de o răspândire mare, în timpul refugiului de la Iași: **Doina pribegiei**. Oamenii generației mele, rămași în teritoriul ocupat, au receptat-o cu aceeași căldură. Începea cu versurile memorabile:

„Cărăruie, cărăruie
Care duci la București,
Drum ca tine altul nu e
Nici în lumea din povești!...”

Din celelalte, filologul poate reține elemente numeroase de argou scris (cel oral riscă să se piardă, dacă nu e cules, clasa, interpretat). A pisa (pe cineva), gagică, a gini (pe cineva), mahăr, a avea cîrlig (la cineva), a face pe nasula, mișto, șucară, partea dublă, a avea boală, Arsene-sexe, a țachina de mamă, a încasa mardeală, a se învăța de spital, a face (pe cineva) boianerie, a face cuiva cîntare, a face gît, a face fartiții etc. sînt exemple pe care le-am cules, parcurgînd o singură bucată, cu sugestivul titlu ironic **Limba academic** — Iași 1917.

Moldoveanul care se bucurea zese rîdea subțire de semenii lui, rămași cu vorbirea provincialistă, pe care o imita la perfecție:

„Vai cît earam di fericit,
Trăem mai ghini ca-mparașil...
Az am agiuns bun di stuchit
Di cînd viniri refugiașil!
Vai nu mai pot,
Mi-o luat tu...
Uitați-vă și-mi vedeți halu,
Mi-o luat ceardac,
Mi-o luat iatac,
Mi-o luat prostirea și o oghialu!”

(Romanța moldoveanului)
(Din refugiu)

Muntenii și oltenii nu prea știu că **prostirea** înseamnă **cearceaf**, iar **oghialul**, **plapuma**. Urmează **crivat** (pat), **șoltic**, **curechi**, **cortel**, **spelcel**, **sponcel**, **ăracandimini** și altele, de efect cumulativ irezistibil.

În anii 1937 și 1938, Ion Manu definea la Radio **Ora veselă** și și-a adunat cronicile rimate într-un volum cu acest titlu. Cîte una, ca **Sateliți și paraziți**, datată 9 ianuarie 1938, mi-a reținut de pe atunci atenția, poate și prin debitul îndrăcit al autorului, care și spunea versurile ca nimeni altul. Actorul trimitea pe trîntori la muncă:

„Du-te, omule, la muncă...
Că serviciul nu e răul.
Luptă pentru omenire
Că și ăla-i neamul tău...
Că și țara ta-l o casă.
— Chiar unica-ți avuție. —
Vezi nu-i pune-atîta punte
Să nu prindă igrasie...”

Distra, dar și educa sau avea ambiția să redreseze pe cei nărăviți la rele.

Spuneam că l-am văzut jucînd. Era

un excelent Agamiță Dandanache. Se făcea că-l făcuse excepțional pe Alioșka din **Azilul de noapte**.

Veți găsi în volumașul postum (editat de prof. dr. Ion Cantacuzino, cunoscutul cineast), foarte spiritual intitulat **Amintirile unui uituc** (București, 1971, Editura Litera), aceste două titluri de glorie, puse în gura marelui actor Wegener, care ar fi asistat la cîteva reprezentanți aici, în București, cu ocazia turneului său pe la noi, și n-ar fi reținut decât pe creatorul acestor roluri. Ba, chiar, l-ar fi întrebat, înbiindu-l:

— Aber warum kommen Sie nicht nach Berlin, Kino machen? (Dar de ce nu veniți la Berlin, să faceți cinema?)

Ion Manu era un boem sedentar, cu raza de acțiune între casă și Teatrul Național, și cu halte mai lungi la Capșa. Nu s-a dus la Berlin. A rămas aci, în lumea în care se simțea foarte bine, cu condiția să fie lăsat să-și debiteze cupletele și mai ales epigramele.

În ultimii ani de viață, înainte de a se îmbolnăvi, își exercita verva pe seama activității prodigioase a venerabilei actrițe Lucia Sturza-Bulandra. Cred că-i închinase mai mult decât sută de epigrame a lui Păstorel Teodoreanu, din **Strofe cu pelin de mai, contra Iorga Neculai** (1931). Era nesecat. Venea în fiecare zi cu altă epigramă, pe care o arbora ca pe o floare proaspătă la butonieră.

— Stai să-ți mai spui una!

Știai că nu putea fi vorba decât de una și aceeași coana Lucica, muza inspirațiilor lui, de o fecunditate extraordinară. Erai prevenit de invariabilitatea „temei”, dar omul era prea simpatic ca să i-o tai scurt. Te excuțai, stăteai, ascultai și rideai fără voie. Omul era nespun de simpatic. Coperta la **Amintirile unui uituc** ne dă figura unui clown trist, foarte asemănătoare, de altfel, după portretul lui Cik Damadian. Avea un cap într-adevăr de clown, dar ochii rideau neconștient și-i întinereau chipul de eunucoid, a la Titulescu.

M-am bucurat, citindu-i **Amintirile**, că l-am regăsit așa cum era, excelent camarad, lăudîndu-și toți colegii de la Național și de pe alte scene, incapabil de birfă și de invidie. Cartea scapără de spirit. De ce a scris? Pentru că „maestrul Arghezi m-a încurajat să-mi iau nasul **cîrn** la purtare”. Iată epitetul de duh, care-l califică pe autorul său. Actorul este și darnic în sfaturi. Atenție la mișcarea pe scenă! Dar și la glas „ca să se acorde cu chipul”. Importantă e peruca. „Tot atît de importantă e și vocea”. Urmează alte și alte sfaturi ale unui excelent actor în rolurile de compoziție, care cer mai multă inteligență și muncă decât talent înăscut. Cred că aceasta a fost condiția lui Ion Manu, desigur nu egalul celor mai mari actori ai noștri, dar un partener totdeauna plăcut și, mai ales, în rol. O singură dată, își amintește Manu, a fost greșit distribuit: în rolul lui Pompei din piesa **Cireși pentru Roma**. Apariția lui a stîrnit risul, în loc să se impună, ca acela al unui temut comandant. Cu toate acestea, suflet de aur, incapabil de resentiment, Manu recomandă actorilor să se încreadă orbește în regizori:

— Lăsați regizorii în pace! Ei știu ce vor!

Camil era de altă părere. Prefera să cadă, ca autor, pe cont propriu, decît să se lase împins de alții. Regizorul comite însă „cea mai mare greșală” cînd nu ține seama „de concordanța dintre datele fizice ale actorului și rol”.

Ion Manu mai recunoaște cu seninătate că n-a reușit într-o dublură a rolului lui Rică Venturiano, așa cum dăduse lovitură cu Agamiță Dandanache. A avut prea puțin timp de pregătirea rolului. „Caragiale”, ne atrage luarea aminte memorialistului, „trebuie învățat silabă cu silabă, în limba lui”. De acord! Dacă-mi este îngăduit să fac o paranteză, aș observa că toți care-l joacă pe Pristanda pronunță repezit „curat murdar”, fără să-și dea seama că primul cuvînt nu e un adjectiv, ci un adverb, cu înțelesul „într-adevăr” și că trebuie rostit rar și răspicat:

— Cu-răt/murdar!

cu o pauză între cele două cuvinte cam cum se face cu cezura în versurile de factură clasică.

Făcîndu-și autocritica în modul cel mai sever, care-l onorează, Ion Manu încheie astfel:

„Rolul l-am învățat cu ochii închiși și l-am jucat cu inconștiența vîrstei, neașteptînd altceva decît o bătaie strașnică, sau poate o renunțare totală la teatru după căderea cortinei. Am scăpat de aceste două nenorociri, am rămas și în teatru și nebătut. Dar am regretat cumplit că rolul pe care de atîta vreme îl visam, mi-a căzut în brațe în asemenea condiții, fără să mă bucur de el”.

Cîți actori care-și scriu memoriile au curajul mărturisirii unei atare înfrîngerii? Sau al nonșalanței de a-și recunoaște cîte un succes, în acești termeni: „Aveam succes, și mare, și ieftin”. În regulă generală, printre actori, cum ar spune el, succesul cel mare este al meu, iar cel ieftin, al celorlalți!

Închel cu o inedită (?) din Coșbuc și cu o vorbă a aceluiași. Cică această strofă bacchică ar fi de „badea Gheorghie”, cum îi spuneau respectuos cunoscuții:

„Bea cîmpia ploi vărsate,
Norii sucuri beau din ea,
Bea și marea riuri late,
Totu-n lumea asta, bea!
Luna bea rază de soare,
Toate-n sine beau mereu...
D-apăi eu să nu beau oare?
Lasă-mă să beau și eu!”

Asta-i „inedită”! Să închel cu vorba lui de duh. Invitat să asiste la o reprezentație a piesei lui Zaharia Birsan, **Trandafirii roșii**, lui Coșbuc i-a plăcut, dar cu o rezervă:

— Frumoasă, dar... [...] se zbate Zefir atîtea ceasuri, o iubește, dar n-o țucă batîr odată.

Ați înțeles, nu-i așa? N-o sărută măcar odată...

Dacă vorba nu-l chiar a lui „badea Gheorghie”, deși ar putea să fie, apoi atunci i-a cedat-o multimilionarul (în vorbe de spirit) memorialist.

Șerban Cioculescu

Parîngul

● **PROASPĂT** sosit de la marea cea mare mi-am amintit de piscurile unor munți între care cel mai orgolios este Mindra. Un altul, de peste 2300 m, poartă un nume deșertic și calaharic, virful Setea Mare. Setea Mare este uterul înalt al unor iezere și circuri glaciare. Gheața și setea sînt de milioane de ani surori gemene.

Ceea ce nu știam era faptul că numele Parîngului vine de la phalangae — pirghii de lemn, prăjini, suluri de lemn pentru mutat corăbiile (ajuns aici, iarăși mi-am reamintit valurile mării). Phalango sau palango însemna a duce în parîngă sau în prăjină. Iar phalangarius sau palangarius însemna omul care duce greutăți în parîngă. Așadar, atragerea aminte: nu te pune în parîngă cu mine, să tot aibă vreo două mii de ani.

Cînd eram copil auzisem de un joc „de-a legarea în parîngă”, dar ca să fiu drept eu nu l-am jucat. Ion Budai Deleanu folosește cuvîntul în forma lui masculină, la fel ca-n numele propriu: steagul, de mînză codalbă-o-piele / Le era, de-un parîngă aninată.

Vîntul care trece peste Parîng și Păpușa se cheamă pîrîngean.

Sub calcarele marginii muntoase, în pestera Polovraci, arhaică, fantezia noastră l-a așezat pe nemuritorul Zamolxis: „Crescut în obiceiurile ioniene și avînd o învățătură mai solidă decît aceea a tracilor, deoarece fusese în contact cu grecii și încă cu unul din cei mai însemnați dintre filosofil eleni, cu Pitagora, a pus să i se zidească o sală pentru primirea și ospătarea celor mai de frunte concetățeni ai săi, unde să-i învețe că nici el, nici oaspeții săi și nici acei care se vor naște vreodată dintr-înși nu vor pieri”.

El își săpă aici o locuință subterană. Decheneul lui Kesarion Breb (și Kesarion Breb însuși) căroră Sadoveanu le rostuia peștera în munții Călimani, făceau parte din tagma anahoreților, adepții ai lui Zamolxe și Pitagora. Prima regulă a inițierii era tăcerea. Trebuie să începi cu tăcerea pentru a putea sesiza gîndurile altora. Renunțarea la calcidosconul reprezentărilor tale este condiția ascensiunii spirituale.

Într-adevăr, sub Piatra Polovraciului gîndul învață să tacă. Cugetul se instalează în clipa care se mișcă, ca în propriul său trup. La malul unei ape sau la intrarea în abisul unei peșteri realizezi că timpul există. Trebuie numai perceput, auzit. Trebuie numai, în chip hotărît și continuu, să ai în urechi foșnetul lui perpetuu. Valurile lui Heraclit mi se par acum discontinue și sacadate. Ele îmi despart prea mult vremea în trecut și viitor. La gura locuinței legendare a lui Zamolxis percep toate clipele ca fiind împreună și de față. Și trecutul, și prezentul, și viitorul nu formează decît o singură clipă imensă.

Am observat că vîntul, vremea spasmodică, convulsiile meteorologice îmi împiedică atenția și fixarea. Între maselele stalactitice și stalagmitelor, însă, este o fixare în curgere nemîșcată. Judecata mea cu privire la lucruri rămîne, un moment, suspendată. Îmi dau acum seama că impresia timpului, a succesivității nu o pot naște decît nerăbdarea, neatenția și graba. O atenție susținută poate solidifica timpul. Aici și acolo nu sînt decît acum. Același oriunde. Acum îl cuprinde și pe mai îrziiu și pe adineauri. Cuvîntul ar însemna părăsirea Clipei, de aceea gîndul păstrează tăcere. Și, dintr-odată, nu mai există așteptare, pentru că numai vorbele sînt acelea care introduc așteptarea.

Respirația nu mai e nimic altceva decît efortul de a întreprinde un foc perpetuu. Libație neîntreținută. Fiecare expirare, aidoma vărsării unor picături, în semn de închinare umbrelor, dintr-o băătură. O primesc și o dau, fără s-o rețin pentru mine. Și sufletul meu devine un laborator de încălzit clipele.

Cezar Baltag



SAȘA PANĂ SEPTUAGENAR

SASA PANĂ care — află cu mișcare și oarecare tristețe — implinește frumoasa vîrstă a psalmistului, n-a fost, pe vremea cînd, din solda sa de medic militar, scotea revista **Unu**, un poznaș acolo, printre alții, ținîndu-se de șotii și năzbitii, jucînd teribile farse confratilor. A fost un zurbagiu în lege. Și ce zurbagiu! Fluiera haiducește în toate bisericile. Dar un zurbagiu de un soi aparte, care nu vroia să-și arate voinicia ca să i se ducă faima în lumea mare și să samene groaza. Nutrea o năzuință Sașa Pană și socotea că are de îndeplinit un rost. O năzuință iscată din sila pentru o lume slută, beteagă, convenții numai și prejudecăți și minciună; pentru o literatură amenințată să se transforme într-o manufactură de produs zorzoane și betele și zaharicale strident colorate. Tindea de aceea spre o reinnoire și schimbare care nu erau cu puțință fără să zgîlție puternic spiritele adormite. Și a pornit la acțiune. A strîns în jurul o mîna de tineri energici, cu inteligență trează, cu fantezie, scribiți, ca și el, de șabloane, îngreșoși, ca și el, de clișee și rețete, hotărîți. ca și el, să dinamiteze șandramalele învechite, cetățile cu zidurile igrasioase și mucegai, să incendieze putregaiurile. Și a apărut publicația **Unu**.

A fost un zurbagiu. Dar un zurbagiu care n-a aruncat cu piatră în pom roditor. N-a fost scriitor, artist valoros care să fi fost supus în **Unu** persecuției. Un domn, pe atunci, cu nume și minte de pasăre, îl spurca neînterupt pe Arghezi. Zurbagii de la **Unu**, iconoclastii ăștia făceau însă steag din poezia lui Arghezi. Infatuați și nesuferiți snobi strîmbau din nas cînd auzeau de numele lui Rebreanu. În **Unu** nimeni nu l-a ocărît pe romancier. Pe Sadoveanu îl huleau fasciștii, îl priveau cam de sus, peste umăr, cîțiva preținși subtili. **Unu** și-a permis doar o singură glumă, inofensivă și aceea, la adresa lui. Nici una, însă, la adresa lui Camil Petrescu, hărțuit de toți gazetarașii, sau a lui Gala Galaction, a lui Bacovia sau Blaga ori Philipide. Critica nu i-a prea răsfațat pe tinerii aceștia dinamitarzi, dar nici Lovinescu, nici Ralea, nici Călinescu, nici Perpessicius n-au avut a se plînge de o necuviință din partea lor. **Unu** nu cruța, dar știa totdeauna împotriva cui să-și îndrepte atacul.

A fost, e adevărat, un zurbagiu Sașa Pană. Nu doar atît însă. Căci practicînd „sadismul adevărului“ și invitîndu-ne să ne deparazităm creierul, el distrugea, dar înălța totodată nouă zidire. **Unu** n-a făcut numai utilă, necesară operă de ecarisaj estetic; a avut și un rol constructiv. Și dintre cele mai in-

semnate. Fie numai pentru că a militat pentru sculptura lui Brâncuși, iar asta într-o vreme cînd academicienii solemnii îl nesocoteau cu sistemă, specialiștii și confratii îl batjocoreau, publicul îl ignora. E un act acesta de cultură care, prin el însuși, justifică o publicație. Să nu uităm, însă, că dintre zurbagii de la **Unu** s-au recrutat pictorii de celebritate mondială, Victor Brauner și

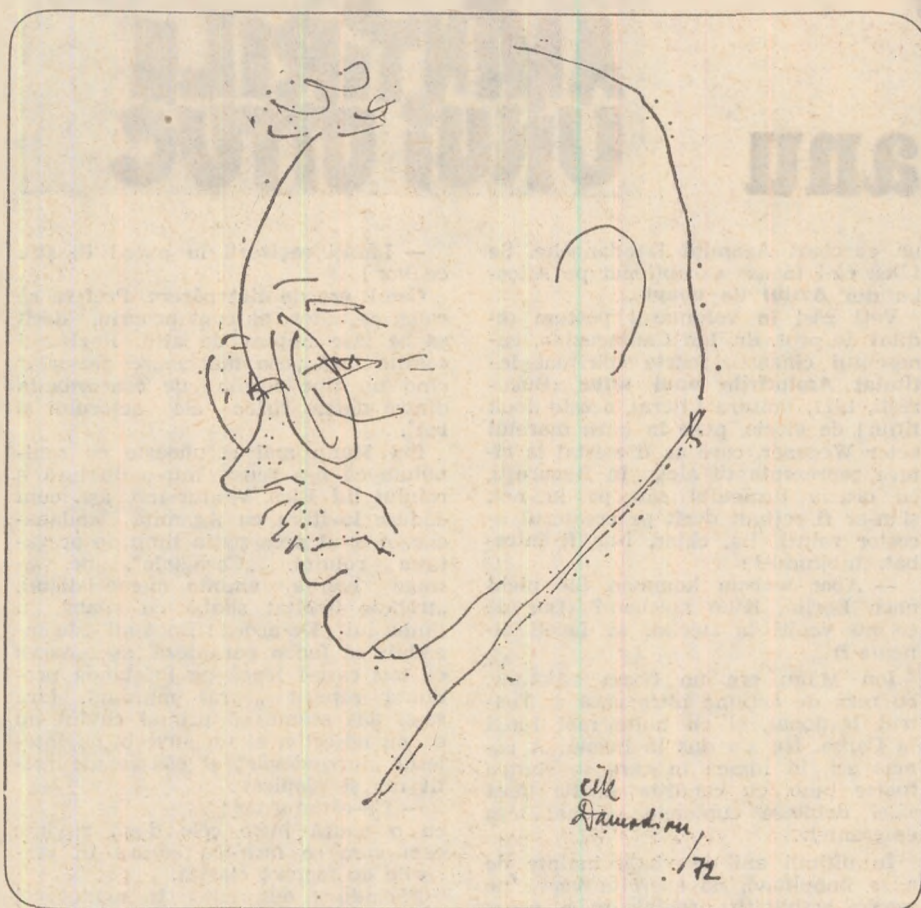
de pe Bărăție. El a pus-o în contact, printr-o întinsă corespondență, cu toate mișcările similare din lume. Tot el a fost gospodarul mișcării, arhivarul ei grijuliu (păstra cu sfințenie orice petic de hîrtie, orice manuscris, orice notiță privitoare la această mișcare) și istoricul ei conștiincios. Nimeni nu poate cerceta astăzi această mișcare fără să recurgă la sprijinul său și fără să fo-

și își aduce și o cafea tare ca să poți lucra cu spor. Iar cînd termini, îți furnizează informații suplimentare, îți dă indicații bibliografice, de mare precizie — are o memorie extraordinară —, îți istorisește cu delicatețe anecdote literare și-ți oferă un păhărel de vișinată pe o tîpsie unde, dintr-o farfuriară, te îmbie delicioase prăjituri de casă, preparate ca-n depărtata vechime, cînd zahărul nu fusese descoperit, cu miere. Privindu-te blajin, prin lentilele groase ale ochelarilor săi de miop, Sașa Pană îți povestește cum, împreună cu Geo Bogza, s-a zbatut pentru a-l publica pentru prima oară integral pe Urmuz, despre care astăzi se scriu docte monografii de sute de pagini; îți arată o scrisoare prin care Miron Radu Paraschivescu, înainte de a pleca pentru un consult medical la Paris, de unde nu știa dacă se va mai întoarce, îi încredințase spre păstrare, ca singurului custode demn de aceasta, manuscrisele ultimelor sale poeme; îți spune cum îl obliga pe Gh. Dinu să se așeze la masa de lucru și cum îl smulgea pagină cu pagină și o trimitea direct la tipografie; cum se repezea la Roman, numai ca să uşureze suferințele lui M. Blecher și să-l salveze o foaie de manuscris; cum pleca anume la Iași, ca să-l imboldească pe Al. Dimitriu-Păușești să scrie; cum a obținut de la Columbia ultimul manuscris al lui Voronca și autorizația de a-l publica mai întîi în românește, în traducerea sa; cum a scos, după Eliberare, cu vechii săi tovarăși și cu alții, noi, tineri, revista **Orizont**, în chiar casa aceasta.

Casa aceasta a lui Sașa Pană, de pe strada Dogari 36, e arhiva și muzeul mișcării moderniste românești. Un muzeu viu, căci custodele e acolo să te îndrume, vizitatorii nu lipsesc, și se îmbogățește neconștient cu noi piese.

Porțile acestei case muzeu au fost totdeauna deschise poezilor. Și, în anii prigoanei fasciste, cînd proprietarul ei rămăsese fără slujbă, își încropise un cabinet medical, comuniștilor. Locuința sa devenise atunci casă conspirativă a partidului. Firma medicului era un mod de a induce în eroare autoritățile. Sașa Pană rămăsese fidel sieși, un zurbagiu care știa ce vrea, dar care-și schimbase armele și tactica. Un neastîmpărat e Sașa Pană și astăzi, la cei 70 de ani ai săi, cînd își scrie memoriile, sare să pună la punct, printr-o notiță, o eroare strecurată într-o publicație, îi citește pasionat pe tineri, continuă să scrie versuri, să traducă, să editeze, e, ca totdeauna, activ.

Eugen Luca



Herold. Că în **Unu**, datorită lui Sașa Pană, și-a publicat **Priveleștiile** Fundoianu. Că, fără Sașa Pană și fără **Unu**, poetul Ștefan Roll, atît de risipitor cu avuția sa, n-ar fi existat pentru public. **Unu** l-a impus pe Geo Bogza și tot în această publicație a debutat Miron Radu Paraschivescu.

Sașa Pană a fost organizatorul și animatorul acestei mișcări innoitoare, căreia i s-a dăruit cu toată ființa, pentru promovarea căreia, zece din cele treizeci de zile ale lunii, se hrănea, într-o vreme, cu ridichi și piine numai, și cu un iaurt consumat la celebra lăptărie

losească vastă, bogată sa bibliotecă. Și oricine are acces la această bibliotecă, unde află tot ce dorești, și unde nu aștepti ore în șir să-ți se înmîneze cartea sau colecția ori documentul. Căci zurbagiu e o gazdă dintre cele mai politicoase și generoase. Ajunge să-l anunți telefonic că vrei să-l vizitezi și în ce scop. Într-o cameră anume amenajată pentru lectură, pe masa de lucru, te așteaptă tomul sau broșura cerută, colecția de ziare, manuscrisele sau scrisorile pe care vrei să le consulți. Sașa Pană, în halat și papuci, cu o tichie roșie de catifea pe cap, te conduce acolo

Opinii

Suveranitatea lecturii

• INTILNIREA cu cuvîntul scris este fascinantă. Dintre cele șapte arte literare pare să se bucure de prioritate pentru privilegiul pe care îl creează lectorului în nestăvilita lui dorință de independență a interpretării. Pînă și cele mai bine orientate și fixate curente, metode sau școli literare se lasă corupte de interpretare. Nu a fost oare Shakespeare interpretat în atîtea feluri? Strădania unor critici și regizori de a ne da noi interpretări ale lui Caragiale nu vine oare din această mare libertate pe care taina lecturii o naște? Un univers închis între coștele unei cărți a fost odată al autorului — apoi a devenit germele altui univers, al fiecărui lector.

Detășarea pe care o realizează un consumator de artă nu este nicăieri mai mare ca în cazul literaturii. Am luat cunoștință de „lecturi infidele“, „lecturi intermitente“. Un mare scriitor contemporan a declarat că nu poate să-și recitească ceea ce a scris, lăsînd să se înțeleagă o teamă de lectura propriilor creații — dar activitatea lui demonstrează că este înrobuit de alte lecturi. Există și „lec-

tură eficientă“ — critica literară — după cum există și o lectură necesară și o lectură de agrement. În **Imposibila întoarcere**, Marin Preda declară că un personaj feminin — nu principal, dintr-un roman al său — i-a structurat întreg materialul hotărînd, într-un fel, asupra rezultatului final. Personajul care se conturează cu atîta precizie și forță are un destin ce „i scapă“ autorului. În această situație, cînd personajele se mișcă independent de creatorul lor, șansa lectorului în dialogul cu cartea este total de partea lui. Citi-torul poate să devină, din umbră, al doilea creator al romanului și bucuria lecturii este fără margini. Aici este, de fapt, esența problemei: în ceasul de taină al lecturii devenim demiurgi anonimi. Pornind de la o

carte — și cu ajutorul ei — creăm o lume, un univers, într-un timp și un spațiu al sensibilității noastre. Dacă nu tuturor ne este dat harul literaturii, literatura ne dă impresia harului creației, impulsînd și înobilind imaginația și sensibilitatea. Spațiul, timpul, destinul depind, pentru un moment, de cititor și mișcarea lor se face după niște legi ale acestuia. Acest sentiment naște impresia de independență și lectura devine o formă de creație.

Deplasarea într-o sală de spectacol — în cazul filmului, teatrului, dansului, chiar și al muzicii, de expoziție, sau și mai dificilă în cazul unor monumente arhitectonice aflate la mari depărtări — este o formă de dependență care se transformă, raportat la literatură, într-un ob-

stacol. Ajuns pe Lună, omul poate scoate din buzunar o carte și citi. Cum va fi arătînd primul om care va citi — între două sarcini de program — pe suprafața Lunii: „Iubind în taină am păstrat tăcere Gîndind că astfel o să-ți placă ție“?

Cartea permite să ne verificăm stările sufletești în alte universuri, să ne raportăm la repere excepționale și spirituală. Sintem deci, atunci cînd vrem, contemporani cu Eminescu, Tolstoi, Dosoftei, Petrearea, Zaharia Stancu, Geo Bogza, Marin Preda și acest lucru nu este puțin. Dacă ar fi să alegem vreodată între servituțiele vieții, fără vizitare trebuie să ne oprim numai la cea a lecturii.

G. Apostoiu

Cronica literară

Camil Petrescu în monografie

MONOGRAFIA de mici dimensiuni consacrată de Marian Popa lui Camil Petrescu*) nu e chiar aceea pe care am fi așteptat-o de la extravagantul autor al **Modelelor și exemplelor**. Criticul acceptă de data aceasta regula jocului, în loc s-o inventeze. Iși ia în serios (uneori, prea în serios) subiectul, adoptând formula convențională a cărților de acest gen (biografie sumară, examen al ideologiei, descriere a operei) și, destul de des, un stil obiectiv de expunere didactică. S-ar zice că dintr-un copil teribil al criticii e pe cale să devină un respectabil istoric literar. A renunțat la parada de inteligență (nu de tot), imblinzindu-și sarcasmul. Încă și mai ciudată e absența, aproape pretutindeni, a judecăților de valoare. Camil Petrescu e tratat, evident, ca un scriitor incontestabil, ca un „clasic”. Fraza critică are vioiciune, dar și, pe alocuri, un aspect rebarbativ, o falsă dificultate, datorate unui gust mai vechi al lui Marian Popa pentru exprimarea pretențioasă și bombastică.

Încă de la început, criticul schițează un portret al scriitorului, bazat pe natura lui antitetică și pe ceea ce el numește „multiplicitatea” lui Camil Petrescu. Termenul provine din doctrina filozofică a scriitorului și este aplicat în felul următor: Camil Petrescu „e omul dinamic cu complexul lui Argus, dar un Argus dublu, deschis în afară și înlăuntrul lui. Aflat pretutindeni, el e interesat de orice...” (p. 17). Dovezile sînt lesne de imaginat. Dar Marian Popa nu se întreabă dacă această „multiplicitate” corespunde realmente unei înzestrări în toate domeniile sau este, într-o măsură, doar expresia unui spirit agitat, inconstant, ca un must care fierbe, dacă ea reprezintă o trăsătură

*) Marian Popa, **Camil Petrescu**, Editura Albatros, 1972

innăscută sau, cel puțin în parte, o poză, un fel de a se comporta deliberat. Lucrul e esențial la un scriitor de tipul lui Camil Petrescu. Autorul monografiei se mărginește să constate fără umor: „O dialectică a existenței care nu exclude deci contradicția superioară, a spiritului aflat în căutarea experiențelor sale, care se apleacă peste Tot, fără să se abandoneze Totului, căci el însuși este Totul” (p. 19). Dar nu intră oare și o doză de prezumție în ceea ce face Camil Petrescu? Să nu se observe că teoreticianul autenticității joacă uneori comedia autenticității? Camil Petrescu e mai complex decît ne lasă să bănuim portretul criticului. El e un veleitar, adesea, care-și depune spre păstrare manuscrisele la Vatican și se crede o autoritate de necontestat în aproape toate problemele, de la cosmologie la fotbal; care visează să construiască un sistem filozofic și să creeze un tip nou de actor, să revoluționeze arta dramatică și să se aleagă în parlament, ducînd campania electorală pe cont propriu. Trebuie să admitem că, prinzînd o notă importantă a caracterului lui Camil Petrescu, autorul portretului ignoră altele, lipsindu-și personajul de tot hazul pe care i-l dădea amestecul de inteligență și de vanitate, de gravitate și de ridicol. Să fie, în definitiv, o pură întimplare că unul din cei mai lucizi scriitori români n-avea aproape deloc simțul măsurii proprii?

Un exemplu, între altele, l-ar putea constitui ambiția lui de a trece drept creator de sistem filozofic. Marian Popa analizează „doctrina substanței”, în capitolul al doilea al monografiei, și de o parte din termenii și din ideile de aici se folosește ulterior, cînd descrie opera literară. Multe din observațiile despre poezie, teatru și proză sînt utile tocmai din acest punct de vedere și părerile lui Camil Petrescu însuși despre roman, de exemplu, se lămuresc mai

bine. Dar sistemul filozofic propriu-zis? Competența criticului în materie nu e de invidiat, el rezumînd pe Husserl și pe Bergson prin intermediul lui Camil Petrescu. O confruntare mai riguroasă ar fi scos la iveală ce este cu adevărat nou și interesant în gîndirea acestuia din urmă și ce ține de un simplu orgoliu intelectual. Camil Petrescu avea un complex al originalității care-l împingea spre afirmațiile cele mai hazardate. Marian Popa face un efort imens de a rezuma **Filozofia substanței**, însă mărturisesc că nu toate indoielile mele cu privire la valoarea studiului au fost, pînă la urmă, alungate.

Superioare, mai demne de crezare, mi s-au părut celelalte capitole. După cîteva pagini, în esență exacte, despre poezie, concluzia este totuși exagerată: „Într-o direcție, experiența absolută este lirozofică, sensibilizînd filozofia husserliană îndeosebi pentru a-i certifica precaritatea. Din acest punct de vedere, poetul poate fi așezat alături de Eminescu. Blaga și Ion Barbu. În celălalt sens, al experienței absolute, al ontologiei, el este unul dintre cei care, prin cuvîntul precis și prin obiectivitatea trăirii, prezintă multe trăsături comune cu un alt poet al autenticității absolute: George Bacovia” (p. 84). Greșeala este de a nu se distinge între program și poezie. Abstract-ideologică, analiza criticului se sprijină pe o percepție falsă a poeziei lui Camil Petrescu, imposibil de comparat cu aceea a lui Blaga sau Bacovia, fie și numai sub raportul intențiilor.

Opera dramatică formează obiectul celui mai pătrunzător capitol. Marian Popa contestă formula curentă, a teatrului „de idei”, remarcînd unele asemănări cu teatrul de situații al lui Sartre. Dacă aproape toate relațiile stabilite sînt juste, dacă mecanismul interior al pieselor este, aproape peste tot, demontat cu finețe, mi se pare că (din nou!) aprecierile de valoare tre-

buiau, înainte de orice, motivate. Criticul nu face nici o obiecție importantă pieselor (cu excepția **Mioarei**) și pare a nu lua în considerare nici schematismul, nici sentimentalismul, nici celelalte defecte, totuși evidente. **Bălcescu** e pusă pe același plan cu **Danton**, deși, în realitate, tocmai valoarea dramatică nu are. **Caragiale în vremea lui**, piesă slabă, cu personaje istorice caricaturizate, are parte de același tratament prea generos.

Capitolul despre proză reia, cu puncte de vedere inedite, paralela cu Proust și Stendhal. Dar de ce lipsesc raportările la romanul românesc al epocii? În genere, cunoștințele de literatură română ale criticului sînt superficiale și Camil Petrescu e insuficient situat istoric. Probabil că nu întîmplător „bibliografia” nu menționează cîteva opinii critice importante, în general, mai recente: despre Camil Petrescu au scris în anii din urmă Liviu Petrescu, N. Tertulian (despre **Filozofia substanței**), Georgeta Horodincă (despre **Patul lui Procust**), Alexandru George ș.a. O bibliografie, fie și selectivă, trebuia să cuprindă aceste contribuții; cu atît mai mult una care nu omite nici o notiță de utilitate biografică sau studii precum acela al lui D. Solomon din 1958, **Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu**, model de platitudine sociologizantă.

Expediată, publicistica.

În ansamblu, monografia e meritorie. Criticul și-a pierdut din aplomb și din impertinență. Să nu uităm totuși că Marian Popa nu este numai polemistul din **Modele și exemple**, ci și autorul aceluia inventar grav și sistematic din **Homo fictus**. Care din cei doi va triumfa în cele din urmă: eseistul inventiv, superficial, cu plăcerea artificilor de idei și de stil, sau retorul pedant și plin de morgă?

Nicolae Manolescu

Poezia

Ion Gheorghe

Poeme

Editura Albatros, 1972. Colecția „Cele mai frumoase poezii”

● ION GHEORGHE pare să ignore generația din care face parte și a ales un drum singular. E drept că și poezia sa se deosebește îndeajuns de mult de cea a confracților pentru a reclama alt mod de recepție și alt regim de judecată. Deosebirile încep de la formula de organizare a creației. Acum cînd poemele sînt, în general, scurte, redate la dimensiunile simplei

formulării sau a imaginii, Ion Gheorghe nu poate scrie sub cinci pagini, lasă versurile intenționat nefinisate, expresia cea mai pură a mesajului conținut sau, dimpotrivă, verbalismul gol (refrene îninteligibile, dar funcționale, din descîntece sau din jocurile și numărătorile magice ale copiilor) acoperă spațiul întins într-o lipsă de gradăție deloc întîmplătoare și

care dă farmec manierei sale. Faptul de a fi debutat cu un roman în versuri nu e lipsit de semnificație, iar sub aspectul unității, cu toată stilizarea epicului din ultimele cărți, continuă să scrie romane (diviziunile volumelor, fără a fi arbitrare, se subordonează proiectului integral). Cărțile sale sînt continui ca epul de serial, iar primul vers are legătură, peste două sute de pagini, cu ultimul.

Deosebirile sînt și mai mari cînd, prin această antologie reprezentativă, descoperim teritoriul propriu al poeziei sale.

Încă în primele volume, dar accentuat în **Vine iarba** Ion Gheorghe este un puternic poet-ideolog al ruralului. Frapant pentru epoca în care ne aflăm poetul vine cu o utopie țărănească, neexpusă explicit, ceea ce face ca, în volumul numit, construcția ideatică să depășească realizările lirice efective care nu sînt altceva decît un mod de comunicare metafizic. În orice caz discursul teoretic se ghidează în substratul poemelor. În **Imposibila întoarcere** Marin Preda se interoga asupra destinului foștilor săi eroi, încerca să delimiteze noile dimensiuni ale universului țărănesc în condițiile exodului urban, dar, în loc să scrie un roman despre modificările realității, a scris o carte de eseuri, mai semnificativă, sub raportul angajării directe Omul încă le-

gat de sat se „reîntoarce” în mediul originar, dar are surpriza de a descoperi nu un individ sau un grup atins de maldia plecării, ci o clasă întregă dezrădăcinată. Atunci, el, strălucul atașat lumii vechi, rămîne adevăratul exponent. Este interesant de urmărit cum Ion Gheorghe îl precede pe autorul **Moromeților** în poziția față de lumea țărănească, însă, poetul, în ținută oraculară, de preot sibilinic, ocolește dezbaterea teoretică. Ion Gheorghe preferă să caute țărani, deja metamorfozați, în relație cu mediul unde, aparent, s-au semi-integrat, dar cu care în esență se confruntă. Iarba, piatra sînt simboluri transparente; versul — aluvionar, dizlocat, suflu' liric — depășit de mesajul discursiv. Aceste lucruri se puteau spune și altfel, poezia este numai un mod posibil, poate cel mai dificil. Chiar Goga e mai greu de crezut a fi înaintasul poetului nostru, cum s-a afirmat: „Vine iarba, se-nspăimîntă orașele, // nemăsurat le încearcă din a-dînc / simt forțotînd, mișunînd, năvălînd // grăunțele, simburii, spicele uzurpate, // pășunile pe care s-au întemeiat”. (**Vine iarba**). **Noapți cu lună pe Oceanul Atlantic** care, cronologic, precede **Vine iarba** se nutrește numai aparent dintr-o substanță deosebită pentru că aventura ontologică deschisă de călătorie este prilejul cel mai nimerit

pentru a reafirma puterea logăturii cu pămîntul natal. Mișcarea, distanțele, lumea străină — seducții efemere, dar necesare — confirmă atașamentul numai pentru un anumit univers.

Bestiarium al animalelor reale sau fabuloase care populează universul mitologic românesc, **Zoosofia** pornește de la un simbur legendar pentru a acoperi o semnificație etică, după exemplul basmelor. Structurile mentale țărănești au o existență anistorică și capacitatea de a recepta faptele reale în simultaneitate cu evenimentele mitologice. Orice erou, adus mai mult sau mai puțin din real (nici-o deosebire revelantă între clobanul mioritic, Isus Nazarineanul, Ion Vodă cel Cumplit și Vlad Tepeș) parcurge un itinerar inițiat în care trebuie să-și arate înțelepciunea și virtuțile fizice, învingînd un animal fabulos. Deci ceea ce este important în volum sînt felurile inițieri, „sofia” pe care o capătă eroul (element mediat) în confruntarea cu „hiarele” (de asemenea element de legătură). Se poate realiza chiar un inventar al arhetipurilor etice („vitejia”, „credința”, „onoarea”).

Cavalerul trac, inspirat de a-

Aureliu Goci

(Continuare în pagina 10)

Ion Gheorghe

Poeme

(Urmare din pagina 9)

numite tablouri votive și din **Getica** lui Părvan, istorisește traiectoria exemplară a unui Heghemon tribal, devenit ca Ghilgames sau Zamolxe, învățătorul care impune neamului, prin sacrificiu, un decalog de restricții. Religia pan-cosmică pe care o propovăduiește se bazează pe metempsioză și pe principiul dualist (bărbat-femeie) generalizat la toate regnurile. Nici în epopea lui Manimazos poetul nu se dezmințe: nu poate scrie decât dezvoltând și liricizând o istorie sau o teză, dar cum modul de expresie nu este cu nimic inferior „ideilor”, iar simbioza dintre ele, perfectă, ceea ce, în alte cazuri se prezintă ca simplă versificație devine aici o calitate singulară.

În **Mai mult ca plinul**, scrie poezie cum ar picta un naiv o icoană pe sticlă. S-a exagerat afirmându-se că Ion Gheorghe ar fi transpus mesajul colorat, pe cînd problema se pune exclusiv ca tehnică. Ambele volume anterioare participă la configurarea noului univers: se continuă aici și povestea Mare-lui Mag Manimazos și avem și un bestiariu complet ca în

Zoosofia într-o atmosferă de **Tiganiadă** grotescă. Iată un fel de descriere a unui rai terestru, nu mult deosebită de aceea a lui Budai-Deleanu: „Ce s-au mincat în zilele-acelea atita pește // de-am crezut că se lumea-mbolnăvește; // umbla muietelul aproape gol // cu fustele sumese prin nămol: // în oale și pe foale // numai carne moale, — // nu erau blid // fără stravid // de-ajunseseră bieții flăcăi // să bage peștele-n copăi: // sărate și puse pe funii, știucile, // cit șuncile; // cit șuncile; // prin toți pomii // usca vintul somnii, // prin garduri și pari // se-nfipseră țipari”. (Sfîntul Gheorghe).

În ultimul volum simbioza dintre limbaj și eposul intrinsec este mai armonioasă. Ceea ce a supărat pînă acum nu a fost, uneori, simplismul povestirii și, alături, prețiozitatea limbajului, ci modul cum fazele se izolau și se succedau în text, distonanța construcției fără gradatie. Formula presupune un lector familiarizat. Atunci nu este greu de recunoscut în Ion Gheorghe unul din cei doi, trei poeți mențiți să reprezinte în viitor poezia actuală.

Critica

● **ÎN COLECȚIA Oamenii iluștri** a Editurii Albatros, Ovidiu Drimba încearcă printr-o monografie modestă să se apropie cu un entuziasm timid de Leonardo da Vinci, să-i descrie biografia și, foarte sumar, opera, păstrîndu-se în evocare între tonul informativ și cel patetic. Cartea se supune cuminte unei viziuni narative și respinge cu totul șansele de sinteză critică pe care viața neliniștită și dramatică a lui Vinci le oferă din plin. Întrebarea este dacă, la bogatele surse de informații pe care le avem acum despre Renaștere și despre acest mare personaj al ei, o asemenea întreprindere încetățuită de legile literaturii de popularizare își mai are rostul.

Lucrările consultate de Ovidiu Drimba pentru întocmirea volumului sînt cele minime. Autorul notează conștiincios că a consultat capitolul despre Leonardo din **Istoria universală a artelor** a lui Alpatov, studiul **Marele umanist Leonardo da Vinci** al lui Nedosivin din „Bolșevic” nr. 2/1952, paragrafe consacrate eroului său de către Lazarev în **Marea enciclopedie sovietică** și de către

Ovidiu Drimba

Leonardo da Vinci

Editura Albatros, 1972

Venturi și Favaro în **Enciclopedia italiană**, dar omite texte esențiale ca Paul Valéry (**Introduction à la méthode de Leonard de Vinci**), V. Rossi (**Il Quattrocento**), Fred Bérence (**La renaissance italienne**) și altele referitoare la perioada de înflorire a umanismului renașterist în Italia, care cuprind sugestii prețioase privitor la exemplaritatea istorică a conștiinței creatoare a lui Leonardo da Vinci.

Expunerea lui Ovidiu Drimba nu este însuflețită de o meditație profundă și originală asupra aceluia pe care Vasari îl portretizează astfel: „Se poate crede însă — și pe bună dreptate — că sufletul său, plin de măreție și strălucire, dorind prea multe, nu le putea înfăptui, căutînd fără răgaz să adune strălucire peste strălucire și desăvîrșire peste desăvîrșire, ajungînd astfel ca opera să fie ritardată **dal desiò**, cum spunea Petrarca”. Ea nu reușește să dea decât datele generale, cele mai multe bine cunoscute, ale biografiei și operei lui Leonardo, inserînd între ele pasaje de exaltată admirație în

fața genului de altfel neelucidat al titanului și analize frecvent de superlative uzate ale tablourilor devenite celebre. De exemplu acest comentariu foarte puțin poetic, dar exact al Giocondi: „Și într-adevăr, portretul redă o extraordinară de vie impresie de mișcare a jocului de gânduri și sentimente — impresie fixată în sinteza unei figuri ce radiază valori spirituale care fac din ea o prezență. Căci Mona Lisa nu este o **făptură de vis**, nu este cituși de puțin ireală — ci este o prezență discret-intelectuală, ce pornește din planul realității, dar îl transcende, contemplîndu-l din înălțimea meditației. Este atât de prezentă, încît o clipă și se pare chiar comunicativă, pentru ca, în clipa următoare, să observi că parcă se retrage în cochilia vieții sale interioare. Ți s-a părut că vezi o femeie voluptuoasă — și totuși, acum, parcă e mai degrabă rece și ironică. Privirea ei, care la început te atrăgea, acum te ține la distanță: o privire ce, cu o clipă înainte era tandră, prietenoasă și visătoare, și care acum este calmă, exprimînd o deplină siguranță de sine și o seninătate desăvîrșită. Dar iată că, iarăși, privirea ei mîndră și rece este încălzită numaidecît de lumina unui ușor suris...”

Ovidiu Drimba enumeră multiplele domenii în care Leonardo și-a încercat geniul, numeroasele descoperiri pe care mintea lui iscoditoare le-a făcut, îi înregistrează tentativele grandioase de creație și eșecurile care au tulburat ființa sa „minunată”, „dumnezeiască”, „cerească” (Vasari) fără a pătrunde drama interioară a omului sfișiat de neputința de a cunoaște totul și de a transforma totul, al cărui blestem a fost tocmai vocația sa spre desăvîrșire. Ingrădit de propriile sale înzestrări naturale și de nemărginitele sale ambiții, Leonardo este astfel simbolul perfect al acelei nemulțumiri spirituale care determină țîșnirea grandioasă a creației.

Carența fundamentală a cărții lui Ovidiu Drimba este aceea că nu intenționează descoperirea unei formule noi de interpretare a „minunatului” Leonardo da Vinci, ci se mulțumește să conserve imaginile lui generale, superficiale și didactice, care scutesc comentariul și evocarea de profunzime.

Dana Dumitriu

Florea Miu

Jocuri în piatră

Editura Cartea Românească, 1972

● **FLOREA MIU** reprezintă în mai mare măsură poezia adolescentină decît se reprezintă pe sine ca individualitate. În orice caz **Jocuri în piatră** este un volum interesant pentru cititor și promițător pentru evoluția viitoare a debutantului de astăzi. Meșteșugar desăvîrșit și mai cu seamă cu o siguranță a mesajului mai rar întîlnită la începători, poetul își asumă rolul de cîntăreț al lumii căutînd prin cunoaștere metaforică să-i dezvăluie esența. Vieții, un „joc” grav, matur, de „piatră” încercărilor, adolescentul le răspunde „cu dinți de lapte”, cu mari disponibilități de candoare, incertitudini, șovăieli, care stau bine virstei. Suferința e dovada maturizării: „Ce bine e cînd tremuri. Din alb plutești în vis // și simți pătura, cîmpul, bol-tindu-se sub talpă. // Ți-e inima beteală și sufletul abis // și-n-

lăcrimarea singelui ți-e harpă. // Doi dinți de lapte — primii — au tremurat în os // și-a nins în plin temel cu nerăbdare, // iar ochiul ți se face mai clar și mai frumos // și arde-n trup ca seu-n luminare” (**Ce bine e cînd tremuri**)

În **Lebedele**, mamă, poate cel mai bun poem al volumului, sesizăm un început de simbolizare după ce poetul ne-a convins că deține în cel mai înalt grad știința metaforei (citeodată folosită, e drept, abuziv). Uneori poetul se lasă furat de muzicalitatea prozodică, alături calchiază imagini și cadente ale lui Labiș, iar dacă nu vrea, cu ostentație, să fie nou, reușește în poeme ca **Sună-a dor**, **Pasăre**, să fi de-a dreptul învechit. Impresia generală îi este însă favorabilă.

A. G.

SEMNAL

Edgar Papu — **EVOLUȚIA ȘI FORMELE GENULUI LIRIC** (ediția a II-a). Editura Albatros. 352 p., lei 8,25.

Georgeta Horodincă — **DIMITRIE ANGHEL — PORTRET ÎN EVANTAI**. Editura Cartea Românească (seria „Eseuri”). 248 p., lei 10,50.

Teohar Mihadaș — **TRECE-REA PRAGURILOR** (versuri). Editura Cartea Românească. 148 p., lei 8.

Teodor Mazilu — **PIINEA LA LOC FIX**. Editura Albatros (seria „Ūmor”). 432 p., lei 6.

Victor Felea — **SENTIMENT DE VIRSĂ** (versuri). Editura Cartea Românească. 104 p., lei 5,75.

Victor Tulbure — **DRA-GOSTE SUPERBA** (versuri). Editura Eminescu. 44 p., lei 6,75.

Florența Albu — **CIMPIA**

SOARELUI (reportaje). Editura Ion Creangă (colecția „Biblioteca contemporană”). 276 p., lei 4,50.

Ernst Kulesar — **KÜSS DIE HAND, FRAU SCHWARTZ (SĂRUT MINA, DOAMNĂ SCHWARTZ)**. Editura Kriterium (în limba germană). 125 p., lei 4,75.

Valeriu Anania — **POEME CU MAȘTI**. Editura Cartea Românească. 572 p., lei 22.

*** — **PRIETENIE, COLABORARE, SOLIDARITATE**. Editura Politică. Vizita tovarășului Nicolae Ceaușescu secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Consiliului de Stat al Republicii Socialiste România, în unele țări africane (7-11 decembrie 1970 și 11 martie-6 aprilie 1972).

Ion Babici — **SOLIDARITATE MILITANTĂ ANTI-FASCISTĂ (1933-1939)**. Editura Politică.

Proza

Dorel Șora

Șarpele și cupa

● **ȘARPELE ȘI CUPA**, jurnalul medicului Dorel Șora, impropriu intitulat „roman”, vizează atât utilitatea și caracterul specific și oarecum singu-

lar al unor însemnări profesionale, cit și atributele emoționale ale unor notații intime pe marginea faptelor cotidiene, notații ce tind să se confunde

cu „jurnalul” unor „evenimente” interioare irepetabile. Jucînd însă după motto-urile care însoțesc cu promptitudine fiecare capitol al cărții, și după dezvoltarea cu care autorul își transcrie (fără „comentarii”) „observațiile” zilnice conținînd uneori o doză de autentic dramatism ce putea fi speculat cu eficiență, exprimarea de sine, comunicarea prin intermediul literaturii nu constituie pentru medicul Dorel Șora o „vocație”, o necesitate de neînfrînt. Spirit echilibrat, capabil de adaptare în ciuda unor aparente dificultăți, Dorel Șora este tentat în volumul de față să ne evidențieze de fiecare dată „reversul” lucrurilor și întîmplărilor trăite „aievea”, eșalonate ordonat pe zile și luni, scrisul fiind o îndelnicire printre altele, un plăcut exercițiu executat cu sportivitate de autor și cu deplină sinceritate a ființei sale intime. Ceea ce ar fi interesat în cazul unui astfel de jurnal „improvizat” în care confesiunea se împletește cu expunerea faptelor de un interes strict profesional, afectînd exprimarea spontană, necenzurată, ar fi

fost desigur nu caracterul insolit al relatărilor și nici apologia apostolatului la țară, ci facultatea de a sesiza „particularul”, capacitatea de a selecta „unicul” din masa amorfă a materiei brute.

Efectul binefăcător al literaturii pe care ni-l sugerează Aurel Baranga, în prezentarea sa: „Medicina s-a împletit întotdeauna cu literatura, constituind nu rareori un medicament eficace pentru sufletele omenești”, provine desigur, în cazul unor autori înzestrați cu talentul expresiei literare, posesorii ai unei considerabile experiențe de viață din chemarea secretă, nemărturisită a moralistului care își camuflează preocuparea etică și caracterul sentențios al observațiilor prin mimarea diletantismului. La început am fost înclinați să credem că medicul Dorel Șora face parte din această familie de spirite. Pe parcurs, faptele narate și-au pierdut însă din consistență, iar chipurile și figurile oarecum singulare reproduse de autor, cu vervă și maliție, și-au estompat contururile. Jurnalul are

o valoare exclusiv personală, urmărind fazele unei maturizări profesionale comunicate cititorului cu fidelitate, stăruie de tensiune și eventualele crize traversate de autor în cursul exercitării profesiei sale de medic pediatru într-o circumscripție sanitară sătească ori în perioada secundariatului efectuat într-un centru universitar, fiind în mod inexplicabil absolut inexistente.

Șarpele și cupa își dovedește necesitatea socială și mai cu seamă didactică în cea de a treia parte a sa în care ne sînt dezvăluite efectele nocive ale unor maladii primejdioase în cazul în care sînt ignorate sau tratate cu neglijență. Inzestrarea autorului, după cit se pare reală, are însă nevoie de o îndelungă gestație și laborioase prefaceri, comunicarea imediată, directă a faptelor și întîmplărilor trăite neputînd deocamdată să-i acorde, îl cităm din nou pe dramaturgul Aurel Baranga: un „epolet de glorie”.

Viola Vancea

Sinonime

● E multă vreme de cînd se încearcă la noi elaborarea unui dicționar de sinonime. S-a format în mai multe rînduri colective, ca să nu mai vorbim de autorii individuali care și-au luat inima în dinți pentru această treabă. Dacă totuși nu au ajuns la realizări, cauza nu trebuie căutată, desigur, în incompetența sau comoditatea specialiștilor, ci în amploarea sarcinii pe care și-o asumau. Într-adevăr, intenția celor care, pe rînd, s-au apucat de lucru, a fost să dea o colecție completă, pornind de obicei de la materialul uriaș adunat pentru Dicționarul limbii române în curs de publicare, rod al muncii institutelor de lingvistică ale Academiei. E ușor de înțeles că acest material este pe de o parte de un mare ajutor, iar pe de altă parte poate lesne îneca pe cei care se avîntă în trierea lui.

Iată însă că acum, pe baza unui plan mai puțin ambițios, Editura Albatros a scos un Dicționar de sinonime, operă a unui larg colectiv, coordonat de Gh. Bulgăr. Desigur, prin aceasta nu se împiedică redactarea unei opere mai vaste, poate chiar dimpotrivă, dar pare normal să credem că cea apărută, tocmai prin proporțiile ei mai modeste, va interesa un număr mai larg de amatori.

La ce servește un dicționar de sinonime, cred că nu mai e cazul să discutăm. Ajunge să aduc aminte că va putea fi de folos scriitorilor care vor simți nevoia unei varietăți a exprimării.

Lucrarea se deschide cu o introducere teoretică datorată lui Gh. Bulgăr, care discută mai întîi statutul și realitatea sinonimiei, apoi face o serie de considerații cu privire la felul în care s-a înnoit vocabularul românesc în decursul istoriei. Cum arată autorul, unii au contestat existența sinonimiei pe motivul că niciodată două cuvinte nu au exact același înțeles, alții au susținut că avem sinonimie ori de cîte ori un cuvînt poate fi înlocuit cu altul fără ca înțelesul comunicării să aibă de suferit.

Părerile mele este că aceasta este o falsă problemă, care deci nu va putea fi niciodată rezolvată tranșant, căci nici una din cele două poziții nu poate fi anulată. E limpede că, în stiluri deosebite, în diferite epoci, în diversele regiuni ale țării, s-au folosit și se folosesc două sau mai multe moduri de exprimare cu același înțeles. Exemplele abundă în volumul de care mă ocup aici. E tot atît de limpede că niciodată două cuvinte nu au înțeles absolut identic, pentru că chiar dacă oglindesc exact aceeași realitate ele evocă locuri, timpuri diferite, prezintă încercături afective diferite și așa mai departe. De fapt, chiar dacă ne referim la un singur cuvînt, luat izolat, el nu e perceput exact în același mod de doi vorbitori diferiți și nici măcar de același vorbitor în momente diferite. Pentru a lua un singur exemplu: *bărăgan*, pentru mulți evocă o cîmpie nudă, neîngrijită etc.; pentru mine, care mi-am petrecut anii adolescenței în județul Ialomița, termenul îmi aduce în minte un teritoriu plin de amănunte interesante și uneori surprinzătoare, ca să nu mai vorbesc de diverse întâmplări din viața mea legate de el. Cum ar putea atunci două cuvinte diferite să conțină exact aceeași încercătură emoțională și pentru toți cei care îl aud? Urmează din cele arătate că există sinonimie absolută.

Încă un singur amănunt aș mai vrea să notez. Nu trebuie să ne închipuim că introducerea de cuvinte noi este o urmare a tendinței spre dezvoltarea sinonimiei, ci invers, sinonimia, care nu poate fi decît relativă și temporară, e o urmare a introducerii de cuvinte noi, introducere care se explică prin faptul că vorbitorul nu găsește imediat termenul tradițional, sau încearcă să exprime mai clar o idee, sau să-și varieze formula, eventual să se arate în curent cu moda și, adesea, vai, să-și dovedească știința (uneori însă obține rezultatul contrar). Am zis că sinonimia nu poate fi decît temporară, pentru că, chiar dacă două cuvinte sînt foarte apropiate ca înțeles, utilizarea frecventă a ambelor, duce de obicei la diferențierea semantică. De exemplu moașă a fost întîi sinonim al lui babă. Astăzi nu orice moașă e babă și nu orice babă e moașă.

Al. Graur



Despre Tudor Arghezi

În afară de numeroase articole și studii s-au scris despre Tudor Arghezi pînă în prezent o duzină de cărți, din care opt au apărut în timpul vieții autorului și ca atare se ocupă numai de o parte a operei lui. Cea dintîi, *Prolegomena argheziene* de D. Caracostea e de o vîrstă cu volumul *Ce-ai cu mine, vîntule* (1937) și a primit replica chiar din partea poetului în articolul *Dintr-un foisor* (1941). Studiul lui G. Călinescu, *Tudor Arghezi*, publicat la Iași, era prima încercare de prezentare sintetică, întreprinsă în vremea cînd poetul tipărea ciclul *Hore* (1939). Un eseu despre Tudor Arghezi dădea, numai după un an, Pompiliu Constantinescu în intenția de a construi o „biografie spirituală” a poetului. Cartea lui Șerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, preceda cu un an *Una sută una poeme* (1947). La această dată activitatea poetică a lui Tudor Arghezi din volume se desparte în două. Mai departe scriu despre autorul *Cuvintelor potrivite* Ov. S. Crohmălniceanu (*Tudor Arghezi*), la un an după apariția ediției bibliofile de *Versuri* (1959); Mihail Petroveanu (*Tudor Arghezi, poetul*) odată cu apariția volumului *Frunze* (1961); Tudor Vianu (*Arghezi, poetul omului*, 1964) și Dumitru Micu (*Opera lui Tudor Arghezi*), în același timp cu apariția volumului *Silabe* (1965). Ultimele patru studii sînt scrise după moartea poetului: *Prolegomene argheziene* (1968) de Emil Manu, *Marele Alpha* (1970) de Alexandru George, *Valori artistice argheziene* (1971) de Al. Bojin și *Tudor Arghezi* (1972), micromonografie de Dumitru Micu.

Micromonografia lui Dumitru Micu nu este o carte nouă, ci versiunea românească, amendată, a rezumatului cărții din 1964 despre opera lui Tudor Arghezi publicată în limba franceză de Editura Meridiane în 1966. Nu este un eseu, ci o expunere cronologică a operei în versuri și proză a poetului (cercetarea din 1965 se subintitula „eseu despre vîrstele interioare”), confruntată cu imaginea critică ante ioră (sînt citați Călinescu, Cioculescu, Vianu) în intenția probabil de a elimina o viziune prea personală, subiectivă.

Problema pe care și-o pune din capul locului Dumitru Micu este dacă Arghezi e un poet mare în absolut, nu relativ, adică prin comparație cu alți poeți. Criticul nu va face deci un studiu de situație, ci o analiză a fenomenului arghezi în sine, menită a-i revela dimensiunea artistică. Fără să aibă talentul de evocare, imaginația constructivă a unui Călinescu, ori pătrunde ea și capacitatea de detectare a detaliului caracteristice ale lui Cioculescu, Dumitru Micu e un comentator insistent și tenace, izbutind pînă la urmă să traseze marginile, liniile principale, de forță, ale creației lui Arghezi. O însușire a operei lui Arghezi ar fi astfel diversitatea, mobilitatea, „faptul de a nu se mîna cu ea însăși, de a se înnoi necontenit, fără a-și înstrăina caracterul specific”, altă însușire, observată întîi de G. Călinescu, „aspirația către lumină”, „oroarea de bezna și de zîmrc”. În *Flori de mucigai* avem a face cu „balade profane”, notabile prin sublinierea amănuntului „vulgar-pitoresc”

sau prin cultivarea „metaforei șocante”, a „pigmentului exotic” (recte: local, agrotic). Criticul citează versurile semnificative, raportează conținutul pieselor de rezistență, face considerații ample, citează de ordin ideologic și sociologic, fără a ieși din afara exegezei literare, călăuzită la tot pasul de observația criticilor anteriori, ca și de cercetarea de bibliotecă (se citează piese rare, greu de găsit, precum *Psalmistul singular* din *Cugetul românesc*, 1923, nr. 3).

În analiza poeziei, ca de altfel și a prozei argheziene, sub înriuirea studiilor anterioare, există, desigur, o anumită disproporție, în sensul că se acordă operei dinainte de 1947 circa două treimi din spațiul micromonografiei, iar operei de după 1947 numai o treime. Se știe că Arghezi a debutat în volum cu „Cuvinte potrivite” în 1927. În răstimp de douăzeci de ani, pînă în 1947, el a publicat apoi *Flori de mucigai*, *Cărticica de seară și Hore*, iar în alți douăzeci de ani, pînă în 1967, *Una sută una poeme*, 1907, *Cîntare omului*, *Stihuri peștrițe*, *Frunze*, *Poeme noi*, *Cadențe*, *Silabe*, *Ritmuri*, *Noaptea* (ca să nu mai vorbim de postumele *Frunzele tale*, *Crengi XC*). Autorul și-a repartizat în ediția sa de *Scrieri* versurile publicate pînă în 1963 în cinci volume, poemele tipărite pînă în 1947 ocupînd numai primele două volume. Evident, pentru mulți, Arghezi cel adevărat rămîne cel din aceste două volume, e totuși foarte posibil ca viitorul să modifice sensibil imaginea, măcar în sensul egalizării celor două etape, din care etapa a doua va trebui să adauge ediției de *Scrieri* încă unul sau două volume la cele trei de pînă acum. Ne gîndim firește la valoarea artistică a versurilor, nu la cantitatea lor. Cum va apărea urmașilor noștri opera poetică a lui Tudor Arghezi în șase-sapte volume? Unde va fi centrul ei de greutate?

La această întrebare ca și la altele, micromonografia lui Dumitru Micu e departe de a ne da un răspuns. Încercarea lui Tudor Vianu de a analiza în perspectivă universală poemul *Cîntare omului* nu e dusă mai departe de Dumitru Micu care-l găsește „inegal ca realizare artistică”. O părere mai mult negativă citim și despre poemul 1907: „Poetul trece cu dezinvoltură de la discursul și comentariul liric pasionat la relatarea seacă, insidioasă, de la diatriba sarcastică la un fel de transcriere în versuri a unor documente oficiale revelatoare de întâmplări groțesti.” Prefer la acest din urmă volum recenzia lui G. Călinescu din *Contemporanul*, 1959, nr. 11 și la amîndouă analizele lui Șerban Cioculescu din *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, ediția a doua revizuită și adăugită, Minerva, 1971.

În legătură cu poezia psalmilor, Dumitru Micu se oprește la *Psalmul* publicat de Arghezi în *Lucașfăruș* din 1959 și reprodus în volumul *Frunze* din 1961. Trebuie însă să mai avem în vedere *Psalmistul* din *Poeme noi* (1963) *Psalm din Silabe* (1965), *Psalmul mut* din *Ritmuri* (1966), *Psalm de tinerețe* și *Psalm* din *Noaptea* (1967), *Psalm* din *Frunzele tale* (1968).

„Polemizînd, scrie Dumitru Micu, cu îndoielele ce cutreieră psalmii din *Cuvinte potrivite*, un *Psalm* nou, publicat în 1959, anunță cu o liniște rece, trădînd convulsii brusc și necruțător immobilizate, deviza căutătorului de Dumnezeu de a ucide himera după care alergase o viață întreagă:

Inverșunat de piedici, să le sfărîm

îmi vine;

Dar trebuie-mi dau seama, să-ncep

de-abia cu tine.”

Am impresia că Dumitru Micu confundă aici o mărturisire lirică, fără finalitatea practică, gratuită, cu o atitudine religioasă. Însă psalmul poetic nu e tot una cu rugăciunea și, chiar în volumul următor, fără nici o teamă că ar putea să apară drept inconsecvent, Arghezi publică poemul *Psalmistul*, făcînd o confesiune radical opusă celei de mai înainte, natural, la fel de lipsită de urmări în ordinea practică:

„Dar sufletul se roagă-n genunchi pe

piatra goală;

Mai scapă-mă, Părinte, măcar de în-

doială”.

La Dumitru Micu e prea luat în serios omul, nu poetul. Nu mai obiectez că despre ultimele șase volume de versuri ale lui Tudor Arghezi, de la *Frunze* la *Noaptea*, micromonografia are mai puțin decît cinci pagini.

Două observații la analiza prozei nu se par interesante, demne de dezvoltat. Întîia e că „suprema întruchipare a ceea ce e durabil în materie” Arghezi o vede „în mineral” (mineralul sau metalic simbolizînd inalterabilul), a doua că la baza reprezentărilor argheziene se află o structură duală a vieții. Din păcate nici din una nici din cealaltă criticul nu trage toate consecințele și universul argheziian rămîne ne-explicit în totalitatea lui, precum la Călinescu, de unde Dumitru Micu și-a împrumutat ideile („naștere prin cristalizare”, lupta între „organicul divin și înmulțirea dezordonată”, „sentimentul de oscilare materială între două lumi cu densități deosebite”, „cerul și pămîntul sînt două vase comunicate, materia fiind permeabilă prin spirit și spiritul arătînd tendințe de degradare”). În plus, printr-o inadvertență în loc de Ormuzd (dualitatea Ormuzd-Ahriman) apare Urmuz, ceea ce, mai mult ca sigur, e o confuzie cu numele autorului *Paginilor bizare*. În loc de apocalips, Dumitru Micu preferă cuvîntul armaghedon.

Din bibliografie se constată că despre poezia lui Tudor Arghezi a scris întîi Șerban Cioculescu în *Viața literară*, 1926, nr. 19 și 21. Lui Cioculescu i-a urmat F. Aderca în aceeași revistă și în același an, ceva mai tîrziu (nr.28). G. Călinescu scria în *Sinteza* cam în același timp cu Mihail Ralea în *Viața românească* (iunie-iulie 1927). Din 1927 e și articolul lui E. Lovinescu din *Istoria literaturii române contemporane*, III, și articolul destructiv al lui Ion Barbu, *Poetica domnului Arghezi*, publicat în *Ideea europeană* din 1 noiembrie 1927 la care Arghezi a răspuns cu *Ars poetica — Scrieri unei fetite în Adevărul literar și artistic* din 18 decembrie 1927.

Al. Piru

UNIUNEA SCRITORILOR

Sărbătorirea lui Marin Preda

Simbătă 5 august a avut loc la sediul Uniunii scriitorilor sărbătorirea lui Marin Preda cu prilejul împlinirii a 50 de ani de viață și 30 de ani de activitate literară. Cu această ocazie au fost rostite cuvintele pe care le redăm mai jos :



Foto : C. Mierlescu

Viata literară

Franyo Zoltan la 85 de ani



• Intr-un remarcabil profil literar publicat în revista „Orizont”, cu ocazia împlinirii a 85 de ani de viață și activitate a scriitorului Franyo Zoltan, poetul Anghel Dumbrăveanu conchide : „Franyo Zoltan este, înainte de toate, marile traducător în maghiară și germană al lui Eminescu. Lui i-a consacrat, putem spune, toată viața sa, realizând noi și noi variante ale nepieritoare poezii, timp de peste o jumătate de secol. Cu Eminescu și-a început Franyo Zoltan munca de traducător și la Eminescu se întoarce astăzi cu o dragoste neîmăsurată”.

• Conducerea Uniunii Scriitorilor a adresat maestrului Franyo Zoltan, cu prilejul împlinirii vârstei de 85 de ani, următoarea telegramă de felicitare :

„Inconjurându-vă cu prețuirea sinceră și dragostea ce v-o purtăm pentru arta cuvintului d-voastră și activitatea multilaterală ce o desfășurați pentru dezvoltarea literaturii din patria noastră slujind idealurile prieteniei dintre poporul român și naționalitățile conlocuitoare, dați-mi voie să vă transmit din partea obștei scriitorilor și a mea personal, la aniversarea celor 85 de ani de viață pe care îi împliniți, cele mai călduroase și sincere urări și gânduri de bine-sănătate deplină, viață lungă și noi succese în nobila dv. activitate.

La mulți ani !”

Acad. Zaharia STANCU
președintele Uniunii Scriitorilor
din R.S. România

• Cu ocazia apariției versiunii românești a romanului „Nepoții oltenilor” de Nagy Istvan, la uzinele din Turda s-a desfășurat un amplu și fructuos dialog între cititorii de aici și scriitorii veniți în străvechiul oraș de la poalele Apusenilor. Nagy Istvan, D. R. Popescu și Domokos Geza au răspuns întrebărilor și și-au anunțat noutățile aflate în fază de predare sau elaborare.

• În numărul trecut al revistei informam despre întâlnirile tradiționale ale scriitorilor aflați la odihnă, cu cititorii lor. De curând, o asemenea manifestare literară a avut loc în orașul Călimănești, la sediul bibliotecii municipale. Astfel, Mihail Drumeș, Al. Cerna Rădulescu, Eugen Constant, Camil Baltazar, Eugen Lumezianu, Traian Lalescu și Virgil Carianopol au purtat un viu și interesant dialog pe diverse teme ale creației literare.

De o primire deosebită s-a bucurat scriitoarea indiană Amita Ray, care a citit în traducere proprie fragmente din nemuritorile stihuri eminesciene.

• Asociația Scriitorilor din Cluj, continuându-și seria stăzătorilor literare, a organizat în orașul Turda, la clubul Uzinelor Metalul, o întâlnire cu muncitorii de aici, la care au participat : Teohar Mihadaș, Petre Bucșa, Pavel Bellu, Doina Cetea, Bazil Gruda, Corneli Udrea și Dimitrie Dancu.

• În cadrul înțelegerii de colaborare cu Uniunea Scriitorilor din Bulgaria, au plecat în această țară într-o vizită de documentare : Agatha Bacovia, Borănescu Lahovary și Mihai Magiari.

Cuvintarea lui Zaharia Stancu

Stimați și iubiți tovarăși,

Ne adunăm destul de des în această clădire sau în Casa de pe Calea Victoriei care poartă numele ilustru al celui mare scriitor român care a fost Mihail Sadoveanu. Discutăm între noi, uneori calmi, alteori cu aprindere, problemele literaturii noastre și problemele noastre de viață. Nu o dată ne despărțim mîhnii pentru că nu am găsit soluțiile cele mai potrivite, pentru că nu ne-am înțeles deplin. Întîlnirea noastră de astăzi — 5 august 1972 — nu seamănă și nu va semăna cu întîlnirile noastre obișnuite. Ea are, după părerea noastră, o înaltă semnificație. Cu cincizeci de ani în urmă, în această zi de 5 august, se naștea, într-o modestă casă dintr-un sat din Teleorman, un copil slăbuț, căruia i s-a dat numele de Marin. Venise pe lume aceea care avea să devină, ceva mai tîrziu, scriitorul Marin Preda. Conducerea Uniunii Scriitorilor v-a chemat deci aici, la locul nostru de muncă obștească, pentru a sărbători — cu modestie, dar cu toată inima — acest eveniment deosebit, căci atunci cînd un mare scriitor împlineste frumoasa vîrstă de cincizeci de ani, faptul este, desigur, un eveniment deosebit. Marin Preda trăiește astăzi, alături de noi, acest eveniment memorabil. La această aniversare el a ajuns pe o culme de pe care poate privi atât în urmă, cât și înainte. Privind în urmă, scriitorul nostru poate fi plin de mîndrie. Din cea mai fragedă tinerețe și pînă acum el și-a umplut anii cu muncă literară, dăruind literaturii române și poporului român citeva cărți, care îl așează, fără ezitare, alături de iluștrii noștri clasici și, totodată, alături de cei mai buni scriitori contemporani români și străini. Această vîrstă îl găsește inconjurat, cu dragoste și cu prețuire, de colegii săi de generație. De cei mai tineri și de cei mai în vîrstă dintre noi. Această vîrstă îl găsește pe Marin Preda inconjurat de cititorii săi, care se numără cu zecile de mii, ba chiar cu sutele de mii. De citiva ani, cărțile lui Marin Preda au început să fie traduse în alte limbi, ducînd, așadar, gloria scriitorului nostru și peste hotare. Dar vîrsta lui Marin Preda, pe care noi o aniversăm astăzi, aici, este, totuși, puțină. Privind de pe culmea celor cincizeci de ani înainte, scriitorul poate să întrevadă cu claritate munca aspră care îl așteaptă, sarcina grea pe care singur și-a luat-o — aceea de a spori an cu an opera sa literară, aceea de a spori an cu an tezaurul literar al acestui popor, al acestei patrii. În ceea ce mă privește, sint profund incredințat că scriitorul Marin Preda va continua să dea noi cărți, noi opere, noi capodopere. Literatura noastră are nevoie de cărțile dumneavoastră, tovarășe Marin Preda. Și acesta este, cred, semnul celei mai mari prețuiri. Să trăiești și să ne trăiești, inconjurat de familia dumneavoastră și de noi toți. Să trăiești în sănătate și fericire.

Cuvintarea lui Marin Preda

Stimate tovarășe președinte, stimați colegi,

Vă mulțumesc din toată inima pentru prezența dumneavoastră, pentru faptul că v-ați lăsat la o parte pre-

ocupările și obsesiile care însoțesc ceas de ceas viața noastră de scriitori și ați venit să petreceți citeva minute cu unul dintre dumneavoastră care împlineste cincizeci de ani de viață și treizeci de ani de activitate literară. Vă mulțumesc pentru cuvintele vibrante pe care mi le-ați adresat prin președintele nostru, și care m-au făcut pentru o clipă să simt că cincizeci de ani, oricît de modești ar fi ca număr, pot totuși să fim mîndri cînd îi atingem și să ne bucurăm că s-ar fi putut foarte bine ca firul lor să se fi rupt și nu s-a rupt, deși am trecut, cum a trecut toată generația mea, printr-un război și printr-o revoluție. Soarta îmi putea fi vitregă. Mi-am făcut arma în timpul războiului, s-a terminat războiul după doi ani, m-am întors acasă teafăr... În sfîrșit, iată o dovadă că am intr-adevăr cincizeci de ani... Simt nevoia, fiindcă veni vorba de acei ani ai războiului, să vă fac o mărturisire... Deși această mărturisire mi-a scăpat acum doi ani într-un articol... Am lăsat-o însă să treacă neobservată. Ea trăiește dintr-o amintire care nu va fi pentru mine niciodată îndepărtată. Era în 1944, cînd într-o zi am văzut cum a intrat în curtea batalionului nostru de instrucție o mulțime de băieți, mulți dintre ei desculți, alții în izmenele lor țărănești, toți cu niște lădițe în mîini, mici cuferi sau valize vopsite în negru... La început n-am înțeles ce era cu ei, pe urmă prietenul meu magazionerul s-a apropiat de mine și mi-a șoptit cu o nostalgie ciudată în glas :

— Ia uite... Au venit recruții...

Parcă ar fi spus : au venit cocorii... Am rămas șintuit, uitasem că tot așa venisem și eu cu un an în urmă, mi se părea că trecuse un veac... Și mi se pareau toți prea mici, plîpînzi și neajutorați, mie care învășasem de mult cum se aleargă în brațe cu o pușcă mitralieră sau cum se aruncă grenada cu mina sau cu brandul... I-am luat în primire, i-am tîns, i-am echipat, le-am dat puști în mîini și am început să-i instruiam... Erau docili, dar parcă toată viața acestor flăcăi li se refugiasse în ochi. Toți se uitau la noi cu o încredere totală, dar în fiecare privire citeam aceeași întrebare : sintem în război... Ce-o să ni se întâmple ? Ne înșuriam pe ei, îi înjuram, îi alergam, îi supuneam la mîsurii lungi, istovitoare... Intrebarea aceea le rămăsese de-acasă, trebuia să facem să piară din privirile lor... Și încetul cu încetul, de la o zi la alta, au început să se cunoască între ei, să-și dea seama că nu sint singuri, să înțeleagă că soarta lor va fi și a altora și că nimeni nu se poate numi soldat în țara lui dacă stă cu ochii întrebare în ochi și neliniștește cu ea pe celălalt, iar celălalt pe el cu a lui. Privirile li s-au întors treptat în ei însuși, apoi au devenit dure, apoi liniștite, apoi au devenit vesele...

Descoperiseră un secret, pe care nu mi-l spusese, dar îi silisem să-l descopere singuri : „E război, s-ar putea să fim trimiși în luptă și să murim. Trebuie să învățăm să luptăm. Da, s-ar putea să murim. Ei și ? Va trebui s-o facem, au făcut-o și alții înainte noastră și o s-o facă alții în viitor”.

Și intr-adevăr, așa s-a și întimplat. În august, dictatura antonesciană era înlăturată și armata în orice armele. După trei luni de instrucție, acești flăcăi s-au fost băgați în foc în luptele pentru Ardeal. Batalionul nostru de instrucție a fost trimis în Moldova, n-am înțeles niciodată de ce nu ne-au trimis împreună cu acei băieți.

O neliniște vagă ne stăpînea pe toți. Ce-am făcut, ne întrebam, i-am instruit oare bine ? Știam toți că nu prea ; că n-avusem suficient timp... Măcar dacă am fi fost împreună, pe mulți i-am fi scăpat de la moarte...

Stimați colegi, desori sintem întrebați de cititori : de ce scriem ? Scriem fiindcă ne urmărește cite-un gând... N-am scris niciodată despre acei flăcăi despre care v-am povestit, dar gîndul la ei e un stîlp de susținere, un gînd, și în clipele mele grele îmi aduc aminte de ei și impasul literar e trecut mai ușor, imaginația se eliberează de gînduri negre și rămîne vie această amintire, că niște flăcăi s-au sacrificat pentru noi, ca noi să trăim cu demnitate și că soarta nu ne-a ferit la întîmplare și că trăim nu numai ca să trăim, ci ca să ne facem datoria. Un singur regret creșe în mine în mine cu anii : că am scris mai puțin față de cît aș fi putut. Nu e chiar la drept vorbind, un regret, ci mai mult un semn de întrebare : să fie oare adevărat că aș fi putut mai mult ? Și cînd răspunsul pare afirmativ, îmi spun că cincizeci de ani e vîrstă maturității și mă așez optimist la masă cu proiecte foarte orgolioase. Și atunci regăsesc imediat în mine un sentiment de la 27 de ani... Scrie, ei da, dar ce ? ! Și mă ridic de la masă cum m-am ridicat de mîii de ori, și am în pe data viitoare începutul aceluiași orgoliu de proiect... Nu e important acest lucru, amînarea... Gravă e doar renunțarea !

Stimați colegi, vă urez, de ziua mea, să nu renunțați niciodată. Și să amînati cît mai rar realizarea orgolioaselor dv. proiecte !

Calendar

2 august • 1808 — s-a născut Simion Bărnuțiu (m. 1894) • 1892 — s-a născut Mihail Sevastos (m. 1967) • 1937 — a murit Pavel Dan (n. 1907).

3 august • 1857 — s-a născut Eugène Sue (n. 1804) • 1934 — a murit Gabrielle Colette (n. 1873).

4 august • 1792 — s-a născut P.B. Shelley (m. 1822) • 1859 — s-a născut Knut Hamsun (Knut Pedersen, m. 1952) • 1875 — a murit Hans Christian Andersen (n. 1805) • 1908 — s-a născut Sidonia Drăgușanu (m. 1971).

5 august • 1850 — s-a născut Guy de Maupassant (m. 1893).

6 august • 1868 — s-a născut Paul Claudel (m.

1955) • 1887 — a murit George Creșanu (n. 1829) • 1935 — a murit poetul George Vilsan (n. 1835).

7 august • 1911 — a murit Badea Cîrțan (George Cîrțan), țaran autodidact, răspînditor de cărți românești în satele transilvănene (n. 1849) • 1921 — a murit poetul rus A.A. Blok (n. 1880) • 1921 — a murit scriitorul finlandez Juhani Aho (n. 1861) • 1941 — a murit R. Tagore (n. 1861).

8 august • 1897 — a murit Jacob Burckhardt (n. 1818).

9 august • 1843 — s-a născut Nicolae D. Popescu (m. 1921) • 1850 — s-a născut H. Tiktio (m. 1936) • 1930 — a murit poetul avangardist A. Zarembo (n. 1900).

FLORILEGIU POETIC ELVEȚIAN

Cartea
străină

DESPRE universul liric se poate vorbi în termenii unei formule pascalienne: avînd circumferința în infinit, centrul său este pretutindeni.

Comunicăm cu cele mai diverse țări-muri și epoci ale poeziei. Niciînd gustul nostru n-a fost mai larg deschis, niciînd apetitul mai puțin blazat în savurarea poeziei, de la imnul egiptean al soarelui, prin poezia tuturor primitivilor lumii, de la haiku-urile japoneze la poezia generației beat. Cînd descoperim un continent sau o regiune nouă lirică, asimilarea se face aproape instantaneu. Nimic nu ne este străin, nimic prea hermetic sufletului nostru doritor de poezie.

Desigur, limba impune bariere. Dar odată trecută o asemenea barieră lingvistică, descoperi — încîntat sau dezamăgit — că noua țară poetică se situează într-un spațiu liric care este în același timp unul și multiplu. Iată un volum de poezie elvețică, **Cinci poeți romanzi**, în traducerea poetului (avînd o adevărată și rară vocație a tălmăcirilor, a subtililor comunicări cu genul liric străin) Ion Caraion. Patru geneze și un valdens. Un florilegiu suficient de substanțial pentru a oferi revelația unei „țări” poetice. Cît de apropiată în unicitatea ei și a fiecărei voci care o alcătuiește!

Știm prea puține despre poezia țării lui Ramuz. Deși Helveția romandă este o provincie care — în ce privește poezii antologate în acest volum — comunică în limba franceză. Volumul pe care ni-l oferă Ion Caraion constituie o revelație. Așadar, nasc și în Elveția poeți, își spui, cu naivitatea cititorului orientat spre marile metropole ale literelor și artelor. Este adevărat, unii cel puțin dintre cei „cinci poeți romanzi” sînt elvețieni prin adopțiune. Vahé Godel este de origine armeană, iar Georges Haldas are o ascendență greacă. Dar probabil tocmai aceasta contribuie la policromia tabloului poeziei în această țară.

Pentru Vahé Godel, poezia este un loc al antinomilor. Într-un poem-manifest, adevărată definiție lirică a poeziei, aceasta este închipuită drept coincidența contrariilor, a plinurilor cu golurile: „Poezia-i o protuberanță, o umflătură, un ieșind, o excreșcență; o ramură întimplătoare ce luminează în prelungirea unei existențe umane; o prăvălită rădăcină aeriană care adune-

că mranita, se desfășoară. Lunecă marea peste geamuri, de la etaj la etaj, se zvîntă, se întucea, rămîne aninată la jumătate...” Dar, totodată, ea este: „o scobitură, un gol, niște dărîmături, un ciot, un ciine bolnav, o cheie fără broască, un ochi fără pleoapă, o pasăre jumulită, o umbră, o lumină, o resurgență; un copil plînd scăpat de la foc; o femeie care ar vrea să vegheze asupra-i (se știe că-l va pierde)”. Din chiar aceste enunțuri ale unor imagini ale plenitudinii, rodului, ca și ale neantului sterilității observăm înclinația poetului spre acumulările neori monstruoase. Ca și poezia, moartea ar uni — după Godel — avanațele proliferării și ale decrepitudinii: „Moartea ar fi o tîrfa-n vîrstă, / moale, grasă, roșcată, nițel cheală...”, dar și: „Moartea ar fi o slăbănoagă portăreasă. / Prost plătită, deșelată de avorturi...” Enumerările, acumulările abundă în aceste poezii, ca niște sistematice, răbdătoare litanii: „Loc pedestri-mii / loc zgrunțuroaselor obîrșii ale marilor fluvii / loc tăietorilor de cremene / loc pentru cei ce sug măduva / loc păroaselor hoarde adulmecînd aroma grătarelor...”. O poezie a aglomerării obiectelor, în care cuvintele caută neconștient sprijinul concretului, în care autodefinirea însăși, actul intim al conștiinței lirice se face prin mijlocirea celor mai umile dintre obiectele lumii acestuia: „...sînt o nouă tolbă ticsită cu proiectile / părăsită departe de țărîm / la bun-placul celui mai lacom / vînt o praștie noagră ce se-nvîrte în gol...” O atmosferă febril-violentă se degajă din ciocnirea contrariilor, ca și din aglomerările acestea. Sînt privilegiată în lirica acestui orientat-occidental imaginile brutalității. Iată câteva versuri dintr-o superb-imperativă poezie, **E prînzul fiarelor**, care se deschide prin: „E prînzul fiarelor / înstăcă bine coama și lasă-te s-alunece / printră capricioasă flotă a flotelor / forma sîmînța ce-ți rămîne / între coapse...”, pentru a încheia prin sentențiosul: „descoperă-ți izvoare ca pescuitorul de perle”. Patosul liricii lui Vahé Godel amintește uneori paradoxele Terezei de Avila prin care aceasta se arăta o contemporană în verb cu Gongora. „Je meus de ne pas mourir” al ei, printre altele, revine la poetul romand în: „Mor de sete lîngă fîntînă”, „mă sting de frig pe caniculă” ori

în „gravitez la o sută de postii de mine insumi”.

Ca și Godel (care are o admirabilă poezie intitulată **Sobița exilului**), Georges Haldas cunoaște în același timp sentimentul exilului, al golului (**Spaniolul în exil, Golul** etc.) ca și acela al ancorării într-un nou tărîm (**Elveția** etc.). Lirica sa pare să fie incitată de anumite circumstanțe; poetul nu disprețuiește anecdota. Nu spune el odată: „Trăiesc pentru amănunte”? Desigur împrejurările intră în țesătura acestei poezii ca niște pre-texte originare ori sub forma decantată a unui sistem de aluzii. Laconismul u-nora din producțiile lirice ale lui Haldas este îndeosebi remarcabil (în text precum: **Femeie, O, scrișul tău** etc.). În puține versuri este distilată neori o întreagă biografie (**Inspectorul ruinelor sau Itinerariul peștelui**). Poetul evocă destine poetice, nu lipsit de tremurul existențial al existențelor vulnerabile, amenințate (**Arléchin, Golul, Niciînd nu veți ști**). Cu cîtă delicatețe, prin înconjurul unei comparații, circumscrie poetul existența în poezie: „Un dialog este cam ca un poem. Se naște din împrejurări imprezibile și se dezvoltă după un curs nu mai puțin imprezibil. Voința este parcă suspendată, rolul ei este să nu se împotrivescă. Interlocutorii nu știu exact ce vor spune. O replică o atrage pe cealaltă și, din vorbă în vorbă, poți ajunge la marile adevăruri. Sau te poți bălăci”. Sau la tăcere, am pu ea adăuga noi. De altfel, Georges Haldas o știe prea bine, el care termină o confesiune lirică, **O, țară a tăcerii**, prin versurile: „Eu care voiam să spun totul / În acest sfîrșit de vară / N-am putut vorbi”.

Se pare că Philippe Jaccottet este cel mai cunoscut dintre poezii grupului romand, dincolo de fruntariile țării sale. E adevărat că unii dintre criticii ori cunoscătorii săi din metropola franceză par să se înșele cu privire la situația lui. Astfel, Jean Rousselet îl plasează în suita lui Jammes și a lui René Guy Cadou. Intimism, atracție a tonalităților minore, aplecare spre gingășie? Toate acestea nu-l definesc cu adevărat pe acest poet. Tonul său elegiac nu este nicidecum minor. Traducător al lui Hölderlin, sonorile vocii sale au gravitatea majoră, seninătatea elevată a versurilor magistrului-profet. Pînă și simplele „Insemnări” ale gesturilor elementare ale firii (de ex. în

Noi însemnări pentru vremea secretului) sînt purtătoare ale unor grave și tainice însemne. Poeziile lui Jaccottet sînt îndeobște meditații lirice întemeiate pe o știință programatică **docta ignorantia**: „Cu cît îmbătrînesc și cred în neștiință, / cu cît mai mulți mi-s anii, cu-atîta n-am și nu-s. / Tot ce-i al meu, — un spațiu rînd pe rînd / înzăpezit sau sclipitor, dar pururi fără viață”. Și, totuși, cu toată melancolia „neștiinței”, versurile acestui foarte distins poet sînt aureolate de lumină, de o seninătate izvorînd din adîncuri. „Locuim în slăvi o casă fără griji und' se-ntretaie / vîntul și lumina și-unde uneori e-atît senin, / că uităm de ani și zborul ni-i prin cer, pătrundem prin / mai și mai adînc deschise uși spre limpedea văpaie”. E adevărat că Prințul păcii din poema lui Hölderlin își arată alte mai sumbre chipuri în scrierile poetului elvețian din secolul nostru. El apare ca „Nimicitorul” în acea vastă plasă poetică intitulată **Semăna-tul**. Și totuși, împăcarea este, în cele din urmă, acel sentiment al abolirii preavioventelor afepte în care lirica acestui delicat poet își află limanul. „Pururi totuși tresări-va-n ochiu-mi / o rază de regret ce nu se vede / ca peste-oglindea lacului cînd / lunecă o umbră de pasăre”.

Ar trebui să acordăm mai mult spațiu poeziei ultimilor doi dintre cei „cinci poeți romanzi”: Jean-Georges Lossier și Gilbert Trollet. Vom reveni altă dată asupra lor. Poezia celui dinții este rodul și în parte transcrierea unei rare experiențe spirituale. A celui din urmă este discursul laconic plin de goluri de tăcere al unui poet care cultivă expresia gnomică, parabola stranie. Iată câteva versuri dintr-un **Ulise** al lui Jean-Georges Lossier: „Nausicaa, simt curgîndu-mi / Luată-mă la voi, măi fete! / Peste ochii-mi plele-plete de surori de ale tale. / Sînt vizitatorul undei. Insule și timp, în cete. / Prin azururi lasă-n urmă veche-mi tăindu-și cale.” Și o scurtă poezie, adevărat triumf al unei arte a litotei, intitulată **Sancho**, a lui Gilbert Trollet: „Și să-i joi / Pe uriașii / De-acolo / Din depărtare / Drept mori de vînt”.

Ion Caraion ne-a oferit în această prețioasă antologie a poeziei elvețiene o admirabilă traducere a celor mai in-traductibile poezii.

N. Balotă

ALAIN VIRMAUX

ANTONIN ARTAUD ET LE THÉÂTRE

Archipel, Seghers, 1977

● CARTEA lui Alain Virmaux evită deliberat incandescența unui manifest, a încadrării într-o estetică, demersul fiind analitic și nu propagandistic. (Se acuză procesul de mitificare). Sarcină necesară, căci estetica lui Artaud cu partizani și adversari consecvenți se menține încă într-o lumină confuză sau doar fragmentar interpretată. Dar ceea ce pare perfect plauzibil conține și pericolul citirii în alt registru. Este, cred, ceea ce se petrece acum, cartea lui Virmaux fiind o expunere organizată și metodică ce ratează tensiunea, supunîndu-l pe Artaud unui examen la capătul căruia probele există, fără posibilitatea ca din alăturarea lor să l se lumineze adîncimile tulburi. Dificultatea unei asemenea încercări o probează și eșecul mai vechi al biografiei cu rezonanțe poetice a lui G. Charbonnier, ca și această parțială nereușită a unei încercări de organizare abuzivă. Contribuțiile esențiale, din câte cunosc, rămîn textele lui P. Brook și J. Rerrida.

Virmaux demonstrează caracterul necesar al teatrului pentru Artaud. Boala torturantă, blestem al corpului, îl incită la disputa cu singurătatea, refugiu al suferințelor. Teatrul înseamnă pentru Artaud perspectivă și posibilitate de filtrare în lume. O teribilă nevoie de comunicare îl urmărește cu atît mai adînc cu cît destinul său i se opune mai acerb. O observație interesantă privește sensul curativ acordat teatrului, de refacere a corpului: „proiectul nu este teatral, ci ontologic”, scrie Virmaux. Alte argumente pentru confirmarea angajării lui Artaud în teatru disting forța de dramatizare a cuvîntului, interesul constant acordat unei forme de expresie dramatică: corespondența (Artaud își caută continuu parteneri de dialog, iar cînd nu-l descoperă îl inventă; ei însă nu

sînt considerați prieteni, ci adversari ce trebuie convinși), de asemenea comportamentul său teatralizat, ca și obsesia dualistă. Toate articolele se susțin pe principiul bipolarității: teatrul și mima, teatrul și cultura. Tendință către dualitate, perfect legitimă pentru un om care speră într-o interacțiune a vieții și teatrului și care vede în teatru un fel de proiecție a ceea ce trebuie să fie viața. Din punct de vedere teatral, doua direcții îi concentrează fascinant interesul: condamnarea teatrului occidental și refacerea unui teatru primordial, capabil să restituie sensul unei vieți cosmice, nedegenerată prin concept și psihologie. Artaud este un autor obsesiv, repetîndu-și insistent viziunile de care nu se poate desprinde. Virmaux reia o observație a cititorilor sceptici: ideile lui Artaud sînt descifrabile în textele teoreticienilor precursori sau contemporani — Craig, Appio, Meyerhold. Distincția fundamentală se referă la caracterul existențial acordat de el teatrului, opus aceluia gratuit estetic al celorlalți, repulsie permanentă a sa. Virmaux îi enumeră datele fundamentale: cruzimea, care nu rămîne biologică, ci se manifestă superior ontologic, dublul confirmînd balansul derutant dintre anarhie și ri-



Antonin Artaud

goare, transa. Aici apare o distincție ce intră în atenția comentatorilor actuali: o lectură superficială a echivalat idealul lui Artaud cu expresia haotică explozivă eliberare a otrăvurilor dezintegrante. Artaud ca și Brecht, se referă la teatrul asiatic, elogiîndu-l severitatea și totodată bogăția semantică. Distincția dintre ei privește doar efectul urmărit asupra audienței, căci, în ambele cazuri, un actor distantat trebuie să producă înstrăinarea sau transa. A obține transa prin metode calculate — iată o propoziție decisivă pentru înțelegerea lui Artaud.

Virmaux înregistrează principalele procedee propuse. El remarcă frecvența termenilor din familia de cuvinte a **focului** și **contagiunii** care definesc eficacitatea teatrului. O altă sesizare privește continua revizuire la Artaud, care nu suportă lucrul dat odată pentru totdeauna. De aici și dificultatea (ca spune falsitatea) unei tentative sistematice. O foarte utilă descendență a lui Artaud îl remarcă înrudirile cu Seneca, elisabetanii, Büchner, ca și cu autorii contemporani. După expunerea tentativelor concrete de lucru, eșecuri și reușite, Virmaux îi descifrează urmele lăsate, dar în conturarea posterității sale. În locul unei mai adînci analize a cazurilor evidente, se preferă extensia excesivă, deseori contestabilă. Cartea conține câteva texte inedite valoroase, ca și trei studii remarcabile din bibliografia critică. Lucrarea lui Virmaux nu reține tonalitatea exasperată a lui Artaud, analiza bogată păcătuiind uneori prin răceală și expunere profesorală. Ea rămîne un studiu necesar, fără a fi unul pasionant.

George Banu

„EPICA MAGNA“

de
NICHITA STĂNESCU

În drum spre Laponia

Cit de lipsit de vlagă poate să fie adevărul
și ce lipsită de rude poate să fie speranța.
La capătul unei vieți, șoarecele știind totul
despre șoareci

totuși moare ca un șoarece.
La capătul unei toamne,
știind totul despre sine
nemaiputindu-se să se schimbe
și mai ales nemaivroind să se schimbe
lemnul adoarme ca să nu moară.
Cit de lipsită de voință poate să fie voința
dragostei de singur.

Cu ochii roșii căutînd o lege

Mergeam lovit și rănit, clătîindu-mă
cu ochii roșii căutînd o lege,
Aluneca de sub mine vederea de piatră
a morților vitrege
Cel fără de casă nu are cum să ajungă
niciodată acasă
Piatra sub mine se prelungea
spumoasă
Mă destrămam în țesătura unui paianjen
urias și strălucitor
Ah, n-aș fi vrut niciodată să am durerea
de-a fi intimplător.

Despre originea morții

Moartea este originară din Milet
doși unii susțin că ea se trage, de fapt, de
la Siracuza.

Oricum părinții ei
înainte de a fi trupurile noastre
au fost trupuri cuprinse de o mult mai mică
înțelepciune

și de o mult mai mică dorință
decît
singerosul nostru a fi.

Originile morții însă nu se trag din trecut.
Cuiul de fier al luntrei lui Caron
în incheiere
dus doarme în respirația mea.

Furnicismul

Suavă veneai prin iarnă
cu sacoșa de cartofi
cu de mîncare
pentru o gură generală

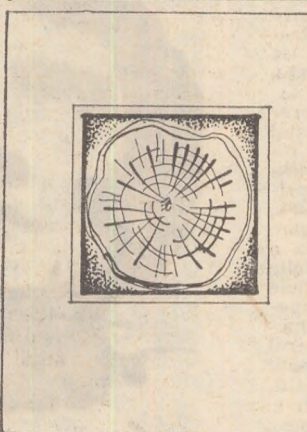
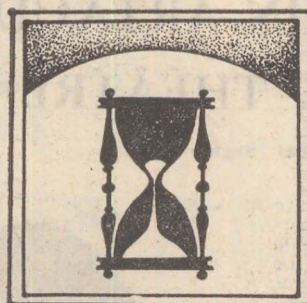
Tu îl aduceai pe a
a mic și a mare
a de mină și a de tipar
pentru un alfabet general

Tu aduceai grăbită și infrigurată
o ramă de lemn pentru un cal viu
un răsfaț și un belșug de frag
pentru hrana gheții

O cită dragoste în sine
și ce copilărie
mai bine ai fi lipit timbre poștale
de-a dreptul pe crivăț.

Capcane și curse

Nu, trupul meu nu este o cursă murdară
în care viața mea ar putea să se lase nrînsă.



Desen de Vlad Gabrielescu

Nu pot să las să se petreacă
această nefericire.

De ce-ar dormi vederea ei
în ochiul ei ?

De ce s-ar îmbrățișa fiecare
trădînd pe altcineva ?

El, — ceea ce nu există —
iar ea, — ceea ce nu este.

Acasa nimănuia

Acasa nimănuia mi-am culcat
fluturele și paianjenul.

Nu vă mai înmulțiți, — am strigat la ei ;
hrăniți-vă cu raze !

Fluture tu, să visezi ovale !
Paianjene tu, să visezi cifra șapte !

Acasa nimănuia mi-am pus
stelele verzi ale durerii, în durere, —
și aerul pe care-l mai am, —
în respirarea pietrelor, l-am pus.

Mi-e ciine de pisică
și atît cald de înghețare,
cum nu mi-a mai fost niciodată !

Acasa nimănuia
m-am șters de pe mine însumi
cu un burete tăios.

Cîntec

Cită istorie și ce trecut
poate să aibă chipul subțire
pe care-l aveai cînd mi-ai părut
că te beam, otrăvire

Cită răcoare și ce somnolență
și cum îmi părea
a inimii mele roșcată regență
pe inima ta

Fluierau frunzele ochilor reci
o vedere măreață
oho, am fi fost de-am fi fost regi de regi
întronați pe tronuri de gheață

Și acum
lasă-mă.

PANAȘUL NEGRU

ALARMĂ, alarmă! strigau ascuțit, și parcă omenește, trompetele, „La ziduri, la ziduri!” Și Tomisul începea imediat să zumzăie ca un stup. Se-auzea țipătul femeilor, lătratul copiilor, nechezatul cailor și lătratul ciinilor care-aveau să adulmece și să lingă singe proaspăt, dînd tircoale morților și răniților.

Pînă și cei mai sovăitori și greoi își lăteau mișcările și pînă și cei înșurați de o zi se smulgeau din mîinile nevestelor care îi trăgeau cu disperare de tunică. Iernile, cînd barbarii atacau mai des, caili păreau că sar direct în săculețele cu care li se înfășurau picioarele, ca să nu se înfunde în zăpadă, iar arcașii geți din Garda cetății, fără să se-nurce în cojoacele lor lungi pînă la glezne, își aruncau scuturile spre spate și se adunau în formație de luptă, mai scrințeni decît dansatorii la sunetul flautului.

Se afla aici un singur om căruia dacă nu-i plăcea viața în robie, nici nu s-ar fi putut spune că se grăbea către o moarte glorioasă. Căci omul acela se hrănea cu piinea și cu apa exilului și i se părea că legea celorlalți nu poate fi și legea lui.

Sincer vorbind, nici un avea însușiri de luptător. N-ar fi cheltuit în tinerețe niciodată bani pentru război, așa cum i-ar fi cheltuit pentru dragoste. La Roma, făcea parte din rîndurile Cavalierilor, fără să cunoască însă rigorile, ci doar privilegiile Ordinului. În calitate de Cavalier, se așeza în primele bănci la teatru, pe perne, iar nu pe lemnul care scîrția, și se saluta foarte familiar cu falnicii senatori, dar nu mai încălecase un cal de ani o ze zile.

Cînd alerga în sunetul trompetelor să apere zidurile Tomisului, se oprea citeodată în loc, ametit, ca și cum i-ar fi apărut brusc în față. Ovidiu cel de altădată, fără să mai știe care dintre cei doi îi devenise mai străin. Prea era absurd totul.

Săgețile — condeiele lui, cum le numise în glumă — scriau cu consecvență, pe-aceeași porțiune de spațiu, prelungindu-și la nesfîrșit șuieratul, mișcarea oamenilor din jur îl împingea strivitoare, ca un val, în stînga sau în dreapta, nu se-auzea nici un cuvînt inteligibil, ci mai mult urletele sălbatice, iar cînd se nimerea cite un vorbăreț în preajmă, urmau dialoguri din cele mai neobișnuite.

OVIDIU arunca una din acele su-liți numite „ușoare”, lungi de un metru (corp la corp cu sabia nu ajunsese să se bată, dar sulițele le arunca fără să clipească, la fel cum ar fi dat, să zicem, cu zarul), apoi clătîindu-se pe genunchii pe care și-i simțea atît de moi că ar fi preferat să se lungescă imediat cu burta la pămînt, ridică deasupra capului scutul, pe care săgețile zornăiau ca măzăricea.

Din cînd în cînd, cu un aer năuc, asculta ce-i spune vecinul din imediata lui apropiere.

I se-ntimplase-odată să fie lîngă un anume Lycos, fierar de meserie, om foarte cumsecade, care-i strigase gîfîind, cu o voce ca de om beat:

— I-a furat capra... Și tot el i-a furat și calul!

— Cine? îl întrebase suflînd la fel de greu, dînd buzna orbește și lovindu-se de spinarea îmbrăcată în platoșă de piele, a celui din față.

— Pungașul... ăla... — îi răspunsese întretăiat fierarul. Se împletici și căzu ne soate, fără nici un strigăt. Săgeata îi atinsese doar umărul, dar multe dintre săgeți erau otrăvite.

Ovidiu se-antecă repede deasupra lui. Nu ca să afle cine era hoțul, ci din dorința de-a face ceva, orice, pentru omul cu care avusese chiar și-un scurt schimb de cuvinte, căci la război pînă și regele îl îmbrăbătează pe soldat. Dar ochii aceia încețoșați și duși în fundul capului nu mai erau de privit. Și nici mîna mare și negricioasă, zvirliată parcă de cineva străin, într-o parte și care se tînea fără rost de un smoc prăfuit de iarbă.

Sfîrșitul fierarului Lycos, poate mai mult decît al altora, îi mări dorința de a fi laș.

De-a lupta, printr-o cît mai mare lașitate, contra propriei lui morți la Tomis, unde virtuțile romane nu mai aveau ce căuta.

De mai mult timp începuse să fie preocupat de securitatea trupului lui, vlăguit de virștă și măcinat de privații exilului.

Într-un efort încăpăținat de conservare, își trecu acum în revistă și echipamentul de luptă. Rămase uimit cînd își dădu seama cît era de precar.

Platoșa nu-l acoperea în întregime și

nici era destul de rezistentă. Casca îi stătea pe virful capului și era de piele, iar nu de metal. Sulița era prea subțire și se putea rupe ușor. Spada era prea mică, avea un singur tăiș și-i înșpiră tot atîta încredere ca săbiile Galililor, care, după prima lovitură mai puternică, se opreau, le îndreptau cu piciorul și de-abia după aceea o puteau da pe a doua.

Cu asemenea armament, nu putea să-nțeleagă cum de nu fusese ucis pînă acum sau cum de nu rămăsese schilod pe viață.

Cu o grabă febrilă, scrise la Roma și ceru să i se trimită un echipament de luptă complet. În așteptarea răspunsului, fără să mai poată dormi ca lumea nici nopțile, relua într-una plimbările pe care le făcea în port, stînd nemișcat, ceasuri întregi, pe dig.

Îl primi, tirziu, la începutul toamnei, adus de o triemă, pe o mare

tă și îl compară cu Apollo. Însă momentul lui de orgoliu trecuse, nu într-un tot, dar atît cît era nevoie, ca să nu se mai lase amăgit și să nu ia în serios decît cam jumătate din ce i se spunea. Sclavul se întoarse spre ciine și constată că — uite, pînă și ciinele... Căzuse pe spate cînd îl văzuse, crezînd că e Apollo, ori Hermes!

— Mă...! zise aspru Ovidiu. Pe urmă începu să ridă și rîzînd într-una, intră în casă zăngănînd, ca să-și scoată armura.

IN ziua în care trompetele sunară iar alarma la Tomis, Ovidiu apărui în noua lui ținută de luptă. Citi pe fețele oamenilor ce impresie făcea, fără să-i pese de asta, fiindcă era preocupat acum la alt mod de fiarele pe care le purta în spinare. Nu numai ca de niște haine bine croite care-i dădeau un aer impunător. Erau garanția



Cavalerul Trac

„plină de hîrtoape”, cum îi spuse, cu un rîs care se deschidea luminos în barba țepoasă și neagră, trierarhul care veni personal să-i dea armele și armura, împreună cu cîteva rînduri foarte laconice din partea amicului căruia i le ceruse și pe care el îl considera dintre toți cel mai de-ncredere. Îl dezamăgi faptul că îi scria atît de puțin. Dar era și mai bucuros că izbutise să i le trimită.

Avea acum o spadă cu lamă tare și tăiș de amîndouă părțile. O suliță groasă, în patru muchii. O platoșă bine lustruită, de bronz și cnemide pentru picioare. Un scut înalt, cu întărituri de fier. Și un coif împodobit cu un panaș cu trei pene negre, mai lungi de un cot, adică trecînd de lungimea dintre degetul mare și cot. „Astea-s pentru prestanță!” își spuse cu un zîmbet ironic, gîndindu-se că și de Alexandru cel Mare se zicea că ar fi purtat niste frumose pene albe la cască, foarte mari și afîrnîndu-i de-o parte și de alta a obrazilor.

Se chinul să își pună pe el, fără ajutorul nimănui, toată fierăria grea și strălucitoare, apoi își strigă sclavul.

Tot strigîndu-l, după ce trecu prin mai multe camere, iesi în peristil. Zidurile casei erau aici luminate în întregime de soarele intens de toamnă. Un pom, în față, flutura cîteva frunze galbene în țepii crengilor lui scurte și rosatiche, iar lîngă bazinul fără apă, din mijloc, stătea cu labele în sus un ciine de pribas, care își luase obiceiul să doarmă acolo. De astă dată somnola într-o curioasă poziție, ca și cum ar fi fost lovit de cine știe ce boală, dar Ovidiu nici nu se uită la el.

Văzuse de orea multe ori la Tomis ciini ciobănești cu părul mare, stînd cu labele în sus vreun ceas-două, după ce înghițeau cite un ceas și de zer, fără să poată să mai miște și să se-ntoarcă pe o parte.

Pe peretele casei, trupul în armură înălța o coloană de umbră. Ovidiu își privi umerii lași, canul imens, împodobit cu pene și admiră forța și siguranța acelei umbre, căreia el îi controla mișcările.

Sclavul apărui, rămase cu gura căsca-

propriei lui vieți și în sensul ăsta urma să le și verifice.

Apropiindu-se de poarta mare a cetății, văzu cum se înalță un val de fum deasupra zidului, pe cerul de-un albastru foarte limpede. Oamenii se opriră și arătară cu degetul.

Pe treptele de piatră tocită ale turnului de pază coborî în fugă, împreună cu umbra lui, una din sentinele, aproape un copil, filfiind din brațe, răcînd ceva greu de înțeles. Își dădea importanță, era în același timp și sincer speriat. Se îngîmădiră toți, imediat, în jurul lui.

„Du-te și vezi ce-i!” își trimise Ovidiu sclavul, care, transpirat și nervos, își tot scoate și își tot pune strîmb casca de piele. El rămase cu ochii la norul de fum, așteptînd, și îi legăna vîntul în jurul capului cele trei pene de pe coif, lungi și negre. Căpătaseră o viață a lor aparte, de păsări sau de plante nepămîntene, cituși de puțin legată de viața trupului care le purta. Exprimau, în mișcarea lor nepăsătoare, marea unei existențe libere.

„Ardeau niște colibe de ciobani, destul de departe de Tomis. Cei care puseseră focul încă nu se zăreau, dar norul acela de fum dădea de gîndit. Rămăseră cu toții la poalele zidului, ca într-o tabără, deliberînd, în vreme ce străjile supravegheau mai departe, atente, cîmpia.

Ovidiu stătu ce stătu și surprinzător — el care nu era înclinat către astfel de gesturi — se hotărî să se urce în turn și să se uite.

Omul de pază se sperie la început cînd îl văzu: nu mai era de recunoscut cu platoșă romană.

În turn era întuneric, umezeală și miroasea urit. A soarece, a paie, a mușgai, a om. Prin mica deschizătură din piatră, se zăreau zbătîndu-se patru focuri, la distanță... La ce distanță? Încercă să calculeze, deși lipseau acele borne indicatoare pe care le puneau oriunde Romanii, cam din kilometru în kilometru după care s-ar fi putut citi de cît ghida.

Îi bătea inima cu putere, gura i se uscăse și-avea impresia că se-năbuse din lipsă de aer. Cînd înfilni și ochii

lucioși ai sentinelei care îi priveau fix panașul negru, părăsi turnul. Îi venise altă idee: să se urce mai bine pe zid. Și se urcă, deși îngreunat de armură. Îi era tot una că stăteau toți tomitanii de jos, cu privirile pe el. Puteau la urma urmei să îl considere ca pe un fel de avanpost acolo.

Din crăpăturile pietrei ieșeau smocuri uscate de iarbă, pe care ploaia n-avea să le facă să crească niciodată și își aminti în trecut de mîna întinsă a fierarului... Un sentiment de mare liniște anulă amintirea. Tot spațiul din față lui era pustiu. O pustietate perfectă, în care numai șerpii se tirau să își depună ouăle și numai corbii se mai chemau din cînd în cînd, unii pe alții.

O veche vorbă plină de poezie îi trecu prin minte: „Campus habet lumen et habet nemus auris acumen. Cîmpia are vîz și codrul are auz ascuțit”.

Era cu gîndul atît de aiurea, încît atunci cînd zări praful care se ridica, luat prin surprindere, se cutremură sub platoșa lui de bronz, bine lustruită, ce sclipea ca un mic soare de la distanță.

Între timp, călăreții ieșii ca din pămînt străbătuseră încă o parte din drumul care-i despărțea de cetate. O bună parte, căci se năpusteau ca totdeauna, împinși de un avînt sălbatic.

Ar fi trebuit, desigur, să le semnaleze celor din cetate sosirea — poate că straja n-o făcuse încă. Rămase însă nemișcat, incapabil de orice reacție, cu un zîmbet chinuit pe buze. Un zîmbet care nu era zîmbet, ci începutul unui strigăt.

Ceea ce a urmat a fost o întîmplare uimitoare. De parcă însăși mîna Zeului s-ar fi oprit deasupra celor două tabere ce aveau să se-arunce una asupra alteia și le-ar fi făcut să încremenească.

Din amîndouă părțile, nu se mai auzi nici un strigăt, nu se mai produse nici o mișcare și arcurile ridicate nu își mai traseră săgețile.

Așa cum stătea sus pe zid, în văzul tuturor, în armura lui izbitoare, cu panașul lui negru, dînd impresia că înfruntă cu un curaj nebul moartea, Ovidiu trezise printre călăreții barbari teama aceea nedeslușită pe care-o ai în fata lucrurilor sacre, inexpugnabile, împotriva cărora, cum ai putea să-ți folosești nepedepsit armele?

Orice cale de înaintare era tăiată. Așteptau să-și întindă brațul spre el și să-i nimicească.

Așteptau să fie luați de-un vîrtej ca niște paie, sau să fie călcați în picioare cum își calcă olarul lutul.

Într-o imobilitate extatică, sutele de bărbații puternici, ale căror trupuri făceau una cu cele ale cailor, alcătuiră cîteva minute, un monolit perfect, supus în întregime unei singure ființe. O divinitate care nu-și savura însă voluptatea puterii, pentru că nu-și dădu seama de ea de la început.

De-abia cînd răsunară copitele cailor și cînd îi văzu depărtîndu-se, Ovidiu contemplă spectacolul — fiindcă era acum un spectacol — ca un învingător.

STRIGATELE de bucurie ale Tomitanilor, care în cinstea lui înjunghiară pe urmă boi, tăiară oi și băură vin, îi exprimau senzația de triumf în care s-ar fi cufundat cu un orgoliu total. Dacă panașul lui roman, în care tremura lumina și căruia acum de-abia îi simți adevărata splendoare, nu l-ar fi obligat să rămînă la suprafață: plin de mîndrie, dar nu de o mîndrie prostescă.

Oricum, în clipa-aceea, cînd Tomisul îl predestină rolului de erou, făcîndu-l să îi simtă admirația, cum altădată îi simțise ostilitatea, își dădu seama că nu se mai putea baza în viitor doar pe presupunții de scurtă durată și că „Memento mori” nu e o deviză.

„Scriind toate acestea, nu vreau neapărat să sugerez că, începînd să disprețuiesc moartea, Ovidiu ar fi dat cine știe ce pîde de bravură în ultimii ani ai vieții lui la Tomis.

Dar vreau să cred că nu îi rătăcește umbra printre umbrele sarmatice și că și-a cîștigat pînă la urmă dreptul vecinătății cu cavalerul trac, gravat pe-atîtea pietre funerare. Urmînd aceeași traiectorie, îi flutură unuia mantia, iar celuilalt panașul negru.

Pe lîngă ei se scurg secolele, oamenii și evenimentele, în acea cursă în care toată lumea, mai devreme sau mai tirziu, pierde.

Ei doi trebuie însă să cîștige. E una din cele mai frumoase garanții ale noastre fantul că, din cînd în cînd, cineva cîștigă. Ca să poată să piarocă după aceea altfel.

Doina Ciurea

UN ROMAN ROMÂN

LA ÎNCEPUTUL anului 1865, nu mult deci după apariția **Ciocolor vechi și noi** de Nicolae Filimon (1863), se tipărea în tipografia lui Stephan Rassidescu din București, o carte de 297 pagini purtând două titluri: **Catastihul amorului și La gura sobei** (existent la B.C.S. sub cota II 14874). În același timp, apariția volumului o găsim anunțată în mai multe numere din unele jurnale ale timpului precum: **Trompeta Carpaților** (începând cu 20 aprilie 1865), **Cicala**, **Opiniunea națională** etc. În unele anunțuri din aceleași jurnale care consemnau intenția unei colecții de 12 volume intitulată **Biblioteca română**, scrierea era anunțată la capitolul „opere originale”, numai cu cel de-al doilea titlu: „roman contemporan — La gura sobei”. Este de remarcat faptul că din amintita colecție a Bibliotecii române de la 1865 nu a apărut decât un singur volum, cel cu titlul menționat mai sus și care formează materia unui roman dens, deosebit de interesant, pe care nu-l găsim consemnat în istoriile literare (N. Iorga, G. Călinescu, G. Ivașcu), și nici în cercetările de specialitate precum: **Bibliografia romanului românesc** de Gh. Adamescu (**Cele trei Crișuri**, nr. 11—12, 1937, p. 209); monografia lui N. Munteanu din 1937 (**Aspecte și direcții în romanul românesc de la primele începuturi**), sau în sinte-

zele mai noi asupra domeniului (St. Cazimir: **Pionierii romanului românesc**, Buc. 1962, Th. Virgolici: **Începuturile romanului românesc**, Buc. 1963), ceea ce înseamnă că scrierea respectivă a rămas practic necunoscută cercetătorilor începuturilor romanului românesc.

Ea se impune însă atenției prin mai multe aspecte. Mai întâi, e de remarcat faptul că în partea introductivă a romanului, ceea ce se numește **Catastihul amorului**, se fixează un moment prejudeicat, decis teoretic, în dezvoltarea genului respectiv în literatura română. Autorul anonim al acestui roman se exprimă în mod critic despre romanele românești ale timpului. Vorbind despre stilul romanului, el spune prin gura unui interlocutor imaginar: „Iartă-mă, dar, domnule, să-ți dau câteva modele culese din romanele străine, căci pentru cuvintele de mai sus mi-a fost cu neputință de a culege din **Mystere din București**, **Elena**, **Manoil**, **Catastrofa boierilor**, **Mysterele căsătoriei** și altele tot ca acestea” (pag. 12). Sint incriminați, după cum vedem, toți scriitorii mai cunoscuți de romane ai epocii: G. M. Bujoreanu, D. Bolintineanu, Al. Phelimon, C. D. Aricescu etc. În adevăr, apropiindu-ne mai mult de cuprinsul volumului, ne întîmpină de la început o frazare alertă, un stil nervos, o stăpînire, puțin obișnuită în epocă, a cuvintelor

Conținutul romanului este și el deosebit de interesant. După ce se fixează într-o suită de secvențe satirice o imagine a moravurilor epocii (ceea ce poartă titlul general de **Catastihul amorului**, circa 90 pagini), se trece, prin contrast, la narațiunea propriu-zisă: povestirea experiențelor de viață ale eroului central al cărții, George, „om de litere, filozof și poet, entuziast și mușcător totodată”, de origine modestă, trăind din activitatea de ziarist în București și gustînd în intimitate, jucru rar în epocă la noi, ceea ce italianii numesc „farniente”, adică bucuriile gratuite ale contemplației estetice.

Este interesant de observat că narațiunea romanului, situată în jurul anului 1860, urmează o desfășurare complicată, dificil de rezumat în câteva cuvinte. Există mai întâi un plan cadru, al motivației, în care se prezintă ceea ce eroul numește „un contrast vulgar” din viața epocii: la minăstirea Sărindar are loc, în aceeași zi, o slujbă unilă de înmormîntare a unei tinere fete, și ceremonia de căsătorie a bărbatului vinovat de sinuciderea acesteia. Căsătoria respectivă afectează și viața sentimentală a tânărului Alexandru, părăsit de iubita sa pentru o situație materială. Pentru a-l ajuta să depășească acest moment de criză, prietenul său, George, îi prezintă lui Alexandru propriile lui avatari în iubire. Dar acestea nu sînt expuse direct, ca simpla povestire de către erou a unor întâmplări din viața sa, ci prin intermediul unor jurnale intime, rămase de la femeile iubite, comentate, pe de o parte, de către erou, pe de altă parte de către „Ea”, ființa ultimă a iubirii, care în partea finală a romanului poartă un nume simbolic: **Mnemosina**, ceea ce în mitologia greacă semnifică pe stăpîna memoriei, mama tuturor muzelor. Tot în partea finală a romanului, întîlnim și o schimbare în planul narațiunii: de unde inițial faptele se consumau la un timp trecut, iar contactul cu ele se realiza în special prin intermediul „memoriilor unei moarte”, acum le aflăm petrecîndu-se într-un prezent indecis, din nou cu valoare simbolică, marcînd creșterea în intensitate a unui sentiment, care la început cunoscuse doar forme pasagere, dar care acum trăiește în planul relației omului cu destinul și eternitatea. În același sens, are loc și o schimbare în cadrul mijloacelor de expresie: povestirea și dialogul sînt înlocuite cu o alternanță de proză extatică și versuri închinare deopotrivă Mnemosinei.

În cadrul acestor schimbări de planuri și mijloace artistice autorul anonim procedează din nou programatic: „... vom începe oarecum de la fine... sau cel puțin de la mijlocul acestor memorii, schimbînd ordinea unor fapte, pentru a le da mai multă putere, punîndu-le pe toate împreună la timpul și la locul ce li se cuvine” (p. 125). Această situație a narațiunii cît și a procedurilor extrem de moderne, utilizate de autor, explică lipsa totală de succes în epocă a acestui roman, care a dus în mod evident la eșuarea întregului proiect de 12 volume al colecției Bibliotecii române de la 1865.

Multiple și dificile sînt problemele pe care le ridică în fața cercetătorului existența acestui ciudat roman al literaturii române de la 1865. În ce măsură ne aflăm în fața unei scrieri originale sau a unei imitații după un model străin, cine este autorul, cum se explică acest anonim, valoarea reală a scrierii etc.

Fără a intra în amănunte privind toate aceste probleme, ne mărginim să avansăm acum doar unele opinii demne de luat în seamă în cadrul unor cer-

Dumitru Bălăeț

(Continuare în pagina 18)

LA GURA SOBEI

GEORGE

Într-o frumoasă dimineață...
Eu cred, Domnule, că me lertă...
Sera... Dar, frumoasă dimineață sau frumoasă...
...essentialele și să-ți începe...
...tota lumea... și apoi...
...tu quoque...
La... Decembrie, din anul...
...quare...
...una...
...quelle d'antăna...
...Era...
...que...
...d...
...apoi...
...Domnule...
...mei...
...una...
...Apoi...
...manica...
...Mătrina...
...trăia...

Prima filă a romanului «La gura sobei»

CAPITOLUL II

«Artea»

Vizitatorul intră și saluta.
— Domnule, am onoarea...
— Servitorul dumitale, Domnule.
— Dacă mi-am luat libertatea de
mă prezinta domniei-voastre, cu toată
că vă sînt cu totul necunoscut, această
am făcut-o pentru că am a supune
preciațiunii dumneavoastră un lucru
care, fără vanitate, va avea cel
mare succes.

— Binevoiti a șede, Domnule.
Și eu luai atitudinea aleasă, ca
este de cuviință în asemenea caz.
Tot văzînd cineva originali de orice
etate, de orice proveniență și de orice
sex, capătă o doză de resignațiune, gat
la toate sacrificiurile.

Întrebați pe directorii de teatru
Omul meu cu toate acestea își tră
sese ochelarii. Era dar să fie ceva d
cîtit.

Doamne!
După ochelari, el scoase la mada
un manuscris. Nu mai era de g...
Apoi, adăugînd:

— Domnule, nu știu dacă ai făcu
o băgare de seamă?

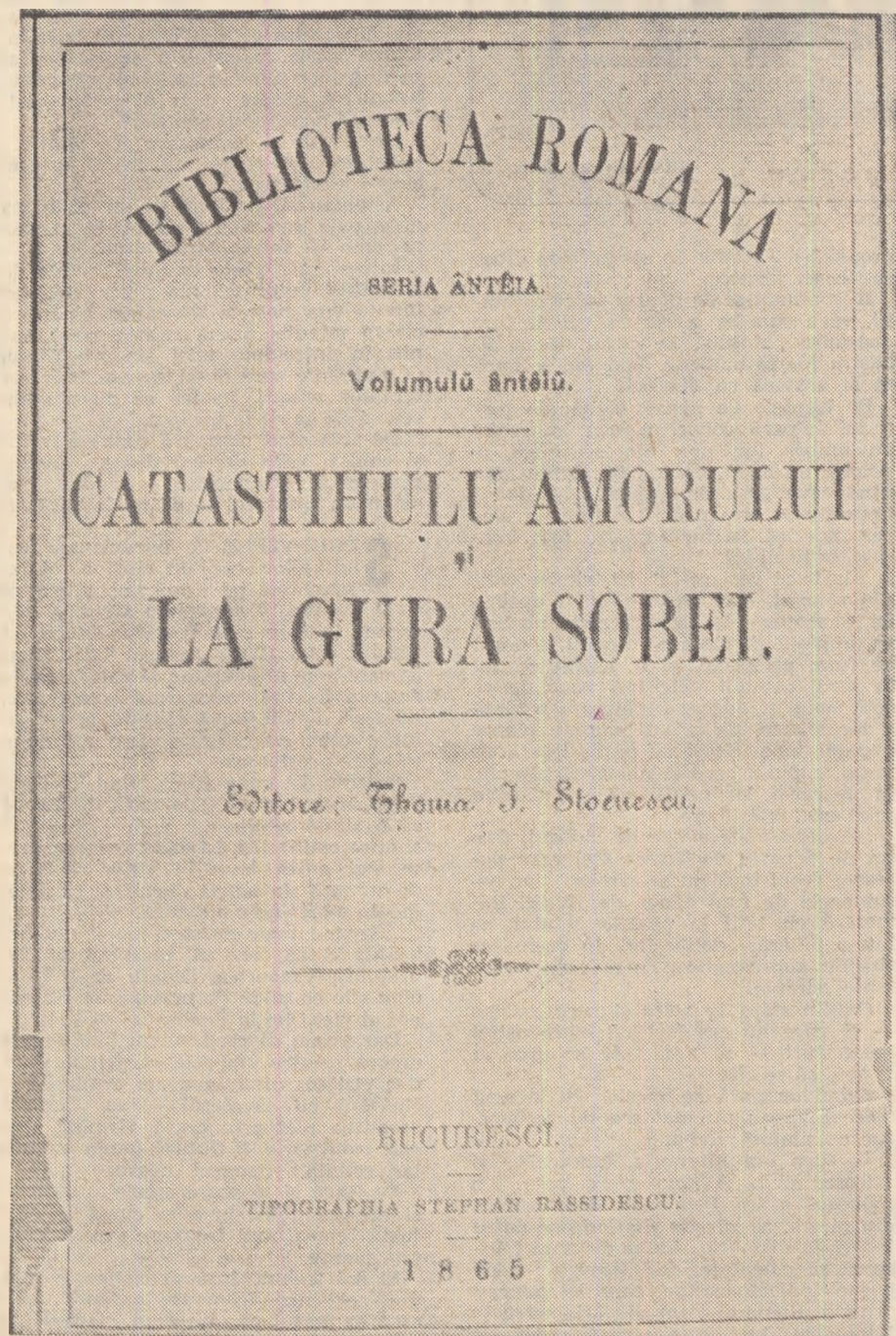
— Nici eu nu știu.

— Aj să știi.

Băgarea de seamă este aceasta. S
compus conductorii de toate felurile
Lăsînd la o parte pe toți acei care min
pe voiajori în toate cele cinci părți ale
lumii, mai sunt, nu este vorba despre
noi care n-avem decît conductoarele
D. Papazoglu pe Dunăre, mai sînt, zic
conducătorii comerțului, contri
buabilului, sculptorului în piatră, geo
metrului...

Și altele multe!
Numai profesiunea de romancier a
rămăs virgînă de orice indicator. S
cu toate acestea n-ar avea ea oare tot
atîta nevoie ca oricare alta?

Poate și mai mult!...
— Mă lertă Domnule, nu mă putui
oori de a observa importunului meu,
dar romancierul caută să se inspire din



SC NECUNOSCUT



Piață din București — după o litografie de Piezzosi (1864—1865)

TABLA DE MATERIE.

(Catastihul Amurului.)

- I — «Uă prefață quare nu este prefață.
- II — «Artea de a începe un roman.
- III — «Tractat *ex-professe*.
- IV — «Carta dragostii din anul 1864.
- V — «Un martir al lui prozel.
- VI — «Intâlnirile.
- VII — «Septămăna unei inimi.
- VIII — «Popică și Lăzărîc.
- IX — «Șiuvița de pîr.
- X — «Poema flanellei.
- XI — «Asediul și luarea amicului meu Pingea.
- XII — «Calendarul Alessandrinei.
- XIII — «Romanul vecinei.
- XIV — «Scara amorosă.
- XV — «Darurile de anul nou ale lui Stamatache.
- XVI — «Oglinda.
- XVII — «Gramatica limbii amorului.
- XVIII — «Concluziune.

e a începe un roman»

oriile sale fonduri, iar nu de o re-
a banală.

— În adevăr, Domnule... Se vede
e că n-ai studiat, ca mine, în curs
mai mulți ani, operele care compun
ecțiunea romancierilor contemporani.

— Mărturisesc...
— Ei bine! Eu am executat această
antică lucrare; din ea a rezultat
tru mine certitudinea că cineva
te desigur nota, clasa, înregistra,
te procedările cu cari s-au servit
itorii stilului.

— Aceste procedări fiind notate, nu-mi
bine decît a deduce din ele niște
uli formulate metodiceste și însoțite
exemple spre a fi susținute.

— Drace! Dar în acest chip opera
nitale va trebui să fie grozav de vo-
ninoasă.

— Ea va fi Domnule, îmi fac o glorie.
e ceea ce m-a hotărît să o des-
t în mai multe părți, din care am
parea a vă supune pe cea dintîi.

— Bravul om îmi arată manuscrisul care
însămintase așa de mult.

— Nu mai era mijloc de a-l evita; mă
elinai.

— Domnule, adăugi el, cu totul în
ntra opiniunii ce Racine a expres-
r-un vers celebru, eu cred cu tărie
începutul în orice lucru este tot ce
ate fi mai dificil.

— Am crezut dar de a mea datorie să
c o dezvoltare cu totul specială aces-
punct al lucrării mele.

— Eu o intitulez: **Arta de a începe un
roman.**

— Ce vorbești! zisei eu, surzînd că
nimerea așa de bine cu ceea ce
proiectam să fac.

— Am stabilit, Domnule, douăspre-
ce stiluri principale, de cari se pot
aga toate celelalte.

— Și mai înainte de a putea eu ma-
ifesta o consimțire sau un refuz, ciu-
atul vizitator începă să citească.

PRIMUL STIL — STILUL BURGHEZ

Acest stil a fost cultivat de roman-
cieri, mai cu seamă francezi, căci cît
pentru ai noștri, mulțumită Domnului,
nu-i avem decît în perspectivă pînă
azi, a fost cultivat, deci, cu furie de la
1830 pînă la 1845.

El a făcut deliciurile foiletoanelor.
Puțin căzut în desuetudine, dar încă
scump la fabricanții de nuvele.

Iartă-mă dar, Domnule, să-ți dau cî-
teva modele culese din romanele străi-
ne, căci, pentru cuvintele de mai sus,
mi-a fost cu neputință a le culege din
**Mistere din București, Elena, Manoil,
Catastrofa boierilor, Misterele căsăto-
riei și altele** tot ca acestea.

MODEL — Într-o rîzîndă dimineață
din luna Mai 18... o jună copilă stră-
bătea Puntea-Regală, cu un pas repede
și trecea grila grădinei Tuilleriilor, care
se deschide pe chei.

Imbletul său, elegant fără afectați-
une, arăta o origine aristocratică, deoa-
rece chipul său, cu cochetărie încadrat
într-o pălărie de mătase cenușie, trăda
o vie agitație interioară... etc.

AL DOILEA STIL — STILUL ISTORIC

Înflorește în Franța în timpul marii
perioade romantice.

Vor reveni la el.
MODEL — Ludovic XIV revocase
edictul de la Nantes.

Protestanții izbiți de această nouă
măsură se expatriau cu grămada, ca să
scape de violența morală ce li se impu-
nea.

Grav minut, în care soarele marelui
rege, declinînd la orizont, era învăluit
de ceața intoleranței și a fanatismului.

Această crudă măsură fu pentru
Franța una din cauzele cele mai du-
reroase de slăbiciune și de rușine, căci
era un singe generos acel singe al no-
bililor familii cari alergau să-și caute
scăpare în exilul de bună-voie.

Printre aceste familii, era una... etc.

AL TREILEA STIL — STILUL GEOGRAFIC

Colateral cu cel precedent.

MODEL — Nemărginitele cîmpii ale
Soloniei, formează unul din peisajele
cele mai întristătoare ce a putut cine-
va întîlni, străbătînd lumea.

Ele nu sînt decît pustii, bălării, brazii.
Mai cu seamă în împrejurimile Sal-
brisului, natura are un aspect foarte
pitoresc.

O mică gîrlită. Saudre, udă ca cu
pădere de rău acest colț de pămînt, și
se simte în neputință a-l fertiliza.

În împrejurimile dar ale acestui oră-
șel, trecătorul vedea încă, acu cinci ani,
un castel ruinat în care locuia contele
de... etc.

AL PATRULEA STIL — STILUL HUMORISTIC

MODEL — În aceea zi, mi-era urît.
Ți-este urît, ție, scumpul meu lec-
tor? nu este așa că nu citindu-mă?

Așa dar, uritul este o boală în con-
tra căreia singurul remediu este loco-
moțiunea.

Mi-aprinsei dar o țigară.
Fumezi dumneata? O! frumoasa
mea lectură nu roși! Pe dumneata, nu
voi avea indiscrețiunea să te întreb
asemenea lucruri.

După ce aprinsei țigara, mă coborii
și mă aruncași în stradă.

O viziune!... încîntare!... Tocmai în
acest minut, aceea stradă era străbătută
de o pereche de botine cari... etc.

AL CINCILEA STIL — STILUL BRUSC

MODEL — Nu, Doamnă, nu; îți re-
pet că această căsătorie este cu nepu-
tîntă.

Eu sînt nestrămütabil în hotărîrea
mea.

— Fiica dumitale va muri din aceas-
ta, domnule.

— Atît mai rău.
Așa vorbea soției sale, bătămul ba-
ron... Baronul... bătrîn nobil, curios...
etc.

AL ȘASELEA STIL — STILUL FANTASTIC

MODEL — Uraganul deșăntat sufla
cu furie.

Arborii trozneau cu un zgomot de
schelete izbite unele de altele. Norii
negri ca funinginea făceau mai poso-
morit întunerecul chiar.

De o dată un fulger albicios tăie no-
rul și la lumina sa se zări pe virful
unei stînci o fantasmă albicioasă ale
cărei...

AL ȘAPTELEA STIL — STILUL SFIȘIETOR

MODEL — O palidă lumină veghea
lingă patul agonizantului.

O jună copilă singură, pierdută, ră-
tăcită, în cămăruța friguroasă... etc.

AL OPTULEA STIL — STILUL ALEGRU

Răbdarea me începu a cam slăbi.
Așa dar, întreprînd de îndată pe
chefliul meu

— Mă iartă, Domnule: zici că ai in-
ventat arta de a începe un roman strî-
gai eu

— Da, Domnule
— Ei bine, eu te sfătuiesc să cauți
acum arta de a termina o conversa-
țiune

Sărmanul om la această lovitură, se
sculă mîndru, disprețuitor, zdrobitor, și
iesi

Dar după ce el închise ușa
— În adevăr nu mă putui opri de
a murmura, el are cuvînt
Hotărît, eu nu voi scrie un roman.

UN ROMAN ROMÂNESC NECUNOSCUT

(Urmare din pagina 17)

cetări viitoare. În legătură cu faptul dacă ne aflăm în fața unei scrieri originale sau a unei adaptări după vreun model străin, e greu de tras o concluzie categorică. Autorul se dovedește un bun cunoscător al scriitorilor romantici francezi și, lucru rar în literatura română a epocii, a romanticii englez de factură clasicizantă, John Keats, de la care împrumută cultul visului. Ma-

gia, accentuarea valorii simbolice a faptelor povestite, alternanța de proză și versuri din finalul romanului, par a fi mai mult în spiritul romantismului german (Novalis, Hoffmann, Jean Paul). De ce toată această sinteză de motive și procedee ar trebui căutată în existența unui model străin, când ea putea să se realizeze direct și în capul unui scriitor român? Un fond de autentică originalitate mi se pare evident în cuprinsul romanului respectiv.

În legătură cu probabilul autor, încă din prima pagină a romanului ni se atrage atenția că el nu trebuie confundat cu editorul Thoma I. Stoescu, înscris pe copertă: „Editorele tău, așteaptă, chiar în această dimineață, primele fascioare ale cărții ce tu i-ai promis”. Examinarea activității în epocă a lui Thoma I. Stoescu, care se reduce la editarea și administrarea unor jurnale („Cicală”, „Opiniunea națională”, calendarele „lui Nichipercea” etc.), ne arată că acesta nici nu era capabil de realizarea unei astfel de scrieri. Ar mai intra în discuție în legătură cu paternitatea acestui roman numele lui N.T. Orășanu, cunoscutul jurnalist din epoca Unirii, singurul autor care anunța, în cadrul Bibliotecii române de la 1865, un proiect de roman: **Bucureștii în carnaval**, toate celelalte titluri de romane ale colecției fiind anonime. La 1875, N. T. Orășanu realiza o culegere „completă”, în trei volume, a operelor sale satirice în care nu găsim nici un punct comun cu scrierea discutată mai sus. De fapt nici alte aspecte ale activității literare a lui N.T. Orășanu, înclinat către șarja satirică grosieră, nu dovedesc a avea vreună tangență cu spiritul analitic și rafinamentul din cuprinsul romanului **La gura sobei**. O pistă mai interesantă de identificare a adevăratului autor al acestui roman ni se pare a oferi observarea faptului că, în cadrul Bibliotecii române de la 1865, romanul **La gura sobei** apărea în locul unui alt titlu, anunțat primul în cadrul colecției respective, și anume **Don Juanii Bucureștilor**. Or, acest roman apăruse fragmentar tot anonim la sfârșitul anului 1861, în paginile jurnalului „Independența”. Cercetarea literară din ultimul timp a identificat pe autorul acestei scrieri în perscana lui Radu Ionescu, cunoscutul autor al primului studiu remarcabil de estetică română: **Principiile criticii** (Ghiță Florea: **Radu Ionescu, autor al Don Juanilor din București**, în „Gazeta literară”, 5 oct. 1967, p. 7 și St. Cazimir: **Paternitatea romanului Don Juanii din București**, în „Limbă și literatură”, nr. 24/1970, p. 133—39). Cu scrierile lui Radu Ionescu, mai mult sau mai puțin cunoscute, romanul **La gura sobei** prezintă numeroase asemănări care merg de la depistarea unor motive și procedee comune (în special cu povestirea **O zi de fericiere**), până la identificarea unor asemănări de limbaj și utilizarea expresiei literare în contexte semnificative. Nu avem aici spațiu necesar să stăruim asupra tuturor acestor constatări. Ceea ce vrem să remarcăm este faptul că anonimul romanului **La**

gura sobei corespunde unei tendințe mai generale a scrisului lui Radu Ionescu, care redacta, tot anonim, în aceeași epocă, după cum ne informează N. T. Orășanu, revista satirică **Sarivari român**: „Trei țigări fumă Radion până scrise Sarivari” (în „Cicală”, nr. 3/1865). Tot din înțepăturile lui N. T. Orășanu, din această epocă, aflăm că Radu Ionescu „este autor al mai multor opere inedite, care n-au apărut încă... Se pare însă că toate aceste opere necunoscute ale dumnealui vor vedea lumina la Moși, termin care după ideea sa este foarte favorabile pentru vinzarea lor” („Cicală” nr. 10, 11 aprilie 1865). Să fie oare aceasta o aluzie la eșuarea colecției **Bibliotecii române**, al cărei prim volum anonim se anunțase tocmai în această perioadă? Nu e greu de presupus acest lucru. Cei care l-au cunoscut mai îndeaproape pe Radu Ionescu în cadrul epocii ne-au lăsat despre el imaginea unui scriitor remarcabil. Astfel, D. Bolintineanu îl numește „unul din junii ce au făcut studii în litere în Franța, scriitor și poet român de distincție” („Dimbovița”, nr. 56/1860); C. Esarcu vorbește și el ca despre „un poet eminent și plin de inspirație” („Natura”, nr. 12/1865), iar un anonim, (C. A. Rosetti?) deplîngea moartea scriitorului, la numai 38 de ani (1872), după aproape trei ani de suferințe mintale, numindu-l „autore distins și confrate iubit”, și punând pierderea lui alături de aceea a lui Hellade, Bolintineanu și Avram Iancu, morți cu totul în același an („Românul”, 31 dec. 1872). Dacă problematica romanului discutat mai sus pare a corespunde pe deplin spiritului eminent și ciudat al lui Radu Ionescu, nu dispunem însă până-n prezent de mărturii biografice mai certe nici cu privire la această atribuire. După toate indiciile, autorul romanului a urmărit în mod deliberat anonimul. În acest sens unele explicații ar putea fi căutate în numeroasele aluzii la persoane și situații din epoca respectivă, altele în însăși tematica profundă a cărții, ce pare a-și fi propus să dezbată tocmai drama anonimului unui om de geniu.

Am ales pentru cititori câteva fragmente care ni s-au părut mai caracteristice din acest roman, ale cărui calități trebuie puse cu atât mai mult în evidență, cu cât îmbogățesc imaginea pe care o avem până în prezent despre epoca de geneză a romanului românesc modern, dezvăluindu-ne, încă de la început, o direcție analitică și psihologică, cu totul opusă aceleia reprezentată de N. Filimon prin **Ciocoi vechi și noi**. Ortografia am modernizat-o în general, spre a înlesni lectura.



Turnul Cloșei, rep. odată aici după o fotografie din a doua jumătate a secolului trecut, a servit multă vreme drept post de observație pentru „tufumbagii”. Alarmerile erau preluate de clopotele bisericilor, bătute în dungă

LEONID DIMOV

La jumătea drumului

Kram la o masă
Albă, așezată sus pe terasă,
La mare înălțime. Jos
Răsunau turlile orașului pintecos
La care poposisem în acea dimineață.
Plini de veselie și de viață.
Sorbeam cu paiul din băutură.
Vorbeam politică ori literatură:
Nu-mi mai aduc aminte.
Cînd, îmbrăcate-n străvechi veșminte,
S-au ivit de după colțul lateral,
Mergînd alături în aerul duminical,
Drept prin mijlocul străzii cu vespasiană,
O duzină de fete din vremea carolingiană.
Erau serpuitoare și țigănoase,
În mantile de brocart și fișuri de mătase,
Cîntînd o melonée necunoscută
Din mandoră, din țiteră, din lăută...
M-am uitat la rosul lor de molii veșmint
Cîteva clipe, fără să zic un cuvînt
Și, dintr-odată.
Cuprins de minie turbată,
Le-am strigat peste crăițele ude
Din fața berăriei: — Paparude!
Ele au scos un vaer subțire,
Frămîntîndu-și mîinile-n neștire,
Nu de teamă, ci de mila mea.
Mai ales că una cu ilic de catifea
Care zicea că mă știe
Încă din copilărie

Ba chiar povestea la repezeală niște scene
Jumătate bisericose, jumătate obscene,
Pe care, fără îndoială,
Le visasem într-o noapte pascală.

O! cum s-a desprins din șirul de fete
Acea fată, în sunet de clarinete,
Și-a venit să-mi așeze o coapsă
Chiar pe masa mea. Drept pedeapsă,
Fără marafeturi deșarte,
Am trecut din viață în moarte.

Urca treptele un distins necunoscut
Care, în limbajul secolului trecut
— Voiți domnule — mi-a spus — a mai
zăbovi

În compania mea, căci se va ivi
O ducasă scăpătată sosind de departe
Căreia, în vorbirea curentă, îi spune
moarte.

Și cu adevărat s-a ivit
Un fel de gospodină în peplum peticit,
Desculță, trupeșă, marmorată,
Mirosind a busuioc, cu pielea păstrată.
Ocrotitoare
Pînă și-n degetele de la picioare
Care — ce să mai vorbim — păreau lucrate
De sculptori-impărați din antichitate.
Am scîncit ca un cățeluș dus la îmbăiere,
M-a trecut așa ca o inviere

Prin tot trupul neputrezit încă,
Am simțit că mă mîncîncă
O sete de hirjoană și de-mpreunare
Și-am dat să-i desfac nodul de la cingătoare
Ea mi-a zîmbit și s-a desprins
Privind către insul distins
Și, într-o mică frază ovoidală,
Mi-a mărturisit c-a renunțat la viața
sexuală
Și că acum i-ar fi tare rușine
S-o ia de la-nceput împreună cu mine.

Apoi am plutit toți trei peste zidării,
Peste edificii la cărămidă și cupole
zmîntînii
Pînă ce mi-a spus: — Acum te las...
Am plîns, ne-am luat bun rămas
Și-am rămas cu domnul acela distins
Într-un living-room necuprins
În care, departe, în colț întunecos,
Duceau două scări: una în sus, iar alta
în jos
Despre cei de jos n-am nimic de spus
Pentru că am ales scara ce ducea-n sus
Către portalul cu feronerie și anlice
Unde, goală pușcă, m-aștepta Beatrice.
Era foșnitoare și iubeață,
Eu însă i-am spus că nu mai sunt în viață
Și m-am furișat printre clante și spații
Pînă-n marea sală de operații.

Din umorul lui Victor Eftimiu

UTILIZIND forma superioară a ironiei, autoironia, maestrul Victor Eftimiu se caracteriza astfel: „Sint un om foarte spiritual. Am replici geniale, dar totdeauna cu cel puțin un sfert de oră întârziere sau... chiar cu anii. Acum câteva zile am găsit un răspuns sublim la o mojiție pe care mi-o făcuse acum vreo două săptămîni în tramvai un tînăr impertinent. Dar, ce folos? De unde să-l mai gășesc?”

Azi dimineață m-am trezit entuziasmat de o replică excelentă, pe care ar fi trebuit să o dau unui diplomat străin în ajunul războiului. Dar a trecut cam mult de atunci și mi-a fost greu să iau trenul și diverse vapoare ca să-i dau diplomatului, care fusese mutat peste mări și țări, întârziata mea replică.”

Multe din vorbele sale de duh, Victor Eftimiu le-a adresat confratilor în atmosfera boemei literare la care participa. Este singurul dintre marii scriitori în viață, care a cunoscut celebrele cafenele pariziene Vachette și Cluny, frecventate înainte de primul război mondial de Verlaine, Richepin, Moréas, Barbusse, unde a scris și primele versuri din „Inșir-te mărgărite”.

Revenit în București, este unul dintre cei care a frecventat boema literară de la Kübler, Imperial, Terasa Oteteleșeanu și Canșa imortalizată de cel ce a fost Camil Ressu în faimoasa sa pictură, „Academia Terasă”.

La Paris, tînăr fiind, s-a bucurat de prietenia lui Jean Cocteau, ajuns apoi membru al Academiei Franceze, și a lui Pirandello, încununat cu premiul Nobel pentru operele sale teatrale. Cu acesta lua de obicei dejunul la un mic restaurant italian pe lângă Champs Elysée.

„La masă, povestește Victor Eftimiu, aveam prostul obicei să gust din farfuria lui cu macaroane Pirandello. Imi aflase năravul și, amabil cum era, îndată ce i se aducea mîncarea, imi făcea o porțioară și mi-o oferea.”

— Mulțumesc, maestre — i-am spus odată. Fii mulțumit că-ți mîncă numai macaroanele, fiindcă alții îți fură piesele și personalele!”

În relațiile amicale cu confratii, în atmosfera plină de umor a cafenelelor bucureștene, Victor Eftimiu a utilizat cu mult succes umorul în catrene, parodii și epigrame.

Admirator al poetului Ion Barbu (Barbilian), i-a făcut, pentru rezonanța numelui său, un catren colegial, utilizînd și calamburul:

„Ești al nostru Mallarmé / De origine armeană, / Arta dumitale e / Poezie mal... armeană!”

Ion Barbu s-a amuzat copios.

Lui Ion Minulescu, pe care-l considera între marii zece poeți români, i-a făcut — după apariția „Romanelor pentru mai tîrziu” — mai multe parodii de mare circulație.

„Materialul exotic, folosit de Minulescu — povestește Victor Eftimiu — ritmurile lui generoase, amploarea versului său triumfal, contrastau însă cu bonomia, familiaritatea, bucureștenismul și temperamentul lui. Acest bizar amestec m-a făcut să-l parodiez în mai multe cronici rimate, dintre care «Romanța celor trei sarmale», care s-a publicat în revista umoristică «Belgia Orientului», făcînd epocă”.

Caragiale a cerut să i se trimită două exemplare la Berlin, Mihail Dragomirescu a spus că o consideră cea mai reușită parodie, iar D. Anghel, gingașul poet al florilor, cînd lua masa cu Minulescu obișnuia să comande ospătarului: „O porție de sarmale verzi și chiftele blonde pentru domnul Minulescu!”

„În șapte sute șaptezeci și șapte / De mustării din București / Ai să găsești sarmale verzi, / Chiftele blonde, / Cîrnați cu must și mititei, / Dar ori de

cîte ori umbla-vei / Din Dealu-Spirei pînă-n Tei, / N-ai să auzi, din drîmb, din cobze, / Din mandoline și țimbale, / Decît romanța fără vorbe: / Romanța celor trei sarmale.”

Stăpîn desăvîrșit pe toată claviatura umorului, maestrul Victor Eftimiu l-a risipit generos în numeroasele genuri și subgenuri literare pe care le-a abordat: teatru, roman, memorialistică, aforistică.

În teatru — pornind de la o concepție umanistică despre artă, pe care a sintetizat-o lapidar „dragoste de om și progres, revoltă împotriva a tot ce nu e drept” — el mărturisește: „N-am folosit biciul satirei numai din plăcerea de a lovi, ci din dorința de a denunța și a îndrepta. Conștiința mi-a ordonat să protestez, să apăr să visez, să doresc ceva mai bun, mai omenesc, cum spune Maxim Gorki”.

Încă înainte de primul război mondial, în perioada neutralității, a scris revistele satirice „Nu te superi”, „E lată rău” și „Cum am zice”.

În aceasta din urmă, marele tragedian francez de origine română, E. de Max, a apărut recitînd versuri, spre a ne ajuta în lupta pentru intrarea țării în lagărul aliaților împotriva Puterilor Centrale.

După primul război mondial, Victor Eftimiu a biciuit feroce moravurile societății burgheze cu piesele sale de mare succes: „Migdale amare”, „Inspectorul broaștelor”, „Dansul milioanelelor” și „Marele duhovnic”.

În „Dansul milioanelelor” a făcut o vitriolantă prezentare a moravurilor gazetarilor și politicienilor de atunci, cu șantajele, escrocheriile, complicitățile dintre unii ziariști, miniștri și bancheri bucureșteni, culminînd în „Omul care a văzut moartea” într-o magistrală satiră a vieții politice de provincie, lupta pentru primărie dintre doi burghezi bogați, care leagă interesele comune de interesele lor; „Îți dau fata mea pentru băiatul dumitale, dacă re-



Victor Eftimiu văzut de Pallady...

nunți în favoarea mea la demnitatea de primar al orașului”.

Piesa s-a reprezentat la noi de peste o mie de ori din 1956 în toate teatrele din țară și cu mult succes peste hotare: în Finlanda, Cehoslovacia, Polonia, Italia, Iugoslavia, Albania și în alte țări, pe scenele oficiale și apoi la televiziune.

„Cînd s-a jucat la Belgrad, în 1936 — povestește maestrul — cu prilejul unui congres al primarilor din Iugoslavia, primarii din sală au protestat că sint atacați pe o scenă oficială. A trebuit să apară un delegat al direcției și să declare că e vorba de primarii din România, pentru ca publicul să se liniștească și să urmărească spectacolul.

Am văzut și eu piesa la un matineu — continuă maestrul. Pentru un autor e o ciudată și plăcută impresie de a-și auzi dialogul într-o limbă pe care nu o cunoaște, de a vedea publicul rîzînd și aplaudînd la aceeași replică unde se aplaudă și se rîde și în țara lui”.

Dar și în aforistica sa, Victor Eftimiu a spus multe adevăruri pe plan spiritual, urmînd linia trasată de Chaucer, marele poet și umorist englez, că adevărul se poate spune și sub formă umoristică:

„A fi om de spirit înseamnă atît a gîndi lucruri de spirit, cît a avea cu-

rajul să le spui și mai ales tactul să nu le spui”.

„Ador oamenii amabili, dar detest arta amabilă”.

„Pentru unii nu e literatură acolo unde nu e vorbă multă”.

Dar polyvalentul om de litere, mult prețuit de marile mase de cititori și de spectatori a recurs la replica umoristică și în manifestările vieții civice, fapt pentru care dezaxatul Carol II l-a exclus din orice demnitate publică, iar succesorul lui, automareșalul, l-a internat de două ori în lagărul de la Tîrgu-Jiu.

Cînd Carol II instalase statuia ecvestră a fostului rege Carol I în Piața Palatului, călare fără chipiu, Victor Eftimiu a lansat epigrama:

„Cînd unu-i mort și altul viu, / Eu din dilemă astfel scap, / Prefer pe cel fără chipiu / Acelui fără cap”.

Iar cînd fostul automareșal încheiase un acord politic cu hitleristii — care și justificau invaziunea Europei prin lipsa de spațiu vital — Victor Eftimiu a exprimat vizionar eșecul lor și biruința noastră prin acest catren:

„Eu acordul n-am să-l critic, / Dar mă tem de acest final: / Ei, cu spațiul lor vital, / Noi, cu spațiul mioritic”.

Nicolae Dimitriu



de Ross...

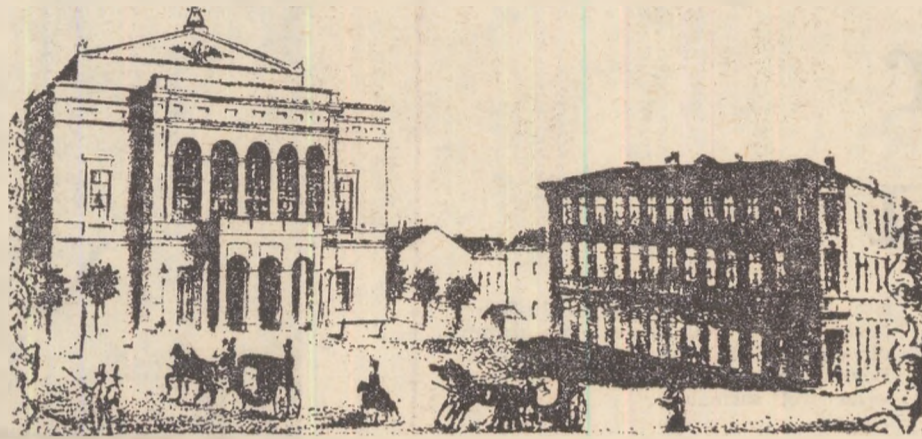


și de Gruia (1915)

CĂRȚI DE ISTORIA TEATRULUI ROMÂNESC

ÎNCA de la sfârșitul secolului trecut teatrul românesc începuse să-și scrie istoria odată cu comunicarea academică (în ședințele din 1 noiembrie 1896 și 17 martie 1897) a lui Dimitrie C. Ollănescu intitulată **Teatrul la Români**. În cele trei sferturi de veac cât au trecut de atunci bibliografia istoriei acestui domeniu a sporit în chip impresionant și, în afara numeroaselor lucrări de toate categoriile apărute în trecut, chiar astăzi sînt în curs de publicare două masive istorii ale teatrului românesc: una, sub auspiciile Academiei, a ajuns la hotarul primului război mondial, cea de-a doua, a harnicului și pasionatului Ioan Massoff (**Teatrul românesc**), însumînd pînă acum peste 2500 de pagini, se află și ea în pragul aceluiași eveniment cu atîtea consecințe nu numai pentru istoria socială și politică, dar și pentru cea culturală a țării noastre.

Pînă la încheierea lor din toate punctele de vedere, necesară și așteptată, doi cercetători tineri, Mihai Florea (**Scurta istorie a teatrului românesc**, Editura Meridiane) și recent Mihai Vasiliu (**Istoria teatrului românesc**, colecția Lyceum, Editura Albatros) au schițat două priviri sintetice asupra trecutului acestei arte. Ceea ce ne preocupă acum sînt cîteva probleme metodologice legate de această disciplină pasionantă nu prin pitorescul și ineditul vieții de artist cît din perspectiva locului pe care teatrul îl ocupă în societatea și cultura românească. Și Mihai Florea și Mihai Vasiliu fac abstracție de conferința lui Ion Marin Sadoveanu „Teatrul românesc în legătură cu mișcările străine” — 1923 (vezi **Dramă și Teatru**, p. 5—43). În care se afirmă un punct de vedere ce ar merita o mai mare atenție din partea istoricilor acestui domeniu: există o tradiție populară a teatrului românesc? Răspunsul negativ al eruditului nostru om de teatru, care considera creația populară ca fiind constituită doar din drama magică (Drăgaica, Turca, Bazaia, Calianul) și din „un recent embrion de dramă liturgică, de împrumut sau fără consecințe” (Irozii), constituie în același timp un răspuns la faptul că pînă în acel moment drama românească nu-și avea o „caracteristică” a sa. Nu putem intra aici în toate amănuntele discuției și nici tranșa de partea cui se află sau nu dreptatea, dar ceea ce mi se pare că ar fi util de acum înainte în discuția acestei perioade de dinaintea teatrului nostru cult ar fi, pe lângă descrierea formelor de spectacol, dacă există o filiație între acestea și drama românească de mai târziu. Îndrăznesc să avansez aici ideea că dacă poezia a fertilizat și a marcat dezvoltarea liricii noastre culte, toate marile ei momente definindu-se în funcție de creația populară, teatrul românesc nu a resimțit încă nici în drama propriu-zisă, nici în arta spectacolului influența folclorică. Și aceasta pentru că dacă începuturile poeziei noastre au coincis cu revelația tezaurului de perfecțiune al liricii populare care a devenit imediat model și ideal pentru artiștii teatrului, așa cum spunea și D. Ollănescu, s-a impus la noi fie prin trupe străine, fie prin modalități, forme, motive și personaje, situații împrumutate și localizate. De aceea afirmația din primul capitol al tratatului academic de istoria teatrului (vol. I, p. 137) „Procesul de evoluție al artei teatrale populare, care a atins o treaptă avansată cu apariția spectacolului dramatic constituit din secolul al XIX-lea, rămîne deschis prin persistența cu care formele teatrale folclorice continuă să se manifeste” nu are acoperire. Mai întii pentru că formele teatrale folclorice s-au perpetuat sau mai bine-zis s-au repetat stereotip în stricta legătură cu ritualul religios sau al sărbătorilor pe care le celebrău și-au avut o existență paralelă atît cu evoluția dramei românești și a artei spectacolului. Și aceasta pentru că impactul începutului nu s-a produs: teatrul a fost înțeles de societatea românească dintr-o altă perspectivă decît poezia sau proza, el răspundea altor necesități sociale și psihologice decît formulele magice, să spunem. Cele două etape ale luptei pe acest tărîm la începutul secolului al XIX-lea, teatrul în limba română și teatrul românesc, nu-și aflau punct de sprijin în creația populară, care era dominată fie de elementele magice, fie de cele orientale (irozii, caragheoz, geamala) și nu se prezentau în formele desăvîrșite artistice ale poeziei.



Piața Teatrului Național din București de la 1850 (după o gravură de epocă)

Alecsandri are să introducă cîteva din aceste elemente (Irozii din Iași-n Carnaval), dar ca elemente de atmosferă, de culoare grefate pe o intrigă convențională la modă atunci. El conferă chiar irozilor și păpușilor rolul de a rosti unele adevăruri — dar ei sînt aduși pe scenă în forma lor etnografică, fără ca vre-o formă a dramei și spectacolului popular să influențeze structura teatrului său. Deși le cunoștea, Alecsandri nu le-a resimțit în fibra creației sale cu o forță novatoare și ca un model. Și mai caracteristic mi se pare faptul că, spre deosebire de lirică, de proză, de arta plastică sau de muzică, în dramă și arta spectacolului nu s-a schițat nici o mișcare de renovare și inovare pornind de la sursele folclorice cu care oamenii noștri de teatru nu și-au aflat nici o afinitate spirituală. Atunci putem să ne întrebăm dacă titlul capitolului (**Izvoare la Mihai Florea și Rădăcinile la Mihai Vasiliu**) sînt cele mai proprii, deoarece nici unul, nici altul nu demonstrează ceea ce nici nu se poate demonstra în chip obiectiv: un proces de continuitate între teatrul nostru folcloric și cel cult.

Și Mihai Florea și Mihai Vasiliu au meritul de a face printr-o expunere cursivă și concentrată (ultima carte apărută în colecția „Lyceum” reprezintă deci prima treaptă a unei inițieri pe acest tărîm) un fenomen care în majoritatea lui operează cu abstracțiuni. Dacă textele de teatru au rămas pînă de curînd arta propriu-zisă a spectacolului, măiestria regizorului și a actorului nu se mai pot reface. Ceea ce era inefabil, emoția unică și irepetabilă stabilită ca un fluid între scenă și sală,

nu se mai poate reconstitui. Fotografii ne dau doar o imagine aproximativă și, vai, cit de desuță și mai ales cititorul tînăr se poate întreba cum și de ce au plăcut sau de ce unul sau altul din ei au fost considerați mari actori, în fața cărora s-au extaziat generații întregi. Și poate ar trebui pe viitor ca alături de bogatul material documentar, alături de rigoarea expunerii (Mihai Florea a încercat, și adeseori a izbutit, trasarea unor anumite direcții într-un univers atît de divers, iar Mihai Vasiliu, alegînd calea reliefării momentelor reprezentative) să încercăm a defini de ce un anumit tip de regie, de interpretare, de actor se impune și cum el devine reprezentativ pentru o epocă. Ce tip selectează publicul și cum îl modelează pentru a răspunde perspectivei și cerințelor sale artistice sau, invers, cum publicul se modelează după chipul și asemănarea trupeză și sufletească a actorului. Ceea ce istoriile noastre de teatru nu au încercat încă este această definire a psihologiei colective care creează și impune idoli, după cum aceeași psihologie colectivă se conformează idolului. Acum explicația în istoriile noastre de teatru este redusă la cîteva termeni stereotipi, care încep cu „mare” și se încheie cu „forță (neobișnuită) de expresie”. În felul acesta s-ar contura atmosfera socială și psihologică a unei epoci de teatru care a influențat nașterea unor direcții, fie cele dominante, fie cele de contestație.

O problemă mai dificilă pe care cei doi autori au soluționat-o în chip curajos, tîne de periodizarea istoriei teatrului românesc. În special în tratatul academic periodizarea urmărește o suprapunere mecanică a evoluției orînduirilor sociale cu a istoriei teatrului românesc, ceea ce mai ales în cazul dezvoltării tîrziei a acestei arte și mai ales al parcurgerii într-un timp restrîns a mai multor etape nu poate fi în nici un caz susținut. La noi drama roman-

tică află expresii din cele mai viabile în primul deceniu al secolului prin Davila și Delavrancea în cu totul alte împrejurări istorice, sociale și morale decît drama apuseană. Se petrecea un fenomen asupra cărui merită să reflectăm: în timp ce căutam să fim sincronizați (uneori prin localizarea tipurilor la situații românești, cum a făcut Alecsandri, apoi prin crearea unui teatru naturalist, de boulevard, comedie lirică), în același timp fără să fim seama de evoluția teatrului universal contemporan, refăceam etapele sărite pînă atunci. Pornind această identificare mecanică, prezentă în mai toate publicațiile teatrale ale institutului de istoria artei a făcut să apară și ideea că urmînd logic decăderea capitalismului și teatrul dintre cele două războaie a cunoscut un asemenea proces. Ceea ce, bineînțeles, contravine adevărului și de la această premisă pornește și Mihai Florea, infirmînd un punct de vedere greșit, denumindu-și capitolul printr-o expresie extrem de potrivită, „Sinteze”, care ni se pare a demonstra extrem de convingător o situație reală. Mihai Vasiliu propune o perspectivă care ne duce la aceeași concluzie, anume teatrul dintre cele două războaie văzut ca „prelungirea și consolidarea moștenirii clasicilor”.

De unde provenea eroarea interpretării despre care am vorbit în afară de aplicarea dogmatică a unui principiu? Și dintr-o anumită unilateralizare a fenomenului teatral de atunci privit în special prin prisma luptei duse împotriva teatrului comercial și de boulevard fără să se pună în evidență faptul că acum teatrul românesc devine modern în adevăratul înțeles al cuvîntului, că expresia lui sparge tipurile dramei romantice și melodramei, că atunci putem vorbi de școli de regie sincrone în sensul superior cu marile curente ale lumii și nu de piese puse în scenă cu meșteșug actoricesc, că acum trecem de la „monstrul sacru” la o concepție asupra spectacolului în toate componentele sale, că acum putem vorbi despre o înțelegere a teatrului ca un fenomen spiritual de sine stătător (pe care numai Caragiale o avusese) și nu ca o componentă a unui bloc cultural, cum se întîmpla pînă la primul război mondial. Ceea ce aș vrea să remarc și faptul că cele două sinteze de largă popularizare, adresîndu-se marelui public, depășesc interpretările înguste ale fenomenului și deschid perspectivele unei înțelegeri adecvate a evoluției teatrului românesc.

Fără îndoială lucrări de acest gen a căror apariție nu poate fi de ajuns aplaudată, deoarece au o însemnată și meritorie contribuție nu numai la cunoașterea unui fenomen în expresiile lui cele mai elocvente, ci și la reabilitarea teatrului ca un fenomen major literar nu-și pot propune să aducă prea multe interpretări inedite sau mai bine-zis surprinzător inedite. Mihai Florea își asumă în mod lăudabil riscul desprinderii unor direcții și tendințe în dramaturgia și arta spectacolului nostru de astăzi, iar Mihai Vasiliu schițează și carențele artistice ale producțiilor de început ale dramaturgiei contemporane. Dar idoli și monștrii sacri încă mai au o seducție și asupra noastră și uneori poncifile operează fără să spunem în ce gen au fost mari. E poate și aici una din problemele metodologice importante ale cercetărilor de istoria teatrului pentru care actorii în special aparțin fie romantismului, fie realismului. A nu te situa într-unul din cele două curente înseamnă automat a nu fi mare, a fi un excelent actor de boulevard înseamnă a nu avea locul în istoria unui teatru care aproape trei decenii a vehiculat un repertoriu în care această piesă își avea un rol preponderent și care a prilejuit succese și creații remarcabile. Sugestiile numeroase oferite de aceste două sinteze privind istoria teatrului românesc, punctele de vedere ce le oferă discuției nu reprezintă și atestarea cea mai elocventă a interesului și valorii lor?

Valeriu Răpeanu





Moment din filmul „Dacă e marți, e Belgia”

„Dacă e marți, e Belgia”

A DICA : acel microcosm automatizat și infernal cultural care se numește „o grupă de turiști plecați să viziteze 9 țări în 18 zile” își are timpul și spațiul său propriu, diferit de al comunului muritorilor. De pildă, pentru comunitățile muritorilor o zi e marți sau vineri pe motive de ceasornicărie astrală. Dar un turist în croazieră pe apă sau pe uscat, ca să știe ce zi e, Se uită afară și întreabă: „În ce țară sîntem?” Dacă e Belgia, știința îl învață că e marți; dacă e Roma, ziua nu poate fi decât joi.

Grupul e compus numai din americani. Compania turistică e engleză, precum britanic este și tinărul ghid, erudit și bun de gură, dar mai ales înzestrat cu un spirit fantezist și fisticu care se înabășă, cuminte, în sloganurile profesionale pe care trebuie să le distribuie clientelei.

Filmul este o vastă și (m-am gândit bine) genială satiră reciprocă. Toate țările parcurse sînt ridiculizate, dar nu în sine, ci din strictul punct de vedere al ridicolului ridicularizatorului. Americanii găsesc Europa absurdă, plicticoasă, insipidă. Pentru ei Londra are numai lucruri; nu are oameni. Fauna hippy din Piccadilly Circus îi indignează. Lozincile lor nu-i interesează. De pildă, pe o pancartă scrie: „Dumnezeu a murit”; iscălit: Nietzsche; e drept că pe o altă pancartă scrie: „Nietzsche a murit”; iscălit: Dumnezeu. În schimb, o puștancă din grupul de turiști, moartă după tot ce e la modă, e amorezată lulea de un tînăr beatnick, pe cît de motociclist pe atît de contestatar, băgat pînă în gît în „mişcare”. Fiindcă fata îi spusese că pe ea nu o interesează lucrurile, ci oamenii, pletosul june o va duce într-un

loc unde o să vadă (zice el) oameni adevărați, nu maimuțoi ca aceia din muzee. Și o duce la un club hippy, pentru ca fata, în fața acestei omeniri compuse din lațe-zdrănțe-barbă-jeg, să-și recîștige încrederea în genul uman.

Se știe că un american simte că i se scrijeleşte timpanul cînd aude acca englezească diformă vorbită în Anglia de englezi și că, aflat în Europa, abia așteaptă să se întoarcă acasă ca să mai poată auzi „a proper English”. În filmul nostru, unul din turiști zice: „mi-e dor să aud măcar trei vorbe spuse într-o englezească ca lumea”.

Un altul zice către nevastă-sa, care, ea, avusese ideea aceluia voiaj: „Ai să mi-o plătești!”; apoi, tot către ea: „Ala care a spus că nicăieri nu-i așa bine ca acasă, se afla, probabil, în turneu turistic prin Europa”. Una din babe e indignată de felul odios cum italienii estropiază cuvîntul Venice și fac din el Ve-neț-ia! Auzi dumneata! Iar văzînd cum defilează garda regală, exclamă: „Uite pe ce se duc banii ajutorului american!”

Un american mai bătrîn venise în Europa ca să revadă locul unde el asistase la felul cum camarazii lui se luptaseră ca niște lei în războiul mondial II: pe cînd povestea unei doamne cum el răpusesese o întregă unitate nazistă; aude o voce imitînd o rafală de mitralieră. Este un neamț burtos, călător și el, care explică doamnei sale cum i-a făcut el praf pe americani...

Scenele de satiră a țării de Italia și italieni sînt de un umor enorm și de un adevăr așa de evident, încît suportă orice exagerare, orice hiperbolă. Aproape că ne fac să spunem, ca orice

brav meridianai. „Și încă nu exagerează destul!”. Dar ceea ce e remarcabil, stimabil și înduioșător la autorii filmului, este că toate momentele de zeflemisire a italianului ni-l arată pe acesta uluit de generos, dezinteresat, darnic, încrezător, contrastînd cu meschinăria celorlalți.

Interesant la acest film este că e magistral jucat de vreo zece actori, principali toți, dar de asemenea secundari toți, în sensul că-s niște actori obscuri, pe care nu-i știa nimeni, dar care acum ne fascinează prin capul pe care și l-au compus și felul în care își interpretează personajul. Există, în acest film, și actori cunoscuți, vedete ca: Vittorio De Sica, Virna Lisi, Anita Eckberg, Senta Berger, dar ei nu apar decît într-o singură secvență de o jumătate de minut. Această idee regizorală spune multe.

În tot cazul: să iei peste picior, una după alta, nouă importante țări; să o faci pe un ton nu acuzator, ci glumeț, înduioșat; să faci un film turistic în care să ridiculizezi toate racilele organizațiilor turistice, ajungînd totuși la concluzia că nimic pe lume nu e mai plăcut și mai vrednic de lungi amintiri decît asemenea scurte aventuri ambulante; să împăneci, la fiecare trei minute, povestea cu vorbe sau fapte de spirit, un spirit popular fără să fie vulgar, doct, fără să fie pedant — să faci așa ceva înseamnă, între altele, să inventezi încă un gen cinematografic. În care gen nu se poate face mai bine decît a făcut regizorul britanic Mel Stuart, autorul acestei savuroase, fermecătoare călătorii.

D. I. Suchianu

Lecțiile lui Henri Agel

• PE culoarele subpămîntene ale metroului din Paris, unul din ultimele locuri din Franța unde lumea mai circulă pe jos, adică are timp să se oprească și să privească, stă scris cu litere de o șchioapă, citiți: „Que sais-je?”

Enciclopedie universală în fascicule de 120 de pagini format de buzunar, colecția „Que sais-je?” se adresează unui public divers cu scopul de a transmite minimul de informații strict necesare în legătură cu un subiect. Fiecare volum e redactat de personalitatea cea mai reprezentativă a domeniului respectiv, cel al cărui cuvînt are putere de lege. **Estetica cinematografului** din colecția „Que sais-je?”, apărută pentru prima oară în 1967, reeditată de zece ori și tradusă în numeroase limbi, poartă semnătura lui Henri Agel.

Fost profesor și fondator al clasei preparatoare pentru concursul de admitere la I.D.H.E.C. (catedră pe care a deținut-o timp de peste 20 de ani. Henri Agel este în momentul de față

profesor și șeful catedrei de estetică cinematografică a Universității Paul Valéry din Montpellier (unde funcționează și o catedră de limbă și literatură română). În 30 de ani de activitate a publicat aproape tot atîtea cărți de teoria filmului. În 1972 își împarte timpul între Universitatea din Montpellier și cea din Fribourg (Elveția) și „Les Editions du Signe”, casă de editură al cărei director și co-fondator, împreună cu soția sa, este.

Acasă la profesorul Henri Agel. Mii de volume tapetează pereții tuturor încăperilor. Partea rezervată filmului e probabil unică în lume. Există de asemenea câteva rafturi unde toate cursurile ținute timp de treizeci de ani se află clasate în dosare voluminoase. Un adevărat creier suplimentar. La 61 de ani, profesorul Henri Agel predă cursuri și dirijează seminarii — în medie unul pe zi. Cei care au îmbrățișat cariera universitară sînt de acord că un număr de două ore zilnice de predare necesită un număr cel puțin dublu de ore de pregătire. Fără să mai vor-

bim de cronicile zilnice ale criticului cinematografic Henri Agel (direct „pe curat”, fără nici o ștersătură, pentru ziarul „Le Midi Libre” din Montpellier).

Ne aflăm în fața unui monument de putere de muncă și informații; discuția ar putea cu ușurință lua forma unui monolog purtat ex-catedra. Dar istoria, ea, nu a epuizat încă acea trăsătură care se repetă în caracterul marilor personalități: modestia.

«A scrie despre și pentru film, înseamnă mai întîi și mai întîi a avea o reacție sensibilă și inteligentă de comunicat. Un angajament al sufletului. Pentru mine, simplu constat clinic, oricît de riguros nu ajunge. De la o vreme, filmele sînt „explicate”, reduse în formule. În ceea ce mă privește, filmul care mă face să vibrez îmi inoculează lirismul său pe care, la rîndu-mi, îl transmit comentariului. Christian Metz, unul dintre șefii curentului structuralist în teoria cinematografică, a publicat acum cîțiva ani un studiu despre filmul **Adieu Phillipine**. Articolul, extrem de pertinent, e drept, nu mi-a trezit dorința de a mă duce să văd filmul. Or, pînă și cel mai formalist, dintre formalisti, Stephane Mallarmé, spunea: „poezia este exprimarea, prin limbaj, a sensului miste-

rios al aspectelor existenței”. Cunoașteți, desigur, teoria cunoscutului sociolog și estetician contemporan, Edgar Morin, despre fotogenie, ca dezvăluind un aspect misterios, un „altceva” ascuns. Alăturîndu-mă lui, într-o anumită măsură, eu susțin imposibilitatea epuizării unui film prin descriere. Misterul creației nu poate fi redus la o formulă. El poate fi invocată. Funcția limbajului este mai degrobă magică: a găsi corespondențe verbale sentimentelor pe care le comunică imaginea. În zadar vom tot diseca structurile poetice ca pe un cadavru. Misterul creației rămîne întreg. Asistăm azi la un terorism structuralist: e! las cîmp liber de exprimare posibilităților de apreciere cît mai diverse. Eu unul iubesc filmele care „cîntă”, respectiv polivalența realului, nu sînt selecționate, ci „deschise”. Într-o zi mi-a plăcut să îmi iau ca deviză cuvintele lui Rossellini: „În cinema, a arăta înseamnă a revela”. Îi iubesc mai presus de orice pe Mizoguchi, Rossellini și Mark Donskoi. Da, da, mai ales Donskoi și **Copilăria lui Gorki**. Capodopera necunoscută. Cinematograful meu stă sub semnul iubirii».

Nicolae Oprețescu

Cinema

„Filme de neuitat”

• **CARTEA** românească de film, deseori vitregită (editurile se codesc să o publice, e. it. chiar sa o numeasca în proiectele lor de perspectivă; un an, în care apar două-trei volume pe cuprinsul întregii țări, este socotit ca un eveniment printre cinefili), își găsește totuși adevăratul ceou, își stabilește cu eleganță locul său de prestigiu în peisajul nostru cultural. De curînd, la Librăria Mihail Sadoveanu a fost lansată o astfel de carte: Filme de neuitat. Autori: D. I. Suchianu și Constantin Popescu. Prima întâlnire cu viitorii cititori a respectat ritualul obișnuit (pînă acum doar pentru celelalte genuri de cărți); cuvintele calde rostite de Romulus Vulpescu ne-au descris plăcerea, satisfacția intelectuală pe care lectorul o va resimți la parcursul volumului; apoi decanul criticii culturale, D. I. Suchianu, i-a invitat pe spectatori să-și reamintească mereu — și mai ales citînd despre Filme de neuitat — că ei sînt de fapt și coautorii peliculelor vizionate, atunci cînd „proiectează, nu pe ecran, ci în gînd [...] o a doua poveste izvoită direct din faptele petrecute în film”. Și, în sfîrșit, asaltul doritorilor de autografe...

Dar începutul de drum al cărții tipărite de Editura Meridiane (redactor: Viorica Matei) nu se încheiește: a doua zi, una dintre cele mai importante emisiuni ale micului ecran, Telegazeta, ne oferea o reintîlnire cu Filme de neuitat, cu autorii lui, ne atrăgea atenția că ne aflăm doar în fața primului volum, că vor urma și celelalte, așa cum au fost gîndite de D. I. Suchianu și Constantin Popescu.

Deci și vara pot avea loc fericele inițiative culturale; deci și cartea de film românească își poate cu succes revendica drepturile sale. Așteptăm să ne fie confirmate speranțele renașterii acum...





Ionel Perlea la anii când a scris primele măsuri ale „Simfoniei concertante pentru vioară și orchestră”

„Cîntec de lebădă”

Dacă „Moartea Isoldei”, nemuritoare pagină wagneriană pe care o reascultăm întotdeauna cu aceeași bucurie a spiritului, a constituit „cîntecul de lebădă” al lui Ionel Perlea, fiind ultima lui „tălmăcire” în România, **Simfonia concertantă pentru vioară și orchestră** rămîne compoziția sa prin care își încheie o bogată activitate creatoare, părăsind această lume și transformînd „mîna noastră trecere” într-o „marcă trecere”...

A început-o din anul 1936, cînd manifestările sale artistice din Capitală impresionau prin forța emoțională ieșită din comun, și a terminat-o la finele vieții, departe de țara pe care a iubit-o din adîncul inimii lui generoase, deschisă la tot ceea ce reprezintă cununia frumuseții cu forța adevărului.

Se știe că Ionel Perlea o pornit de la romantismul tîrziu, iar în această privință, Max Reger a exercitat o puternică influență asupra sa (De altfel, ramificațiile muzicii regeriene au intrat și pe Mihail Jora, precum și pe Marcel Mihalovici). În perioada interbelică, Ionel Perlea a acumulat și alte experiențe — ne referim la neoclasicismul hindemithian. Dar aproape în toate operele sale există o spiritualitate românească, obținută printr-o tactică „alchimizare” a folclorului nostru.

Simfonia concertantă pentru vioară și orchestră de Ionel Perlea este tradițională ca alternare de tempi — **allegro, ma non troppo, andante, allegro, ma non troppo**. Dar modernă printr-o evi-

tare a șabloanelor clasicizante și totodată prin promovarea unui admirabil principiu al „variației continue”. Putem vorbi de un „germene de sonată”; arhitectura este tratată însă cu o luxuriantă fantezie, încît forma propriuzisă poate fi remarcată în toată splendoarea ei, doar la analiza în retortă. Este ca și cum am încerca să definim în ce constă esența sa clasică și în ce s-ar caracteriza specificul romantic al discursului său muzical. De fapt, această „dilemă”, acest „litigiu” dintre „clasicism” și „romantism” definește întreaga istorie a culturii omenestii! La Ionel Perlea, ca și la alți creatori români, există un „clasicism structural”, încît i-am compara ope a cu antichitatea apolinică cu străfulgerări dionisiace sau cu un Ev Mediu romantic, străbătut de nuanțe clasice, de un spirit rațional, — ca și în cazul lui Thomas d'Aquino, — ce reprezintă acea „apă vie” a nemuririi. În concluzie, Ionel Perlea apelează la formele de sonată, lied, rondo, departe însă de tot ceea ce ar putea fi considerat un nedorit academism. El ne apare ca un clasic în formă și romantic în conținut, asemănîndu-se cu acei scriitori contemporani, care ascund un „Boileau” în sufletul lor...

Muzica evită tematismul tradițional, dar fuge în același timp de ceea ce numim în mod curent „atematism”. Căci există melodii cantabile în muzica lui Ionel Perlea, sau mai bine zis o suprapunere de melodii, printr-o poiză

transparentă — uneori transformată în expresivă eterofonie — la care se adaugă o atrăgătoare asimetrie ritmică și mai ales o măiestră paletă orchestrală, rod al unor fecunde experiențe de combinații timbrale.

Nu este o lucrare larg-accesibilă. Uneori conține ceva hieratic, de parcă autorul ei și-ar fi propus să scrie o muzică de fond pentru figurile alungite, în sens neobizantin, din pinzele lui El Greco. Dar în momentele de maximă emoționalitate relevă acea nostalgie moldavă, acel fremătător cîntec lung. Alteori, cantabilitatea sa discretă, cu o orchestrație sobră, chiar austeră, ne sugerează pasul sfios al căprioarei în ambianța codrilor seculari.

Ionel Perlea a creat marea sinteză, obținînd fuziunea mult rîvnită: tradiție și inovație înțeleaptă. Simfonia sa concertantă rămîne în muzica românească o realizare deosebită. Ca și „fenomenul Ionel Perlea”.

Reascultînd-o, prin intermediul benzii de magnetofon, mi-am dat seama de măiestria uimitoare a lui Mihail Constantinescu și de profunzimea cu care i s-a dăruit dirijorului Mircea Cristescu. Ei admiră din toată inima! Fiindcă ei n-au trecut pe lângă această operă, de o frumusețe orfică, cu „indiferența cu care ploaia udă statuile”.

Doru Popovici

Participant la concursul Bach

Începutul acestei veri m-a găsit în orașul în care a trăit și a creat Johann Sebastian Bach. Cu toate că mă aflam în postura de participant la concursul ce-i poartă numele, în toată perioada petrecută acolo am trăit o atmosferă de sărbătoare, emoțiile inerente nefăcîndu-se prezente decît în momentul rezultatelor. Privind retroactiv, sint bucuros că am putut să ascult multă muzică, de Bach în special, interpretată cu măiestrie și într-un stil de referință. Împreună cu ceilalți colegi români, participanți la concurs, am vizitat acest bătrîn și toluși tînar oraș, Leipzig, și am fost încîntat de mai multe specii-bijuterii ale artei gotice și medievale, de a căror valoare am putut să mă conving la fața locului. Am cunoscut tineri muzicieni din toată lumea, am avut plăcerea să admir mari talente, pe care sînt convins că vom avea ocazia să le ascultăm și în țară, am înodat multe prietenii pe baza crezului nostru comun — arta muzicală. Este o senzație deosebită cînd te înfîlnești cu oameni de aceeași vîrstă, din țări diferite și cînd, discutînd despre muzică, descoperi multe puncte comune.

Astfel, problema interpretării muzicii lui Bach, ca e-i preocupă pe muzicienii tuturor timpurilor și locurilor, mai ales pe cei care trăiesc în orașul ma elui Bach, împarte estetica interpretării în două direcții: una, pe care o consider retrogradă, aceea aparținînd unui Bach rigid, uscat, sec și a doua, care se pare că este cea mai apreciată la ora actuală, în care Bach nu-și pierde nimic din măreția sa dacă este cîntat cu multă căldură, judecat cît mai uman și, poate, romantic, fără a se întrebuița însă mijloacele tehnice caracteristice unei interpretări de acest fel. Ascultînd multă muzică prezentă astfel, îți dai seama că fraza muzicală trebuie construită cu multă știință și, mai ales, bun gust, depășind canoanele de stil instaurate de anumite optici rigide. O mare plăcere mi-a făcut discuția cu un violonist care studia **Concertul de Mendelsohn** și care, știindu-mă cîntăreț de lied, mi-a cerut sfatul asupra conducerii liniei în andante.

Am descoperit, cu această ocazie, odată în plus, că între voce și instrument nu se pot gîndi diferențe sensibile, muzica fiind baza unui limbaj comun.

Gheorghe Crăsnaru

Muzică și literatură (VIII)

BRUITISTII

OBUNA bucată de vreme efeciele sonore inrudite cu zgomotul au fost folosite de compozitori într-un mod pe care-l putem caracteriza ca muzical. Chiar descriptivismul lui Richard Strauss, cît ar fi el de exterior și pedestru, rămîne în ultimă instanță fidel legilor muzicalului. Pot, în fond, să ascult poemul său simfonic „Don Quijote” și fără să știu cărei aventuri a „cavalerului tristei figuri” îi corespund fiecare variație — și de obicei așa și este ascultat. Combinațiile sonore prin care compozitorul voia să illustreze lupta cu berbecii sau dialogul dintre stăpîn și Sancho, pot fi încă percepute — cu o anumită bunăvoință — ca structuri muzicale, cu tot evidentul lor caracter onomatopoeic. Putem să spunem că ceea ce a salvat simfoniile și poemele simfonice ale lui Richard Strauss este tocmai stratul de „muzică pură” ce încă transpare prin noianul — uneori greu suportabil — de indeletniciri ilustrative, născute dintr-o atitudine servilă a muzicianului față de literatură.

Veni însă un moment care precede nemijlocit — și de loc întâmplător — izbucnirea primului război mondial. Căci experiențele publice — cu pretenție de concert — cărora li se dădau în 1913 la Milano, Pratello și Russolo au un izbî-

tor sens profetic. Pentru prima oară, artiștii celor mai sublime năzuinți se înfățișează posedată de o stranie și străină voință și a nu mai fi ceea ce era, și de a deveni expresia directă (cum ar fi azi „cinemăverit”) a violențelor, stridentelor, urletelor, suierăturilor, izbiturilor din lumea inconjurătoare, bineînțeles, în măsura în care acestea se adresează auzului. În loc de orchestră, în fața publicului fură instalate o sumedenie de obiecte prin a căror lovire, frecare etc. minutorii lor făceau să ia naștere o desfășurare sonoră menită — în concepția inițiatorilor — să vestească o eră nouă a muzicii. Firește că ceea ce a rezultat, a socrat penibil sensibilitățile cu aderențe profunde la muzică. Într-unul din foiletoanele sale Debussy prezintă cu sarcasm aceste prime manifestări ale bruitiștilor porniți să revoluționeze muzica.

Și totuși, oricît de antimuzicale vor fi fost asemenea concerte, ele nu erau lipsite de legătură cu ceea ce fusese pînă atunci fenomenul muzical. Punctea o constituia elementul percutant pe care bruitiștii nu făcuseră decît să-l ia din simfonismul clasic, să-l izoleze, să-l amplifice și să-l ipostatizeze. De fapt, percuția fusese, din capul locului, o pătrundere di-

rectă — abia stilizată — a zgomotului în muzică. Conștiința acestui caracter al ei i-a făcut pe marii maeștri să o întrebuițeze cu măsură și totdeauna ca element auxiliar, niciodată în prim plan sau de sine stătător. Nu numai lui Beethoven, dar chiar și lui Wagner sau Mahler li s-ar fi părut o nebunie să compună ceva în mod exclusiv pentru instrumentele de percuție. Acestea reprezentau compartimentul „infernului” într-o artă țesuță din lumină, dar care voia să dispună și de un le mijloc capabile a sugera lumea de impulsuri, forțe, stihii pe care spiritualitatea ei trebuie s-o domine. De la Beethoven încoace compozitorii se aplecară cu atenție crescîndă asupra acestui compartiment — mai puțin elaborat și diferențiat decît corzile și suflătorii —, în vederea perfecționării lui. Preocupare — s-ar zice — cît se poate de firească și legitimă.

Iată însă că, pe parcursul unui secol, acest prunc care era percuția la Beethoven, fu atît de bine îngrijit, ba chiar și supraalimentat, încît se dezvoltă, creșcu, se făcu mare și, odată cu venirea secolului XX, se simți bărbat în toată puterea cuvîntului. Chiar cu funcție auxiliară și de plan secund, percuția a ajuns să însemne în simfonismul post-romantic și expresionist o componentă definitorie și sine qua non a viziunii artistice. Dar cum dintre compartimentele orchestrei este cel mai năraș, percuția, — ajunsă la plenitudinea forțelor ei — se simțea stînjinită, sub o intolerabilă tutelă. De ce nu s-ar emancipa, de ce să nu existe în sine și prin sine, așa cum li se îngăduia uneori celorlalte instrumente? Această dorință clocotitoare

de a fi ea însăși, atinge un punct paroxistic într-o lucrare a cărei primă audiență avea loc — cu un formidabil scandal — exact în același an în care bruitiștii organizau la Milano primul concert de zgomote. Ceea ce a dezvăluit furia parizienilor care au supus unui adevărat bombardament de obiecte pe cei ce realizaseră „Sfințirea primăverii” a fost și intervenția, de-a dreptul năucitoare, a percuției sălbatice ritmizată. Ei bine, în timp ce prin Stravinski principiul percutant își striga cu vehemență voința de a fi liber, dincolo de Alpi avea loc prima lui manifestare în libertate. Numai că pe cînd principiul percutant își năuș se exprima cu suprem rafinement, în forma sa eliberată, el se înfățișă pîmîiv și grotesc. De aici teama lui Debussy ca nu cumva o asemenea eliberare să se instaleze autoritar în lumea muzicii. „Fanteziile progresul i te fac să d-vii conservator”, spunea el.

O anumită logică a istoriei era mai puternică decît nobilele dorințe ale lui Debussy. Principiul percutant era expresia sonoră cea mai fidelă a violenței care-și făcu loc și se afirma atît de distrugător în civilizația europeană. De aceea spuneam că ieșirea în public a bruitiștilor în ajunul primului război mondial era adinc, profetic semnificativă. Din evoluția ulterioară a lucrurilor s-a putut vedea că grotescul și ridicolul acestei prime manifestări dovedeau nu neviabilitatea, ci doar s'adii început de organizare al unui mod de expresie sonoră cărui-a-i aparținea — vai! — viitorul.

George Bălan

Tenis magic, șah magic

Paradoxuri

● ANCHETELE, iată un lucru care mă interesează în gradul cel mai înalt. Dincolo de stereotipii, locuri comune, mici lașități și mari demonstrații de orgoliu scilicet întotdeauna umina caldă a adevărului. Dacă nu a ești absolut, măcar a relativului adevăr.

Intrebat, astfel, ce reprezintă pentru televiziunea, un tânăr suedez mărturisesc: un excelent mijloc de culturizare. Și completa: familia mea este foarte primitivă. Aproape în fiecare seară avem în casă prieteni și cunoscuți. Atunci deschid televizorul care îi acaparează de îndată. Eliberat de grija lor, mă întorc în camera mea unde pot citi în liniște câteva ore.

M-a amuzat, e drept, la început o atât de paradoxală condiție a lecturii. Dar repede bănuiele și neliniști mi-au cuprins sufletul.

Să fie, oare, nevoie, mi-a trecut prin minte, să fie, oare, nevoie de un televizor pentru a ne putea abandona cititului ca unei nobile, singuratic, excepționale indolenței? Și apoi, să fie, oare, prietenii noștri atât de neinteresanti, atât de profund, funciar, total, definitiv neinteresanti, încât cea mai mare bucurie care ne mai rămâne să fie aceea de a ne izola de ei ca de un rău, ca de o boală, ca de o teribilă oboșală?

Ce simplu și simetric și-a împărțit tânărul suedez viața: într-o parte, el și cărțile, în alta, prietenii și televizorul. Ce simplu și simetric! Numai pentru mine, desigur, numai pentru mine, cea obișnuită cu o înfinită complicații și transparente confuzii, prietenii sunt, uneori, la fel de importanți ca versurile, versurile ca imaginea, imaginea ca prietenii. Numai pentru mine..

Ioana Mălin

● AM CITIT undeva că foarte curînd, în lume, cu ajutorul televiziunii prin cablu vor putea fi vizionate în direct spectacole teatrale, vor fi efectuate tranzații bancare și ziarele vor fi transmise la domiciliu prin fotoviziune. Că viața ne va învada într-un punct fix și, stînd în casă, vom cunoaște întreaga lume. Mai mult decît atât: TV, prin cablu va asigura oricărui cetățean o teleemisiune pentru a-și exprima punctul de vedere spontan. La acest ultim punct trebuie să adaug că Televiziunea noastră transmite în direct puțin, și mai ales meciurile senzaționale și că în legătură cu acestea toate persoanele pe care le-am atîns cu privire aveau păreri originale. De pildă, mulți au remarcat faptul că astăzi în lipsa credinței și-a făcut loc o altă credință, la fel de fanatică, și că această nouă religie își are ca puncte de adorare pe sportivi, acei strălucitori mușchetari care ne dau gustul victoriei și al înfrîngerii, al onoarei și al pierderii.

Meciurile susținute de Ilie Năstase și Ion Țiriac au ridicat tensiunea vitală, pulsul ne-a crescut, viața noastră s-a accelerat în asemenea hal încît vineri, duminică și luni am trăit mai puțin în afara televizorului și foarte mult în fața hubloului străveziu al ecranului.

În perspectiva viitorului, vă asigur, dragi mușchetari, că ne pîndeste o mare victorie. Agitația și bucuria voastră încordată sint ca barele de magneți care atrag întimplările magnifice.

● DAR TENISUL magic a etalat și slăbiciunile oamenilor: în emisiunea 360°, Tudor Vornicu, Emanuel Valeriu și Aristide Buhoiu l-au incolțit pe antrenorul de tenis Ștefan Georgescu cu câteva întrebări. Care au fost întrebările? 1) Ce i-a șoptit (la un moment dat) Țiriac lui Năstase la ureche? 2) De ce oare la meciurile de tenis, spectatoriile telefonează în studio simțindu-se obligați să dea sfaturi jucătorilor? 3) Cum se relaxează antrenorul de tenis?

Dragi temerari, ne interesează cu totul altceva despre tenis, am fi avut alte întrebări esențiale în locul întrebărilor naive care nici măcar nu se compară cu întrebările întîme și viclene de tipul: unde își spală hainele Fantomas?

● PARTIDA Fischer-Spasski s-a mutat din rîndul oamenilor în rîndul zeilor. La TV, s-a refăcut cu evlavie și cu uluire drumul imaginației celor doi pîși ai șahului. Tot mai des văd bărbații jucînd șah și lumea trece pe lingă ei amintindu-și de cuplul magic Fischer-Spasski. Șahul, deci, e ceva vital care ne încordează la maximum viața.

Am văzut într-o cameră plină de flori fotografia lui Spasski, ni s-a părut că numai așa trebuie să arate zeul șahului. Am aflat că Fischer e un fiu de ascet care vine la întîlnirile grandioase nu cu soția, ci asemeni faraonului tînăr, el sosește cu frumoasa soră și cu prietenul traumatizat, umblător pe roțile, de care are o teamă magică ca de un semn al umanității atînsă.

E atât de important tenisul, e atât de important șahul cu tablele lor pe care se încearcă să fie captat imprezvizibilul. Să fie prins și să i se dea vizibilitate!

● SERIALUL Apartamentul n-are ca scop stîrnirea unei emoții, a unui gînd potrivit cu timpul în care trăim. Mai degrabă el excită gustul mediocrității, risul timp de glume, stîrnitoare de lipsă de imaginație. Meritul său, însă: în u'timul eni od a apărut în stîrșit la televiziune și porcul, urmează să se afirme.

Bună ziua, porcule! Să trăiți, telespectatorilor!

● VOT deschis pentru Tele-top: melodia Mamă, mamă interpretată de excelenta formație „Phoenix”. (Adică luați lista cu melodii și răsturnați-o, ca ultima să fie prima, și invers!)

Gabriela Melinescu



O săptămîină a suspense-ului

● EMOTII pentru campionul de baseball complexat, adus pînă în pragul neînucii de către ambițiosul și sârmanul său tată (Frica Iese din ascunzis); neliniști pentru viața felei oarbe, victimă a unui kidnapper, efectuat de niște bandiți nemiloși (Stația Union); complicații și primejdii nebănuite, surmontate de bravul osiaș roșu, ce-și apără și educă tovarășii — o duzină de cadine eliberate dintr-un harem (Soarele alb al pustului); cîns-tea și libertatea frumoșilor ochi — ai Audrey-ei Hepburn și ai lui Peter O' Toole — salvate, în extremis; măs-trile falsuri executate de tatăl-pictor și de bunicul-sculptor, semnate cu numele lui Van Gogh, Cézanne, Ceilini, dobîndesc un plus de autenticitate (Cum se fură un milion). Primul episod al unui nou serial — aventurile spectaculoase ale detectivului particular Mannix și seria a doua a ecranizării engleze, Cei trei mușchetari, completează suita de palpitate intrigi cinematografice oferite de televiziune, în zilele trecute.

Deci, o săptămîină a suspense-ului, căci conflictul tuturor acestor filme se declanșează instantaneu, încă din primele secvențe, iar deznodămîntul, rezolvarea mereu fericită, se înfăptuiește cu puțin înaintea apariției cuvîntului the end, sfîrșit, koneț. Maxima intensitate a dramei este atînsă din primul sîert de oră, apoi acțiunea își urmează cursul, descoperind noi peripeții, înlîntuind o întîmplare neașteptată cu o altă ce pare lipsită de soluție. Spectatorul așteaptă, se frămîntă, gîndește, se identifică — poate — cu eroii pentru că scenariul se alcătuiește alert dintr-o succesiune de situații „extraordnabile”.

Doar pelicula Telecinemateca, Frica Iese din ascunzis, are o evoluție mai lentă, mai dorit psihologică: totuși, atmosfera apăsătoare domnește încă de la început în casa modestă a americanului ce visează pentru fiul său: meciuri mari, echipe glorioase, bani mulți; hohotul de plîns înăbușit al copilului și boala mamei prevestesc g.avele incidente viitoare — criza de inimă, primul eșec, șocul psihic — devenite tragedii, în acest univers redus ca proporții și aspirații. În schimb, pistoalele se zăresc, în haincele răufăcătorilor, încă din primele momente. așa cum e firesc, de altfel, în orice film polițist, chiar dacă el are respectabila vîrstă de 22 de ani (Union Station este realizat în 1950). Prezența în lin de poezie, plastica elaborată a tuturor cadrelor sau rafinatul simț al umorului nu întîrzie și nici nu estompează întîmplările bine tensionate, luptele încordate din Soarele alb al pustului; cineastii sovietici au reușit să surprindă o ambianță istorică, un peisaj social și exotic în același timp, alter-nînd tonalitatea gravă cu cea comică.

William Wyler, „jansenistul mizansceni”, sobrul portretist al coșmarului familial (Vulpile) sau austerul analist al anilor războiului (Cei mai frumoși ani ai vieții noastre), revine din istoria celei de a șaptea arte rememorîndu-și amintirile sale franceze, creînd o parodie a genului polițist, diseînd ticurile tipice galice, ca și manife-pasionaților colecționari americani. Verva lui Wyler nu înlătură suspense-ul; chiar dacă se fură o s'ar'ue falsificată, ea este evaluată însă la un milion de dolari; chiar dacă hoții nu sint profesioniști și ironia mimează groaza, totuși pericolul este real, paz-nici și poltia sint la pîndă.

Deci, să recăutăm: primul film semnat de Robert Mulligan al căru protagonist era Anthony Perkins. Dar dacă l-am fi revăzut pe acest idol al cinematografului modern, nu în Frica Iese din ascunzis, ci în Psycho de Hitchcock sau în Procesul lui Kafka și Welles? L-am cunoscut pe regizorul Rudolph Maté, autorul peliculei Stația Union, dar oare nu era mai interesant să-l descoperim pe același Rudolph Maté, operatorul lui Dreyer la Patimile Ioanei D'Arc? Sau pe Peter O' toole în Becket?

Este, însă, vară — cu toate că plouă și e frig — așa că, probabil, o săptămîină de suspense prinde bine oricărui telespectator.

Ioana Creangă

Micul ecran

A FOST ODATĂ...

● ACEȘTI INGERI TRIȘTI este piesa care l-a lansat (și impus totodată) ca dramaturg pe Dumitru Radu Popescu. După premieră, prozatorul atît de apreat a fost dublat de dramaturgul vavros, comenlat favorabil de mai toată lumea. Spectacolul de la Tirgu Mureș aunoscut elogii și distincții meritate, apoi alte colective din țară au dat viață acestor ingeri atît de triști. În Capitală, lucrul acesta a fost realizat de către un colectiv talentat al Teatrului Giulești.

Acest spectacol l-am urmărit recent și pe micul ecran, mai exact marți, 8 august.

Piesa vorbește despre iubire, o temă veche, veșnică, dificilă. Au abordat-o mulți, cu rezultate diferite, și niciodată nu va fi uitată. Nici de către D.R. Popescu, pentru că și-n piesele sale următore această temă revine mereu.

Ceea ce îl interesează în primul rînd pe autor sint cele două personaje, care vor și care pot iubi, care au puritatea iubirii, care se-nalță unul pînă la celălalt, indiferent de unde vin, indiferent ce s-a-ntîmplat cu ei mai înainte. El vin unul spre celălalt, se caută, se vîd, se-apropie, își caută mîinile, părul, ochii, se găsesc, dar cercul nu se-nchide. Ei vor continua dansul acesta angelic, dansul iubirii, dansul purității.

S-ar putea să greșesc, dar ceea ce mi se pare mie în general o neizbîndă a pieselor contemporane este personajul pozitiv. Schematic vorbind, negativii sint întotdeauna mai bine prinși, sint puși la insectar cu destulă precizie. În piesa lui D.R. Popescu situația este inversă și aceasta mi se pare a fi una din cele mai mari reușite ale sale.

De aceea, Marcu Cristescu sau păduchele cu chitara, de exemplu, pot lipsi. Și dacă nu, ar fi fost chiar mai bine. Existența lor nici nu mă interesează în mod deosebit. Moartea unuia dintre ei mă lasă indiferent. Chiar condamnarea publică, justițiară, nu-mi dă o satisfacție prea mare.

Dar nimic din ceea ce li se-ntîmplă lor, cuplului de-ndrăgostiți nu-mi scapă. Acești ingeri triști, atît de triști și-atît de damnați în continua lor căutare își captează toată atenția. Traiectoriile lor sint antice și vor dăinui mereu. Se despart atunci cînd se cunosc mai bine, cînd știu cine sint ei, dar ochii, miliardele de prîviri ale ființei lui o vor urmări tot timpul, toată viața, peste tot. Și la fel se va-ntîmpla cu ea.

Ar trebui să-nvățăm să iubim, se spune la-nceput. Este un fel de leit-motiv al întregii sale opere dramatice. (Îl găsesc și-n Pisica în noaptea Anului Nou și în Picticul din grădina de vară.) Finalul este impresionant. Limbajul poetic al scriitorului, superb... „A fost odată, a fost odată ca niciodată”. Și povestea va începe din nou cu ațîi la fel de frumos și poate la fel de trist.

Spectacolul, urmărit pe micul ecran, a plăcut. Actorii s-au apropiat cu dragoste de text și l-au slujit cu credință. Regizorul Geo Saizescu, un vechi colaborator al scriitorului, a căutat să fie cît mai exact (uneori exagerînd). El a beneficiat de o distribuție deosebită, bine aleasă.

Mariana Mișuț, una dintre cele mai înzestrate actrițe tinere, a avut momente memorabile. A susținut o partitură dificilă, cu multă sensibilitate și inteligență. Și-n plus este atît de frumoasă.

Cornel Dumitraș, actor pe care-l apre-

ciez, dar care pînă la acest rol nu a arătat tot ce poate, a cîștigat de data aceasta galoane de preț. Sint sigur, evoluțiile sale viitoare vor fi pe măsura interpretării acestui inger trist, adică deosebită.

Și ceilalți actori au fost buni. Și Dorina Lazăr, cu o paletă interpretativă bogată, și Traian Dăncăanu plin de vervă, și Vilcu sigur și minuțios în realizare, dar mai ales, în scurtă dar strălucită sa apariție, Șt. Mihăilescu-Brăila. În rolul păduchelului cu chitara, Dan Tufaru a co-respuns.

Scenografia semnată de Doina Levința excelentă și de această dată.

A fost odată... o poveste frumoasă, o poveste vastă, o poveste trăită. Orice prezență a unui scriitor atît de talentat precum D.R. Popescu este așteptată și urmărită cu mult interes. De aceea am amînat pentru săptămîina viitoare, sim-băta noastră de toate zilele.

Radu Dumitru



Mariana Mișuț și Cornel Dumitraș în ultima premieră teatrală a T.leviziunii: „Acești ingeri triști...” de Dumitru Radu Popescu

Plastică

ARTIȘTI ȘI EXPOZIȚII

Absolvenții...

...secțiilor de grafică, metal, ceramică și sticlă din Institutul „N. G. I. Gorescu” expun lucrările lor de diplomă în sala „Kalinderu”. Înainte de a trece succint în revistă nume și calități, vă propunem o meditație pe marginea acestor „expuneri-barometru”, pornind de la două premise obiective și esențiale.

Întii posibilitatea de a descifra preocupările, direcțiile și rezultatele învățământului de artă, concretizate în lucrări semnificative. Apoi, șansa de a putea depista „în nuce” talentele autentice, pentru a le urmări și mai ales ajuta concret în evoluția lor ulterioară, preocupare pe care o recomandăm criticii (neatență de obicei, cu această sală), dar mai ales conducerii U.A.P. tocmai fiindcă s-ar simplifica „problemele” (în general false) legate de selectarea tinerelor talente pentru a fi primite în rândul artiștilor cu statut oficial de creator.

Revenind în sala Kalinderu, putem continua discuția de pe cele două coordonate propuse la început. Astfel prima constatare se leagă de existența unei reale preocupări pentru un învățământ eficient, cu finalitate funcțională și estetică presupusă de creația de obiecte artistice. Important ni se pare faptul că se caută limitele definitorii pentru fiecare gen, specifice pentru un anumit mod de a concepe forma și funcția în raport de material și de destinație. Exemplele în acest sens ni s-au părut serviciile din sticlă ale lui **Constantin M. Negreanu**, simple, frumoase, funcționale și serializabile, serviciile de toaletă și modulii industriali din ceramică aparținând lui **Carmen E. Toma**, ca și lucrările decorative ale lui **Mihai R. Tănăsescu**, **Neculai Eftimie** sau **Anca Macovei**, autoarea unui „perete despărțitor” de bună calitate artistică și tehnică. Pentru decorația în metal cele mai reprezentative se dovedesc panourile semnate de **Constantin E. Ionescu** și **Gh. Dascălu**, gândite riguros în desfășurarea spațială și atent finisate. „Formele spațiale” trădând oarecum improvizarea și hazardul care conduc la rezultate apropiate de „arta brută”.

În cazul lucrărilor de grafică, de un bun nivel profesional, trebuie să por-

nim de la o constatare generală care își are explicația obiectivă: existența unei stilistici comune, trădând un același mod de a concepe și de a face, rezultată din asimilarea manierei celui care conduce clasa, Ion State, ilustrator prin excelență. Elementul pozitiv rezidă în orientarea către o grafică eficientă, cu finalitate — fiecare student prezintă și ilustrații la câte un volum —, iar pericolul unui manierism „de grup”, detectabil în modalitatea de a trata gravura ca o „pictură cu acid”, poate fi anulat prin autenticitatea pe care o descoperim în detaliile și accentele ce definesc și delimitează personalități. Ne-au plăcut gravurile lui **Aurel Bulacu**, semnificative ca mesaj uman, aflate sub semnul surrealismului prin practicarea blocajului vizual, ca și prin aluziile la fenomenul de reificare — „Biroul” — sau de dizolvare a structurii umane — „Somnul” — și în a e-ași timp polemice prin aluziile conținute, ca și compozițiile cu accente ironice ale **Marinei Bucura Crainic-Iosiif**, situate sub obsesia expresionismului, vizibil și în ilustrațiile nostalgice chagalliene la volumul „F” al lui D.R. Popescu. Corecte gravurile lui **Sergiu Dinulescu**, inspirate, așa cum arată și titlul, din „Realitatea cotidiană”, ca și ilustrațiile la romanul „Bietul Ioanide” litografii de un realism prea apropiat de litera cărții. Încercările pe care le face **Mariana-Alma Ștefănescu-Rusescu** de a introduce o viziune mai modernă în gravurile sale, pentru accentuarea forței signalice, atrag atenția asupra necesității de a practica divertismentul cromatic într-un câmp monoton, dar extrem de expresiv ca desen, lucru valabil și în cazul ilustrațiilor la „Craii de Curtea Veche”, mai mult lucide decât nostalgice.

Tinerii artiști...

...care expun câte două lucrări în sălile Casei de Cultură „Friedrich Schiller” pot constitui un pretext pentru a redeschide o discuție mai veche, legată de criteriile și procedura după care sînt primiți noi membri în U.A.P. Argumentele cu care am putea aborda această problemă se leagă de



Constantin M. Negreanu: „Serviciu de sticlă”



Aurel Bulacu: „Ziarul”

calitățile intrinsece ale artei pe care o fac unii dintre expoziții și de maturitatea lor artistică, astfel încît menținerea „sine die” în acea „sală de așteptare” care este Cenaclul Tinereții nu se justifică în unele cazuri.

Urmînd firul acestei idei, remarcăm în sala „Schiller” prezența lui **Augustin Costinescu**, posesorul unei stilistici personale, născută din sinteza modului de a gândi volumele abstract, ca pe niște esențe, cu lirismul sonorităților cromatice modulate în subtile variații tonale, ca și pe cea a lui **Gabriel Cătrinescu**, în lucrările căruia descifrăm o evoluție sigură către autenticitatea limbajului generat de un puternic fond afectiv, controlat de rigoarea gândirii supusă idealului de calm și echilibru. „Veteranul” formulelor constructiviste, **Diet Seyler**, operează cu siguranță în cîmpul aceluiași preocupări, stabilind noi raporturi între pata neagră a dreptunghiurilor și suprafața albă a hîrtiei, spre deosebire de un alt expozițant, **Tiberiu Marianov**, autorul unor xilografuri expresioniste în care fondul negru al compoziției subliniază caligrafia sugestivă a ductului alb. Expresionismul limbajului lui **Reinhardt Schuster** mizează pe valoarea emoțională a culorilor tratate decorativ, dar și pe jocul suprafețelor articulate după o ecuație subiectivă, pe cînd formula practică de **Grigore Fușle**, mai puțin convingătoare, dar de o sinceritate nemimată care atrage și o prospețime cromatică, denotă o reală încercare de cristalizare stilistică, absentă din păcate în lucrările **Lilia-**

nei **Iudorache**, artistă dotată cu o certă sensibilitate, dar oscilînd mereu în alegerea unei soluții proprii.

Adina Țuculescu, din ce în ce mai sigură în alegerea soluțiilor și în rezolvarea dialogului dintre volume și spațiu, prezintă cinci piese de lemn, gândite și realizate într-o manieră care le dădea dreptul să figureze alături de lucrările expuse la prima manifestare cu program critic organizată de revista „Arta”. Sculpturile în metal ale lui **Ingo Glass**, deduse dintr-o formulă cubistă, atestă ecourile unui spirit septentrional materializat în planuri anguloase care sugerează tendința ascensională specifică gândirii gotice, accentuată de circulația luminii în jurul suprafețelor.

Pentru a completa această „panoramă a genurilor”, **Helmut Stürmer** prezintă schițe pentru un decor cu pronunțat caracter expresionist și satiric, fotografiile reproduse în simetria pozitiv-negativ, iar **Elena Haschke-Marinescu** ne propune două panouri decorative imprimate, piese acroșabile și atractive prin arabescul roșu al desenului.

Consacrații...

...**Dan Băjenaru** și **Eugen Ispir** expun împreună la galeria „Orizont”, în ciuda diferențelor de temperament, viziune și tehnică.

Arta lui **Dan Băjenaru**, un liric urmărit de nevoia de sinteză, se alimentează din valorile cromatice și constructive proprii picturii noastre din primele patru decenii ale secolului XX, conținând elemente cotidiene sensibilizate printr-o cromatică subtilă și originală în peisaje — „Argeș”, „Nisa”, „Veneția”, „Paris” —, amintind de lecția lui Pallady în cazul nudului.

Experimentele lui **Ispir**, concretizate în noi formule tehnice (folosirea rășinilor colorate), conduc la soluții informale ambițioase, sugestive poate pentru jocul imaginației pe care mizează tipul de „cronică sentimentală”, dar neconcludente sub raportul strict estetic, în ciuda opiniilor lui Alzetta, Rizi, Malvezzi, Orienti, Della Rossa și Perer Russen — poet englez (!) — pe care le consemnează catalogul. Lucrările se recomandă singure, și un „Volum” de sticlă albastră, un fel de semnal astral singular, ne-a amintit cu nostalgie de **Eugen Ispir** pe care îl descoperim în „Fucina degli angeli”.

L. D.

Virgil Mocanu



O artă cu deschidere

FLORIN PUCA are, în sfîrșit, prilejul de a ne călăuzi — e la prima sa expoziție „autentică” — prin pădurile radicalare ale universului propriu. Artist subțire și îndrăgostit de arta sa, deși aflat în puterea adevărului amintit, Florin Pucă îl învește în două — de obicei — stihare: acela al visului și acela al ironiei. Dar visul lui Pucă e pus sub semnul ciudatului, iar ironia capătă un fel de amărăciune, o coceală precum bronzul străvechi abia dezgropat.

Fiecare om ajunge să trăiască, la bătrînețe mai ales, din amintiri. Pucă trăiește, sau mai bine zis își mărturisește sieși că trăiește din amintiri, încă din naștere. De aceea, amintirile sale expuse acum în sala Galateea sunt un excurs printr-un infern-eden unde artistul e și Dante și Virgiliu și Beatrice la un loc, pus cu totul în slujba noastră, pentru a ne călăuzi la esența propriilor noastre amintiri. Calitățile plastice cu totul neobișnuite sunt aci vădit aservite aceluia dor fantastic al lui Pucă de a se confesa, de a lăsa să pătrundă — voi în împărăția sa de basm o alteritate. Fie cit de ostilă această alteritate, elegant și liniștitor, Florin Pucă îi ia din miinile nenumărate valizele prea grele, pentru a le duce el. Iată de ce actul său artistic este și un act civic.

Ochiul magic

Despre traduceri și traducere

● Publicăm, mai jos, scrisoarea primită de Nicolae Manolescu din partea lui Leon Negruzzi.

În numărul „României literare” din 20 iulie 1972 mi-ai criticat, probabil pe drept cuvânt, traducerea cărții lui Zaharia Stancu **Ce mult te-am iubit**. Cum criticile dumitale m-au interesat totdeauna foarte mult, țin să-ți răspund.

Scii: „A apărut de curind, în versiunea franceză a lui L. Negruzzi (fluentă, agreabilă, însă, după moda franțuzească iubitoare de adaptări, nu tocmai fidelă) romanul lui Zaharia Stancu”.

E drept că traducerea românească este în general foarte fidelă textului, că sint făcute corect, însă „mot à mot”. În ceea ce mă privește, consider acest fel de a traduce ca o eroare și cred că o traducere bună trebuie să fie și o bună adaptare. Recitește, de exemplu, opera lui Edgar Allan Poe în englezește și pe urmă traducerea lui Baudelaire. Vei vedea superioritatea traducerii asupra originalului, superioritate constatată de toată lumea. Nu am pretenția să mă compar cu Baudelaire, însă cred că marele scriitor avea dreptate când a tradus pe Poe așa cum l-a tradus — adaptându-l. Pe de altă parte, traducerea în englezește ale marilor scriitori francezi sint, toate, „adaptate” (Balzac, Proust, Stendhal etc.). Așa că, după cum vezi, „adaptarea” nu este o modă franțuzească.

Acestea fiind zise, e foarte probabil că adaptarea mea nu este bună și că deci dumneata ai dreptate. E probabil (după cum scii în „România literară”) că nu l-am înțeles pe Zaharia Stancu... și e păcat. După cum e probabil că nu l-am înțeles nici când am tradus **Uruma și Șatra**. Se prea poate, și mă scuz de a nu fi sesizat „natura pro-

cedoul” lui Stancu. Sau poate l-am sesizat. Însă din când în când m-am simțit nevoit „pour arrondir les angles” să-l dezvolt. Ca să curgă mai bine pentru cititorul francez. Procedeele literare franțuzești și românești nu sint aceleași, de unde nevoia de a le adapta. În literatura franceză, de exemplu, repetițiile sint în general interzise... repetițiile și repetările. Iar eu, când traduc din românește, sint obligat să țin seama de anumite reguli. Așa s-a întâmplat cu **Uruma**. Acest roman fusese bine tradus (mot à mot și corect) de cineva de la București și prezentat editorului francez Albin Michel. Rezultatul: editorul a refuzat traducerea și mi-a cerut mie să traduc din nou cartea. Ceea ce am făcut, „adaptând”.

Te rog mult să-mi ierți aceste câteva rinduri, însă am vrut să-ți explic de ce traduc cum traduc și de ce voi refuza tot-



deauna să traduc mot-à-mot. E drept că ceea ce fac cere mult mai mult de lucru și poate unele calități ce nu posed. După cum mi-a cerut mult de lucru **Groapa** lui Eugen Barbu.

Leon NEGRUZZI

Paris, august, 1972

Ediții, titluri

● SUB titlul cunoscutei culegeri din 1925, **Fragmente moderne**, Octavian Barbosa publică la Editura Minerva o antologie de studii despre artă ale lui Tudor Vianu. Autorul antologiei semnează și prefața. Redac-

tor de carte este Ivan Marin.

Am semnalat și altădată arbitrarul unor ediții și folosirea, după voia editorilor, a unor titluri. Editura Minerva ne oferă cu această carte un nou exemplu de cum nu se cade să colaborem (postum) cu un autor. Să mai spunem o dată că un titlu face parte integrantă dintr-o carte? Să mai spunem ca să audă și Octavian Barbosa, care culege din **Dualismul artei, Fragmente moderne, O. Iian, Arta și frumosul, Generație și creație, Studii de filozofie și estetică, Transformările ideii de om și Jurnal** un număr oarecare de articole și studii, le împarte în două grupe mari (**Studii de analiză și metodologie și Perspective asupra artei contemporane românești**) și le dă titlul comun **Fragmente moderne**? Totul ar fi cum ar fi dacă nu s-ar adăuga, pe copertă, și numele lui Tudor Vianu. Pentru că o asemenea procedură e abuzivă și derutantă. **Fragmentele moderne** au fost gândite de autorul lor într-o structură anume și cu un titlu anume. Ceea ce ne oferă Octavian Barbosa e o altă carte. Titlul este uzurpat. Ediția însăși semnificând o improvizație (o improvizație este și prefața, plină de platitudini și generalități), așteptăm adevăratele **Fragmente moderne** ale lui Tudor Vianu. Și poate și **Dualismul artei**. Și poate și celelalte. Dar respectând sumarul și titlul. Căci e de neîngăduit această lipsă de respect față de voia lui Tudor Vianu, care și-a intitulat **Fragmente moderne** o altă carte decît aceea pe care Editura Minerva a pus-o de curind în circulație.

a.b.

Un vis (implinit)

in noaptea m.ezu'ui

de vara...

● ÎN ACTUALA staziune estivală, în care două-trei reprezentații caduce se străduiesc, din răsuferință, să păstreze „spiritul vacanței” și nu reușesc decît să transforme-evidență... „vacanța spiritului”, iată că undeva, în podul „Casei de cultură a studenților” a avut loc recent premiera unui spectacol cu totul și prin totul deosebit: **Om de omenie, sau cine poate face bine și nu face, păcătuiește!**

Montarea are la bază texte autentice de folclor — proverbe, colinde, cîntec ritual, bocete, descîntece — tulburător difuzate în cele patruzeci și cinci de minute ale

spectacolului, în cadrul unui scenariu inteligent, expresiv, semnat Stanca Fotino și Medeea Ionescu.

În fond, prin ce este deosebită această reprezentație? Prin faptul că abordează cu personalitate marile noastre certitudini — viața, dragostea, moartea — și prin puritatea, înțelepciunea, profunzimea limbajului folcloric cu care le prospectează. Semnificația ușor ezoterică a numerelor (primează numerele trei, nouă, șapte) și a scriilor cromatice (verde, negru, galben) folosită în spectacol ca modalitate regizorală sau scenografică, este susținută de înțelesul real al simetriilor din magia populară. Numărul trei, spre exemplu, cu care începe numărătoarea vrăjii, ca orice număr impar, implică simptomul violent al binelui și răului, iar înțelesul criptografic al verdeiului include fertilitatea, al negrului — misterul pămîntului și al nopții, al galbenului — esența cosmică. Hieratis-



mul versurilor, incandescența melosului popular ne-au amintit, involuntar, frumoasele vorbe blagie „eu cred că veșnicia s-a născut la sat”, care ar putea fi considerate totodată motto-ul spectacolului.

Regizorul, Cătălin Năum a urmărit cu atenție concordanța sunet-expresie vizuală, punind un accent deosebit pe imaginea plastică, exploatarea la maximum pregătirea psihofizică a actorilor, imbinînd cu distincție umorul și gravitatea. Șoaptă, strigăt, cîntec, dans brodează fără stridență și imagini artificioase suava mantie a nostalgiei rustice, oferindu-ne momente de neașteptată delectare spirituală. Și dacă jocul actorilor (din rîndul cărora i-am reținut cu plăcere pe Nicolae Mustață, Dana Ilie, Elena Ionici, Constantin Brinzea) nu reușete întotdeauna să eludeze accentele patetice sau melodramatice, nu ne îndoiim că rodarea spectacolului va atrage după sine și cizelarea lui.

Intimplător la urmă și deloc în ultimul rînd, trebuie menționat aranjamentul acustico-muzical imaginat de Iosif Herțea (remarcat și cu prilejul spectacolului studentesc **Woyzzek**).

Bogdan ULMU



● Noaptea toate pisicile sint negre și compacte.

● Mă consolez că indiferența semenilor rezultă din valuri de ură neutralizate prin valuri de simpatie.

● Pentru un petec de cer, totuși, cit sac!

● Perpetuarea speciei se asigură, la minciună, prin însușirea unui simbur de adevăr.

● Uneori, cornul abundenței e folosit doar ca portvoce.

● Soarta îți rămîne pe veci vitregă, dacă nu faci ca în vinele ei să curgă măcar o picătură din singele tău.

● Franzela — Una care se leapădă cu cinism de felii, pentru a trece ea, mereu, în frunte.

● Ziua bună se cunoaște abia de dimineață, nerăbdătorule.

● Spre deosebire de verticală, orizontala este infinit de lată.

● Numai selectînd tineret cu atenție și rigurozitate obținem o sită perfectă.

● Spunem „materie cenușie” pentru a scurta

exprimarea „eminentă cenușie a materiei”

● Norocul nu e chiar atît de orb încît să nu se eschiveze cînd îl hăituiim de-a baba-oarba.

● Intre palmele împreunate ale bigotului, diavolul ia chipul unui arc de somieră.

● Afirmă că și-ar da și viața pentru fericirea mea, fiindcă vede în asta un schimb convenabil.

● A-ți aprinde singur paie în cap e totuna cu a-ți aprinde paie pe umeri.

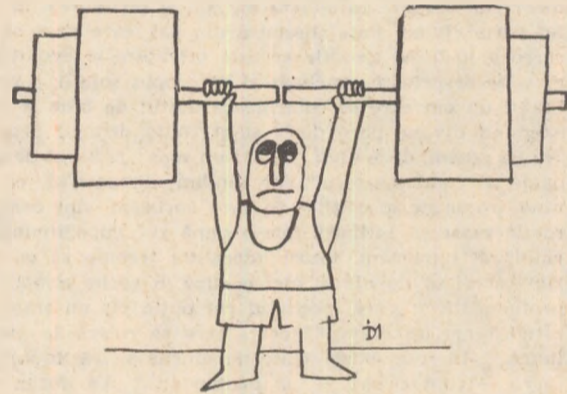
● Consider că nu poți călca șarpele pe coadă fără a te bucura de o talpă lungă, șerpuitoare.

● Cum mă vede, mă și stîncează, da' las ră-l adulez eu într-o bună zi!

● Impozitul este dreptul de autor moral al ciștigului material.

● Cînd maestrul îți predă ștabela, convinge-te că nu e vorba de un mîr e-re tr bale unit piță la colț.

Tudor VASILIU



Ion DOGAR-MARINESCU

PESCUITORUL DE PERLE

ANGOASA

● NU sint specialist în materie. De aceea am stat îndelung în cumpănă, chinuit de hamletiana întrebare: să fie sau să nu fie o perlă?

În definitiv — mi-am spus eu — de ce să se bucure de dreptul de a figura printre perle numai ceea ce e scris orizontal pe hirtie? de ce să fie văduvite de acest drept cele scrise în marmură ori beton, vertical pină-n văzduh?

Mare a fost — vorba strămoșească — angoasa mea. Dar, slavă Domnului! am putut-o rezolva pină la urmă, hotărînd să nu afirm nimic, ci să întreb. Întrebare adresată, firește, specialiștilor.

Cazul stă așa. Dacă nu mă înșeală memoria, în timpul primei mele tineretii, s-a înălțat, din mar-

mură și în stil românesc, frumosul palat al arhitecturii, între străzile Edgar Quinet și Biserica Enei. Cum de cîțiva ani încoace a luat o mare dezvoltare ceea ce azi se numește **Institutul de arhitectură „Arh. Ion Mincu”**, s-a luat hotărîrea clădirii, în spate, a unei aripi noi și, în sfîrșit, pe o latură, a unei a doua aripi, care se apropie de finisare. Prima aripă nouă se bucură, în contrast izbitor cu vechiul corp, de un stil de o modernitate și de **dernier cri**. Tot ceea ce dădea impresie de autohton și masivitate a dispărut ca prin farmec. O uzină modernă n-are alt stil. În sfîrșit, cea de-a doua aripă nouă — mă rog, și ea de tot modernă — ne blagoslovește cu un al treilea stil, amintind cele mai proaspete mari magazine.

Trecătorul prin părțile

locului, chiar deloc specialist, ba chiar absolut ageamui, rămîne ținut de locul în fața acestei mixturi stilistice.

Așa că întreb și eu ca... Hamlet: Impeștițătura asta să fie sau să nu fie o perlă?

NUMAI CANDOARE

● DOI cititori — St. Cazimir și Dan Vușdea —, amîndoi din București au expediat aproape cu același curier, pentru rubrica noastră, două scrisori care tratează aceeași temă: folosirea greșită, în limbajul tehnic medical, a cuvîntului **cazistic**. Amîndoi cititorii se întîlnesc într-un singur punct, după ce tratează chestiunea cu finețe și haz Anume, îmi atrag atenția asupra faptului „cu totul ieșit din comun” că, exact în numărul în care eu iau la refec utilizarea nepotri-

vită a noțiunii cu pricina, un confrate, critic, cu numai cîteva pagini mai înainte, zice: „...povestirile lui Simenon oferă unele perspective semiologice o **cazistică** exemplară”. Dan Vușdea declară: „sînt curios să aflu cum apreciați acest fapt...”, iar St. Cazimir, după ce ne pune pe două coloane, se întrebă: „o fi Nicolae Balotă medic?”

Cei doi cititori ai noștri dovedesc candoare.

Iată, de mai bine de doi ani, ne străduim aici, săptămînal, să nu ne scapăm ceea ce-i strîmb în exprimare și să arătăm celui căzut în păcat cum e drept și corect. Dau un singur exemplu. Chiar de la începutul carierei noastre de pescuitor, am supus judecății publice folosirea anapoda a noțiunii **diurn**. L-am luat de reverul hainei pe primul

păcătos și l-am zis: „To-vărășelule, cînd vrei să zici zilnic ori de toate zilele, zi zilnic ori de toate zilele. Nu mai spune diurn, că te faci de baftă”. Credeți că s-a arătat cineva dispus spre îndreptare? Ași! Gresitul a perseverat în greșeală. Ba a făcut și oul. Așa fel, că am fost nevoiți, zilele trecute, să repunem chestiunea pe tapet.

Ei bine, cînd se dovedeste că, de mai bine de doi ani, sîntem **vox clamantis in deserto**, și după ce procesul este aceluși, **intîi** careva comite greșeala și apoi intervenim noi cu explicații — oare e drept să fim trași la răspundere pentru faptul că **simultan**, în același număr, fără să stim unul de altul, se și păcătuiesc și se și face îndreptarea?

Nu, nu e dreptate. E numai candoare.

STUDIUL RASELOR UMANE LA MUȘTE

● V. RADULESCU din București ne semnalează că, în „Informația Bucureștilor” nr. 5848, o informație începe astfel: „Un etnolog sovietic care a studiat timp îndelungat viața insectelor din munții Kirghiziei afirmă că...” etc.

Cititorul nostru crede că nu trebuia etnolog, ci entomolog. Că entomologul e acela care studiază viața insectelor, pe cînd etnologul se ocupă cu rasele umane. Ei și? Oare nu s-ar putea ca un entomolog să se ocupe de oameni, iar etnologul — invers? Ba se poate — indiferent de faptul că greșeala greșeală rămîne

Profesorul HADDOCK

Poșta redacției

PROZĂ

ION ION: Nu, muza nu trebuie să moară cită vreme „produce” asemenea pagini demne de atenție. Ne-au plăcut mai mult „Hotelul” (ușor kafkiană) și „Cald”, dar nici celelalte nu sînt de lepădat (poate cu unele excесе discursive.) Mai multă grijă pentru stil (și pentru „farsele” ortografice ale mașinii de scris!) Vom încerca (acesta e cuvîntul!) să publicăm ceva. Așteptăm două vorbe de prezentare și o poză

I. BAJENARU: Mai interesantă „După plecarea trenului” dar înecată în vorbe evocări, considerații prelungi de estetică mijlocie „Bucătarul” curată „ortodoxă”, se termină în coadă de pește.

ANGHEL SERGIU: În ansamblu, calitățile unui virtual prozator sînt prezente și în „Șchiopii” exercițiu cuminte riguros în marginea modelelor clasice și în „Întoarcere de o zi” în care motivul „programat” e susținut („pledar”) prea mult de comentariu și mai puțin de trama epică oarecum independentă și, la drept vorbind, mai interesantă mai autentică, mai convingătoare. Comentariul, analiza (degenerînd adesea în paradă aforistică în-sistentă stagnantă, sau în exercițiu de prestidigitatie cu paradoxuri) devin preponderente, cu consecințe mai de grabă negative (în orice caz, în dauna epicului), în „Dublu autopotret” piesă interesantă, totuși, prin tentativele de sondaj psiho-oniric (chiar dacă, prin apropiere, umbra lui Kafka și a urmașilor săi, mai mult sau mai puțin vitregi, sînt vizibile.) Celelalte piese, mai mărunte (și mai puțin interesante) ilustrează și mai bine simptomele semnificate în cazul precedent, anemierea progresivă a epicului, pînă la dispariție, apetitul crescînd pentru comentariul eseistic paradoxal etc. Ca și scrisoarea, de altfel (atîta cît am putut descifra din ea), care pare să încerce a justifica teoretic această orientare și evoluție. E greu de desprins o concluzie și de propus soluții, sugestii. Păreți un om care se controlează destul de bine și care, exersînd divers, pare decis să-și caute drumul propriu. Nu vă putem, deci, oferi, în nici un sens, „paharul de șampanie al condamnatului”: ne gîndim dimpotrivă, că, țînd seama de garanțiile de care vorbeam sînt considerabile sanse să întîlniți într-o bună zi „cupa învingătorului”. E important, totuși (dacă tot trebuie să vă oferim ceva!) să nu uitați, nici o clipă, o veche zicală mai profundă decît pare preluînd cel puțin cît un tratat de estetică ori un curent literar, care se referă la „vorba lungă.” În rest, există toate temeiurile să vă apucați de lucru — cum ziceați — „și pentru alții”. Vă dorim succes și așteptăm vești.

G. OSTROVEANU: Sînt pagini de analiză minuțioasă, într-o manieră riguros realistă ceea ce face ca aerul de mister în care sînt învăluite (finalul din „Singurătate” și începutul din „Neliniste”) să pară artificial, nepotrivit (poate semnul unui lucru neîncheiat.) În rest, perspective din cele mai bune.

P. N. PYSKY: Greu de formulat o impresie. E vorba de un condei vioi, fără doar și poate; dar cele două pagini telegrafice, sincopate pe care ni le-ați trimis, nu ne permit deocamdată să spunem mai mult. Doar să sperăm eventual mai mult vom vedea.

HUNO GRINGO: Povestea dv (scrisă cursiv, îngrijit, de altfel) ridică probleme care ne depășesc (mai ales în legătură cu condițiile cadrului istoric în care se desfășoară.) Ar fi bine să vă adresați unei publicații sau unei edituri care dispune și de specialiști în domeniul respectiv. „Federa” e o parabolă simplă care confirmă unele bune impresii inițiale dar nu depășește mijlociul. E nevoie de răbdare, muncă, stăruință.

I. CIOANCAȘ: Motivul unei iubiri mari, care te scoate de sub forța de atracție a lucrurilor comune e plin de virtualități de mîna întâi: în cazul oiesei dv., însă, el rămîne neconvincător într-o desfășurare schematică nefirească, cu un dialog „făcut” și cu situații forțate. Finalul rămîne și el suspendat sporind perplexitatea, senzația de inautentic și în ultimele versuri stăruie preponderentă greutatea informativă convențională a vorbelor. Uneori totuși, biruite ponderea lor lirică („Poate”, „Blestem”, „Ca-n basme”).

Index



Un tînăr prozator:

Ion Lică Vulpești

ZIUA CU
GÎNDURILE-N
HĂȚURI

GINDUL că țineam prea strîns niște hățuri lungi mi-a venit dintr-o dată, în duminica aia însoțită, aproape de prînz. Ședeam pe lemnele din curte, aprinseșem o țigară și mă uitam peste pădurea Cerbului. Veneau dintr-acolo cîntece de păsări și miros rece de izvor și-mi trecuseră prin minte frînturi din toamna tîrzie de anul trecut. Pe arătura înghețată din marginea pădurii văzusem o pasăre rebegită. Era un ciocirilan care sărea din loc în loc și piuia jalnic, cu chemări disperate de salvare. Nu m-am dus să-l iau. Era departe și prea neînsemnat ca să-mi las alte treburi. Cînd m-am gîndit la el însă mi-a părut rău. Știam că murise. Dar atunci pe lemne nu asta mă neliniștea.

Mă fulgerase gîndul că țineam întinse hățurile sau ce-or fi fost, pe care n-aș putea să spun că le-am văzut, dar le-am simțit atît de mult, încît puteam să jur că erau niște bete lungi, întinse, adunate mînunchi în jurul meu. Le țineam cu mîinile amîndouă, iar capetele lor se terminau cu ceva ca niște plase, unde se zbăteau închisii ai mei: Rinca — soacră-mea, Mitrica — nevastă-mea, Crivina — fata și Mitrănel — copilul.

Că-i țineam din scurt și ei nu făceau nimic fără știrea mea, știam sigur, că nu o dată i-am palmuit pentru că săriseră peste mine în vreo chestie. Dar că așa fi fost un vizitiu care ține în hățuri soacra, nevasta și copiii și pe care-i arde cu biciușca să meargă în direcția pe care o vream eu, asta nu-mi venise în minte pînă atunci.

Și nici acum nu-mi dam seama din ce parte a căzut peste mine gîndul ăla prăpădit că țin în chingi sufletele din casa mea, pentru că în ziua aceea nu mă întîlnisem cu nimeni să mi-o spună. Stam și fumam pe lemne, cu ochii spre pădurea Cerbului, ascultîndu-i cîntecele întrerupte din cînd în cînd de huruitul autobuzului ce lingea cu cauciucurile asfaltul moale ca o prună răscoaptă. Nu mi-a spus-o nimeni. Și nici în ziar sau în vreo carte n-am citit-o. De unde m-a fulgerat pe mine ideea, nu știu. Mi-amintesc numai că Mitrica întinse pe masă un cearșaf alb și așezase pe el rochia-i înflorată, cumpărată fără să știu eu și lucrată la Paulica, vară-sa. „Ce-i cu asta?”, i-am zis. Dar ea a tăcut, s-a învîrtit de citeva ori și mie mi s-au întunecat ochii. Am prins-o de pîr și am întreat-o tare: „Nu vorbești?”. Dar ea tot n-a vorbit și atunci i-am dat două palme după ceafă, tare, că i s-a îndoit gîtul. Nu-mi părea rău de bani și nici nu vream s-o văd goală, dar mi s-a părut că a trecut peste mine, nu m-a întreat, am fost nimic pentru ea. Și asta nu pot să rabd, am încercat, dar mi se tulbură mintea și înebunesc, iau cîmpii.

Adusese mașina de călcat, o vînturase să-i incingă jaurul, apoi o lăsase pe rochia aia înflorată și fugise în bucătărie. Cînd venise s-a aruncat s-o ridice, miroseoa a fum. Luase foc. A fugit cu ea după bucătărie, a scufundat-o în apă, a stîns-o, dar poalele îi arseseră. Apoi s-a uitat la mine. O priveam domol, trăgeam din țigară, am tușit și m-am întors cu spatele. Mîințele mi-au stat liniștite.

Și asta a făcut-o pe ea să se prîndă de gard cu mîinile amîndouă și să izbucnească într-un plîns cu tremurături. Mi se făcuse milă. Imi venea s-o mingii, să-i spun să uite cîrpa aia de rochie, dar n-am făcut-o. Nu pentru că n-aș fi vrut, ci pentru că-mi era greu să calc peste mine. Și-mi pare rău că n-am făcut-o. Ea a intrat în casă, și-a șters ochii, s-a îmbrăcat și a ieșit pe poartă. O urmăream cum mergea grăbită. Și dusă a fost...

Tot atunci, Rinca — soacră-mea, întindea pe sîrmă plapuma. Se uita din cînd în cînd spre poarta deschisă pe unde ieșise Mitrica. Intrase la gînduri. S-a oprit în mijlocul curții și-l asculta pe Dode cîntînd la acordeon. „Zi-i Dode, zi-i, băiete!”, spusese cu o voce pe care n-o auzisem niciodată. „Zi-i Dode, zi-i!” a mai șoptit și a plecat și ea spre poartă. Dar n-a ieșit. A rămas rezemată de stîlp, cu ochii pe drum. Întindea gîtul urmărind mașinile pînă dincolo de școală. Și tăcea.

Incepuse să-mi fie frică de ziua aia în care nevasta îmi

fugise, iar soacră-mea era aproape de nebunie pentru că vorbea singură și se uita ca toanta după mașini. Dar n-a înnebunit, a mai stat puțin acolo și cînd a venit autobuzul de douăsprezece i-a ieșit înainte să-l oprească. A urcat și a arătat cu mîna înainte. „Unde mergi, măicuță?”, a întreat-o taxatorul. „Înainte, măică!”, a răspuns ea, iar călătorii au ris. „Păi unde înainte?”, a mai întreat-o omul. „Ei, unde! Unde-o vedeai cu ochii. Afară din țară nu mă scoți dumneata”. Și au lăsat-o. Eu mă uitam după mașină și nu-mi venea să cred. Mă chinuia întrebarea: „Ce se întîmplă cu familia mea în duminica asta?”

M-am repezit s-o văd pe Crivina. Sta cocoțată pe sală, cu genunchii la gură, legîndu-se. Era și ea pe altă lume. Ce-i trecea prin cap, nu puteam bănui, dar o cunoșteam bine și simțeam că în clipele alea ceva o durea, o frămînta, o rodea. Și mi-am amintit de cele două palme pe care i le dădusem peste țoță cînd o văzusem într-o seară la poartă cu Donea. „Tu vorbești cu Donea?”, am întreat-o scurt. Ea a tăcut. „De cînd vorbești tu cu Donea?”, am întreat-o iar. Și tot n-a zis nimic. Dar Mitrăniță: „Ehe!... De mult”. Și atunci am văzut negru înainte și am lovit-o peste obraji. Nu pentru că vorbea cu băieții sau că nu-mi plăcea Donea, dar făcuse ceva fără să știu. Cred că atunci și-amintea de seara aceea. Apoi a sărit în curte, s-a aplecat, a luat o nuia și a ieșit pe poarta din grădină. Mergea domol, învîrtind nuiaua, tăind aerul cu ea, uitîndu-se în iarbă, căutînd parcă un ac.

Nuam Mitrăniță rămăsese lîngă mine. Ședea la capul lemnului pe care mă așezasem și asculta cum cînta Dode la acordeon, Dode n-avea tată. Murise în război, în Mirnoko, satul ăla din Cehoslovacia, unde luptaseră amîndoi. Cînta la vioară. Se îndoaia pe ea și în fiecare zi schimba pîrul arcușului. Spunea cum o dată mîncase bătaie de la tatăl său cu funia udă pentru că fărîmase o vioară nouă. Lovise cu ea într-un prun pînă rămăsese în mină doar cu corzile. Apoi veniseră plesnirurile de foc pe spate și el le primea fără să se miște. Numai cînd tatăl obosise, el-l-a privit în ochi și, calm, i-a spus: „Tată, în mine cîntecele sînt grozav de frumoase, dar strunele nu m-ascultă”. Și i-a cumpărat alta. Era aceea pe care am găsit-o alături de el îngropată în pămînt.

Mitrăniță asculta pe Dode cum întindea clapele acordeonului și cîntecul îl răscolea, simțeam că ar fi vrut și să aibă un acordeon, să stea pe lemne și să cînte, „Imi iei, tată, imi iei?” zisese, dar eu nu-i răspusesem pentru că mă gîndeam cum trecuseră cîntecele de la Fugărețu Costan, mort în Cehoslovacia, la Dode, băiatul lui. „Imi iei, tată, imi iei?”, îl auzisem din nou pe Mitrăniță. Și atunci am zis: „Ce, mă?”, așa moale, nu răstit, pentru că mi-aminteam că mă mai întrebasese și altădată, dar îi răspusesem: „Vezi că pun cureaua pe tine”. Și pentru că Mitrăniță a simțit că ziseam altfel, s-a apropiat de mine. Atunci am înțeles că și copilul se zbătea în plasa aia legată de o fișie lungă, care se întîlnea cu celelalte în mîinile mele și pe care le struneam cum vream.

„Du-te, Mitrăniță, și le caută”, i-am zis. Și el a plecat spre grădină, iar eu m-am repezit în casă, am luat un cuțit mare, pregătindu-mă să tai plasele în care erau ai mei. Dar ce să tai? Poate mîinile. N-aveam ce tăia. Nu vedeam nici o fișie, nici un hăț. Stam ca prostul cu cuțitul în mină și nu știam ce să retez. L-am aruncat apoi în pămîntul ud din balta rațelor. Așteptam să văd ce mai fac, dacă nu cumva îl ridic să-mi tai mîinile sau gîtul, să iau cîmpii, să sparg geamuri sau să arunc cu pietre în gîrlă.

Nu l-am mai ridicat. „Nu e decît Crivina, tată, dar nu vine, merge în sus pe marginea rîului”, a zis Mitrăniță. Iar eu: „Du-te, mă, și spune-i să le caute pe celelalte și veniți la masă”.

Și mă uitam cum alerga să le aducă, în timp ce mă gîndeam că nimeni nu știe cită bătaie am mîncat eu cînd eram ca el și cite vorbe am auzit. Vorbe urite, amare, care s-au săpat adînc în mine și pe care acum le aud tot mai rar și mai pierdut, ca pe niște tunete ușoare, undeva departe, după un munte de piatră cu virful în cer.

Și dacă, totuși, e... VICINA?

Orizont
științific

...Am impresia că a discuta, azi, despre Vicina, este mai mult decât o temeritate. Și asta deoarece Vicina a încetat de mult să mai fie numele unui misterios oraș de la începutul Evului Mediu, devenind o obsesie.

Niciodată, se pare, cercetătorii europeni nu s-au întrecut în a primi mai atent bruma de probe rămase „de-atunci” și nu s-au aruncat cu c mai sinceră convingere pe ruinele sau pe numele unei sau alteia din localități, ca în secolul nostru. (Un Xenopol o căuta prin Albania, un Hurmuzachi pe la Vidin, iar Tomaschek, Dobrescu, Mulațiev, Nedev, Bromberg, Tocilescu s-au oprit la Măcin, ca apoi George Brătianu să susțină că este la Mahmudia, iar Grămadă, Bănescu, Cihodaru, Lupșa, Filipescu, C. C. Giurăscu să opteze pentru Isaccea. A fost propus și Niculițelul de C. Brătescu. Singurul mai prudent a fost savantul Nicolae Iorga care propunea să se caute Vicina „undeva între Tulcea și Isaccea”. Firește că n-au lipsit nici ipotezele mai bizare; bunăoară se plasa, nu de mult, Vicina în fața Călărășilor, pe ostrovul „Păcuilui lui Soare”).

...Așadar, o poveste incertă, pe care, dacă vrei să-ți dai de cap, ești obligat să iei Istoria — de la Aurelian Incoace și chiar și încoace — să o răstorni pe masă, să-ți privești atent toate părțile. Apoi ar veni rândul observației, apoi al cunoașterii mecanismului politicii Imperiului roman de răsărit, a Bizanțului adică. După aceea ar urma citirea atentă a „Alexiadei” Anei Comnena, unde se află mențiunea: „Un oarecare neam scitic, jefuit zilnic de sauromați, părăsindu-și locuințele au coborât la Dunăre. Iar cum era nevoie să intre în înțelegeră cu cei care locuiau în regiunea Dunării, au dus tratative cu șefii acestora și anume cu Tatos zis și Halis, cu Sesthiv și Satzas... Unul stăpânind Dristra (Silistra), iar ceilalți Vicina și celelalte (orașe? ținuturi?)”.

Un alt document probator, Geografia și harta arabului Idrisi — geograf la Siciliei, în care se spune: „...de la Dristra (Silistra)... până la Berisklafisa, la răsărit, sînt patru zile... De la Berisklafisa până la orașul Disina (Vicina) spre răsărit, sînt patru zile. Disina este un oraș înfloritor, cu locuri deschise, cu cîmpuri roditoare și culturi cerealiere. În el există tot felul de grîne, ale căror prețuri sînt mici”.

La aceste mențiuni se adaugă și portulanele vremii, ca cel datorat lui Marino Sanudo (1320), care plasează Vicina pe malul unei mari bălți, în apropierea gurilor Dunării, iar brațul Chilia fiind menționat clar: „Flume d'Vicina-ul de Danubio”. (În alte portulane Vicina este denumită pe întreaga porțiune a Dunării dintre Tulcea și Isaccea — cu ziduri și turle de biserică etc.) Și încă o probă documentară: în „Itinerariul grec” („Călători străini despre Țările Române” (vol. I, pag. 15) se spune textual: „de la Arghiros (Bosfor) pînă la Licostoma (Perleprava), adică pînă la gura riului Vicinei (sbl.n.) sud — nord, sînt 380 de mile”.

Mențiuni din sec. XII, XIII, XIV, chiar XV nu permit dubii asupra plaserii Vicinei în altă zonă, în afara gurilor Dunării. Dar de unde începe istoria acestui oraș devenit celebru chiar și pentru cei ce nu l-au văzut vreodată?

Dacă în sec. XII Vicina era cunoscut ca unul din marile orașe europene, poate că ar trebui să derulăm filmul invers ca să putem urmări procesul care a avut loc. Întrebarea următoare: de ce și se spune și Isole Vicinae? Și alta: avea oraș dreptate savantul vienez Wilhelm Tomaschek cînd propunea ca Disina (lui Idrisi) să se citească și Bezina, Fesina sau Besina, deoarece în arabă pentru „D”, „B”, „F” există un singur semn grafic și o unică pronunție? Și încă o întrebare: dar dacă textul Anei Comnena, scris în limba greacă, a fost tradus greșit, adică „B” a fost luat drept „V”, prin asemănarea grafiei (de care, uneori, din obișnuință, se căuta „B” în „mp”) adică nu ar fi fost Vicina, ci — Bicina — Bisina — Bezina — Bizina. (În cap. II din „Istoria Mitropoliei Ungrovlahiei” de N. Ionescu, vol. II, este menționată BITZINA).

Să fi fost într-adevăr insulă acest mare oraș? Dar dacă textul nu trebuie luat ad literam?

Este cunoscută fraza lui Manuel Holoboc, adresată lui Mihail al VIII-lea Paleologul: „Numeroase sînt insulele patriștriane care se bucură de a te avea drept bazileu”. Dacă se reține că fraza era spusă de un curtean de vază, abil,

Notă: Cu titlul articolului din această pagină am realizat un film-ipoteză pentru televiziune, care va fi transmis vineri, 11 august a.c., ora 18,55, în cadrul emisiunii „Drumuri în istorie”.



HARTA CUSANUS — detaliu — (1491). Pe cel de al șaptelea braț al Dunării (azi dispărut) — menționată VICINA.

instruit, și că ea a fost rostită într-o limbă elevată, atunci trebuie să admitem că nu se poate lua sensul ad-literam, adică să se fi referit la... geografie, ci că este vorba de sensul figurativ al expresiei „insule”. Adică „orașe-insule”, orașe autonome, orașe independente. Adică pe pământul dobrogean existau aceste așezări autonome semănînd cu niște insule. Dcavada că este vorba de un sens figurativ și nu de o realitate concretă, menționăm că fraza era rostită în 1273 cînd insulele (geografice) dobrogene — ostroavele deltei — erau de mult în stăpînire bizantină.

Așadar, noi am conchide că **Isole Vicinae** este de fapt orașul autonom Vicina, care nu depindea de vreun teritoriu, de vreun ținut. După cîpinia noastră este puțin probabil să avem de-a face cu un altfel de sens decît sensul figurativ al **Isole Vicinae**.

Răspunsul la a doua întrebare, legată de scrierea și citirea numelui Vicinei — Desina, la Idrisi, ca apoi să urmeze sugestia lui Tomaschek DESINA = Besina — Bezina — Fesina — Fesina (am arătat mai sus că o găsim și la istoricii noștri notată BETZINA și chiar DELSINA („Istoria Dobrogei” vol. III, pag. 166) nu poate fi dat lapidar, deoarece el nu poate fi găsit — după părerea noastră — în actualile stadii ale cercetărilor și nici în ipotezele lansate pînă acum, fie și numai pentru că opinia formulată de noi nu concordă cu a predecesorilor în această privință. **Noi, bunăoară, conștientăm limba ca un excepțional depozitar de istorie, capabil să păstreze elemente care pot conduce la clarificarea unor importante probleme de istorie.**

De aici pornim și noi cu ipoteza noastră și afirmăm că VICINA SE AFLĂ PE TERITORIUL COMUNEI SOMOVA din județul Tulcea. Ne întemeiem afirmația pe considerentul (și pcrnim de unde am rămas: de la citirea corectă — Vicina — Desina — Disina — Bezina — Fesina — Bitzina — și ultima, Delsina) ca pe malul unei mari bălți, cum este baia Somova, în flin centrul unui golf imens, se află un deal, care se cheamă și azi BEZLINA.

Să ne oprim un pic la numele lui. La prima vedere **Bezina** pare un cuvînt unitar. Despărțit însă în silabe, parcă își dezvăluie sensul: Bez-lina. Nu cumva Bez = bessi (populație locală, existentă în Dobrogea înainte de ocupația romană) și „lina” = limni (port, țîrm, liman, în limba greacă, vechel)? Ar însemna atunci că Bezlina ar fi fost mai mult ca sigur Bessilimni, adică „portul bessilor”. (În Dobrogea, pe alt braț al Dunării, mai există o localitate cu o astfel de denumire — Uzlina — să fie oare Uzi — limni?)

Că dealul în sine a aparținut unor localnici, înainte de ocupația romană și că localnici erau de origine geto-dacică, nu avem nici o rezervă. Am găsit o mare cantitate de ceramică hallsthatiană, de tip Babadag, prin grădinile tutur-cilor locuitorilor de pe dealul Bezina și chiar pe un deal vecin situat și el pe malul bălții (deasupra secției piscicole, în grădina lui Vasile Mititelu și chiar și prin vecini), fapt ce ne determină să concludem că este vorba de o mare așezare.

Înainte de a discuta și altă variantă referitoare la trecerea Bisina — Bezina — Bezina — Vicina, să spunem cîteva cuvinte și despre Somova, ca denumire. Precizăm că denumirea de Somova apare tîrziu în jurul anului 1830. Pînă atunci o gă-

sim menționată Somia, Somina, Soma. Explicația, după părerea noastră, ar putea fi dată în două variante. Prima ar fi aceasta: SOMA, în greaca veche, înseamnă incintă funerară, cimitir, dar și trup. Locul cimitirilor? Locul trupurilor (fără viață)? Nu ar fi exclus.

Dacă se mai reține că la extremitatea Somovei se află dealul „Comorii”, sau cum îi spun localnicii, „la Comori”, unde presupunem că ar fi fost centrul Vicinei, ipoteza existenței unei incinte funerare nu este exclusă. (Încă din sat pornesc cîteva „dungi” albe, late de circa doi metri, care traversează dealul „Comorilor” și ajung pînă în vale, sub pădurea „Stanca” în marginea satului Parches, aflat și el pe raza comunei Somova. Verificate pe fotografiile aeriene, „dungiile” apar clar ca urme de ziduri, cu contraforți în exterior — pe malul bălții — și ziduri despărțitoare spre „interior”. În aceeași direcție — în linie dreaptă, sub pădure, o altă urmă de zid. În dreptul acestui zid de sub pădure, pe șoseaua Isaccea-Somova, am găsit, în 1954, opt cuptoare mari dispuse în linie. De aici, de la aceste cuptoare, a început cercetarea noastră, în urmă cu 18 ani. (Vom reveni cu un studiu amănunțit asupra fotografiilor aeriene).

Revenind, afirmăm că VICINA acoperea aproape toată suprafața cuprinsă între baia Somova și pădurea „Ormanu”, de la dealul „Comori” spre Parches pînă la pădurea „Stanca”. (Cei aproape 100 de metri de zid de sub pădure pot fi un admirabil cap de fir care ar putea duce la ghem).

În privința actualei vetre a satului Somova credem că ea este o incintă funerară, asupra căreia nu mai avem dubii. În investigațiile noastre am localizat deja patru necropole — una veche, cu schelete așezate ghemuit, două de înhumare, probabil de rit ortodox, una de rit mahomedan — în afara cimitirului actual. Dacă reținem și faptul că, prin tradiție, plăcile funerare actuale mențin forma dreptunghiulară și crucea grecească incizată în placa de piatră și le apropiem de orice monedă bizantină — o asemănare vizibilă a semnului crucii — atunci mai putem adăuga un argument în plus la ipoteza noastră.

Vorbînd de valoarea tradiției, în cazul de față, amintim că pe locul „la olărie”, situat la km 2 la intrarea în comuna Somova, pe malul bălții (la circa 3 km. de dealul Bezina) am descoperit o mare cantitate de ceramică dacică la suprafață. (Este regretabil că nu s-au păstrat urmele așa cum se găseau și la bunăvoința localnicilor care „au așteptat dispoziții, să are sau să nu are” nu s-a răspuns decît cu tăcere din partea conducerii muzeului tulcean, iar arătura a făcut să se îngreuneze cercetările viitoare. De reținut doar că suprafața, așa cum se prezenta, cu ceramică și chiar momentul găririi unei risnite dacice, a fost filmată de Studioul „Alexandru Sahia”, pentru filmoteca).

Tot în același punct, pe malul apei, am depistat un cupțor dacic, iar, în jurul său, o mare cantitate de ceramică. Peste șosea, în același loc, ceramică romană apare pe o mare suprafață între unele urme vizibile de ziduri, considerate de unii arheologi ca „simple haturi” (numai că incizînd un astfel de hat, spre convingerea noastră, în afara pietrei, a ceramicii romane, am găsit și cîteva fragmente mari de lespede romană, cu incizările respective la extremități, fragmente filmate și aduse la București). Zidurile, ale căror urme se văd clar și pe fotografiile aeriene pe o suprafață de aproximativ 70 — 80 de hectare, sînt dispuse paralel, din 300 în 300

de metri și au o lungime de aproximativ 1.000 de metri. Lățimea lor, uniformă, de oca, 2 metri.

Revenind, afirmăm că tot datorită tradiției am reușit să localizăm terenul pe care se afla, probabil, vestita mitropolie a Vicinei. Octogenarul Toader Toader ne-a condus la locul numit „Episcopia grecilor”, iar alt octogenar, Enache Ionescu, invitat la fața locului cu altă ocazie, ne-a și desenat forma fundațiilor care existau pînă pe la 1900.

După descrierea lor, mitropolia era situată într-un colț al unei păduri de stejari bătrîni, la circa 400 metri de șoseaua care leagă Tulcea cu Isaccea (deci în afara Vicinei, în centrul unui teritoriu cuprins între localitățile principale pe atunci — Niculițel, Isaccea, Parches, Somova, Tulcea, Telitza, Nalbant etc). Prin fața zidurilor, pe un drum meag, trecea un apeduct care a dărnuit pînă la începutul secolului nostru.

Tot după tradiție, pe unde va aproape, la începutul văii lui Dragomir, unui loc i se spune „Administrația bisericilor grecești”. Ați loc unde presupunem că a fost mitropolia Vicinei cit și locul unde se spune că ar fi fost așezările slujitorilor mitropoliei — „administrația bisericilor grecești” — le-am găsit și pe fotografiile aeriene — legate între ele printr-un drum vizibil pe fotogramă.

Coroborînd aceste informații cu fotografiile aeriene, cu documentele ca și cu existența unor urme arheologice certe — cimitire, cuptoare de var și ceramică — urme de ziduri (în afara celor de la intrarea în comuna Somova, considerate drept „haturi” în malul bălții, în dreptul secției piscicole și pe dealul „Comori”) de-a lungul bălții pînă aproape de Parches), ne îndreptățesc să afirmăm fără rezerve că ne aflăm în fața mult discutatului oraș medieval Vicina.

Istoria sa începe cu mult înaintea menționării sale documentare și avansăm ideea că mutarea episcopiei tomitane după distrugerea Tomisului de către avari (sec. VII) a fost făcută la Vicina tocmai pentru că exista un mare oraș (iar în apropiere încă trei așezări mari).

Poate că ar merita să menționăm că apariția genovezilor, la gurile Dunării și în Vicina, nu poate fi considerată ca un început al dezvoltării sale economice. Cel mult o perioadă de accelerare, dat fiind că portul permitea acostarea unui extrem de mare număr de vase genoveze. Și apoi încrucișarea atitor drumuri comerciale, din răsărit și apus din nord și din sud, de pe apă și de pe uscat, ca și dorința șefilor locali de o prosperitate rapidă, toate acestea concordau și conduceau firesc la acea perioadă de înflorire de care pomeneșc documentele. Astfel, se explică prezența Vicinei pe toate hărțile și mai ales pe toate portulanele vremii. Nu împărtășim sub nici o formă punctul de vedere că Vicina a fost un centru sau un oraș genovez. Orașul, în afară de negustori, era populat de meșterșugari — mai ales croitori, măcelari, morari, fierari, dulgheri (orașul s-a dezvoltat rapid cu case de lemn, luat din defrișarea pădurii de stejari), de bijutieri, ziditori de biserici, curteni, călugări, iconari, marinari, pes ari, slujitori. Demn de reținut: la Vicina apar primele bănci de credit din țara noastră. Apoi, nu mai vorbim de cămătari, de argintari, de notari, de olari, de alți slujbași. La Vicina apar primii reprezentanți consulari (în accepțiunea integrală a cuvîntului) din țara noastră. De exemplu, consulul genovez la Vicina, în 1361, era Bartolomeu di Marchia. (Descoperirea acestui document a infirmat ipoteza dispariției Vicinei la 1359, cînd Hiacint, mitropolitul Vicinei, a devenit mitropolit la Curtea de Argeș, adică al Țării Românești, an ce coincidea cu jaful făcut de hoarda lui Uimur-bei, în nordul Dobrogei!)

Revenim la Vicina și la localizarea ei la Somova am putea veni cu multe alte similitudini, care nasc sau pot naște zeci și zeci de întrebări al căror răspuns nu ne permite spațiul să-l dăm acum. Rămîne speranța că condițiile ne vor permite să dovedim că Vicina a existat, nu pînă la 1361, nici pînă la 1380 (duoă unele mărturii genoveze), ci pînă în 1491, cînd o găsim menționată pe harta lui Nicolae de Kues, numit și Cusa sau Cusanus.

Harta lui Cusanus merită un studiu mai aparte dat fiind multitudinea de date pe care le aduce în discuție. Precizăm doar că exemplarul a cărui fotografie am studiat-o a fost în posesia Muzeului din Nürnberg, pînă în 1944 (în prezent dispărut). Se cunoaște al doilea exemplar deteriorat și cu culori adăugate peste desenul alb-negru, la British Museum.

...Și nu vom fi surprinși dacă într-o zi vom afla că un cititor al rîndurilor de față, arheolog de profesie, și temerar prin vocație, va spune în gînd: „Și dacă totuși e Vicina?” și apoi va porni la drum, să aducă la lumină în toată splendoarea lor, vestigiile mult disputatei Vicinei.

Mircea Lerian

FLANNERY O'CONNOR

„**S**TAU citeodată și mă întreb ce este iadul? — și-mi răspund: Este neputința de a iubi” — se spune undeva în *Frații Karamazov*, și dacă răspunsul este adevărat, atunci literatura lui Flannery O'Connor — scriitoare americană moartă acum opt ani, dar care, mai mult în Europa decât în țara ei, e considerată un clasic al secolului nostru — este, în întregime, un tratat despre infern. Prestigiul acestei scriitoare, foarte ridicat în Franța și în Germania occidentală, a fost confirmat acum câteva luni și în țara sa, odată cu decernarea uneia dintre cele mai importante distincții literare americane — Premiul național al cărții — volumului care reunește nuvelele publicate în timpul vieții în două culegeri. *A Good Man Is Hard to Find* (*Un om bun e greu de găsit*) în 1955. și *Everything that Rises Must Converge* (*Tot ce se înalță trebuie să se strângă laolaltă*) în 1964, în anul morții autoarei.

Nota caracteristică a ficțiunii lui Flannery O'Connor este într-adevăr preocuparea de suferința indicibilă pe care o naște absența iubirii, existența care se desfășoară în afara — sau împotriva — iubirii. De aceea personajele sale se află întotdeauna prinse în situații paroxistice, relațiile dintre ele se manifestă întotdeauna sub forma unor descărcări violente, care ar risca să pară brutale, dar care sînt în realitate manifestări ale unei foarte omenești încrederi în realitate și existența iubirii. Ca și demonismul încrîncenat al unora dintre personajele lui Faulkner, brutalitatea chinută a eroilor lui F. O'Connor mărturisește toată conștiința bine-lui și acceptarea lui.

De altfel, Flannery O'Connor are foarte multe puncte în comun cu Faulkner — nu numai pentru că a fost o scriitoare din sudul Statelor Unite, care reprezintă universul în care se mișcă personajele sale. Apropierile vin mai degrabă din sensibilitatea deosebită față de ceea ce — în cuvintele lui Faulkner — „face fragilitatea și măreția omului”, dintr-o calitate al cărei nume mai exact ar fi onestitatea de scriitor, incapacitatea adică de a trece cu vederea ceea ce este rău și urît, de dragul de a face literatură, curajul de a asuma răul, tocmai pentru a demonstra astfel existența — și valoarea — bine-lui.

Flannery O'Connor s-a făcut cunoscută mai întâi ca romancieră, prima sa carte, *Wise Blood* (*Înțelepciunea singelui*) plasînd-o de la început în rîndul scriitorilor gotici ai Sudului, al acelor scriitori care — influențați sau nu de Faulkner și viziunile sale întunecate din *Zgomotul și Furia*, *Sanctuar*, sau *Absalom*, *Absalom*, — își scriu cărțile ca pe niște parabole despre agonia unei lumi întemeiate pe o vinovăție (sclavagismul) și o conștiință a înfringerii (în războiul de secesiune) pe care nu poate (și nici nu vrea) să le depășească. În această categorie intră o serie de scriitori importanți și care, în literatura americană, continuă niște tradiții foarte grave și cu rezonanțe profunde și care din nefericire nu sînt încă îndeajuns cunoscute: William Goyen Carson McCullers, Truman Capote, William Styron.

(N-ar fi poate nelalocul ei aici o paranteză pentru a ne exprima regretul față de faptul că, în condițiile laudabilei activități de prezentare în versiuni românești de înaltă ținută a literaturilor străine contemporane — activitate care, fără îndoială, a înregistrat succese apreciabile, mai ales sub egida Editurii Univers — persistă încă goluri surprinzătoare. Prilejul pe care ni-l oferă prezentarea unei scriitoare de talia lui Flannery O'Connor — necunoscută, practic, cititorilor noștri — ar putea permite și unele întrebări: De ce, de pildă, un autor asupra actualității și valorii căruia nu există nici un fel de dubii, ca William Faulkner, nu este cunoscut încă prin cărțile sale mari, ca *Lumină de august*, *Absalom*, *Absalom*, *Coboară Moise*, *O parabolă*? De ce din opera lui Carson McCullers, din care s-a tradus *Invitata la nuntă* — de altfel, cu un alt titlu în românește — carte de certă frumusețe lirică, nu se cunoaște totuși romanul definitiv, și ilustrativ nu numai pentru scriitoare, ci pentru o întreagă direcție a literaturii contemporane americane. *Inima este un vînător singuratic*? Aceeași

întrebare ar fi justificată și în cazul lui Truman Capote, apreciat la noi pentru nuvelele de tipul *Sandwichului cu diamante* — *Breakfast la Tiffany*, de fapt — sau prin încercarea de literatură senzațională care este *Cu singe rece*, și nu pentru adevărata sa contribuție la literatura țării sale, care este primul roman, *Alte glauri, alte încăperi*. De ce nume de primul ordin ca William Styron — autor al romanelor *Să te cuprindă noaptea* sau *Confesiunile lui Nat Turner* sau ca William Goyen — *Casa de aer*, pe care în germană a socotit nimerit să-l traducă Ernst Robert Curtius — sînt practic necunoscute la noi? Să fie cauza atmosfera invariabil întunecată, straniu personajelor și întâmplărilor, complexitatea parabolilor? Dar un adevăr recunoscut de toată lumea este că acești scriitori — romantici ar fi o calificare mai exactă decât gotici, care în contextul respectiv înseamnă de fapt ace-

cărțile, și care sînt cenzurați și condamnați — nu în numele unor adevăruri de dogmă (care nici nu intervin explicit în literatura sa), ci prin implicația existenței unei altfel de umanități și a unor altfel de relații decât cele în care iubirea este absentă.

Apartenența confesională a scriitoarei nu este deci factorul esențial al originalității — și forței — producției sale literare (o observație similară se poate face de altminteri și cu alți autori din aceeași categorie: Mauriac, în Franța; Graham Greene în Anglia, Heinrich Böll în R.F.G....). Puterea sa de a convinge stă în primul rînd în viziunea romantică, pe care o împărtășește cu ceilalți scriitori din mediul său și în curajul cu care-și urmărește pînă la ultimele consecințe conflictul asumat cu toate implicațiile sale. Cele două romane se bazează pe asemenea conflicte totale, în jurul unor valori sau principii omenești: În *Înțe-*

lismele caracteristice pentru păturile mici plantatori sudici, amenințați de sărăcie, de industrializarea căreia nu poate face față, constituie ținta ironiei scriitoarei: o mamă, autoritară, dar lipsită de solidaritate morală cu arendașii și argații a căror muncă o folosește, este confruntată cu ironia sterilă a unei fiice sau fiu, în general invalid sau bolnav, și care nu poate face altceva decât să condamne, la fel de ineficient din punct de vedere moral, ceea ce vede neomenesc în comportările și atitudinile ei. (*Familia Greenleaf*, *O răceală rebelă*, *Confortul căminului*, și mai ales *Toți cei ce se ridică trebuie să se strângă laolaltă*, unde e mai vizibil demascată prejudecata rasială care apasă asupra sudistilor). Există câteva piese antologice — *Revelație*, în care conflictul dintre generații este văzut la proporțiile juste ale sfîșierii unei umanități deficiente — din punct de vedere etic, și care se condamnă singură la decădere în animalic — personajul central, aceeași mamă, insensibilizată de prejudecăți și convenționalisme, decade pentru o clipă și fizic, nu numai moral, la stadiul insensibilității animalice, porcine; sau *Cei ologi vor intra cei dinți*, reluare a situației conflictuale din cel de al doilea roman, în care se condamnă fără echivoc egoismul și inerțiile morale ale unui anumit mod de viață cu care ne-a obișnuit literatura americană. („Căutase să-și umple golul din el însuși cu fapte, asemenea unuia supus păcatului lăcomiei. Își lăsase în părăsire propriul copil ca să-și hrănească iluzia pe care și-o zămislise despre sine însuși” — se spune despre eroul acestei bucăți) sau, încă, *Priveliștea spre pădure*, una dintre cele mai urite înfățișări a conflictului dintre generații — o imagine mai gravă a unei imagini de mizerie și animalizare pe care am întîlnit-o în cărți ca *Drumul tutunului* de Erskine Caldwell — la F. O'Connor parabola căpătînd dimensiunile mai adînci care decurg din condamnarea exilicată a lăcomiei după bani sau după puterea asupra semenilor.

O cheie spre deslușirea ciudăteniei care în opera acestei scriitoare ia adeseori aspectul grotescului în prezentarea personajelor și situațiilor (și care ne-a prilejuit apropierea de adineaori de un scriitor care a arborat programatic grotescul, cum este Caldwell) stă în propensiunea tuturor scriitorilor sudici — neoromantici, sau gotici — spre grotesc. (Multe pasaje din Faulkner se pot cita în sprijinul vestitei teorii că alienea dintre grotesc și tragic este mai eficientă decât tragicul simplu). „Dar în oricît de mare măsură viața Sudului ar putea crea o asemenea impresie de grotesc — seria odată Flannery O'Connor — altul este motivul fundamental pentru care povestirile mele au fost denumite grotesci. Și anume motivul este că viziunea scriitorului așa cum o înțeleg eu este literală și nu naturalistă. Literală în sensul în care desenul unui copil este literal. Cînd un copil desenează, el nu încearcă să fie grotesc, ci să pună pe hîrtie ce vede el, și pentru că privirea lui e dreaptă el vede liniile care creează mișcarea. Eu sînt interesată de liniile care creează mișcarea spirituală. Nu mi-ar fi trecut niciodată prin minte că ceea ce scriu eu este grotesc pînă cînd nu mi s-a spus asta...”

ORICUM ar fi, și în așteptarea unor versiuni românești din operele sale reprezentative, putem deocamdată vorbi despre premiarea postumă a nuvelor lui Flannery O'Connor ca despre confirmarea strădaniilor artistice ale unuia dintre marii scriitori ai contemporaneității. Nu numai a unei reprezentante — cu puteri artistice și de viziune care-i conferă deplină originalitate — a unui sector important, prin tradiție și prin realizări semnificative, dintr-o literatură a cărei contribuție la valorile umane nu mai trebuie subliniată. Ci și a unui om care prin gestul său artistic pledează pentru împușinarea răului și a falsului. „Am scris o carte urîtă și rea — il cita odată Flannery O'Connor pe Melville cu niște cuvinte care i se aplică minunat ei înseși — și iată acum mă simt curat ca un mielușel — și am făcut un lucru frumos...”

Mircea Ivănescu



Dean Mecker: „Icar”

lași lucru — nu constituie o direcție excentrică în literatura actuală a Statelor Unite, ci continuă o tradiție bine înrădăcinată a literaturii puritane, activ preocupate de permanențele omenești și de justificările morale ale faptelor umane. Hawthorne și Melville în proză, Edward Taylor, Edgar Poe și Emily Dickinson, în poezie, sînt, dacă nu inițiatorii, cei care au statornicit această tradiție, astăzi găsim și continuatori tocmai în scriitorii sudici de care e vorba. Semnificația lor nu constă în atmosfera depresivă a scrierilor lor — nimeni nu poate susține că Faulkner este un scriitor deprimat — ci în cinstea cu care acceptă să discute și să scrie despre ceea ce este întunecat tocmai pentru a clama existența luminii).

S-A spus că originalitatea lui Flannery O'Connor ar consta în viziunea sa catolică — pe care scriitoarea nu și-a negat-o niciodată (rămînd o practicantă pînă la moarte), dar pe care ea însăși nu și-a exagerat-o în literatura sa. Ea a scris în primul rînd ficțiune — („Este în firea ficțiunii să nu fie bună de mare lucru dacă nu e în primul rînd bună ca ficțiune” — spunea ea odată) — și calitatea sa de catolică, oarecum izolată în comuniunile sudice, unde majoritatea locuitorilor — și scriitorilor — sînt protestanți de diferite nuanțe puritane, i-a permis în primul rînd să experimenteze distanțarea și să-și plaseze rezultatul observațiilor prilejuite de viața din jurul ei în termenii unei opoziții față de mediul pe care l-a examinat și condamnat. Pentru că F. O'Connor a fost în primul rînd o scriitoare a conflictului cu mediul și așezările vieții sociale pe care a cunoscut-o (întreaga sa viață și-a petrecut-o într-unul din orașelele mărunte din sud) și cu oamenii dezumanizați care-i populează

lepciunea singelui eroul este un predicator ambulant (personaje deloc rare în sudul S.U.A., unde multiplicitatea sectelor religioase este favorizată de superstițiile păturilor sărace, negrilor neștutori de carte ș.a.m.d.) a cărei furie se descarcă nediscriminat împotriva corupției ambiante, ca și împotriva bisericii, împotriva vieții pervertite de sărăcie și mizerie, ca și împotriva sieși. Tot asemenea figuri de predicatori domină și celălalt roman, *Cei violenți smulg izbinda*, unde conflictul se înnoadă între un asemenea iluminat, mai puțin mistic, cît inuman prin respingerea oricărui coordonat omenești, și un „laic”, care ar trebui să reprezinte rațiunea, dar care în realitate este la fel de dezumanizat, tocmai prin acceptarea convenționalismelor și lașităților. Acțiunea romanului — aglomerînd scene de intensitate halucinantă — lasă pînă la urmă o impresie ciudată de seninătate și înțelegere — ca după lectura lui Dostoevski sau Faulkner.

NUVELELE care — în parte premiate și în timpul vieții autoarei — i-au adus postum distincția reprezentată de Premiul național al cărții ilustrează unele calități în plus față de intensitatea mohorîtă a romanelor: un anumit sarcasm, care nu exclude surîsul plin de înțelegere (dar nu și de iertare pentru ceea ce e dezonorant în scîderile date pe față), o luciditate sporită și un simț mai realist al relațiilor sociale, precum și o superioară realizare stilistică (bucățile care alcătuiau cel de al doilea volum antum de nuvele au fost scrise de altfel în ultimele luni ale vieții scriitoarei — moartă la treizeci și nouă de ani). Parabolele sînt abandonate în favoarea unor prezentări mai realiste: în special relațiile de familie, alterate violent de convenționa-

KAREL JONCKHEERE

Poemul roman sau, mai bine zis, romanul liric al poetului flamand, academicianul Karel Jonckheere, include în versul fluent, în desfășurarea unei curse diurne cu mașina, între Rijmenam — așezarea în care se află locuința sa — și Bruxelles, țesătura unei drame latente, a unei confruntări perene cu destinul, cău-

tind să-l stăpânească, să-l învingă. Poetul descoperă pentru fiul său, orb din naștere, universul filtrat prin senzația cuvântului. Prelucrat de sensibilitatea tatălui, care și el a luptat cu întunericul fizic al orbirii, se creează acel „dialog cu ochii”, din care prezentăm astăzi un fragment.



Portret de Radu Boureanu

DIALOGUL CU OCHII (III)

Brabant,
mereu, copilului din dreapta mea
trebuie să îți evoc depărtările...

Nume ce nu pot îmbrăca un nume
și caută lăcaș după retina noastră.

Cel ce nu vede, aruncă haita de sunete
să dea un nume, să populeze
spațiul și nepământul său.

Nicicind nu am văzut atâtea existențe
și lucruri ordonat create,
desfășurări de imagini născinde.

Furnică mă prefac, pe sol tirită
ca să citesc viață printre pietre.

O zeitate proiectată-n boltă
urmind tirișul mașinii.

Stau gata-n orice timp să dau răspunsul,
răspuns să mulțumească negrul veșnic,
să nu se schimbe în minciuni din carte supte,
un spiriduș ce nu se rătăcește.

Iată,
privirea ta cunoaște locul casei,
al hanului, al unui colț de case,
frontonul care poartă scris un nume,
al antenei de pe acoperiș.

Dar pot eu oare povesti intocmai —
răspunde-mi, nu ride ;
cînd copilul mă-ntreabă, unde ne aflăm ?
cînd copilul mă-ntreabă, ce văd ?
— Hanul „Vinătorului verde”, — fiul meu !
de poartă-i rezemată o bicicletă neagră !

Fiindcă lumina care ne însoțește pașii
transformă cafeneaua de trei ori pe secundă,
ii zugrăvește proaspăt zidul,
ii desenează iar conturul ;
cu cit de ea te-appropii, negindu-i existența.

Olanele, birnele, globul alb —
inchipuie că-ți dăru, pe rînd, aceste fleacuri,
și fumul hornului,
o să mă-ntrebi —
și lampa care-adesea după teighea se-aprinde ;
și numărul de telefon scris alb cu pensula pe geam
și papura-mpletită ferind de ger cișmeaua,
și preșul gros de iută desfășurat pe prag,
reclamele pentru tabacul prost,
decolorate pronosticuri pentru fotbal,
o casă izolată
nu-i singură, uitată
nici pentru cel ce trece
gonind pe vîntul rece.

N-am drept să uit vederea cît de mică ;
cîreșul care poartă-o antenă în coroană
nici magazia de cărbuni cu ușa-ntredeschisă ;
grădina de legume-n care hibernează varza de
Bruxelles ;
nici gardul de beton cloazonat.

Ca să nu mai vorbesc de aestul visător,
putînd să sublimeze în spațiu-n a teptare,
dîndu-i o neînțîmțită-nfățișare

celeii mai prăpădite,
celeii mai părăsite case
cu silueta coaptă-ntre lampa cu-arc voltaic
și alba lumină de zi,
între strada anonimă și ograda închisă.

Surisul fals c-un dram de proaspătă culcare
pe chipul bătrîn, brăzdat, prăfuit.

Salutul hornului către casa vecină,
fizionomia ei în forfota satului,
numele-i în auzul celui mai vechi client,
numărul pe care nu-l disting,
numărul cu care nu-mi incarc memoria
dar care ar întări indigența cuvîntului meu.

Un ochi care vede
smulge mai mult cu privirea
decît obiectul cel mai în vîz arătîndu-se.

Cea din urmă imagine este mezina liniei
care curînd se va alătura surorilor.

Se incrustează-ntre-o celulă adînc în lentilă,
dar cum descoperă o pietricică din geneza-i
se-azvirle-afară ca transfigurată,
travestită-n ea însăși,
risipită-n lentilele mele, care sint gemulețe deformînd
fără sfîrșit.

Ați înțeles.
Pentru urechea copilului
întrebarea copilului
nu poate fi împlinită decît printr-un dar optic.

Limba mea numără înceată
și timpul meu prea scurt trăiește,
fiecare viziune e prea puțin bogată pentru un dram
de gramatică.

Preferă ochiul meu să povestească guri,
vorbind copilului despre tot ce pe drum se-ntimplă.

C-un glas pe care faptele-l inspiră
eu redactez ziarul
alcătuit numai din simple titluri :

Pe trotuarul din dreapta
un motan mare, negru
a fost strivit în noapte și în ceață.

Simte că roata din față ferește micul cadavru,
o roată ce nu vrea să profaneze morții.
Știu c-o să se-nfioare și-o să tacă
inclinînd tare fruntea-n mașina manevrată.

Dar de îndată ce-și va urma cursa în noapte
știu că m-a și lăsat pradă uitării ;
un clar și generos cuvînt îl umple
ce am văzut, el le translează-n alte sfere.

Nu-n joc injură crunt victima
în numele obișnuitelor făpturi din zoologia casnică
pisica lui, păunul lui,
curcanul și rățoiul
și-atîtea animale jucării mutilate.

Le-adună ca la un apel în amurg
cu miini subtil vrăjitorești
cite unul le scoate, — 'ntrebător din patul lor,

patul pe care-l botează cosciug
un rece cufăr de stejar.

Pisico,
ce făceai afară-n noapte-așa tirziu ?

Am răgazul acum să mă joc de-a trecutul,
ochii să mi-i învăț să vadă prin ai altora.

A vedea
spun bine,
dar ce alta suntem lăsați să vedem
de-a lungul veacurilor
între ștersături,
între linii,
culori, să așezăm creațiunea pe un unic plan,
să străbatem spațiul,
cu nasul lipit de un geam.

Ce este dat drept viziunea umanității,
pentru ochiul artei,
al spiritului,
al cărților.

De-a lungul unei șosele într-o candidă țară,
studiază ochelarii mei doar într-o jumătate ceas
toată plastica civilizațiilor.

Iată-mă-s egiptean,
ce desenează fără relief
pielea strivită a unui arici.

Chinez ce desenează din pensulă
(de guingois) pe o vale
despletirea unei sălcii plîngătoare.

Iată-mă grec
ce desenează fără perspectivă
un țaran arînd cu celul său.

Un primitiv flamand
pictînd infoaiata varză pe cîmp
precum un arbor verde-oliv de pe munte.

Peisajul neverosimil include disperat, ca o frescă
moalea imagine pe zid topindu-se ca orizontul.

Ar trebui să rid,
să-njur,
sau să dorm.

Dar visul trăiește-n mașina vibrîndă.

Retrovizorul alungă imaginea,
tulburătorul stol cristalizîndu-l
în filmice miniaturi.

Geamul din stînga inghite, schițează tripticuri
reflexul a tot ce trecut-a.

Sticla convexă a oglinzii
reflectă ca într-un vermeer cu o strălucire de sticle
verzi.

Curba geometrică a caroseriei
tresăririle capotei amestecă nuantele,
camuflează-n abstract iluzia sensurilor.

În românește de RADU BOUREANU

Expoziție de ex-libris-uri contemporane

● Sala Donațiilor din Biblioteca regală Albert I din Bruxelles prezintă pînă la 2 septembrie o interesantă expoziție a ex-libris-ului contemporan. Se știe că utilitatea principală a ex-libris-ului este aceea de a îndira posesorul unei cărți. Cu aproximație anul 1470 este data apariției primului ex-libris diferit stilului marcând evoluția lui grafică. Expoziția de la Biblioteca regală din Bruxelles prezintă diferite tendințe ale ex-libris-ului european în perioada 1950-1970.

O lucrare murală de Joan Miró

● O expoziție cu opere recente de Miró a fost deschisă la Casa Artelor din Zürich. Cu această ocazie, în holul principal al galeriei, a fost inaugurată o importantă lucrare murală din plăci de ceramikă (725,5 x 282 cm) a marelui artist spaniol. Lucrarea a constituit obiectul unei

comenzi făcute de Asociația prietenilor artei din orașul elvețian. Joan Miró și-a intitulat lucrarea „Oiseaux qui s'envolent“ (Păsări care zboară) și a oferit-o asociației pe termen nelimitat.

O bibliografie a Parisului pe ecran

● Întrăgostită de cinema și de Paris, avocata americană Anna Johnson a fondat în 1969 o asociație „Parisul în film“, actualmente patronată de Ministerul Afacerilor Culturale din Franța, intenția fondatoarei fiind achiziționarea tuturor filmelor care se referă la Paris de la 1895 pînă astăzi.

Cu ocazia Festivalului de vară — 1972-Paris — doamna Johnson va organiza interesante vizionări, nu numai în Franța, dar și în Belgia, Danemarca, Statele Unite, Anglia etc.

Ultimele achiziții ale asociației au fost niște scurt-metraje trase în luna mai, cu aceleași aparate și în aceleași cadre pe care frații Lumiere le-au folosit în 1896.

De la Michelangelo pînă la Magnelli

● În sălile amenajate în localul unei foste mănăstiri din Milano s-a deschis o interesantă și originală expoziție: peste 150 de opere au fost reunite pentru a oferi vizitatorilor o panoramă a artei italiene de la Michelangelo pînă la Magnelli. Pentru artistul contemporan ca și pentru cei vechi o puternică structuralizare a compoziției, echilibrul și armonia reprezintă legi respectate cu strictețe.

O secție a expoziției este rezervată desenului italian, între secolele XVI și XIX, care reuneste în jurul personalității marcante a lui Michelangelo pe renumiții Zampieri, Tiepolo, Paruzzi, Grimaldi, Caravaggio. Printre moderni excelează Magnelli, Lãrdera, Severini, Carra etc. — a căror viziune este suficient de îndepărtată de cea a maștrilor, dar o anume comuniune spirituală permite alăturarea lor.

Wedekind și expresionismul

● În revista vest-germană „Der Sturm“, Willy Bindatz face o originală confruntare a lui Wedekind cu expresionismul. Pornind de la faptul că Wedekind este considerat de către unii un scriitor preexpresionist, de alții un expresionist adevărat și de cîțiva chiar un moralist revoluționar de tipul lui Ibsen și Strindberg — Bindatz crede că în toate aceste păreri e un dram de adevăr. Aproape întregul Wedekind e în dramele *Fruhlings Erwachen*, *Erdgeist* și *Die Bãchse von Pandora*. Celelalte pot ajuta numai la completarea portretului său, dar „tragedia copiilor“ și cele două drame ale lui Lulu sînt diadema dramaturgiei wedekindiene. După opinia lui Bindatz, Lulu nu e un personaj, ci un simbol prin instinctul lui, incompatibil cu societatea burgheză. Lu'u exprimă toată nostalgia unui ideal, dar în atitudinea lui nu există un protest social decît în măsura în care problema relațiilor sexuale e o problemă socială. În conflictul dintre părinți și copii, între poziția lui Wedekind și aceea a expresionistilor adevărați e o mare discrepanță. Wedekind e mai degrabă un moralist, în accepția pe care o dăm cuvîntului în legătură cu Ibsen și Strindberg. În concluziile sale, Willy Bindatz consideră că expresionismul a fost o mișcare romantică în măsura în care e romantică orice poziție revoluționară, dar natura sa istorică e antiromantică.

Premiile Uniunii scriitorilor bulgari

● Comitetul de conducere al Uniunii scriitorilor bulgari a acordat următoarele premii pentru cele mai bune cărți apărute în anul 1971:

Proză: Doncio Tonceev pentru volumul de povestiri „Indivizi periculoși“ și Diko Fucedjiev pentru

PREZENTE ROMĂNEȘTI

„Cancioneiro Romeno“

● În cursul acestei luni va apărea în editura „Porta de Livaria“ din Brazilia volumul „Cancioneiro Romeno“ (Cîntare românească) sub semnătura poetei braziliene Stela Leonardos. Este o culegere de poezii ale autoarei, inspirate din lectura traducerilor din lirica românească în limbile portugheză, spaniolă și franceză. Admiratoare deosebită a poeziei românești, mai ales a celei populare, autoarea transpune în versuri proprii simțimintele pe care i le insufle lectura acestor creații, doine, balade, cîntece bătrînești sau scrieri aparținînd unor reprezentanți de seamă

ai liricii noastre: Vasile Alecsandri, M. Eminescu, G. Coșbuc, George Topirceanu, Elena Văcărescu, Ion Minulescu, St. O. Iosif, Otilia Cazimir, Tudor Arghezi, Zaharia Stancu, Victor Eftimiu. O pondere importantă în cadrul acestui volum — bogat ilustrat cu desene, fotografii și vignete evocînd motive populare și tradiții românești — o are balada „Miorița“, redată în versiune completă în cele cinci limbi neolatine și însoțită de un studiu introductiv datorat scriitorului de origine română Nelson Vainer, căruia îi aparține și aparatul de note biografice și explicative.



La 1 august a avut loc ceremonia preluării „flăcării olimpice“

În Valea lui Alpheios, de la poalele colinei lui Cronos, sub înălțimile veșnic învăluite de neri ale Olimpului, a avut loc ceremonia preluării „flăcării olimpice“, care, de la altarul simbolic al lui Zeus și al soției sale, Hera, va fi dusă, din stafetă în stafetă, pe distanța de 5500 de kilometri, pînă la München. Cea dintîi purtătoare a flăcii (de rășină sintetică) a fost artista ateniană Maria Mosoliu (în fotografie). Ea a incredințat unui alergător „raza răpădită lui Phoebus“ — cu misiunea de a porni, imediat, la drum. Pentru a sosi pe stadionul olimpic în ziua de 26 august la ora 4 și jumătate după amiază (momentul inaugurării jocurilor), „flacăra“ trebuie să alege cu 12 kilometri pe oră, fără să se stingă. Au fost luate, de altfel, toate măsurile de protecție, inclusiv o lanternă antivînt, pentru ipoteza că „zeii ar fi potrivnici acestei expediții sportive“.

volumul de povestiri „Punțile aeriene“.

Poezie: Maden Isaev pentru culegerea de versuri „Nu există tihnă pentru tine“; Dimităr Pantelev pentru volumul „Sărbătoarea cea mai frumoasă“ și Nikolai Zidarov pentru culegerea „Să reții aceste clipe“.

Biroul comitetului de conducere al Uniunii

scriitorilor bulgari a aprobat propunerea redactorilor șefi ai publicațiilor literare ale Uniunii — „Literaturen Front“, „Septemvrii“ și „Plamăk“ — de a fi distinși cu premii pentru critică și teorie literară următorii scriitori: Bolan Niccev pentru „Introducere în realismul sud-slavon“ și Toncio Jeev pentru „Vederi critice“.

Omar Khayyam — nebăutorul

● OPINIILE izvorite din studierea și abordarea catrenelor atribuite lui Khayyam sînt foarte variate și, uneori, chiar opuse. Limba acestor catrene este foarte simplă, expresivă, lipsită de superficialitate, dar cuprinde un bogat conținut de idei. Spre deosebire de credincioșii islamici, Khayyam nu crede în existența vieții de apoi, considerînd pieirea omului drept o catastrofă ireparabilă. Catrenele sale conțin și critici aspre la adresa societății și îndeosebi la adresa clericilor fătașnici și privilegiați. În afară de aceasta, Khayyam este cunoscut în patria lui și, mai mult, peste hotare ca un băutor care cîntă numai vinul, pe cînd în cele 178 de catrene ale sale nu putem găsi decît vreo 10—15 de acest gen, ceea ce dovedește că în general traduceri au privit acele catrene care nu aparțineau lui Khayyam Desigur, nu avem intenția de a nega plăcerea lui Khayyam de a bea, dar de aici nu trebuie să tragem concluzia că în catrenele sale pline de filozofie el a cîntat și a lăudat doar beția.

Încă din 1851, cînd savantul francez Woepcke a tãlmăcit celebrul studiu de algebră, numele lui Khayyam capătă noi străluciri, dar faima gândirii filozofice a lui Khayyam și catrenele sale se fac cunoscute în Europa și în lume înainte de secolul al XVII-lea.

El a fost tradus pînă acum de 32 de ori în engleză, de 16 ori în franceză de 12 ori în germană de 11 ori în urdu, de 8 ori în arabă de 5 ori în italiană, de 4 ori în turcă și rusă și de două ori în limbile daneză, suedeză și armeană.

Dintre aceste traduceri, cea apar-

ținînd lui Edward Fitzgerald în limba engleză a fost un minunat mijloc de răspîndire a faimei lui Khayyam în Europa. Dar toți cercetătorii și criticii literari iranieni sînt de părere că această traducere este mai mult o interpretare a gândirii și atitudinii lui Khayyam față de lume. Trebuie amintit faptul că Fitzgerald nu a făcut nici un fel de cercetări atît asupra lui Khayyam cît și asupra catrenelor sale originale. Numai că un număr de catrene a constituit pentru el o sursă de inspirație, el creînd, independent de ele, o capodoperă în limba engleză.

Pînă în 1925, traducerea lui Fitzgerald s-a bucurat de 139 reeditări.

Desprinderea catrenelor originale din cele atribuite lui Khayyam nu a fost muncă ușoară, fiindcă aceste catrene n-au fost adunate și nici măcar tipărite în timpul vieții sale, și nici un cronicar sau scriitor contemporan cu Khayyam nu s-a referit la faptul că filozoful, matematicianul și astronomul a scris și poezii. Acest fapt a făcut ca ulterior cercetătorii și cronicarii persani, oriunde au găsit catrene formal asemănătoare, le-au considerat ca aparținînd lui Khayyam, fără să țină seama de stilistica poeziei din vremea lui Khayyam și, în special, de starea socială și spirituală a poetului din Nișabur.

Abia în zilele noastre savantul iranian Mohames Ali Forughhi, după o atentă cercetare bazată pe metode științifice, a ales 66 de catrene-etalon, pentru a le compara cu cele 500 catrene atribuite lui Khayyam. În felul acesta a considerat doar 178 catrene originale (volumul bilingv recent apărut în Editura Univers este tradus

de mine, după exemplarul în limba persană al lui Forughhi).

Mulți poeți iranieni de după epoca islamică și-au turnat ideile lor filozofice în tiparul lapidar al catrenelor, socotindu-le cele mai potrivite forme de exprimare. Matematicianul și astronomul din Nișabur, care în aparență și după necesitate respecta credința, este în catrene plin de dușoșie, de durere și, în același timp, un gânditor profund și sceptic. Scepticismul, pesimismul și hedonismul lui sînt îndreptate totemal împotriva religiei dominante a vremii.

Răspunsurile absurde ale fețelor pioase la problemele majore ale vieții nu-l mulțumeau pe Khayyam. De aceea el cînta cu lăuta lui fermecată acest cîntec vechi și dureros al ră-tăcirilor și neștiinței omului. Filozofia lui Khayyam în condițiile concrete ale vremii a fost o filozofie progresistă, un simbol al rezistenței și al opoziției față de religie și regimul religios al nobilimii. Khayyam vede clar neputința științei din acea vreme de a rezolva tainele lumii. El își ridică glasul și ne spune că taina existenței este o enigmă și nimeni nu a fost în stare să slefuiească această piatră prețioasă. După Khayyam, omul este neștiutor și orb, neputincios și supus fatalității, este un oaspete trecător în acest caravanserai cu două uși. Viața lui e trecătoare precum cîntul și apa. Existența omului este asemîni unei cupe pe care rațiunea o admiră, iar Olarul lumii o trîntește cu minie de pămînt. Este de mirare că nici bețivii nu-și permit să sfarme înșinarea cupei, dar puterea diabolică a Morții zdrobește

puzderii de capete și fețe frumoase. Pretutindeni sînt risipite fărîmiturile trupului omenesc. Violetele care răsar pe marginea pîrului sînt alunite de pe fata unei frumoase, iar toarta amforei este și ea mîna îndrăgostitului pe grumazul iubitei.

Khayyam consideră că promisiunea religiei despre paradis și infern nu este sigură. Nimeni n-a văzut pe nici unul care s-a întors de acolo.

În filozofia lui Khayyam se disting două feluri de proteste: protestul împotriva orînduirii existente din vremea lui, împotriva credințelor mistice și protestul împotriva destinului omului și a naturii. Protestul împotriva morții și a naturii destructive este una din principalele poziții ale filozofiei lui Khayyam. Pentru el nu e de înțeles de ce Olarul lumii sparge fără milă fiecare cupă gingasă a existenței, ne cîntă nici un băutor nu-și permite descompunerea compoziției cupei sale. El nu poate înțelege de ce trebuie să țîșnim ca apa din fîntinile ascunse și să dispărem cu viteza vîntului în zărilor îndepărtate. Desi Khayyam credea, la modul filozofic, în existența unui creator al lumii, el era totuși mai mult decît un ateu față de viața pieritoare a omului Lumea, dacă ar fi avut un creator înțelept, el nu și-ar fi permis să rupă atît de ușor și fără milă firul vieții. Astfel protestul lui Khayyam împotriva „naturii“, împotriva pieirii omului se manifestă și prin protestul său împotriva societății oficiale.

Saidi Șokufé

Ironia în opera lui Heine

Pentru Vera Debluș, loarea unui recent volum despre ironia lui



Heinrich Heine

Heine, dificultatea principală era în a da o definiție ironiei și noțiunii din aceeași familie. **Satire, Scherz, Spott, Witz, Humor**, între care distincție exactă e imposibilă. Tentativele ei rămân la suprafață pentru că sînt lipsite de un fond teoretic și metodic. Debluș interpretează exemple tradiționale ale poeziei lui Heine, atît în maniera „werkimmanent”, atît și în cea psihologică și fenomenologică. Dar ironia tipică a lui Heine e mult mai complexă și e opusă ironiei romantice. E surprinzător că autoarea ia drept bază pe plecarea enunțului complet depășit al lui Fritz Ernst, după care „la ficcare autor, forma în care s-a exprimat este identică cu ființa și cu spiritul său”. Or, ironia e umorul în domeniul religios, elementele parodistice, ironice și grotesce în **Tanhäuser** și în **Schnabelwopski**, ca și satira și sarcasmul în domeniul politic trebuiau raportate la condițiile literare și istorice precale, așa cum fac monografiile lui Max Brod și Ludovic Marcuse, pentru a înțelege și interpreta, sub acest aspect, opera lui Heine.

Erasm și Bucer, după corespondență

Publicînd pentru prima oară această corespondență, Nicolae Peremans analizează toate implicațiile istorice, sociologice, psihologice și teologice, raporturile din ce în ce mai polemice dintre marele umanist și „reformatorul din Strasbourg”. Hrănit cu texte bine asimilate, el s-apelează asupra corespondenței dintre Erasm și Bucer cu un stil clar, concis, elegant, fără nici o concesie modei pendante și pseudofilozofice. Unul dintre cele mai interesante capitole este acela care analizează în detaliu Epistola Apologetică a lui Bucer din 1530, care e un răspuns la



Erasm — portret de Holbein cel Tânăr

Epistola contra Pseudovangelicos a lui Erasm din 1529. Acest studiu ne îngăduie să-i situăm mai clar pe adversarii față în față și să facem deo-

sebiră între polemica „ad hominem” și dezbaterea spirituală. În spatele celor două personaje care ocupă avanscena, și al căror diaiog, cu evoluția sa dramatică, constituie substanța acestei lucrări, se văd profilîndu-se siluetele lui Gellendhauer, Capiton, Eppendorf, Hutten, Oecolampade, Zwingli și silueta celui mai mare și redutabil adversar al lui Erasm: Martin Luther. Evenimentele din Irlanda de Nord conferă o actualitate neașteptată acestei corespondențe.

Hugo și Camus în fața pedepsei capitale

• Similitudinile reale între **Străinul** lui Camus și **Le dernier jour d'un condamné** de Victor Hugo fac obiectul unui studiu substanțial semnat de Marie Naudin în ultimul număr al mensualului „Revue de littérature comparée”.

Autoarea susține că originalitatea lui Camus rezidă în prezentarea unei



Victor Hugo

morți „cu amănare” înainte și după accidentul fatal și într-o perfectă unitate de ton conferită de ansamblul narațiunii lui Meursault. În realitate însă Camus nu face decît să dezvolte pe o scară



Albert Camus

mai mare intriga țesută de Hugo în **Le dernier jour d'un condamné**. Viața inoventă și cu totul senzuală a lui Meursault găsește momeala în suvenirurile Condamnatului din perioada anterioară osîndei. Sensul trecutului revăzut în legătura strîmă cu prezentul există în relația ultimelor zece ore ale Condamnatului. Și mai probantă încă pare influența lui Hugo asupra lui Camus în punerea în valoare tematică și stilistică a senzației. Camus face la rîndul său din Meursault un condamnat. Chiar această condiție îl transformă pe erou în „străin” prin legăturile cu ceilalți oameni, cînd el încearcă să-și retrăiască viața trecută prin gîndire și prin scris. Dar — conchide Marie Naudin — limbajul, comportamentul, percepțiile sale sînt parte integrantă din **Le dernier jour d'un condamné**.

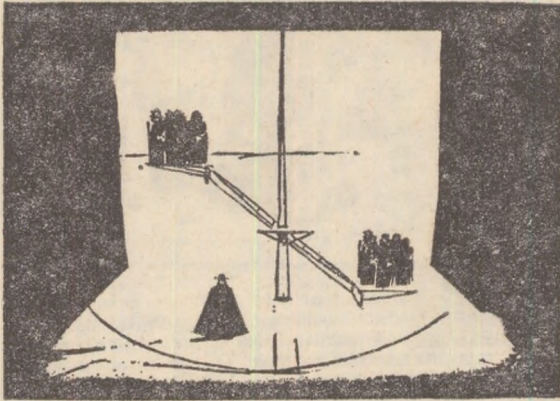
Bartokiana

• La Teatrul „Thalia” din Budapesta are loc un spectacol puțin obișnuit intitulat **Bartokiana**, realizat de Károly Kazi-

mír, un regizor care a pus în scenă în ultimii ani un număr de epoei și poeme epice clasice, printre care **Kalevala**, **Ramayana**, **Divina Comedie** și **Paradisul pierdut**. **Bartokiana**, cu baletul pantomimă, care urmează acestei serii, are drept erou pe Béla Bartok și este o reprezentare simbolică a vieții compozitorului care a trăit pe meleagurile românești și s-a inspirat din folclorul

nostru. Regizorul a folosit extrase din jurnalul intim al lui Bartok și alte documente autentice pentru a reda, cu mijloace moderne, atitudinea sa democratică în mediul politic și intelectual al epocii. Printre altele, reprezentarea lui Béla Bartok cu **Mandariinul fericit**, care a avut loc în 1926 la Köln, este evocată într-o scenă de mare efect.

La Covent Garden



• Tînărul compozitor englez Peter Maxwell Davies a fost găzduit de Covent Garden din Londra cu ultima sa creație „Taverner”, operă a cărei tematică o înscrie în modernitatea dramaticului contemporan. Eroul, personaj real al epocii lui Cromwell, oscilează între catolicismul Romei și anglicanismul lui Henric al VIII-lea. Dar „Taverner” nu este decît formal o operă de reconstituire a epocii, stilul misterului medieval avînd scopul angajării în lumea ideilor omului contemporan, mărturisit de Maxwell Davies prin încercarea de a simboliza „imposibilitatea de a distinge între bine și rău”.

Dar nu forța poetică a libretului și nici muzica ce subliniază de aproape acest spectacol baroc au stîrnit entuziasmul publicului londonez și succesul lui Davies. Pus în scenă de Michael Geliot, „Taverner” beneficiază de o uriașă mașinărie construită de Ralph Kolaî și instalată pe o scenă elipsoidală simbolizînd universul, alcătuită dintr-o balanță rotativă pe ale cărei talere eroii secundari — simboluri ale binelui sau răului — dialoghează alternativ cu eroul principal, Taverner, aflat undeva, în afara balanței.

Antologie de poezie „SILARUS”

O ELEGANTĂ ANTOLOGIE de poezie a apărut nu demult la Salerno, alcătuită și imprimată de cei care realizează revista de cultură **Silarus** (condusă de scriitorul Italo Rocco).

Mensualul „Silarus”, care în curînd are să împlinească zece ani de apariție neîntreruptă, se înscrie ca o vie prezentă în contextul publicisticii literare italiene. Sînt de amintit colaborările permanente ale unor cunoscuți scriitori, cum și premiile acordate anual de revistă pentru poezie, narațiune, eseu, traduceri.

Italo ROCCO

Elină

Ghearele timpului tot nu sfîrîmă
conturul oval de elină
dăinuie pe pămîntul de aici.
Suride oliva din irisul brun
și-i lac de glucoză amiază
undeve, în vis, pe pragul sufletului
pescărușii bolborosese dragoste.
„Părul fecioarei” își scutură spicul
cîntec de greier pălește
prin flori.
Pari răvășese izul amiezii
iată cum fragii se-nroșesc
soarele Mediteranei trece.

Mauro D'URSI

Dincolo

Cuprînd în umbră
tăcere de bătrînă zi
rotînd o secetă oarbă
conjugînd
spre nemîșcare sidemie.

Antologia de față reunește versuri a 33 de poeți, fiind ilustrată într-o plăcută formulă grafică. O notă bio-bibliografică, precum și spicuri din cuvîntul criticii întregesc profilul fiecărui autor.

Dincolo de versurile unor poeți mai puțin cunoscuți sau aflați în faza debutului, antologia reunește scriitori ale căror nume numai reprezentă o garanție, ca: Franz Maria D'Asaro, Italo Rocco, Mauro D'Ursi, Attilio Iovine ș. a.

Din somnul a sute de păduri
exală amintirea
comuniune pe firul temător
al zilei

Linsă de polenul mușchiului
noaptea
se penetrează prin nouri și vînt
privire dezlănțuită dincolo de timp.

Astronave și parcuri în octombrie

Astronave și parcuri
în octombrie
iată calendare de ceară lățite
printre pestrice păpuși de neon.
Cit de lungi direle vieții
dinspre fuga anilor stăpînînd.
În ultim tranșeu celest
trecerea
tăisuri sau dorințe selipese
și deodată e-ntuneric.

În românește de Dan CIACHIR



La Varșovia:

„Zilele Bucureștiului”

• Între 21 și 31 august 1972 va avea loc la Varșovia o amplă manifestare culturală: **Zilele Bucureștiului** în cadrul unui acord cultural încheiat, în urmă cu doi ani, atunci cînd Capitala noastră găzduia **Zilele Varșoviei**. (Ne reamintim cu plăcere de evoluția pe scenele noastre a Teatrului Atheneum). Pe lîngă o expoziție — fotografii, afișe, programe, schițe de decor, costume din cele mai reușite reprezentații ale ultimelor stagiuni — vor fi vizionate o serie de filme documentare despre București, precum și câteva filme artistice românești de lung metraj. În aceste zile, atenția iubitorilor Thaliei va fi reținută de două din cele mai izbutite spectacole ale Teatrului Giulești **Măsură pentru măsură** de W. Shakespeare, în regia lui Dinu Cernescu, cu decorurile lui Sorin Haber și muzica lui Șt. Zorzor, și **...Escu de Tudor Mușatescu** în viziunea scenică a aceluiași regizor, cu decorurile lui Liviu Ciulei și cu ilustrația muzicală a lui Șt. Zorzor. De asemenea, la televiziunea poloneză va fi prezentat un film documentar despre Teatrul Giulești, despre ansamblul său, despre actorii și regizorii acestui colectiv, despre reprezentațiile lui, despre viața acestui teatru prestigios.

