

România literară

SĂPTĂMINAL DE LITERATURĂ ȘI ARTĂ

43

PERPESSICIUS:

LECTURI INTERMITENTE (XLV)

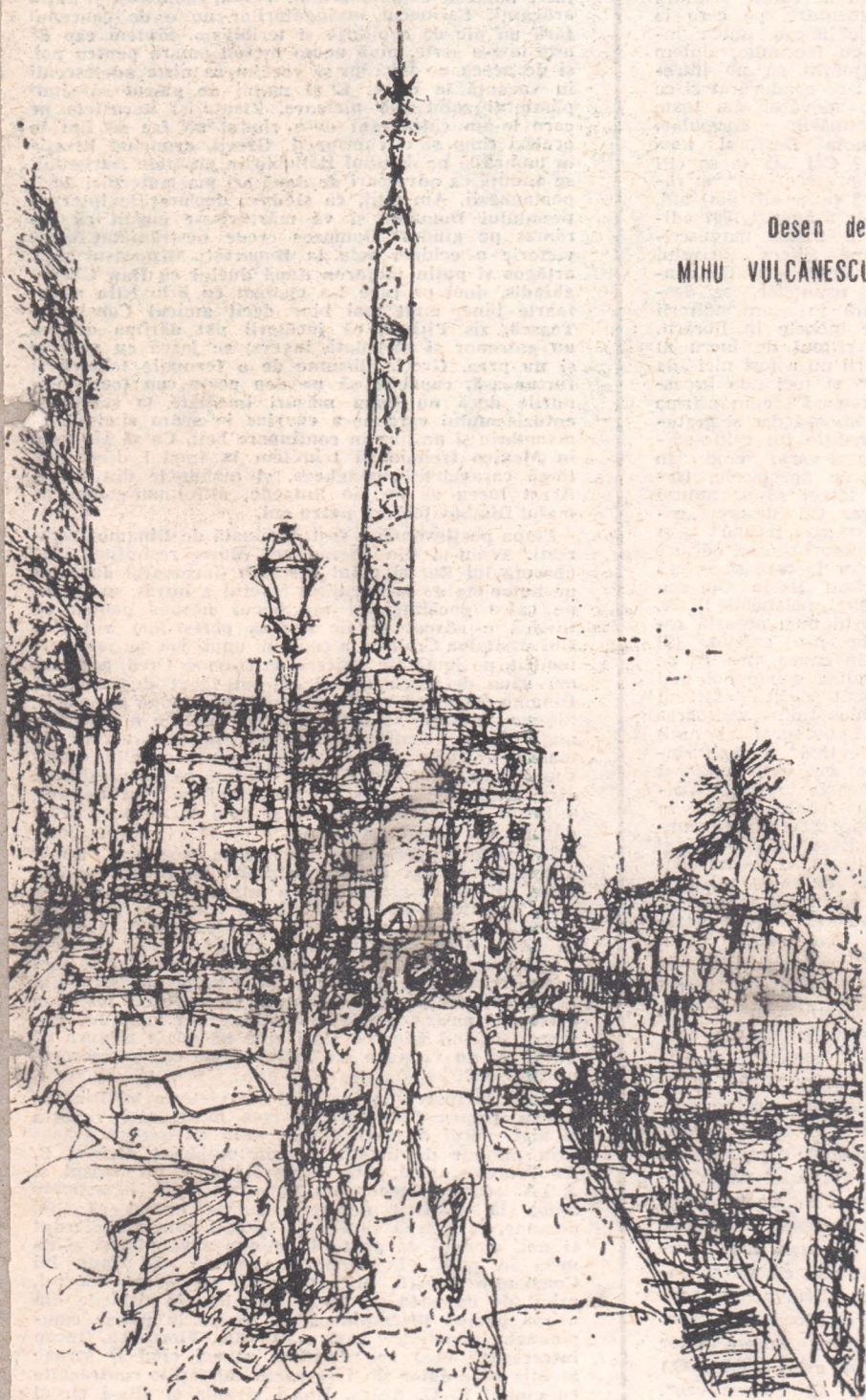
Imi este nu numai plăcut, dar și imperios agrcabil, să scriu despre **Vinurile lor...** (Editura pentru literatură, 1969), recentul volum al lui Vintilă Russu-Șirianu. Nu numai pentru toate acele calități ce fac din volum o carte, pe cât de bogată în informații, pe atât de fermecătoare, dar și pentru că la biografia autorului, pe lângă cele ce însuși spune, pot adăuga și eu câteva detalii. Desigur, nu adoma acelora cu care d-sa îmbogățește biografiile (în sensul larg al cuvântului) celor zece personalități despre care scrie.

Cu Vintilă Russu-Șirianu m-am întâlnit, întâia oară, cam prin 1908, pe vară, la Slănicul din Moldova, vecin cu Târgul Ocnei și cu valea Troțușului, pe unde cutreieram, plecați din nordul Putnei, de la Cucova, într-o expediție pedestră, în tovarășia unui văr al meu, student la Politehnică. Era, cred, cam pe vremea când Vintilă Russu-Șirianu plasează întâiul său contact cu Sadoveanu, la terasa Oteteleșanu, unde tatăl său, ziaristul și sociologul Ion Russu-Șirianu, nepot al lui Ion Slavici, se întâlnea cu prozatorul moldovean. Era, după aceea, la puțin timp după ce directorul „Vieții Românești”, C. Stere, își tipărise ancheta de cinci zile la români din Ardeal, în care, la o anumită pagină, se vorbea și de puil de român, pe care cărturarul ieșcan îl întâlnise în casa părinților, la Arad. Această performanță națională trebuia popularizată, și micul Vintilă e fericit să afle că Mihail Sadoveanu o cunoștea. La Slănicul-Moldovei, puil de român din Arad mă minuna că citate latinești, din care tot mai țin minte, de vreme ce o împărtășeam unui coleg din Brăila, propozițiunea: „In sereno coelo — luna fulminat” (Pe cerul senin luna strălumina). Copilul de 11 ani, cît avea la timpul acela, aflate, probabil, că sint modernist, în cursul superior, și opunea, desigur, cine știe căror versuri din Ovidiu sau Virgiliu, în bună cunoștință de cauză, citatul său în latinește. Despre tatăl său, ziaristul și istoriograful Ion Russu-Șirianu, știam și mai multe, pentru că studiile sale demografice despre românii din Ardeal făcuseră obiectul unei comunicări în ședințele clandestine ale „Avântului” nostru clandestin. Unsprezece ani mai târziu, cam prin 1919, reîntilneam pe Vintilă Russu-Șirianu, la noul catalog al bibliotecii Academiei Române, discipoli ai aceluiasi Sadi-Ionescu, bibliograful incomparabil și profesorul nostru de clasificare zecimală după sistemul lui Devey. Acelor ședințe, de bună seamă, și nu mai puțin ședințelor literare din primitoarea sa casă din Popa Nan, datorez inițierea mea arădănească și faptul că în toamna lui 1919 îmi începeam cariera didactică la liceul Moise Nicoară din Arad. Podgoriile și livezile din Șiria, locul de obârșie al tatălui său, erau paradisul despre care zilnic mă întreținea Vintilă Russu-Șirianu. Merele din partea locului și amurgurile din Arad erau la fel de excepționale. Așa se face că, la distribuirea catedrelor, după examenul de capacitate dat în vară, îmi alegeam catedra tocmai în îndepărtatul oraș de pe malul Mureșului. După un an de raite transilvănene, și după anul de la școala normală din Brăila, ne reîntilneam în Capitală. Redactor-șef la „Flacăra”, secretar la Societatea Scriitorilor Români, mai apoi secretar și director de cabinet al lui Octavian Goga, multiple vor fi fost prilejurile întâlnirilor noastre.

Spuneam, încă de rîndul trecut, că „Vinurile lor...” aduce, între altele, și un bogat capitol Sadoveanu, grație căruia biografia marelui nostru prozator cîștigă în semnificații și nuanțe. Tăcerile lui Mihail Sadoveanu au intrat de mult în legendă. Vintilă Russu-Șirianu le amintește și el, fie la o partidă de pescuit, atât de prielnică prin natura ei tăcerilor, cînd statura masivă a prozatorului, încremenit ca o stană de piatră îi face biografului impresia unui „menhir” pierdut pe coastele bretone, fie la o partidă de vînațoare, fie în lungile drumuri ale turneului scriitorilor din 1923. Un Sadoveanu cumpătat la vorbă, însă atent la viața din juru-l, cum ilustrează scena în care Ionel Teodoreanu cere relații despre o frumoasă doamnă din Cluj, ale cărei și coafură și vestimenta le greșeste, însă se vede corectat de Sadoveanu. Un Sadoveanu impunător prin rezerva lui și dominînd ca un munte, colinele din jur, așa cum

atît de trumfă povestește Vintilă Russu-Șirianu în paragraful „Cinei cea de taină” a lui Da Vinci. Cum titlul paragrafului provine, pe cît aflăm din carte, de la Liviu Rebreanu, aflu nimerit să citez din excelențele portrete scriitoricești (Vintilă Russu-Șirianu le numește „steme spirituale”), pe care autorul volumului le consacră scriitorilor ce participă la turneu, cu atît mai mult cu cît s-au împlinit douăzeci și cinci de ani de cînd autorul „Pădurii spinzuraților” a trecut în rîndul dreptilor. Este, de bună seamă, unul dintre cele mai complete, atît fizic cît și moral, și mai sugestive portrete ce i-au fost cîndva închinăte lui Liviu Rebreanu: „Ce nobleță certă, profundă în acest chip de efie antică. O medalie romană pe care e sculptat un cap de tribun. Ochii mari, larg deschiși, verde de algă, cată la tine loial, cumințe. Cînd zîmbetul lui pornește pe calca risului toată figura lui e luminată. Magnifică structură. Nalt cît place ochiului. Drept ca o columnă de marmură. Nu l-am văzut niciodată cu umerii lăsați, măcar o clipă. Ce plăcută, liniștitoare măsură în mișcările lui, în gesturile lui, în vorba lui. Ce asemănare între acest fizic și stema lui spirituală. O seriozitate (îmi sare cuvîntul fără voie) monumentală. Inalterabilă. Înțelepciunea și hărnicia se întrec în el. Ferm în sentimente. Ferm în respectul pentru meseria lui, pentru menirea ei. Înfipit cu toate rădăcinile în neamul său. Și ce modestie...”. Cum astfel de portrete, de steme spirituale, pentru a folosi termenul său, se repetă cu fiecare dintre participanții turneului, și cum toți se înțimplă să fie intrați în împărăția umbrelor, nimic mai firesc decît să citez evocarea cu care Vintilă Russu-Șirianu își încheie toată această paradă portretistică a umbrelor. Este un mod de a spune în ce măsură autorul „Vinurilor lor...” este și scriitorul în inima căruia contactul cu mai marii săi de literă și de artă a lăsat urme adînci, cărora a știut să le dea o expresie de un tulburător lirism. „Acum, spune d-sa, după zece de ani, în tăcerea acestei nopți de veghe, de veghe solitară, de visare, de meditație, cu mîna streasînă privind în zăările îndepărtate ale trecutului, cu pana aplecată pe hîrtie îi văd, îi aud, îi văd, fără nici o alterare. Chipurile lor stau vii, în fața mea. Atît de fidel, atît de precis, încît mă străpunge un fel de înfricoșare. Sunt gata să le vorbesc! Și din cel mai cald cuib al inimii mele, un val fierbinte se revărsă spre ei. Cu o stranie bucurie. Apoi, brusc, un fior mă îngheață. Un fior crepuscular. Parcă abia în clipa aceasta realizez că am rămas singur. Singur. S-au dus toți. Plutesc toți pe apele eternității. Toți! Singur am rămas să scriu despre voi, umbre iubite! Despre Sadoveanu, colegul de breaslă, care a gîndit totdeauna la ridicarea materială a confrăților și la ajutorarea lor, vorbește îndeosebi o scenă, pe care Vintilă Russu-Șirianu o expune fără de artificii. E vorba de pățania bătrînului publicist Petre Mușoiu, a cărui casă fusese parțial dărîmată de un camion și care apelase la generozitatea fostei societăți a scriitorilor. Autorul „Vinurilor lor...” povestește cu semnificativă sobrietate angajamentele pe care unul și altul din membrii comitetului și le iau întru ajutorarea bătrînului publicist. Singurul care tace e Mihail Sadoveanu. Dar și singurul ce realizează un substanțial ajutor de cîteva mii de lei, cu care casa accidentată va fi reparată. Totul se desfășoară după legile celei mai mari discreții. Ce a însemnat prigoana fascistă, cît curaj a dovedit Sadoveanu și ce a însemnat pentru el uciderea lui Nicolae Iorga s-a văzut, și rîndul trecut, din mărturiile lui Mihail Serban, ca și din documentele publicate de Horia Oprescu. Mărturiile lui Vintilă Russu-Șirianu nu sunt mai prejos. „Niciodată, scrie d-sa, nu l-am văzut pe Sadoveanu atît de afectat. Tăcerile lui erau și mai adînci, și mai lungi. Înrunțirea îi strîngea chipul ca într-o ramă întunecată. Mersul lui era și mai lent, gestul și mai rar. Nu spunea nimic. Nimic. Te privea doar o clipă, și spunea tot. Acum, și viața lui era iminent amenințată. Rinoceri cu pușcă automată făceau curățenie în jurul lor. Sadoveanu se afla

(Continuare în pagina 14)

Desen de
MIHU VULCĂNESCU

Mircea Ivănescu

Așadar, nu există
singurătate

Așadar, nu există singurătate, suntem întotdeauna mai mulți — în noi înșine, oriunde ne-am duce — și oricînd i-am implora pe ceilalți să aibă milă de singurătatea vreunui sau altuia dintre cei ascunși, pîndind, în noi.

Sigur mai ales, cînd ne rugăm de cei de alături și cînd desfacem în fața lor ca pe un sul cu scriere rotunjită, ceea ce noi numim singurătate — mai ales atunci nu suntem singuri.

(Mai degrabă cînd suntem numai noi, și unul din noi, dinăuntru, le întoarce mincinos, sau invidios, spatele tuturor celorlalți — mai degrabă atunci am fi mai aproape de singurătate — dacă ceilalți, din noi — din afară — nu l-ar pîndi cu surisuri, pe cel supărat — sau nu l-ar ignora pur și simplu. Atunci e și mai rău — dar tot nu este singurătate, nici de data aceasta). „Și pe urmă, vin blînde ploi”, și noi ne ascundem în grădina înserată — și se răsfrîng de multe ori chipurile noastre în frunzele ude și ne leagă — ca și cum am visa-ntr-o oglindă.

În acest număr:

● G. Calinescu — romancier ● Interviuri în exclusivitate cu H. Y. STAHL, VERCORS și AUGUSTO MURER ● Date noi despre Macedonski ● V. HUGO despre VLAD JEPEȘ

Documentări

Prins la strimtoare și incolțit de argumente critice peremptorii, cite un autor de ediție uită, printr-o gravă comoție a orgoliului infailibilității, ce i se reproșă, și în loc de a răspunde neted „nu știam” sau „am gresit” (totuși *errare humanum est*!), devine extravagant și caută, sarcastic, pe unde, în afara lui, un „țap ispășitor” sau un „țurc” care să plătească oalele sparte de neatențiile și nepriceperile domniei-sale.

Ultimul în ordine cronologică din acești cavaleri ai infailibilității afectate coborât în arena polemicii este — ne pare rău să constatăm! — tovarășul Horia Oprescu. Mărturisim că nu ne-am așteptat ca tocmai d-sale să-i plăcă joaca de-a minjeala cu cerneală. Îl știam adept convins al *urbanității* (unul din cuvintele d-sale predilecte) și bănuim — e adevărat, mai mult prin dicționar decât din impresii personale, directe, — că opțiunea d-sale indică o structură. Îi cerem scuze că ne-am înșelat. Și-i cerem scuze de două ori, pentru că de două ori ne-am înșelat: nu numai asupra omului, dar și asupra cuvintului *urbanitate*, care sub condeiul d-sale capătă un sens nou: un fel de a fi sofisticat care îți dă dreptul (prin opoziție probabil cu atitudinea rurală sau ruralitatea) să escamotezi cu întotdeauna de condei fugiute draguț și arborind un aer de feciorelnică, blândă naivitate, adevărul. Încă o dată mărturisim: ne pare rău pentru d-sale, dar documentele — și tovarășul Horia Oprescu, documentarist fiind, știe cât de importante sînt documentele în stabilirea adevărului — contrazice aserțiunile la adresa editurii și a redactorului responsabil de carte din nota d-sale *Destinul unei cărți*, publicată în *România literară* nr. 40/1969, notă ce ar fi trebuit să fie un răspuns la critica profesorului D. Scărlătescu din Tecuci, și nu e.

Din nota citată reiese că tovarășul Horia Oprescu a depus la ESPLA „acum 15 (a se citi cincisprezece) ani” manuscrisul cărții de corespondență St. O. Iosif, *Dimitrie Anghel, Natalia Negru, M. Sadoveanu, N. Iorga, C. Sandu Aldea, Virgil Cioflec, Ilarie Chendi*, de curind apărută în E.P.L. În realitate documentară lucrurile stau puțin altfel: 1 — Tovarășul Horia Oprescu a predat în 1956 — deci acum 13 (a se citi treisprezece) ani — un manuscris, de numai 7 coli (140 pagini) față de 30 coli (600 pagini) cite nu-

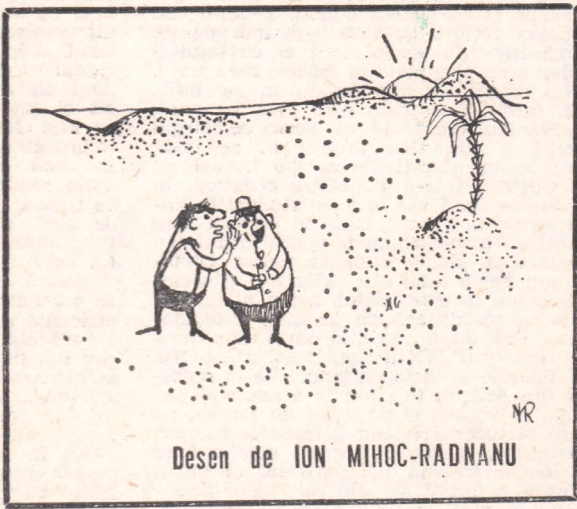
mără cartea apărută; 2 — Manuscrisul nu cuprindea scrisorile St. O. Iosif către Aurel C. Popp (în ediție p. 1—10), St. O. Iosif către redacția *Convorbiri literare* (în ediție p. 11—17), corespondența St. O. Iosif — Virgil Cioflec (în ediție p. 43—111), scrisorile trimise de Dimitrie Anghel Nataliei Negru (în ediție p. 307—337), scrisorile primite de Natalia Negru de la Mihail Sadoveanu, corespondența primită și trimisă de N. Iorga (în ediție p. 375—393), precum și foarte multe scrisori și acte cuprinse în capitolul IX și în addenda ediției. În schimb, în manuscris existau 67 de scrisori trimise de St. O. Iosif Nataliei Negru, din care 62 prezentate de editor ca inedite, apăruseră de-a lungul anilor fie în periodice, fie în volumele *Helianta* și *Domnița mea erai*, precum și un mă-

„pentru finisare”, la 14 aprilie 1958, fixându-se de comun acord un nou termen de predare: 1 mai 1958. În august 1958 manuscrisul este din nou restituit autorului, iarăși recomandându-i-se refacerea prefeței, care în forma ei ultimă nu era ceea ce trebuia să fie, (o privire de sinteză asupra scrisorilor și documentelor din manuscris), completarea și corectarea adnotărilor, datarea estimativă a scrisorilor nedatate de emitenți etc. Editorul, nereușind să-și pună la punct manuscrisul pînă la împlinirea noului termen fixat, editura ar fi fost îndreptățită să rezilieze contractul încheiat în 1956. Totuși, ținînd seama de dificultățile obiective ale alcătuirii unei ediții de corespondență, amînă, la 15 decembrie 1960, termenul de apariție contractual pînă la 31 de-

te în legătură cu St. O. Iosif și contemporanii lui”, manuscris ce va constitui baza ediției apărute. În încheierea scrisorii d-sale, tovarășul Horia Oprescu menționează: „*Adaug că de mai bine de un an încoace* (subl. G.P.), am conlucrat cu tov. Victor Iova din redacția dvs., cu care am cercetat o parte din piese, convenind asupra orînduirii materialului, pe capitole, precum și a redactării unora din note”.

Față de aceste realități documentare, pe care la nevoie le-am putea întări cu facsimile, sîntem îndreptățiti să ne întrebăm: ce e adevărat și ce nu e adevărat din toate recriminările formulate în nota *Destinul unei cărți*? Cei „15 (a se citi cincisprezece) ani” au rămas 2 (a se citi doi) ani, căci la 5 august 1967 editura a trimis manuscrisul pe filiera tiparului care, întortocheată conform uzanțelor, se desfășoară în afara editurii și se încheie în librării. Deci ritmul de lucru al editurii nu a fost nici „de melc” și nici „de broască țestoasă”, cum afirma cu grațioasă dar și gratuită malicie un critic-editor astă-vară, cînd, în lipsă de spectacole, trebuia totuși să se amuze cumva. Cît despre „colaborarea intimă” și „simbioza” dintre editură și autor la care se referă tovarășul Horia Oprescu afirmînd melancolic: „Or, în cazul meu această relațiune n-a existat. (Și nu din cauza mea!)”, ce am putea spune noi mai elocvent decât extrasul reproduș din scrisoarea datată autograf „1 (uni) 5 iulie 1965” și decît rîndurile cu care editorul își încheie „nota” tipărită în fruntea cărții în discuție: „Terminînd munca, adesea migăloasă și complicată, a acestei culgeri de corespondențe întăresc mulțumirea și grațitudinea ce datorîresc tovarășului Victor Iova, responsabilul de carte”? Tare ni-i teamă că în replica pe care o așteptăm cu lăncea condeiului ridicată, aceste „nepotriviri” îi vor fi reproșate vreunui redactor al *României literare*, în numele principiului bizar, formulat acum înția oară tot de tovarășul Horia Oprescu, după care lipsurile unui text semnat de cite cineva se datoresc altcuiva, și anume „redactorului, a cărui priveghere asupra unor astfel de erori (subl. H.O.) trebuie să concentreze”. Cel puțin pentru acest vesel principiu original, trebuie să-i mulțumim tovarășului Horia Oprescu, după cuviință.

G. PIENESCU



Desen de ION MIHOC-RADNANU

nunchi de „versuri inedite” din care, la un control sumar al redacției, s-a dovedit că trei (*A fost o fată de-măpărat, Tăcere și Privește cum scrișneau de ură sau Rugăciune*) fuseseră de asemenea publicate anterior, în periodice sau în volume. Acest manuscris, fiind considerat necorespunzător exigențelor redacției, a fost înapoiat editorului în ianuarie 1957, cu recomandările de a face o selecție atentă a corespondenței, păstrînd numai scrisorile și documentele inedite de interes literar, de a revizui notele explicative insuficiente, și de a redacta o prefață. Față de această situație documentară, afirmația tovarășului Horia Oprescu din nota *Destinul unei cărți*, „Materialul a fost primit cu măgulitoarea apreciere: așa ceva ne lipsea”, ne pare, ca să spunem așa și nu altfel, mult prea subiectivă. Dar, în sfîrșit, tot omul are dreptul să-și romanzeze amintirile...

Să mergem mai departe pe firul documentelor. Prezentat după scurt timp redacției și iarăși citit, manuscrisul este din nou restituit editorului

cembrie 1962. La 13 noiembrie 1962 tovarășul Horia Oprescu oferă editurii, pe baza vechiului contract, o nouă ediție de corespondență St. O. Iosif, îmbogățită cu multe scrisori și acte păstrate în fondul Bibliotecii Academiei R.S.R. și necunoscute anterior de d-sale. Academicianul Perpessiciu, în referatul d-sale din 29 iunie 1963, subliniază importanța realizării acestei noi oferte, făcîndu-i totodată tovarășului Horia Oprescu o sumă de recomandări interesante privind selecția documentelor, ordonarea lor, adnotările, studiul introductiv etc., recomandări de care, între paranteze fie spus, editorul, definitivînd ulterior manuscrisul, nu a prea ținut seama. La 5 iulie 1965 tovarășul Horia Oprescu se adresează editurii anunțînd că „depune în copie” (termenii îi aparțin), pe baza contractului încheiat în 1956 (d-sale scrie 1954, înșelîndu-se pentru prima oară asupra datei reale, ceea ce îl va duce la socoata greșită de 15 ani din *Destinul unei ediții*), „461 scrisori și alte documen-

sport

de Fănuș Neagu

Puțin copilăroși,
puțin teribili

După victoria asupra Portugaliei, iată-ne întorși între hotarele campionatului. Veseli, zgomotoși și puțin aroganți. Farmecul învingătorilor nu e de conceput fără un pic de copilărie și teribilism. Sîntem cap de afiș într-o serie, pînă acum mereu amară pentru noi, și de aceea ne mișcăm și vorbim ca niște adolescenți în vacanță la mare. E al naibii de plăcut să simți pămîntul solid sub picioare. Zloata și noroaiile pe care le-am călcat ani de-a rîndul ne fac să fim în același timp și circumspecți. Grecii, aruncînd Elveția în umbră și pe domnul Ballabio în ghiarele ziariștilor, se anunță ca adversari de două ori mai puternici decît portughezii. Am citit, ca și dvs., declarațiile internaționalului Domazos și vă mărturisesc cîntit că am rămas pe gînduri. Domazos crede nestrămutat într-o victorie a echipei sale la București. Mijlocașul grec arțăgos și puțin fanfanon după duelul cu Dan Gheorghiadis, duel pe care l-a cîștigat cu brio (știu astăzi foarte bine, mult mai bine decît amicul Constantin Teacă, zis Piticul, că jucătorii pot dărima oricînd un antrenor și niciodată invers) se joacă cu vorbele și nu prea. Grecia dispune de o formație tehnică și furtunoasă, capabilă să ne dea peste cap toate planurile dacă nu luăm măsuri imediate la stăvîlire. entuziasmului care ne-a cîrșit în seara zilei de 12 octombrie și ne ține în continuare beți. Ca să ajungem în Mexico trebuie să trimitem la fundul oceanului, lîngă caravelele portugheze, și mahunele din Pireu. Acest lucru să ne fie limpede, altfel mai gogim pe malul Dimboviței încă patru ani.

Etapa postlutană a fost dominată de Dinamo București. Team-ul din Ștefan cel Mare, resimțînd încă absența lui Boc și a lui Pircălab (încercatul dansator pe butoale de la mustăria Siretul a intrat, se spune, pe calea pocăinței, și mă bucur nespun pentru el, fiindcă e născut să fie groaza portarilor) a învins Universitatea Craiova la capătul unui joc pe jumătate încilcit, pe jumătate drăcesc de frumos. Cred, așa cum am spus de-atîtea ori și mi-am făcut dușmani, că Dinamo București este cea mai bună echipă a noastră. Singura în stare să se bată de la egal cu marile formații de pe continent. Sîmbătă, în acel amurg de toamnă vrăjită, cînd Oblemenco purta vijelia craioveană spre poarta lui Coman, înaintarea bucureșteană, dirijată de Lucescu și de Corsarul cu ciuf de aur, a forțat magistrat egalarea și apoi victoria, și ne-a dăruit clipe de spectacol unic.

În cealaltă partidă desfășurată la București, Rapid a fost la un pas de-a se răzuna pe Steaua pentru toate bătăile cu cîte formații militare a blagoslovit-o de-a lungul anilor. N-a izbutit. Și vinovat e Tamango. Uriasul cu palme cit lopețile de scos cartofi a greșit în două rînduri și militarii nu l-au iertat. Angelo Niculescu trebuie să se gîndească serios dacă-l mai poate trimite pe Tamango în bătălia decisivă din noiembrie. Ghiță, care de multă vreme e cel mai bun portar al nostru, merită să îmbrace în locul lui Tamango tricoul onoarei. Căci cine ne poate asigura că Tamango nu va pune iar în funcțiune coasa încercată pe Nelsson?

Mulți au înscris la capitolul șoc victoria lui Dinamo Bacău asupra Crișului. Nu m-a mirat nici victoria și nici scorul de 4-0. Crișul, știm cu toții, a scăpat prin minune de tăvălituri prin muștelei diviziei B. Anul acesta, însă, sîta e neiertătoare, iar Crișul și A.S.A. se vor duce acolo unde le e locul. Nu se poate scăpa la nesfîrșit de retragădare numai că „fă, doamne, să piardă și ăia de la Iași cum am pierdut și noi, și dacă se poate fă minunea să piardă și-un meci în plus”. În încheiere trebuie să-i spun lui Constantin Teacă, prieten vechi, că ziarul Sportul, oricît de anapoda ar așeza virgulele în titlurile din prima pagină (exemplu: „Azi, sosesc în patrie campioanele mondiale” sau: „În sala Floreasca, încep întrecerile” etc.) are dreptate atîcînd cînd îi atrage atenția că e dator să-și respecte obligațiile contractate cu clubul F. C. Argeș. Una-i virgula și alta-i cercul Kludsky. Evident, pe terenurile de fotbal nu trebuie să întine corturi cu lei, tigri, elefanți și femeia cu barbă. Doar nici jocul de-a demisia nu are haz să fie împins pînă-n pinzele albe.

memento
bibliografic

- I. Budai-Deleanu: **TIGANIADA**, vol. I, II (Editura tineretului) — Ediție critică de Florea Fugaru, studiu introductiv de Romul Munteanu (colecția „Lyceum”).
Eugen Frunză: **IARBA DE AUR** (Editura militară) — Versuri.
Daniel Defoe: **ROBINSON CRUSOE** (Editura tineretului) — Traducere de Petru Comarnescu, prefață de Andrei Bantaș (colecția „Biblioteca școlară”).
*** **LITURGHIERUL LUI COREȘI** (Editura Academiei) — Text stabilit studiul introductiv și indice de Al. Mareș.
Margareta Sterian: **POEME** (E.P.L.).
Traian Filip: **VINTUL DIN FAȚA SOARELUI** (E.P.L.) — Roman.
Radu Cărneci: **CENTAUR ÎNDRĂGOSTIT** (E.P.L.) — Versuri (colecția „Albatros”).
Paul Constant: **IANCU JIANU** (Editura tineretului) — Roman (colecția „Cutezători”).
Ovidiu Genaru: **DIN ȚARA LUI „PI”** (Editura tineretului) — Versuri.
Slavco Vassici: **NOMADUL VEȘNIC** (E.P.L.), în limba sîrbocroată — Versuri.
*** **CINTECUL NOVĂCEȘTILOR** (E.P.L.), în limba maghiară — 18 balade populare în traducerea lui Kiss Jenő. Culegere, prefață și note explicative de Faragó József.
Ion Apostol Popescu: **ARTA ICOANELOR PE STICLĂ DE**

LA NICULA — (Editura tineretului). Cuvînt introductiv A. E. Baconsky.

*** **TINERETUL ȘI IDEALUL MORAL** (Editura Academiei) — Lucrare elaborată de un colectiv (Vasile Popescu, Li-mila Miros, Vasile Zamfirescu), sub îndrumarea conf. Nicolae Bellu.

Haralambie Chirică: **DOCUMENTA ROMANIAE HISTORICA — MOLDOVA, XIX** (Editura Academiei) — Documente referitoare la perioada 1626—1628.

Székely János: **VERSURI** (E.P.L.), în limba maghiară.

*** **DIPLOMAȚII ILUȘTRI**, vol. I (Editura politică) Cuprinde: Diplomatul în istorie (Mircea Malița), Mac-velli (Virgil Căndea) Franklin (Alexandru Vianu), M-ternich (Dumitru Almas), Disraeli (Camil Mureșan), g-tniceanu (Dan Berindei), Cicerin (Valentin Urum), I-lescu (Savel Rădulescu).

Dimitrie Gusti: **OPERE**, vol. II (Editura Academiei) Texte stabilite, comentarii, note de Ovidiu Bădina Octavian Neamțu.

Szántó György: **OMUL ÎN CINCI CULORI** (E.P.L.), în limba maghiară — Roman.

Anca Balaci: **PYGMALION** (Editura tineretului) — Povestiri mitologice.

G. N. Volkov: **SOCIOLOGIA ȘTIINȚEI** (Editura politică) — Eseuri sociologice despre activitatea științifică-te-că. Traducere din limba rusă de Nicolae Vrublevschi (colecția „Idei contemporane”).

*** **EPOPEEA LUI GHILGAMES** (Editura tineretului) Repovestire în proză de Virginia Șerbănescu. Cu înainte de prof. dr. Alexandru Dima.

Wolf Aichelburg: **ȘOBOLANII DIN HAMELN** (E.P.L.), în limba germană — Povestiri.

Szilágyi Dezső: **JURNAL DE CĂLĂTORIE** — Montevideo, Santiago, Phenian (Editura tineretului), în limba maghiară.

Desen de
OCT. COVACI



de Vulcănescu: FLORENȚA

În acest număr, lucrări inedite din Expoziția de desene, gravură și acuarelă, a cărei vernisaj va avea loc mîine, 24 octombrie, orele 12, în sălile Bibliotecii italiene din str. Nuferilor 27.

Întîlnirile internaționale de la Geneva

Raymond Aron, versus Herbert Marcuse

Cînd, în dimineața consacrată dezbaterii publice pe marginea conferinței roșite cu o seară înainte de către Raymond Aron, în primul rînd al sălii de la Cour Saint-Pierre, a luat loc Herbert Marcuse, urmîrind cu un interes evident discuția desfășurată timp de trei ore pe podium, participanții la cea de a XXII-a sesiune a faimoselor Rencontres Internationales de Genève au avut cu toții sentimentul că în sfîrșit se apropia ceasul ultimei așteptate confruntări. Sentimentul s-a întărit și mai mult cu o zi mai tîrziu cînd, aureolat de succesul obținut de conferința sa, Raymond Aron și-a făcut răsădită apariția în imensa sală a Reformărilor, de astă dată spre a asculta conferința „rivalului” său Marcuse, adresa cărui de altfel nu-și crușase, nici în cadrul conferinței sale și nici cu prilejul dezbaterilor pe marginea ei, săgețile directe, aluziile insistente, piruetele lemice etc. Spiritual, adeseori brillant, polemic, de o rară abilitate în arta eschivelor și a loviturilor de efect, roșindu-și liber conferința, Raymond Aron parea predestinat a fi debaterul ideal al întîlnirilor geneveze. Deși în acea seară Marcuse își citea textul conferinței sale, într-o franceză sui-generis, nu deauna ușor inteligibilă unui auditoriu în majoritate germană și deși raționamentele sale de tip hegelian, testecînd tonul postulat cu subtilitatea dialectică tipică școlii de la Frankfurt, nu păreau destinate unei audiențe imediate, succesul său a fost enorm. Herbert Marcuse își eclipsase în mod evident predecesorii. Seara tîrzie, în mica sală de la Petit Palais, unde se întîlneau de obicei conferențiarul și invitații, participanții la întîlniri, alte priviri se îndreptau către fotoliul unde era așezat Raymond Aron: ilustrul sociolog parea cu totul departe de verva lui obișnuită și urmărea tăcut, puțin dezamăgit, numerosul grup de participanți care-l înconjură pe Marcuse.

Președintele Întîlnirilor internaționale de la Geneva, profesorul și criticul literar Jean Starobinski, anunșase programarea pentru ziua următoare a mult așteptatei sesiuni Rotunde a conferențiarilor, făcînd-o să coincidă cu discuția publică pe marginea conferinței lui Herbert Marcuse. Inițial Masa Rotundă fusese anunșată pentru ultima zi a Întîlnirilor. Era evident că prin schimbarea datei, organizatorii urmăreau crearea unor condiții pentru confruntarea în jurul aceleiași sesiuni rotunde a celor doi principali protagoniști. Mulți au de altfel cei care regretau că unul din primii conferențiar ai Întîlnirilor din acest an, filozoful francez

Paul Ricoeur, decanul facultății din Nanterre (centrul mișcării contestatatoare din universitatea franceză) fusese nevoit să părăsească Geneva și era așadar absent la confruntările decisive din final. Spre surpriza generală și spre consternarea multora, a doua zi, în fața unei săli aflate într-o stare de ebulliție, reflectînd în atmosfera ei încărcată de electricitate, marile tensiuni politice și spirituale din Europa occidentală a ultimilor ani, pe podiumul unde se afla Herbert Marcuse, avîndu-l la stînga sa pe cardinalul Daniélou și în dreapta pe profesorul Ignacy Sachs (doi dintre ultimii conferențiar ai Întîlnirilor), Raymond Aron era absent. Protestele vehemente ale tineretului „contestatar”, care forma o parte masivă a asistenței, nu s-au lăsat așteptate. Absența lui Raymond Aron părea cu atît mai greu explicabilă, cu cît el însuși avusese inițiativa diverselor aluzii și trimiteri polemice la adresa lui Marcuse. Este adevărat că reversul nu era valabil și că în arhitectura riguroasă a raționamentelor din textul roșit de Marcuse nu-și găsisese loc nici o clipă vreo referință la ideile sau numele lui Raymond Aron. Să fi fost așadar absența lui Aron expresia unui amor propriu lezată? Să fi jucat aprehensiunea în fața unei săli, unde tineretul contestatar domina întreaga atmosferă prin exclamațiile sale dezaprobatoare sau prin aplauzele sale frenetice, rolul decisiv în această subită defecțiune? Sau pur și simplu, confruntarea directă cu Marcuse i se va fi părut lui Raymond Aron o bătălie din care nu putea ieși învingător?

După mărturia unora dintre participanții constanți la Întîlnirile internaționale de la Geneva, cea de a XXII-a sesiune a fost poate cea mai animată și cea mai pasionantă din istoria lor. Doar prima întîlnire, organizată de genezezi imediat după război (1946), la care a avut loc memorabila confruntare Karl Jaspers — Georg Lukács (Maurice Merleau-Ponty, Denis de Rougemont, Stephan Spender și Lucien Goldmann se numărau atunci printre invitații participanții) a mai trezit poate un asemenea interes. Tema fixată de astă dată era „Libertatea și ordinea socială”. Ecoul puternic al mișcărilor contestatatoare, declanșate în ultimii ani de tineretul occidental, la care în mai-iunie anul trecut se raliase o majoritate impresionantă a muncitorimii și intelectualității franceze, era omniprezent în conferințele și dezbaterile Întîlnirilor. Prezența lui Paul Ricoeur, personalitate centrală a vieții universitare franceze, decanul uneia din instituțiile cele mai efervescente ale mișcării

Stefan Aug. Doinaș

Omagiu

Hirsut monden, un belfer de engleză
(mutat disciplinar la Besançon)
visînd în burta unei mari vocale
— ca Iona-n chit...

Nimica, decît locul,
n-avea acolo loc. Doar el — cu pana
(ritmat *suspens* al unui ritm sinistru)
cerca-n delir, ca plutitor deasupra
unui abis identic și neutru,
un aparat al sunetelor, care
s-arunce zarurile... (Altfel — cine
ar fi în stare, singur, să impună
o bornă infinitului? O, nimeni,
— afară, poate, de o constelație...)

În preajma vagului, acolo unde
orice real cu-ncetul se dizolvă
simțindu-se sorbit de-o mare-Absență,
el încă mai visa...

Dar înnăscută,
cum aerul într-un balon, Tăcerea
— acum în echilibru de o parte-a
peliculei, și alta — dilatase
vocala-chit (azil ferit de lume,
sau lume și mai goală, osîndită
în sine?) care emitea-n albastru
Idei murind în fraze de păianjen...
1969

contestatatoare, a lui Raymond Aron, principalul teoretician al virtuților actualei societăți „democratico-liberale” occidentale, împotriva căreia noua stîngă își îndreaptă întreaga ei aversiune și mai ales a lui Herbert Marcuse, personificînd radicalismul critic la adresa „societății de consum” și încarnînd speranțele majorității tineretului contestatar — erau de natură să ofere un spectacol ideologic unic.

Discuțiile depășeau cu mult interesul pur academic și angajau de-a dreptul problemele de fond ale societății moderne. Este semnificativ faptul că dezbaterile organizate la precedenta sesiune a Întîlnirilor geneveze, pe tema „Arta în societatea de astăzi”, deși intruniseră participarea unor personalități de talia regretatului Th. W. Adorno, a lui Gaëtan Picon (autorul unei remarcabile conferințe îndreptate împotriva mentalității structuriste) sau René Clair, au fost departe de a trezi un ecou similar. Raportul de eteronomie sau de autonomie al individului față de ambianța socială, tensiunea între o situație de etero-condiționare (spre a folosi expresia sociologului american David Riesman) și voința de deplină autodeterminare, posibilitatea de a înfăptui o organizare socială în care libertatea fiecărui individ să se acorde fără tensiuni insolubile cu libertatea tuturor celorlalți, sînt subiecte de dezbateri predestinate astăzi mai mult ca oricînd unei largi audiențe. Răsunetul neobișnuit al ultimelor Întîlniri geneveze apare astfel perfect explicabil, fiecare dintre participanți sau dintre cei care le urmăreau în relațiile presei, simțindu-se direct și integral implicat de tema lor centrală, cu sentimentul cuprins în vechile cuvinte: nostra causa agitur.

Tema pe care și-a fixat-o expunerea celui dintîi dintre conferențiar, Keba M'Baye, primul președinte al Curții supreme din Senegal, era elocventă: „Dreptul în derută”. Invitarea unui reprezentant al celei de a treia lumi (lumea fostelor țări coloniale și a așazimilor țări subdezvoltate) spre a rosti conferința în așazimul este prin ea însăși un simptom tipic al spiritului Întîlnirilor internaționale de la Geneva: toleranță programatică, pluralism non-discriminatoriu al opiniilor, expresia liberă a celor mai diferite puncte de vedere. Este adevărat că juristul senegalez aparține prin opiniile sale mai curînd tendinței moderate și pro-occidentale din lumea țărilor în curs de dezvoltare, iar mișcările revoluționare nu păreau să se bucure de simpatia sa specială. Fenomenul pe care conferința sa îl supunea analizei era cel al crizei dreptului modern în fața rapidelor transformări din structura vieții sociale. Întrebarea centrală ridicată de Keba M'Baye era dacă reglementările juridice mai pot juca rolul lor orientativ, în condițiile unor asemenea puternice metamorfoze și dislocări. Anacronismul oricărui pur „juridism” și necesitatea unei continue re-sincronizări a dreptului cu exigențele dinamice ale corpului social erau concluziile valabile ale analizei sale.

N. TERTULIAN

Florența Albu

Interior cu păsări împăiate

Astfel stau
dumbrăveanca și gaița-mpăiate
pe zidul de nord
zbor căzut în visele mele,
gonite, gonind,
cu limbi atîrnînd înspumate,
prin insomnii.

De ce mi-ai ornat, verișoară,
odaia, cu penele moarte?
În ce călimări cu alcool
să le-nmoi,
pe care zid să scriu
— osana cerului
oprit din rotiri,
în ochiul lor uscat,
depărtat?

Cuvinte-mpăiate, verișoară,
cuvinte-mpăiate!

Și ce frumos, albastrul
oprit într-o aripă,
și ce frumos argintul
ce-au ruginit în alta...

Interior cu scaune

Voi mai pleca vreodată, încă,
odată, dincolo de mine și de voi,
lăsînd în fosta casă de melc
purtață-n spate,
oaspeții așezați
pe scaunele cu spătar înalt,
gesticulînd istoric: și seara
întomnînd tăcerea, înăuntru
și varul și cuvintele-ntr-o
aceeași decalcifiere lentă —
și nici o muchie ascuțită
pe care, traversînd-o, să-ți cunoști,
să-ncerci să-ți aperi fragilitatea...

Astfel să pleci,
lăsînd la tine oaspeții-așezați
pe scaunele-nalte,
prieteni, iubiri — comodități
sentimentale,
acomodările-mpotriva firii tale;

să te îndepărtezi
cu sentimentul că ți-ai făcut datoria
față de ordinul melcilor —
sau că nu ți-ai făcut-o,
n-are absolut nici o importanță;

În urmă
oaspeții gesticulează mai departe,
pe scaunele cu spătar înalt.

Interior cu acvarii

N-am fi crezut că ora subțire ne închide
sub clopot de cristal,
că nu putem pleca. Spuneam:
rămînem pentru că ni-e vrerea
să rămînem! Doar muzica bărbaților
cu plete lungi simțea
pereții-nguști, vibrarea-nchisă

și noi, cu ochi de axoloți orgolioși
privind
mișcarea dinăuntru — valuri artificiale
și muzica bărbaților pletosi,
melancolie electronică

și orele, bătînd distinct:
ora de vest, ora de nord.
Ora acvariului central...

Spuneam: rămînem
pentru că ni-e voia să rămînem!
Doar muzica ghitarelor,
ciliu mișcîndu-se spasmodic
simțeau pereții-nchiși
și se nelinișteau — această muzică!...

G. Călinescu - romancier

Antipeisajul

Cînd concepe Cetatea imaginară, eroul lui G. Călinescu tinde tocmai spre o materializare a spiritului activ, întreprinzător. Numai Orașul, socote el, poate apăra individul de tentațiile inerției. Nimic nu ar mărturisi mai flagrant ideea demisiei de la menirea demiurgică decît integrarea apatică în ambianță, în cadrul secular. Natura este sursa tuturor primejdiilor, sursa resemnării și a amorfizării. Pentru intrarea în timp, în istorie — adică pentru afirmarea energiei constructive — trebuie să se petreacă mai întîi ieșirea din natură. De aceea, în viziunea călinesciană, arhitectura aduce dovada depășirii unei stări de inferioritate. Edificiul e un produs al omului, o reorganizare a materiei, care indică elocvent schimbarea relației între ființa cugetătoare și univers. Dispare impresia de supunere și umilință, de acceptare a datului și se creează premisa sfidării mindre, reconfortante. Aceeași repulsie față de placiditate decide actul „de a zidi spre cer”, de a inaugura o altă grandoare. De nenumărate ori, Ioanide proclamă, ca un imperativ, nevoia ca arhitectura să se purifice de orice natură vie.

În dinamica metaforică a lui G. Călinescu acțiunea umană începe o dată cu ridicarea unui spațiu acoperit. Cu ce scop? Nu se propune numai o altă distribuție a pămîntului, a apei, a focului, și, implicit, condiții noi de existență în sensul unui trai salubru, cu tot confortul civilizației. Spațiul acoperit permite eliberarea unor nevăzute resorturi de vitalitate. Cum se desfășoară procesul, G. Călinescu ne explică reluînd antinomia construcție-natură, care coincide, la o altă treaptă, cu antinomia centrală fecunditate-sterilitate. Ce altceva e orașul cu clădirile și străzile simetrice decît un paravan care întrerupe contemplația!

Depart de freamătul hipnotic al naturii, omul poate gândi și poate interveni efectiv în desfășurarea evenimentelor. Cînd Ioanide declară că fuge de orice peisaj care predispune la contemplație, el dorește să consacre, în felul lui voit paradoxal, o terapie care înlesnește meditația fertilă. (Emise cu o efervescență nu lipsită de cochetărie, cugetările evită, adesea, gravitatea — ceea ce se include în tonul general al narațiunii — dar ele sînt departe de a fi incidentale.) Nu surprinde pe nimeni că regresiunea în romanele lui G. Călinescu are loc în singurătate, în afara terenului stăpînit, repartizat de om. Hăituiți, într-o fază de degenerescență, cei doi Gavrilcea străbat un ținut pustiu, părăginit, vaste pîlnii, prăpăstii amețitoare, un amfiteatru silvestru colosal pe deasupra căruia condori, păsări mari de pradă, plutesc amenințător. Fantasticul morbid al priveliștii, tratat cu o doză de maliție, e un corolar al lipsei de eficacitate pe planul acțiunii.

Nu reprezintă o dezmințire faptul că în **Scrinul negru** contestația categorică e uneori amendată: scriitorul își nuanțează punctul de vedere, admite posibilitatea unei concilierii. Ea depinde însă de inițiativa omului, e tot o probă a capacității sale proteice, a resurselor de adaptare aparentă în vederea aceleiași biruinți. Pentru proiectele edificare la sate, arhitectul recunoaște existența unei alternative: ori triumful ordinii umane, ori simularea abandonului. Este vorba doar de simulare, în măsura în care superioritatea ideii creatoare se realizează pe căi ocolite, cu false reverențe, care nu schimbă esențialul raportului. Un arhitect avizat ține seama de particularitățile panoramei și stabilește o concordanță între stilul construcției și fundal. Amestecul de formule e un nonsens („altfel înseamnă a minji iarba cu var”). La un moment dat întîlnim chiar admirație pentru casa țărănească pierdută între copaci și pășune, pătrunsă de aromele pămîntului. Situat în acest perimetru, rolul arhitectului e să plămuiască un cort mai durabil. Plimbarea incită fantezia lui Ioanide, care declară: „Am să fac niște odăi pavate cu piatră, cu tavan în grinzii

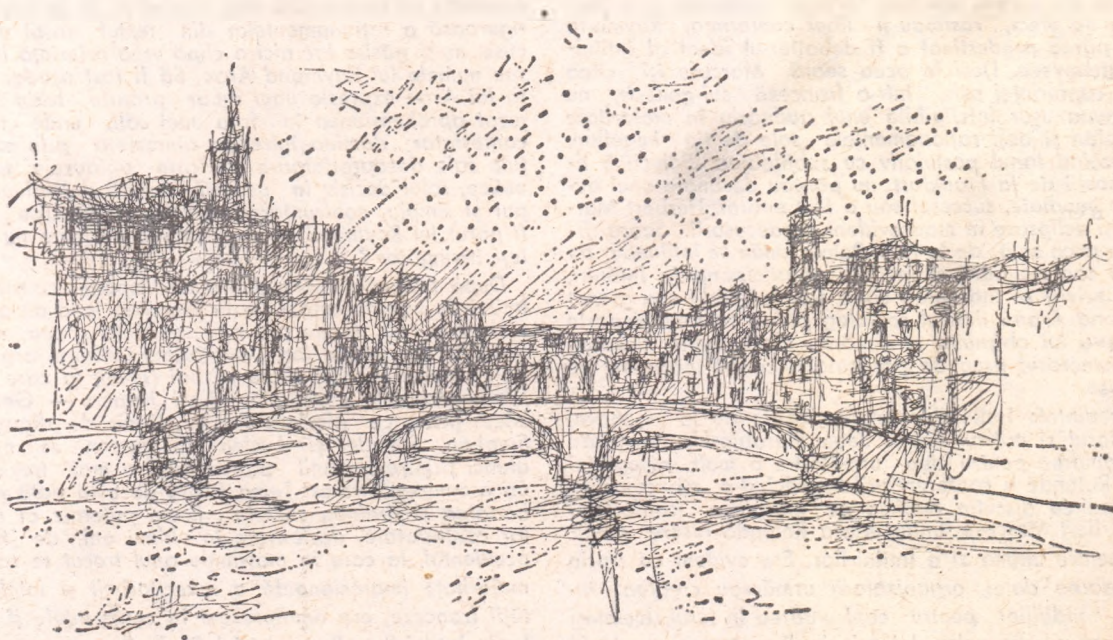
de stejar și blăni de brad, cu ferestre în chenar granit”. S-a produs o atenuare a vehemenței în primă mică, deoarece tatăl lui Tudorel descoperă acum tința de a fructifica, prin includere și subsumare, ch virtuțile cadrului existent: „În realitate, omenirea, nescind energiile line ale naturii, va trăi în grăd imense și într-o liniște paradisiacă”. Acestea sînt în detalii, retușuri inerente la o pornire prea discretă natorie. Ele corectează ceea ce e auxiliar, cu mări mia învingătorului, stăpîn pe certitudinile sale. În t menii fundamentali opoziția se menține ireductibilă. De la refuzul naturii derivă inevitabil îndoiala față oricărui adăpost care nu e alcătuit trainic de c Ioanide nu crede în idilicul rural. E o iluzie că poate întemeia calmul suveran pe elemente fragile, femere, vulnerabile. („Cînd vaca roade temelia ca și fluturii se strîng pe capul meu, asta este o în creșie nepermisă. Liniștea se obține cu linii și spații Bucolicul e privit de G. Călinescu cu scepticism. V va sarcastică se exersează ca să ridiculizeze mitul întoarcerii la ipostaza edenică în primitivismul na rii. Nu în zadar susține Ioanide că e atinsă treaj sublimă a melancoliei numai prin cultivarea m geometrii. De identificat raiul poate fi doar în fal losul modern, cu giganticele proiecții, în care om își găsește silueta de grandoare. Cînd în fața ochi se profilează schelele viitoarelor ansambluri arhitec nice, Ioanide are prilejul să celebreze ascendența frun sului fabricat asupra celui natural: „O astfel de sc ță aeriană de lemnărie era mai agreabilă decît o dure”.

Din nou G. Călinescu se separă astfel de tradi balcanic al prozei române, cu care păstrează de nele afinități, remarcate altădată. Nu se mai efe ează aici elogiul percepției fruste, contactul cu lum încetează de a mai provoca reacții la nivelul epid mic, în explozii de culori și miresme. Dacă Eugen I vinescu deplîngea predominanța senzorială, ingu mea ariei și cerea ca literatura să nu mai trăiască de din simțuri, G. Călinescu, ca și alți prozatori proe nenți, răspunde dezideratului printr-o demonstra plină de inedit. Dar asupra tangenței dintre teoria vinesciană a urbanizării și obiectivării epicului, c aspirație primordială, și tentativa romanească a G. Călinescu, cu implicațiile ei multiple, e necesar insisțăm cu altă ocazie.

Fiindcă Orașul e un parapet, care asigură răgaz p tru elaborarea ideii și pentru trecerea cît mai r nică la acțiune, citadinismul echivalează la auto **Bietului Ioanide** cu o infuzie de intelectualitate. Închide, într-adevăr, un filon al neliniștii cosmice, spaîma în fața vidului, neconținută încordare a tinctelor pentru prevenirea pericolului, latent pre tindeni în natură. Nu pierde însă totodată și mob resemnării, care duce spre pasivitate și leneșă ind rență? Cît timp rămîne în afara mișcării, indolen contemplativ, eroul e refuzat de istorie, e conda să fie sterp. E simptomatic că acest impas al atitu nii contemplative a fost observat cu agerime, apro concomitent, de unii dintre cei mai străluciți ex nenți ai gândirii românești.

Citadinismul ajunge pentru G. Călinescu climatu care se poate închea o nouă tipologie, caracteriz prin fuziunea între voința de acțiune și spiritual tea elevată. Rămîne de examinat în ce grad fiorul gic existențial și metafizic pe care-l poate difuza p zența insului în marile aglomerări umane, în me polele tentaculare — problematică majoră în lita tura secolului — există în romanele lui G. Căline Oricum, prin prisma specifică de abordare a urba lui, autorul **Bietului Ioanide** se înalță și el pe o bită de universalitate, se înscrie, în mod cert, în c fluenta unor curente prodigioase ale prozei mode

S. DAMIA



Desen de MIHU VULCĂNESCU

Un prieten al lui Sainte-Beuve: D-rul N. S. PICCOLOS

În ajunul centenarului ei, recent bătătorit la Sofia, Academia bulgară de Științe a publicat un amplu studiu de studii și documente inedite despre d-rul Nicolae Sava Piccolos. Fiu ilustru al Tirnovei, născut în 1792, și-a făcut primele studii la vechea capitală, lăsând școlii prieten din acel oraș, la moartea sa (Paris, 1865), suma de 12 000 de franci. Nu uitase niciodată țara și poporul în mijlocul căruia copilărie; de la Paris, unde și-a petrecut primele douăzeci și cinci de ani de viață, urmărirea cu interes evoluția politică din Balcani, scontind perspective favorabile îndepărtăților prieteni.

Doctor în medicină al Universității din Pisa, de la 2 martie 1829, Piccolos s-a stabilit la București, unde a petrecut în deceniul următor funcții de efor al școalelor, iar mai târziu aceea de cenzor al presei. Ca efor, d-rul Piccolos a propus înființarea unor catedre de farmacie, mică chirurgie și patologie, anatomie și fiziologie, igienă și istorie naturală. Pentru el, medicina este considerată ca „primul pas al învățămîntului medical nou” (*Medicina și farmacia în țara noastră*, vol. II, 1775—1834 de Pompei Gh. Samarian, București, 1938, pag. 223). Cenzorul a intrat în conflict cu irascibilul Eliade, care izbuti să obțină demisia lui, la 1 aprilie 1840, și plecarea lui din țară. Conf. univ. C. N. Velichi, emitent cunosător al problemelor balcanice, publică, printre alte inedite, scrisoarea de demisie, în care d-rul Piccolos își afirmă dragostea pentru țară „de care mă leagă sentimente de recunoștință și relații ce dau din cea mai fragedă tinerețe”. Așadar prieten cu numeroși români.

Paris, i-a prezentat pe frații George Bibescu și Barbu Știrbei lui tor Cousin. În testamentul său, lăsat un legat bănesc lui Ștefan Lekide, magistrat în București, și al verișoarei sale din același oraș, Elena Bălăceanu (avea deci și pături de înrudire cu protipendada Țara Românească).

În tinerețe, d-rul Piccolos făcuse cunoscută în limba neogreacă. Prietenii lui scrieri, probabil în tiraje fidelițiale, au ajuns mari rarități de bibliotecă. Astfel nu se cunosc decât două exemplare din traducerea în limba engleză a tragediei lui în 5 acte, *Moartea lui Demosthene*, Cambridge, 1824, inspirată din *Viețile pavel* ale lui Plutarh și din *Elogiul lui Demosthene* de Lucian, și jucată în 1818 la Teatrul din Odesa. A rămas un singur exemplar din culeștea de versuri *Parigorimata* (Lipscă, la Breitkopf și Härtel, 1839), în care s-a închinat unei femei pe care a cunoscut-o la București.

În anii anteriori sosirii lui în țară, noastră datează lagăturile lui cu d-rul Nicolae Sava Piccolos. Cercetarea științifică Tatiana E. Kircova a arătat în volumul omagial două stăpâniri de studii despre corespondența d-rului N. S. Piccolos cu d-rul Sainte-Beuve, V. Cousin, Fr. Dübner, J. Miller și J.F. Boissonade și despre petrecerea lui în Italia și în Franța. Cele opt scrisori către Sainte-Beuve, între anii 1829 și 1865, venite din colecția Spoelberch Lovenjoul, revelă căldura prieteniei lor. Sainte-Beuve prețuia la d-rul Piccolos cunoștințele lui de latină și pe bizantinolog. Într-o notă de studiu lui despre Racine (*Portraits littéraires*, I), îl numește „un erudit dintre amicii noștri, Piccolos” și se declară de acord cu apropierea făcută de acesta între pasaj din romanul lui Heliodor *Agatane și Chariclea* și celebrul pasaj din *Brulă de plus de feux* de Jean de la Fontaine, menținându-se sceptic în privința altei alături de textele din *Andromache*. Într-o altă notă la eseu despre Bertrand de Saint-Pierre (*Portraits littéraires*, II), marele critic francez declară iarăși de acord cu „d. Piccolos, grec erudit”, relativ la un pasaj din *Étude de nature*. În treacăt fie zis, Piccolos tradusese în neogreacă *Paul et Virginie*, iar Nestor Camariano a dovedit că primul talmăcitor român al romanului roman, Iancu Nicola Buzărnă, nu tradusese direct din limba franceză, ci prin intermediul versiunii neogrecești („Primele traduceri de Bernardin de Saint-Pierre”, în volumul omagial *În amintirea lui Constantin Giurescu*, București, 1939).

Așa a început prima scrisoare a d-rului Pic-

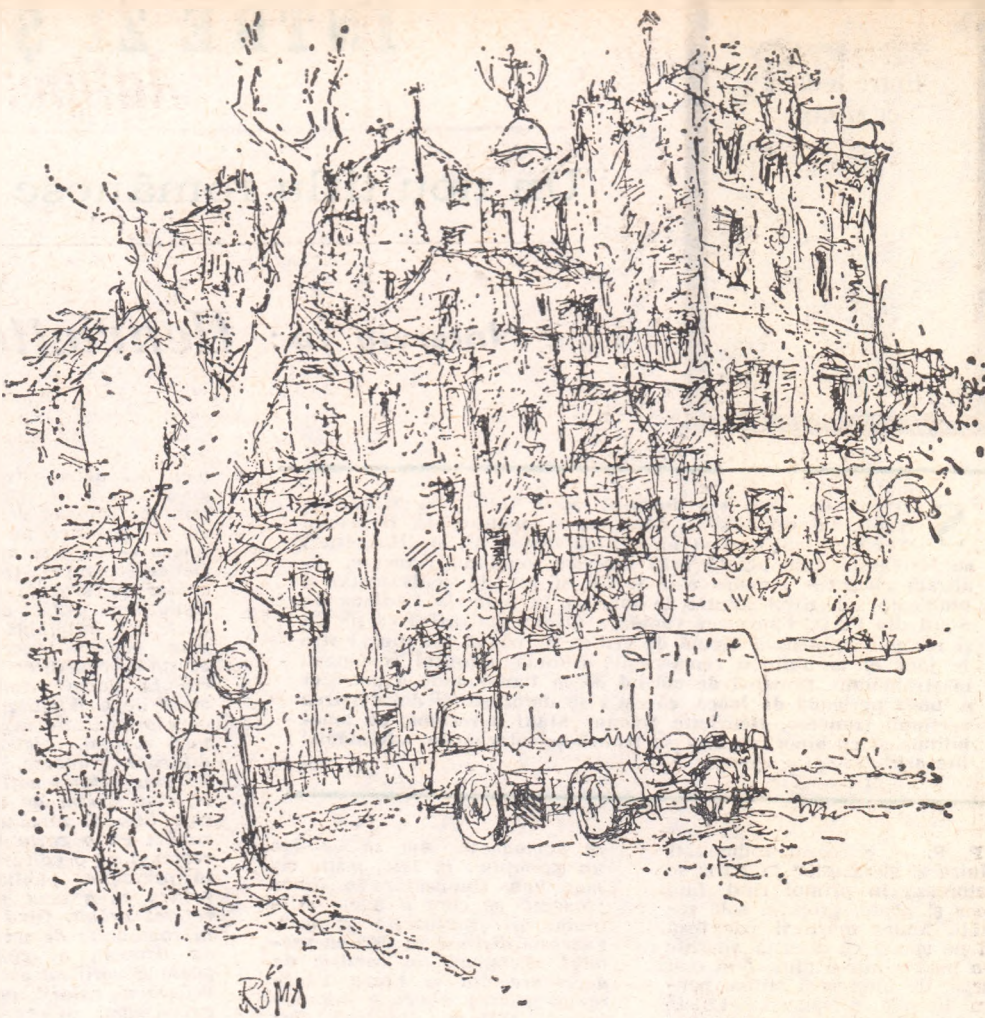
colos către Sainte-Beuve, pe care-l numește familiar și respectuos „mon cher Aristarque”, îl felicită pentru articolul despre Lamartine și își exprimă regretul că prietenul său nu poartă „bonetul venerabil de doctor” (pe care el îl dobândise de câteva luni!) Erau în relații de vizită reciprocă. Piccolos îl invită la el acasă, ca să ceneze apoi împreună în oraș. Erau amândoi celibatari convinși și statornici. A doua scrisoare e datată Viena, 3 octombrie 1830. Doctorul anunță că îi va mai da știri din Sibiu sau din București, urmînd să ia diligența în seara acelei zile. Îi recomandă pe un compatriot, amic intim, d-rul Phormion, care va încerca să-l convingă pe Sainte-Beuve să poarte iarna ciorapi de bumbac sau de lînă. Adaugă la urmă „respectele” sale către mama criticului. Aceleași omagii se repetă în finalul scrisorii expediate la 7 septembrie 1835 de la băile din Mehadia, unde d-rul Piccolos își îngrijea reumatismul. Impenitentul poet anunță că a tradus în neogreacă câteva poeme din idolul său Béranger, pe care-l vizitase cu Sainte-Beuve în închisoare, cu șase ani înainte. Elenistul îl numește pe popularul poet francez „Tyrteu”. Al doilea scriitor francez pe care-l iubește „la nebulie” (la folie) este Chateaubriand. Se interesează pe lîngă critic la ce circ a făcut aluzie un abate francez, în versul din oda lui către Chateaubriand, „cîntînd mai tîrziu *ciroul* și *Alhambra*”. Doctorul împingea spiritul de exactitate la limita extremă, ca orice savant.

Altădată se interesează dacă a doua zi e pentru Sainte-Beuve zi de bibliotecă și se acuză de a fi și de a rămîne mereu „inimă iubitoare, spirit slab”, incapabil să-și ajungă la sine (autarkeia), pentru că așa l-a făcut natura. În prietenia lor, așadar ca în toate, unul se dăruia mai mult decît celălalt. Acela era d-rul Piccolos, poate mic de trup, dacă patronimicul nu era moștenit, dar desigur mare la inimă. Nu își cruța decît „sărmanele” lui picioare, care-l lăsaseră la vîrsta de șaptezeci de ani, nemaiîngăduindu-i alergăturile pe jos ca să ia de la învățatul critic cite o referință savantă. Septuagenarul îi urmărea toate articolele cu aceeași pasiune ca în tinerețe, felicitîndu-l pentru acela despre revoluționara doamnă Roland, „o capodoperă în toate privințele”. În ultimul lui an de viață îi trimite la interval de patru zile două bilete în care pomeneste de răspunsurile criticului, corespondent dintre cei mai punctuali. Se arată încîntat de a face cunoștință cu „doctorul și onorabilul d. Giraud, cu atît mai mult cît este *filologos* ca mine”. Era gata să ia, în limbajul său de elenist, „drumul care duce la Pantheon”, ca să-l întîlnească acasă la el pe „onorabilul d. Giraud” (care locuia, se vede, în Cartierul latin, lîngă marelui edificiu parizian). Cu o juvenilități întorsătură retorică îl întreba apoi pe Sainte-Beuve: „Dar dumneata, scumpul meu amic, cînd îmi vei deschide porțile sanctuarului Muzelor pe muntele Parnas!” (criticul locuia în cartierul Montparnasse). Și urma astfel: „Iubesc prea mult pe slujitorul lor („leur ministres”) cu graiul delicat și veridic ca să nu doresc să-i strîng mîna și să iau lumină din lumina lui: fericire cu atît mai dulce cu cît este mai rară, prea rară”. Cu această ultimă încredințare de dragoste cerea să i se indice ziua și ora cînd vizita lui n-ar tulbura. Elenist, eminent elenist și bizantinolog, încheia cu filozofica formulă finală de urare: „*erroso eudaimonon*”.

După aceeași emeriță cercetătoare, Tatiana E. Kircova, prietenia lor s-ar fi întemeiat pe următoarele afiniteți spirituale: „Și unul și altul aveau un interes pasionat pentru literatură și travaliul criticii literare, și unul și altul au fost poeți, scriitori și critici, ambii au avut în tinerețe o dragoste mare, ambii au rămas celibatari și au umplut viața și bătrînețea lor solitară cu o muncă înverșunată, fiecare în domeniul său, în sfîrșit, înaintea morții, și unul și altul și-au exprimat aceeași dorință de a fi înmormîntați civil”.

Netulburată în interval de aproape patruzeci de ani, prietenia dintre marele critic și medicul pasionat de literatură și de știință filologică, ni se propune prin rara ei exemplaritate.

Șerban CIOCULESCU



Desen de MIHU VULCĂNESCU

Fragmente critice

Toamna, la Mărțișor

Ajungem la Mărțișor într-o după-amiază calmă și limpede, la o oră slabă, cum ar zice poetul, cînd lumina moale, lăptăoasă a toamnei plutește aproape de pămînt și se lipește de frunze, iar umbrele pomilor se subțiază și se lungesc neverosimil de mult. Casa abia se zărește în mijlocul unei grădini bogate, înconjurată de cireși și nuci, de un verde, aceștia din urmă, putred și întunecat. Poarta veche, țărănească, de la stradă e larg deschisă, dar pentru a ajunge în curtea propriu-zisă trebuie să străbați un drum îngust, tăiat cu economie, gospodărește, din livada ce-a avut, se vede bine, în concepția stăpînului și alt rost decît acela de a-i înfrumuseța ograda. Grădina se întinde mai departe, pînă în marginea unei văi domoale, aproape sălbătice și azi, oprită, departe, în niște locuri ce trebuie să fi fost, cîndva, mocirloase.

Arghezi și-a ridicat casa în punctul cel mai înalt al dealului, la o distanță considerabilă de răsuflarea fierbinte, coclită a orașului. Azi, această distanță a dispărut și Mărțișorul a rămas ca o insulă înconjurată de zidurile sure ale blocurilor moderne ce depășesc cu mult marginile vechii mahalale bucureștene.

Orașul se întinde, la picioarele Mărțișorului, leneș și într-o pitorească neorînduială. Bucureștiul nostru dă, de aici, impresia unei vechi urbe asaltate din toate părțile de niște pachiderme de beton ce înaintează încet, dar sigur, amenințător, spre inima ei romantică. Ochiul, spălat de lumina albă, întîrziată în grădină, distinge fără efort aproape toate punctele importante ale orașului și le unifică într-o imagine de o splendidă coeziune.

Fixată în acest loc de veghe, casa unde Arghezi a trăit peste trei decenii, e de o arhitectură bizară și, privită din față, pare un vapor enorm, tras, printr-un capriciu, la fărîm, cu tălpile bine înfipite în pămînt. În locul catargului, poetul și-a ridicat un foișor de unde, probabil, orașul se vede și mai bine. De acolo, Arghezi putea distinge, se spune, carcera sa din închisoarea Văcărești al cărei pensionar a fost o vreme. De trecerea prin acel loc — în împrejurări pe care le știm și cu consecințe morale pe care le aflăm din versuri — se leagă și alegerea Mărțișorului ca reședință pentru o familie cu multe îndeletniciri gospodărești. Privirea expertă a gorjanului trebuie să se fi oprit asupra acestei limbi de pămînt, întinsă pe coama dealului, potrivită pentru a sădi pomi și a face, la nevoie, grădinărie. Casa a fost ridicată în mai multe rînduri, întîi un număr de

camere, apoi altele, pe măsură ce nevoile gospodărești au crescut. Obiceiul acesta de a modifica, după trebuință, arhitectura casei e țărănesc și nu ne mirăm aflîndu-l la Arghezi. Mărțișorul a ieșit dintr-o asemenea concepție practică, dar cine nu e avertizat nu observă diferența de stiluri în arhitectura acestor ziduri înalte și puternice.

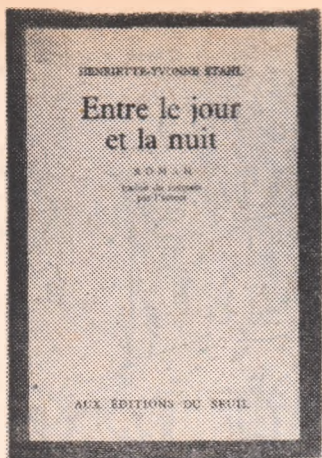
Lîngă ele, sub brațele unui nuc bătrîn, poetul și-a ales locul de veci, nu departe de cușca unui dulău ce își arată, plin de agresiune, colții cînd simte pași străini în preajmă. E, desigur, o altă generație de dulăi decît aceea înfățișată în *Cartea cu jucării*. Spița lor nu s-a pierdut însă și exemplarele de acum păzesc liniștea creștinească a poetului și a soției sale, bucovineanca Paraschiva. Nu se putea închipui un cadru mai potrivit pentru autorul *Psalmilor* decît, aici, în inima ogrăzii sale, înconjurat de păsări și strejuit de pomii pe care i-a sădit și i-a văzut crescînd, plîns de vîntul ce se strecoară spre valea lînă a Mărțișorului și păzit cu credință de dulăii flocoși.

Mărțișorul e în cărțile poetului un spațiu al tihnei conjugale și al copilăriei miraculoase. *Cartea cu jucării, Versuri de seară, Ce-ai cu mine vîntule* etc., născute aici, au făcut din el un personaj literar memorabil. Străbatem, încă o dată, grădina ce agonizează și așteptăm ca printre șirurile de cireși să dăm peste iezi și vițeii din bucolica argheziană. Descoperim numai coliba cu înfățișare rustică, unde poetul se retrăgea, pentru a face, deodată, două lucruri cu egală însemnatate pentru el: să scrie și să păzească grădina. Căci, Tudor Arghezi are față de „moșia” sa o dublă atitudine: aceea, mai întîi, în ceasurile de rugăciune, a unui Francesco d’Assisi, înfiorat de „micșorata, nepipăita” viață a elementelor și, a doua oară, privind-o ca un plugar gorjan preocupat să însoacă la timp și să-și apere, de vecinii lacomi, recolta bogată.

Ne vorbesc despre aceste îndeletniciri gospodărești și despre alte aspecte din istoria fabuloasă a Mărțișorului, Mitzura și Barutu, întîlniți în peisajul scăldat de lumina bolnavă a lui octombrie, de pe dealul din preajma Văcăreștilor.

Eugen SIMION

P.S.: A propos de Mărțișor: de ce întîrzie lucrările de amenajare a Casel memoriale Tudor Arghezi? Cînd vom învăța să cinstim, cum trebuie, și sub această formă, marile noastre valori spirituale?



ÎN TRE ZI ȘI NOAPTE

Un nou titlu românesc în Éditions du Seuil

Interviu cu: Henriette Yvonne Stahl

Succesul de care s-a bucurat anul trecut la București reeditarea romanului „Între zi și noapte” de Henriette Yvonne Stahl (apărut în 1942, în București, la „Hachette”) se întindește anul acesta prin succesul versiunii franceze, realizată chiar de autoare (caz fericit și rar de echivalență) și publicată sub titlul „Entre le jour et la nuit” la Éditions du Seuil din Paris. Epuizarea rapidă a primului tiraj al cărții, cit și recepția entuziastă făcută de critica pariziană fac din „Entre le jour et la nuit” o remarcabilă izbândă a prozei românești în străinătate. Întoarsă de curind de la Paris, unde a petrecut o lungă perioadă de lucru, căreia i se datorește și desăvârșirea versiunii franceze, Henriette Yvonne Stahl a răspuns cu amabilitate și cu binecunoscuta sa franchețe întrebărilor „României literare”.

P. P. — Succesul romanului „Între zi și noapte” la Paris se datorează în primul rând, fără doar și poate, propriei sale calități. Multe mărturii par însă să ne spună că această apariție s-a înscris într-o atmosferă mai largă, de interes și stimă, pentru literatură românească. Există oare într-adevăr această atmosferă?

H.Y.S. — Da. Curiozitatea, interesul, stima, dorința de a promova literatura română nu se pot nega, și ele sunt cu atât mai apreciable cu cât vin din partea francezilor, popor care, în materie de cultură, are de obicei puțină curiozitate față de fenomenele străine. Se poate vorbi de un adevărat „moment” românesc, într-atât România și tot ceea ce vine din România interesează nu numai Franța și lumea culturală franceză, ci întreaga lume și cultură occidentală. Lucrul e foarte îmbucurător, și mă bucură și pe mine la fel de mult ca pe orice român, fără însă a mă surprinde: am avut întotdeauna convingerea că marile calități românești, artistice și de altă natură, își vor găsi prețuirea în lume. Un Brâncuși, un Ionescu, deja consacrați ca geniali, nu ne pot decât întârzi în ideea că și alți români, la fel de dotați, pot câștiga admirația lumii. Pentru aceasta însă, după părerea mea, e nevoie de o mare muncă de organizare.

P. P. — În ce sens?

H.Y.S. — Literatura unei țări fără limbă de circulație se impune greu — lucrul e cunoscut. Pentru a se impune, e nevoie de câștigarea totală a atenției lumii, deci de o bună organizare a promovării operei române în străinătate. Adică o muncă culturală foarte concretă, după cele mai eficiente principii ale circulației valorilor spiritului și chiar ale pieții acestor valori. Tocmai pentru a profita de „momentul românesc”, aș formula o propunere care poate că a trecut și prin mintea altora: ar trebui formată o echipă din bunii traducători pe care îi avem, echipă care să aparțină statului și să fie retribuită de către stat, și care să traducă marea literatură românească în principalele limbi ale lumii. Această echipă ar putea realiza niște traduceri nu numai brute; ele ar fi extrem de folositoare editurilor străine, care doresc sincer să publice literatură română, dar se plîng de o explicabilă lipsă de specialiști care să citească în românește, și deci să poată semna acestor edituri ce opere românești pot interesa și chiar captiva publicul european. Până la formarea unei asemenea echipe, nu trebuie să ne speriem nici de ideea traducerii brute: cartea cu adevărat mare poate fi recunoscută sub idiomul cel mai stingaci; epica, fondul de idei, caracterul, atitudinea originală față de lume sînt valori ce nu pot fi mutilate. Echipa de traducători de care vorbeam trebuie să petreacă măcar o parte din an în țara în a cărei limbă se efectuează traducerea. Căci o limbă e un fenomen viu, care se schimbă, și dacă nu se întreține încetează de a fi vie,

se demodează. Am să vă dau un exemplu: în 1930, poate cel mai bun traducător în limba franceză pe care îl avem mi-a tradus în franțuzește „Voica”. Fusesem distinsă în 1929 cu premiul „Femina” (în comisia de decernare era și Elena Văcărescu) pentru nuvelele din volumul „Mătușa Matilda”, iar „Voica” a fost publicată în revista literară pariziană „La Courte Paille”, condusă de Henri Poullai și Henri Philippon. În timpul bombardamentelor s-au pierdut și manuscrisul traducerei și exemplarele din revistă, așa că după război, la o distanță de treizeci de ani, Igirosianu a retradus „Voica”. La Paris, lectura traducerei a fost mai puțin entuziastă decît acum treizeci de ani. De ce? Uitase oare traducătorul franțuzește? Nicidecum, însă limba evoluase, și „Voica” avea acum nevoie de o haină nouă. Un traducător atât de distins suferise și el, cum era firesc, de pe urma vremelniciei lipsei de contact dintre cele două culturi. Ceva similar, dar în sens invers, se întâmplă cu românii stabiliți în Franța — mă refer la aceia care sînt literați și preocupați de scrisul nostru. Ei nu au uitat românește, dar limba evoluează fără ca ei să poată ține pasul cu ea. Unii dintre ei nu-și dau seama de asta și ne acuză pe noi, în mod candid, că am stricat limba între timp. Iată de ce o echipă de traducători care să voiajeze des în țările de specialitate, să studieze acolo etc., mi se pare lucrul cel mai potrivit; cred că gloria, beneficiul moral sînt suficienți de prețioase ca să justifice cheltuielile. Apoi, nu trebuie uitat că editorii și lectorii francezi sînt stăpîniți, ca toți francezii, de un anumit narcisism al propriei lor limbi, și prelucrează orice operă străină „à la sauce française”. Chiar și Dostoievski a fost „coafat” în multe versiuni franceze, și numai după ce francezii au început să-l înțeleagă și să-l admită, traducerea lui au scăpat de o nepotrivită stilizare. Cunoșcînd literatura română, francezii ar începe să ne cunoască mai bine, să ne aprecieze tocmai acele calități care sînt deosebite de ale lor, să caute în noi ceea ce este original românesc, nu ceea ce este similar și comun, așa cum încă se încapăținează a o face.

P. P. — Dar francezii, cel puțin cei ce ne cunosc mai bine, admit azi unele trăsături originale ale literaturii române care pot pune în umbră trăsăturile corespondente din literatura franceză. Mă refer, de pildă, la autenticitate.

H.Y.S. — Da, francezii au început să recunoască faptul că actualmente literatura lor suferă de o anume sîcitate, fabricație, lipsă de naturalețe și pasiune, calități ce se găsesc în schimb din plin în literatura română modernă. Ei chiar așteaptă de la literatura noastră anumite „șocuri” (unul ar fi chiar cel al autenticității). Tocmai de aceea trebuie să facem un efort ca literatura română să fie impusă în străinătate. E exclus ca numai un român, al

meu ori al altcuiva, să poată avea succes în străinătate. Literatura română are acum ocazia — pe care nu trebuie s-o rateze — de a se afirma masiv. De aceea, repet, trebuie să ne creăm de urgență un corp de traducători. Altfel cărțile românești vor împingea un prim și mare obstacol: acela de a nu exista specialiști care să le poată citi în limba originalului, sau acela de a fi citite fără înțelegere ori avizate negativ de lectorii români, colaboratori ai editurilor franceze, care, oricît de bine intenționați unii dintre ei, sînt străini de actuala mișcare literară românească. Altfel riscăm ca o carte bună să fie respinsă de o editură favorabilă în principiu publicării, numai pentru că a avut parte de un referat grăbit, fiind citită fatal în românește de un număr mic de oameni, al căror vot nu poate fi verificat din punctul de vedere al valorii, pentru că nu există nici măcar o versiune brută care să facă textul accesibil mai multor opinii și unei aprecieri echilibrate. Apoi, sînt necesare anumite eforturi de reprezentare. Am resimțit cu emoție căldura pe care a arătat-o Eugen Ionescu acestui succes al meu, pe care îl consider un succes al întregii literaturi române, și m-a bucurat intenția lui de a-și folosi prestigiul pentru lansarea și consacrarea unei opere românești.

P. P. — În fine, o chestiune mai personală: sînteți autoare traducerei în franceză a propriei dumneavoastră cărți. Ce sentiment are un scriitor cînd se traduce pe sine?

H.Y.S. — De panică. Ca autoare mi-am permis ce nu și-ar fi permis un traducător. Și mă simțeam mereu trădată de mine însămi. Oricum, unele lucruri nu le puteam echivala. Cum ar fi această frază: „Lîngă tine m-am odihnit de toți oamenii”. Iar poeziile din versiunea românească pur și simplu nu le-am putut traduce. A trebuit să le rescriu direct în franțuzește și le voi integra abia celei de-a doua ediții franceze. Oricum, sînt decisă să nu-mi mai traduc

o altă carte. E o muncă prea mare, iar eu am prea multe de scris. A, încă ceva în legătură cu cărțile românești traduse în franțuzește. Cred că un număr apreciabil de volume ar trebui achiziționat de statul român și repus în vinzare în țară: români care știu franțuzește și sînt interesați de aspectul literaturii române traduse sînt foarte mulți și e firesc să-și poată procura versiunile străine, să le poată consulta, eventual să poată participa la o ameliorare a lor.

P. P. — Am văzut că manșeta versiunii franceze poartă mențiunea „La tentation de la pureté”. Care e semnificația acestei formule? O metaforă a literaturii dumneavoastră?

H.Y.S. — Da. Formula aparține lui Bruno Flammand, directorul editurii Seuil, și m-a bucurat imens, pentru că m-am simțit înțeleasă cum trebuie. Puritatea, după mine, e într-adevăr o tentatie, una dintre cele mai mari. Ana, eroina mea, este ispășită de puritate. Am fost îndreptată, în mod foarte măgulitor, cum am reușit să realizez un personaj pur, moral, deci „pozitiv” care să fie organic, convingător, și unii cititori ai mei în Franța au făcut o comparație cu inocenții lui Dostoievski: prințul Mișkin ori Alioșa Karamazov, amîndoi niște puri, dar și niște incapabili din punct de vedere social. Eu am încercat să construiesc un personaj pur care se poate angaja într-o luptă. Cred că am reușit.

P. P. — Lupta Anei e încununată cu o biruință?

H.Y.S. — Cu o deplină biruință asupra ei înseși. Dar vreau să fac o mărturisire: chiar brutalitatea, chiar abjecția, se salvează prin dorința de puritate. Elementele asupra cărora planează cele mai mari prejudecăți nu trebuie tratate decît clar. Intimitatea sexuală a eroilor, de pildă, care a fost întotdeauna ținta celor mai bigote atacuri, este, cu condiția, firește, de a nu fi speculată ca un afrodiziac, sau ca o atracție comercială, un mijloc perfect de a dezvălui natura personajelor și de a face din ele siluete

convingătoare, a căror viață, a căror carne, cititorul s-o înțeleagă cu seriozitate, regăsindu-se îmbogățit, purificat, clipa cînd închide cartea.

P. P. — Ce loc ocupă „Între zi și noapte” în literatura dumneavoastră?

H.Y.S. — Este ca toate cărțile mele, o operă de sine stătătoare fiind totuși o altă fațetă a aceluiași probleme. Se leagă rest, iar Ana, eroina, reapare două romane pe care încă le-am publicat.

P. P. — Care?

H.Y.S. — Unul e cu totul terminat. Se numește „Pontiful”. Celălalt, intitulat „Realitatea iluziei”, lucrez încă. Încă nu poate spune mai mult despre ele.

P. P. — Cînd le veți publica?

H.Y.S. — Nu știu. Să vedeți.

P. P. — Ce înțelegeți prin realitatea iluziei? Am aflat că ați ținut o conferință cu acest titlu la Paris, la centrul studiilor și cercetărilor „Omul și cunoașterea” din Rue Bergère.

H.Y.S. — Conferința a avut loc la librăria numită „Omul și cunoașterea”, iar după conferință am dat autografe pe exemplarele din „Între zi și noapte”. Se vindeau în librărie. Pentru înțelegerea mai exactă a acestei realități, a iluziei sînt necesare explicații mai ample din adviața lui Shan Karyaria.

P. P. — Ce este adviața?

H.Y.S. — Este o filozofie indiană, care, după opinia mea, e singura ce conține totalitatea Existenței. Astăzi, pe cale experimentală, știința începe să protejeze o posibilitate de comunicare între teorii ale opuse la prima vedere. Cite ceva despre adviața se poate înțelege citind manualul filozofiei indiene clasice de Chatterjee și Datta, pe care l-am tradus și care va apărea curînd la Editura pentru literatură.

P. P. — Știu că filozofia indiană vă preocupă de mult. V-a îndrumat spre ea?

H.Y.S. — Acestor metode cunoaștere indiene nu li se pot vedea nici numele de filozofie, nici cel de religie. Ele au scop soteriologic, de eliberare, depășire a condiției umane. depășire, un progres ce are loc acum și aici, deci în timpul vieții omului, nu într-o lume viitoare sau iad.

P. P. — Literatura dumneavoastră a fost cumva influențată de gândirea indiană?

H.Y.S. — S-ar putea spune asta. Chiar înainte de a fi o filozofie indiană, premisele meșteșugului erau aceleași: omul se poate depăși în bine. Nu sînt un om religios, sînt mai mult cît atât: sînt un om care crede în sacralitatea vieții. Cred că viața e sacră în toată manifestarea ei. De aceea cred că legile ei, care sînt și ele sacre, trebuie cunoscute. De aceea am căutat mereu, în cărțile pe care le-am scris, rădăcina lucrurilor. Am fost întotdeauna un curaj meu, ori poate un dar. Nici nu știu.

Petru POPESCU



În dulcele stil clasic

Arme

Lui Dan

Ai văzut tu nenorocito vreodată
sticla spartă căzută din rame
a unei icoane
a unei icoane
de moarte mirată ?
Ai spart tu cu mîna ta de carne
țeava unei puști, a unei arme
Doamne, a unei arme ?

Pahar umplut cu obuze, cu gloanțe
... al unei arme...
Nu, sigur că nu
nenorocito, făcuto din carne
Niciînd n-ai să poți să-ți azvirli
inima din tine
inima din mine

Niciînd, vai niciînd n-ai să le tragi
cum trase sunt în morți
gloanțele din arme.

Animal

Animal cu trei, cu patru
foarte trist și idolatru,
pentru cinci și pentru șase
dintre cifrele rămase.

Animal cu alb, cu roz
stînd cu timpu-n dinți neros
pentru galben pentru verde
risipit într-un alb cer de
animale lungi de fier
de argint și de eter
care te adorm pe cînd
trei și patru-ți dau prin gînd.

Doi cai

Cer alb cu stele negre am visat,
verde pămînt cu iarbă neagră, dură
și-un foarte tandru nechezat
care-mi țîșnea din gură

Cer alb cu stele negre, lungi
prelungi ca niște gene...
Pe tine, iapă, printre lunci
și prin poiene

Și ierburile negre-n vînt,
dintr-un pămînt mai verde ca smaragdul...
Tu erai alta, nechezînd,
eu, eram altul

Fel

Am dreptul să am și eu femeia mea
Ea are dreptul să aibe aripi plutinde
Plutirea are dreptul să fie sub o stea,
stea cu un corn și cu un dinte

Ni se face foame, mi se face de băut,
mi se face de a fi, de o fire, —
parașută este trupul nostru urît
scoborîndu-se în iubire

Cădem repede, cădem încet,
în dulce, în acru,
în spirt, în oțet,
în mașină sau în fiacru

Cine cade, — domnule, doamnă, —
frunză este dintr-un fel de toamnă...

Iar nu barbar...

„Sunt fericit că m-am născut om
iar nu animal, bărbat iar nu femeie,
Grec iar nu barbar...”

Cînd starea ierbii se face verde
încît pare a vorbi
îmi pare rău și jale îmi este
că nu sunt grec.

Cînd se împodobesc în jurul semințelor
merele cu divina carne de măr
și vîntul le face să fie rotunde,

îmi pare rău și mi-e jale
că nu sunt grec.

Cînd trece și gerul cel mare
acoperindu-ne cu domnia sa,
lăsîndu-ne să-i fim numai umbră orbitoare
totdeauna numai dedesubt zburătoare
cum peștii din marea cea mare, —
îmi pare rău și mi-e jale
că nu sunt grec.

Cînd sunt, cînd exist
cînd de acestea două nu-mi pare rău
mi-e jale că aș fi putut să fiu grec
dar nu sunt.

Numărătoarea

Numărătoarea începe cu cifra doi.
Unul nu este numărabil
Plouă doamne și transformi în noroi
sufletul meu de cîmp arabil

Numărătoarea începe cu doi
Unul nu este și nici nu există
Pămîntul amestecat cu apă, noroi
se numește cu vorba cea tristă

Numărătoarea începe cu doi,
dar, și sfîrșitul...
Plouă peste infinit. Murdar de noroi
sau, născător de noroi e infinitul.

Proces

Credeam cuvîntul bine spus menit că este
cam totul să ne spună,
tristețea doamnelor aceste
din urmă.

Credeam că noi putem fi achitați
la lung procesul frunzelor
și frați lehzelor.

Nu, totul un miraj a fost, mirajuri
și trup cu vine
sînge în franjuri
al celui ce vine.

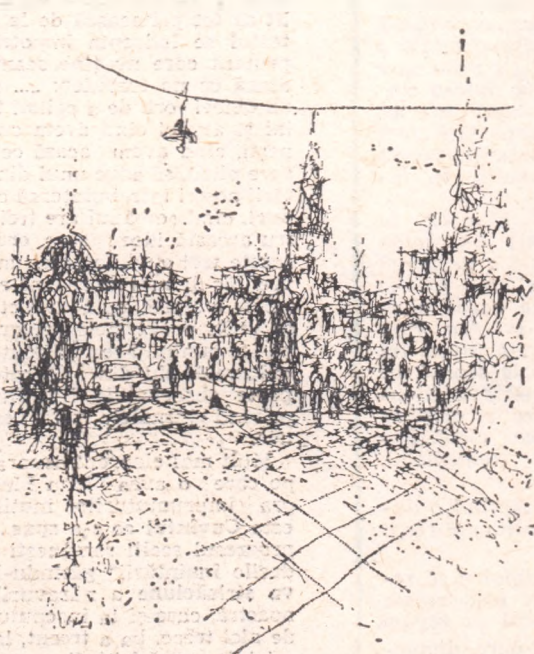
Copil buimac

Pină cînd și acest lucru miraculos, n-aș
fi crezut

să se întîmple chiar și el.
Cum ? Copil buimac fiind și prăpăstios,
ceea ce gîndeam și ceea ce visam că
gîndesc

să se fi întîmplat aieve ?

Stăteam în pat.
Stăteam în pat cum stă picătura de ață
pe o farfurie.
Picătură de apă căzută de sus.



Desen de MIHU VULCĂNESCU

Nu eram mirat că stau pe pat.
Nu eram mirat că sînt.
Nu eram mirat că există pat.
Nu aveam timp să fiu mirat.
Nu aveam timp să fiu mirat pentru că
eram tot timpul apăsător de o spaimă :
„Să nu se crape patul și să curg în jos”.
„Să nu se crape țipătul și să curg
prin mijlocul lui, în jos, spre muget”.
„Să nu se crape pămîntul și să nu
curg prin el spre dincolo,
și nu care cumva să cad singuratic
și sufocat în cerul de dedesubt”.

Stam cu o jigodie de copil, ca și mine
în părăsirea obligată de părinți,
răsfățați și lăbărtați pe un divan
Ne gîndeam amîndoi, și eu și el :
dacă se crapă divanul între noi doi
și ne prăbușim în subterane ?!
Dacă se crapă și acestea și ne prăbușim
amîndoi
ca o privire inversă, printr-o țeavă
de lunetă
nesfîrșită, direct în ochiul ciclopului ?

Ni se făcea frică și greață
de toate acestea,
Ne și vedeam cum cădeam de sus în jos
izbindu-ne unul de celălalt și umplîndu-ne
unul pe celălalt în cădere
de vîntăi dureroase.

Ne era frică să și adormim
ca nu cumva să ni se crape la mijloc
somnia
și din dulcele vis să cădem
în visul cu dinți.

Fringhii plăcute erau pentru mîinile
noastre

debile, —
glasurile răgușite de alcool ale părinților
noștri

burgheji.
Ridicam prin întunericul odăii,
minusculele

mîini de copil spre hohotele de rîs
ale musafirilor
din camera de alături ca și cum,
aș fi ținut în gură sfîrcul mamei plin de
lapte

Mi-era frică să nu mi se crape în două
învîlmășecul unitară, punctul în care
mă aflam,

să nu am două brațe, îmi era frică
și pentru vedere să nu am doi ochi frică
mi-era.

Cum, necum, nimenea nu ne-a luat în
seamă.
cum, necum m-am trezit cu două sprîncene.
Multă vreme am crezut că toate acestea,
spaime de plod, de sămînță și de icră,
sînt

Nu-i adevărat.
Minciună
Lepădare de muscă sub formă de punct
au fost
pe un geam.
Geam pistruit de muște
prin care zeul privește.

Și dacă-i adevărat, așa cum citesc
în jurnale, luni 22 septembrie
că două persoane moartea și-au
întîmpinat-o,

iar altele două rănite au fost
căzînd într-o groapă
ce s-a deschis pe neașteptate sub ele
pe o stradă dintr-un cartier al orașului
numit Neapole
Și dacă toate acestea adevărate sînt,
cuvîntul pe care-l citești acum cetitorule
să se crape în fața ta și tu căzînd
jumătate în înțelesul lui, jumătate
în sunetul lui aidoma mie
cel căzut în sine însuși,
aidoma mie cel care vede vederea
nu cu un ochi cum s-ar cuveni
ci cu doi pentru că fața mi s-a tăiat
în două,
și mîndru catarg al mirosurilor, nasul
cu două nări vestește că Zeii
pe timpuri veneau călări pe mirosuri.

Maioreștii și „masca fără crieri“

Intuirea necesităților culturale poate duce la neașteptate colaborări fructuoase. Un exemplu: apariția independentă a **Ideologiei generației de la 1848 în Transilvania**, scoasă de un colectiv clujean, și **Gîndirea românească în epoca pașoptistă**, antologie întocmită la București de Paul Cornea și Mihai Zamfir, lucrări care se întregesc una pe cealaltă. Despre generoasele teoretizări și inițiative ale acestei generații s-a scris foarte mult, cu precădere despre cea a Moldovei și Munteniei. Pînă la antologia întocmită de Paul Cornea și Mihai Zamfir n-am fost puși însă, niciodată, în fața unui ansamblu de texte reprezentative în care să putem urmări, negru pe alb, desfășurarea suitei de idei pașoptiste. Antologia citată cată să cuprindă în două volume texte aparținînd revoluționarilor de-a stînga și de-a dreapta Carpaților fără deosebire. Obiecția care i se poate aduce, inevitabilă, că ar fi fost mai indicat a urmări această mișcare ideologică și intelectuală pe provincii, cade în fața utilității florilegiului. Nu de puține ori cuvîntul **pașoptist** a fost scris și rostit cu o nuanță peiorativă, subînțelegîndu-se sub acest nume un autor de proiecte utopice, de inițiative părăsite, de entuziasm fără acoperire. E mai mult un semn de necunoaștere și de rea cultivare a pașoptiștilor. **Gîndirea**

românească în epoca pașoptistă ne așează nu numai în fața unor concepții solide în toate domeniile și a unor premise realiste de lucru, dar și în fața unor texte fundamentale pentru istoria culturii românești. Citească-se de oricine antologia gîndirii pașoptiste și va rămîne impresionat de seriozitatea gîndirii vechilor combatanți și, nu de puține ori, de actualitatea ideilor lor. Antologia de față ne propune o mai atentă considerare a patruzecișoptului sub latura sa constructivă.

Titu Maiorescu a făcut, se știe, procesul generației anterioare celei din care făcea parte, invinovățînd-o de introducerea unor forme de cultură goale și numele criticului este legat definitiv, pentru mulți, de formula „formei fără fond“. Chiar dacă formularea îi aparține, ideea nu era nouă: ea, „plutea în aer“. Titu Maiorescu n-a inventat nimic, ci s-a orientat spre chestiunea cardinală a zilei. Toate reconsiderările au văzut în el un adversar al patruzecișoptismului, un negator furibund al cîștigurilor generațiilor de la 1848. O comparare atentă a ideilor lui Titu Maiorescu cu cele ale generațiilor patruzecișoptiste nu s-a făcut însă și din pricina, printre altele, a absenței unui instrument de lucru ca cel pe care ni-l oferă acum Paul Cornea și Mihai Zamfir. Pre-

zentarea lui Paul Cornea, Titu Maiorescu și pașoptismul, rămîne în mare măsură prizonieră unui antimaioreșcianism, generalizat, la un moment dat. Rezistă la o analiză atentă antagonismul propus: Titu Maiorescu — 1848? Chiar dacă ținem la desfășurările spectaculoase, va trebui să renunțăm la opoziția de ordin antagonic. Istoria culturii nu este un western și firele continuității există totdeauna în țesături subtile. A arătat-o încă de mult G. Ibrăileanu prin **Spiritul critic în cultura românească**, de unde reieșea că junimiștii se așează în prelungirea unui flux firesc de idei și că între premegătorii lor trebuie numărați și Al. Russo și C. Negruzzi. Dacă alte susțineri ale lui G. Ibrăileanu sînt discutabile, similitudinile semnalate în aceste cazuri sînt neîndoielnice.

Continuitatea nu exclude însă conflictele și ele au existat. Poziția lui Titu Maiorescu este paradoxală: fiu al unui patruzecișoptist notoriu, educat și cultivat prin grija unor pașoptiști ardeleni, el se va ridica tocmai împotriva acestora. Consecrat ca „patruzecișopton“, Titu Maiorescu n-a numărat de altfel între victimele sale numai pașoptiști, motivele lui de represiune fiind multiple.

În fața imaginii încetățenite a unui Titu Maiorescu antipașoptist devine paradoxală o stare de fapt observată în treacăt de E. Lovinescu: între ideile criticului Titu Maiorescu și ale tatălui său, profesorul Ioan Maiorescu, nu există nici un antagonism. Ideile tatălui le vom regăsi la fiu cu o amplitudine nouă. Cunoscuta campanie maioreșciană se ducea deci și conform unor idei anterioare mai clar exprimate între pașoptiști de Ioan Maiorescu, Al. Russo și alți citiva. Deși constatabilă cu ocazia lucrării lui N. Bănescu și V. Mihăilescu, Ioan Maiorescu, **Sciere comemorativă cu prilejul nașterii lui, (1811-1911)**, 1912, asemănările sînt și mai bine puse în evidență de antologia actuală. Neaflindu-se în posesia unui asemenea instrument de lucru, G. Ibrăileanu care colecționa, în marginea posibilităților de atunci, tot ceea ce reprezenta spirit critic în cultura românească, n-a putut profita și de argumentul Ioan Maiorescu.

Lovinescu se referea numai la **Scrisoare către G. Barițiu** apărută în **Foia literară** a acestuia, scrisoare urmată de o furtună de proteste și de consecințe administrative. O suspendare din învățămînt avea să suporte și fiul pentru profesarea unor idei asemănătoare. În afara faimoasei scrisori, antologia mai reproduce două texte de Ioan Maiorescu care ne întăresc afirmațiile: Cuvîntul ce s-a spus cu prilejul examenului din 4 iulie 1837 de d. Ioan Maiorescu și un fragment din **Asupra ortografiei românești**. Ele exprimă cele trei direcții pe care avea să acționeze și Titu Maiorescu, trei din preocupările sale majore: cultură, învățămînt, limba română. Ceea ce este interesant la Ioan Maiorescu, elev al Blajului latinizant, este echilibrul opiniilor sale în materie de scriere a limbii române. Orientarea lui nu e deloc excesivă, ci pe linia unei dezvoltări firești a limbii. Notă caracteristică, Ioan Maiorescu refuză procesul de radicalizare a limbii prin ortografieri și împrumuturi lingvistice forțate. „Sciere dar fieșcine în dialectul său cît pentru materie, ca multe cuvinte din unghete necunoscute să iasă la lumină și să se împrăstie între toți rumânii. Să scrie fieșcine în dialectul său, ca limba română să se îmbogățească de cuvinte și de ziceri; ca atunci nu va fi scriitorul silit să tot primească de la străini“. Protestul se îndrepta împotriva unui împrumut care nu ține seamă că „avem acasă ce ne trebuie“. „... se naște apoi un obicei orb de a primi termeni străini și atunci cînd avem cuvinte rumânești, cînd avem acasă ce ne trebuie! spre pildă, să aduc unul din multe. Scriitorii noștri întrebunțază cuvîntul **acveduct**, cînd românul are trei cuvinte pentru această idee: **scoc, crugă, jilip**. Din aceste trei cuvinte nici unul să nu fie vrednic de mai mare cinste, au cel puțin tot de o cinste, cu **acveduct**!“ După cum se vede, problemele ortografiei sînt depășite punîndu-se în discuție o concepție culturală. Nu din altă categorie făceau parte observațiile lui Titu Maiorescu, privind jurnalele românești din Austria.

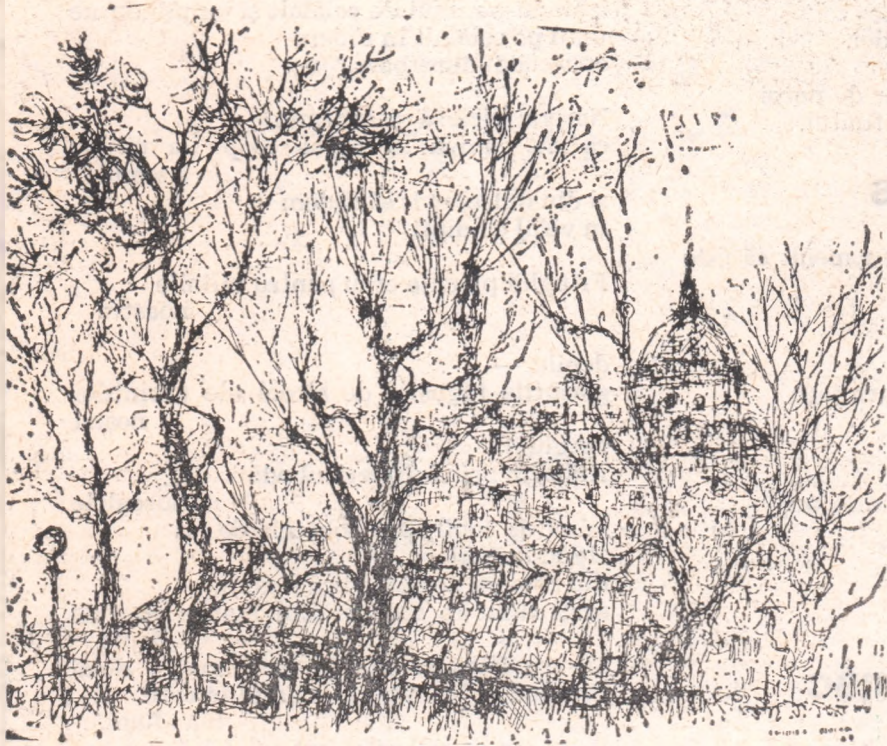
Mult mai elocvent asupra perspectivei pe care o avea Ioan Maiorescu asupra împrumuturilor inutile din afară este **Cuvîntul ce s-a spus...** Pasionat de progresul școlii românești el caută, „pie-decele înaintării“ găsindu-le în „grozava stricăciune a năravurilor în patria noastră, care-și ia începutul în capitale, de aici trece, ba a trecut, la orașele cele mici, în urmă își înfige veninată sa limbă pînă și la țaran“. El observă că părinții ce nu-și trimit copiii la școală după „sistema nouă“ pendulează între două excese, cel al vechimii și cel al noutății arătînd că adoratorii vechimii nu cunosc

cu adevărat vechimea, iar cei ai noului — noul. Între cele două excese, Ioan Maiorescu propune cumpăna căii de mijloc: „Să ținem bunul din cele vechi părăsînd răul, precum și din cele nouă să îmbrățișăm numai folosul, ferindu-ne cu tot pieptul de cele stricăcioase“. Pri-lej pentru tatăl viitorului director de conștiințe, pentru dezvoltarea unei critici a asimilărilor grăbite, a cultului aparențelor, a absenței spiritului constructiv. Seducția „lucrurilor trecătoare“ este de fapt „grozava stricăciune“. Textul e clar și formula de aici e precursora-rea fără dubii a expresiunii „formă fără fond“. „Preste tot vorbind, oamenii noștri toate le prețuiesc numai din afară. Le place forma, nu crierii. Se mulțumesc cu cele ce se vîd. Cu un cuvînt toată silința lor e opintită spre lucruri nestatornice“. Ioan Maiorescu surprinde și explică procesul de înscăunare a formei în dauna **crierilor**, al predominanței formei asupra fondului. Procesul de năvalnică sincronizare și-a găsit un critic lucid chiar în faza sa inițială.

Toate aceste idei incipiente le vom găsi masate în cele două pagini ale **Scri-sorii către G. Barițiu** în formulări care premerg din nou pe cele ale lui Titu Maiorescu. Aici este pentru prima dată sfidată statistica culturală care pune cifrele înaintea faptelor de autentică cultură. Adeseori se pare că auzim glasul de mai tîrziu: „Avem cîte un scriitor bun. Ba ne putem lăuda cu poeți. Avem traducători. Ba se înmulțesc cărțile. Se vede că și gustul de a cîti s-a lătit: că numărul gazetelor crește. Avem **Curier românesc** care iasă acum într-un format nou și mai frumos, românește și franțozește (nu știu pentru ce). Avem **Buletin oficial**, **Muzeu Național**, **Curier de ambe sexe**, și **Cantor de Avis**. În anul acesta a început a ieși pe toată ziua o altă gazetă politică supt nume **România**. Redactor principal este dl. Aron Florian. Peste puțin va ieși și în Craiova o altă foaie, **Desfătătorul**, sub redacția d-lui Leca“. De aici încolo glasul fiului se aude mai pronunțat: „Cine va cunoaște aceste, va socoti că **Țara Românească** au făcut înaintări vrednice de mirare. Și eu alăturînd pe **Țara Românească** cca dinainte de 6 ani cu cea de acum, mă mir! Dar și vulpea cea din fabulă, dacă ar veni în Dacia, s-ar sui pe virful Carpaților și ar vedea de acolo pînă în Dunăre o mască frumoasă, **fără crieri**, s-ar minuna și ea, și dacă ar iubi pe români ar plînge ca mine! — Ce? Doar mă înșel... Nicedecum. Păziți-vă să nu vă înșelați voi, fraților! Nu vă uitați că avem scriitori mulți, cărți multe și gazete **cîte nu ne trebuie**“. E nevoie să spunem că sublinierile aparțin chiar lui Ioan Maiorescu conștient de noutatea accentelor sale. Remarcabilă este și francofobia sa — toate relele, „grozava stricăciune“, vin din Galia, Franța! — dacă o alăturăm germanofiliilor lui Maiorescu. Față de lipsa de discernămint a entuziasmului pașoptist muntenesc, Ioan Maiorescu aducea un cu totul alt spirit: „Avem scriitori nu fără talente bunc. Dar care poet s-a silit a cunoaște aceea ce trebuie românului și aceea ce-l strică. Au de cunoaște, care s-a silit să i le cînte, să-l învețe potrivit naturii lui?“ Disocierile lui Maiorescu-tatăl vizează o politică culturală în stare să depășe-teze necesitățile și să acționeze în sensul lor. Se introduce în discuție un termen nou, cu rol condiționar, **natura** obiectului ca singur etalon al dezvoltării. Exigențele lui Ioan Maiorescu se vădesc cu totul altele decît ale majorității celor din epocă. Ele au în primul rînd un țel pedagogic pe care îl vom reîntîlni în bună măsură și la fiul său. Critica sa privește lipsa de rațiune a unor gesturi și mai ales „internaționalismul“ unor contemporani care cred că tot ce e bun aiurea, e bun și în condițiile atît de speciale ale Țărilor Românești. Acțiunea de civilizare grăbită e în detrimentul fondului și, sagace, Ioan Maiorescu observa acest lucru. „Precum cu limba așa și cu bietul român. Și pe el se silesc să-l supție, să-l îmbrace cu haine nouă după **civilizația Europei** pînă ce într-atît îl cutropesc de petece streine încît nu se mai cunoaște în el originalitatea“.

Reacțiunea fu fulminantă iar profesorul destituit, obligat la retractări pe care le și făcu. Treizeci de ani mai tîrziu, la 1868, represiunea nu mai putea lua formă atît de violente și fiul revanșa pe tată. Critica „formelor fără fond“ este la Titu Maiorescu de o rară incisivitate. „Masca fără crieri“ devine la el „formă fără fond“, adică ținta exigențelor sale neînduplecate. Filația semnalată ne arată că Titu Maiorescu nu este inventatorul unei teorii, ci a unei constatări făcute și de alții înaintea lui. Istoria ideii „formei fără fond“ începe dincolo de Titu Maiorescu, odată cu pașoptiștii. Din acest punct de vedere Titu Maiorescu e un mai notabil continuator al pașoptiștilor decît mulți preținși urmași ai pașoptiștilor.

M. UNGHEANU



Desen de MIHU VULCĂNESCU

Ideograme

Endymion

„Nu, să nu adormi, cine știe dacă ne vom mai trezi și unde și cînd ne vom trezi și-n care trup...“

(NICHITA STĂNESCU)

Să ni-l imaginăm pe Endymion respingînd, la un moment dat, darul pe care i-l acordase nepăsător zeul. Să ni-l închipuim, așadar, treaz, palid, însetat și totuși refuzînd cu îndrîjire să bea din apa somnului și a uitării, singura care scaldă Latmosul. Să ne imaginăm că ochii lui nu se mai închid niciodată.

Din acest moment clipa devine pentru el singura eternitate posibilă. Un Acum perpetuu pe care veghea îl dilată la infinit. Cu pupilele larg deschise, el soarbe fascinat secunda fără margini a nesomnului. O luciditate intensă, grea, ca un drog ucigător, îi umbrește vederea. Amintirile, neîmplîrările, toate cîte a trăit, toate cîte nu a trăit încă, se petrec în el simultan. Bătăile inimii lui, trecute, viitoare, se aud toate deodată, într-un vacarm de neînchipuit. Nimic din tot ce i s-a întîmplat nu mai poate uita pentru că tot trecutul său a reapărut intact în clipa aceasta de insomnie. Toate vorbele pe care le-a rostit, toate lacrimile, toate jurămintele, toate hohotele de ris, toate blestemele i-au împietrit acum chipul într-o expresie teribilă, cu neputință de imaginat.

Dar se mai poate oare numi chip obrazul acesta, răvășit de uraganul simultaneității tuturor clipelor care au alcătuit un destin? Mai există vedere în ochii acestia ficși, care apasă lumea cu greutatea insuportabilă a douăzeci de Atlantice? Ce vede oare privirea care își asumă, într-o singură secundă, prețul lumii întregi, cui se adresează această față fără chip, acest zîmbet torturat, trimis de la marginea infernului, ea într-un adio irepetabil?

Pe malul fluviului hipnotic, la numai doi pași de uitare, Endymion suportă clipa paradoxală a prezenței (nu succesive, ci simultane) ursorii sale întregi, în oglinda oarbă a celui cîmp magnetic interior care face ca toate întîmplările ființei lui să fie de față și el să le soarbă pe toate și pe fiecare în parte, dintr-odată, însetat, istovit, ca și cum ar săruta timpul. În aceeași clipă, Endymion îmbătrînește iremediabil, definitiv.

Există senzații reprezentînd o durată dincolo de orice limite ale vieții omenești.

Are oare dreptul Endymion să refuze uitarea? A rămîne însă veșnic tînăr, cu prețul trecerii în regnul plantelor, nu înseamnă oare, dimpotrivă, trădarea aspirației către eternitate?

Cezar BALTAG

Pentru că se ivesc atât de rar și se așteaptă totul de la ele și, parcă venind în întâmpinarea acestor așteptări încărcate de electricitate, își propun ele însele țeluri prea ambițioase în loc de a se resemna la onorabila funcție a instrumentului de lucru util, antologiile devin la apariția lor prilejul unor cumplite iritări. În trecut fie spus: cit de singur, de iremediabil abandonat de toți ai săi e scriitorul în fața filei albe, tăcute, ostile, pe care va trebui să o supună până la urmă, și cit de înduioșătoare sînt aceste candido antologii în tentativa de a sistematiza, a solidariza, sugerindu-ne cum unul completează singur pe altul, cum fiecare sosește la timpul potrivit să contribuie la armonizarea ansamblului, astfel ca nici o culoare să lipsească, nici o nuanță să dăuneze, nici un efort să pară inutil, nelocul său, partea să corespundă întregului, punctul să se înscrie într-o linie, linia să se extindă într-o suprafață, totul într-o realizare a unui plan providențial, secret, al istoriei literare. Măsurînd exact distanța care separă planul existenței pure de cel al convenției istoriografice, riscul sporește, se-nțelege, în cazul așa-numitei **avangarde**, refractară, prin natura ei, vanitoaselor încercări de clasificare.

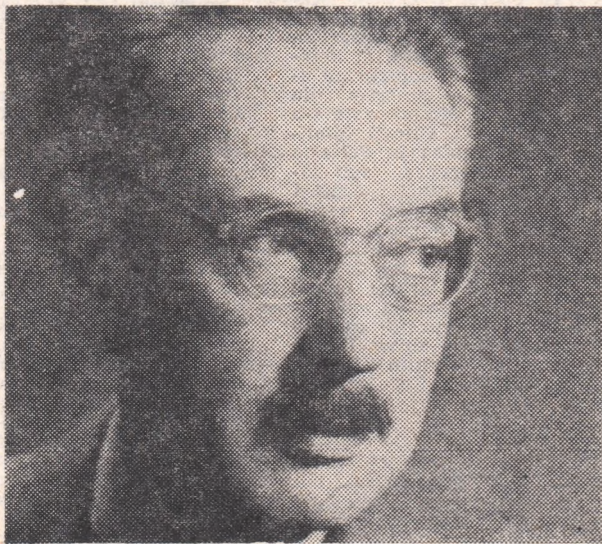
Scriitorii așezați de Sașa Pană în ordine alfabetică stau incomod laolaltă, într-o pitorească discontinuitate, și uneori cei înscriși chiar la aceeași literă se privesc fără umbră de prietenie. Ion Vinca, de pildă, e premers și urmat de citiva notorii, în epocă, suprarrealiști, atașați unei orientări de care într-un interviu apărut în **Viața literară**, 1927 (reprodus de I. Valerian: **Cu scriitorii prin veac**, pg. 237—33) redactorul șef al **Contemporanului** ține să se distingă în felul cel mai decis cu putință. El se declară sfidînd orice protocol confratern „în contra suprarrealismului, care a devenit o metodă factice de artă, după care se poate crea la infinit. O formulă trebuie abandonată prin simplul fapt că a devenit formulă. Suprarrealismul a propus de la început o rețetă. Apreciem aportul adus de acest curent, prin dezvăluirea de nebănuite ecouri obscure ale poeziei, dar din moment ce a devenit domeniu public trebuie părăsit.”

Dincolo însă de inerentele riscuri pe care înscrierea într-un cadru relativ sistematic a atîtor sensibilități neomogene și direcții deseori divergente le naște, ideea de a întocmi o antologie, și mai ales o astfel de antologie, corespunde unei realități structurale, unei respirații interioare a literaturii înseși. Liber cu sine la masa de lucru, și de aceea atît de singur, scriitorul nu e mai puțin determinat a fi ceea ce este de un complex de factori externi și interni care acționează cu egală putere și asupra altora și, vrînd-nevrînd, el se face instrumentul unei atitudini generale, cu neputință de evitat. Grupările și curentele literare nu sînt asocieri arbitrare de autori strînsi laolaltă prin voia simpatiei și a hazardului, prin ele, prin exponenții lor, vorbește o necesitate lăuntrică, un fel tipic de a respira al literaturii, un flux și un reflux, un mod de a exista. Lucru cu atît mai adevărat în cazul avangardei literare, aici hazardul asocierii e mai redus ca în alte cazuri, de prezența unui program literar și existențial, conceput cu o mare voință de luciditate. Fapt de ajuns de curios: niciodată devotamentul față de literatură, față de structurile și „instituțiile” prin care viața literară se manifestă (asociații, programe, reviste) nu a fost mai pasionat decît la acești anti-literați, aparent decisi să distrugă literatura. Sașa Pană, autorul antologiei prezente, ilustrează el însuși foarte bine această mistică a fidelității și iubirii de literatură, imbinse pînă la sacrificiu și uitare de sine: „Editura Unu — seria în noiembrie 1930 Geo Bogza — să se știe, pentru imbecili și pentru posteritate, înseamnă Sașa Pană, adică inima și buzunarul lui pe care o serie nenumerată de abstinence de la tot ce e plăcere imediată și vulgară, îl păstrează cît mai intact spre a fi apoi risipit fără nici o ezitare pentru biruința unui crez în care se încapăținează să stăruie fără vreo oboseală oarecare, clipă cu clipă, așa cum numai ideea de diavol a stăruit să fie veșnic alături de cea de Dumnezeu.”

Acestea fiind zise, numărul obiecțiilor întemelteate (un inventar aplicat al acestora găsim în cronica lui N. Manolescu) poate sporî nemăsurat, fără a anula totuși meritul ei principal, acela că în fine, există și este la îndemîna oricui. Instalată în concretul fiecărei contribuții, e

Sașa Pană

ANTOLOGIA LITERATURII ROMÂNE DE AVANGARDĂ



drept că autorul neglijează cu totul proporțiile (zece pagini pentru Urmuz, și tot zece pentru Ionathan X. Uranus), ordinea alfabetică a grupării scriitorilor mărește haosul, uneori antologiei selective i se substituie documentarul de epocă; multe texte retipărite, poate senzaționale la vremea lor, par astăzi fade, decolorate petreceri de liceeni isteți ș.a.

Avertizați de complexitatea fenomenului de a cărui iradiantă (totuși!) putere seductivă se distanțează fără efort, Matei Călinescu (autorul substanțialei introduceri) pornește în căutarea unei definiții, mai mult „ipoteză de lucru”, decît adevăr imposibil de determinat. Accentele vad pe negare, exasperare, revoltă. Două dintre autoritățile în materie sînt invocate cu evidentă aprobare: Eugen Ionescu („Prefer să definesc avangarda în termeni de opoziție și de ruptură” intrucît „o expresie stabilită este și o formă de opresiune”) și Geo Bogza („o exasperare totală, organică. O exasperare cosmică. Viața noastră e arsă de conflicte... O exasperare împotriva a tot ce există, o exasperare împotriva a tot ce nu există”). Înțelegînd avangardismul ca un stil de viață, criticul notează cu finețe că reprezentantul „cel mai consecvent” al acestuia „pare a fi fost Tașcu Gheorghiu care, după scurta colaborare la **Liceu** (1932), concretizează în ciudată și intensă proză intitulată **Ughi** s-a închis într-o tăcere impenetrabilă și definitivă”. Ceea ce se poate obiecta studiului introductiv, este (în afara carenței de „simpatie”, dar în sfîrșit, aici fiecare înțelege lucrurile altfel), ar fi că ignoră, dintre trăsăturile definitorii pentru această literatură cu limite atît de elastice, că exasperarea a luat adesea forma derizivității, fie în direcția umorului negru, fie în aceea a bufoneriei (cu substrat metafizic) expresie a unei extraordinare libertăți spirituale.

Caracterul emanent deschiș și puterea de a provoca noi serii de accepțiuni confirmă realitatea și explică rezistența avangardei, care, firește, nu integrează întreaga literatură valabilă a secolului XX, cum lasă a se înțelege simpatia supraviețuitoarei și fanaticii mișcării, nici nu reprezintă zona ei aproape de periferie, teoretic intere-

santă, nu-i așa, dar modestă în realizări efective, cum se grăbesc să creadă, spre a evita plicticoasele complicații, criticii condescendenți, investiți de a stabili mai repede adevărul, într-un spirit de istorică obiectivitate.

Dacă autorul antologiei lărgeste limitele fenomenului pînă la a-l face de nerecunoscut, N. Manolescu în cronica, și de astădată vie, limpede și sugestivă, din **Contemporanul**, le contrage cu atîta energie, încît în spațiul brusc îngustat, avangarda ca avangardă, în deficit de valori, încetează de a respira: „avangardiștii români au intrat în istoria literaturii mai ales prin ce nu era avangardist în opera lor”! „din literatura avangardiștilor a rămas în istoria literară ceea ce era mai puțin avangardist în ea”. Dornic să rezolve cu excesivă claritate situația din punctul de vedere încă prematur al valorii absolute, să soluționeze prea categoric o contradicție reală, în marginea căreia ar fi meritat poate mai mult să stăruie, criticul își creează din mers dificultăți noi, contradicții de fabricație proprie (acestea, desigur, perfect evitabile) cînd observă foarte îndreptățit, subminînd însă din neatenție ceea ce el însuși afirmase categoric în rîndurile citate mai înainte, că: „niciodată avangarda noastră n-a avut un contur așa de net ca aceea occidentală” și subliniază „caracterul radical al suprarrealismului francez”. În același timp admite că valorile create de mișcarea autohtonă nu egalează pe acelea ale avangardismului occidental.

Dorînd să imprimăm demonstrației un minim de coerență, va trebui să conchidem că acolo unde există o înțelegere esențială, radicală, a conceptului de avangardă, există și o mare literatură avangardistă; și că slăbiciunea avangardei noastre stă tocmai în caracterul ei sovăitor, neradical, de aceea nu se poate susține că reprezentanții ei „au intrat în istoria literaturii mai ales prin ce nu era avangardist în opera lor”. Un fenomen poate fi depășit (în sensul puterii de proiecție în absolutul valorii literare) numai prin înțelegerea sa radicală, pînă la capăt, prin trăirea totală și epuizarea sa. Pentru a depăși avangarda, altă cale pentru un scriitor decît aceea de a se angaja în ea cu intensitate, nu există.

Manifestele grupate în secțiunea finală a volumului sînt, în majoritatea lor, de o violență programatică ieșită din comun, („Jos Arta, căci s-a prostituat”; „Pernele voastre miros a putregai”; „Sculați-vă!!!” etc.) comunicînd decît voința de a încheia un ciclu al artei și de a instaura în loc altul, însă un spirit lucid vede imediat că violența aceasta e prea adesea numai de cîștigate, intrucît ea nu exprimă adevăratul caracter al avangardei noastre. Ceea ce rămîne specific acesteia este o anume relaxare, o mișcare molatecă, temperată, explicabilă și prin firea contemplativă, mai curînd neadaptată a unora dintre animatori, un fel pînă la urmă ezitant de a înțelege exigențele înnoirii, discontinuitatea, slăbiciunea angajării într-o experiență care reclamă dăruirea totală, intensitatea chiar și fanatică a implicării. Avangarda noastră, izbucnind în cîteva „valuri intermitente” (la 1914, la 1924, la 1934, la 1944 etc.), lăsînd între ele vagi spații inactive, se consumă prea lent, parcă aducîndu-și aminte, în răstimpuri, că există și atunci, firește, manifestîndu-se cu exces (mai mult formal, ca orice exces). Dacă și astăzi ea se manifestă încă în forme uneori neinspirate de o vocație autentică, totală, producînd senzația de ne-organic și lipsă de vitalitate, explicația trebuie să o căutăm în faptul că, la vremea ei, nu s-a revelat în întregime, nu s-a înțeles pe sine și nu s-a consumat pînă la capăt, cu o radicală voință de a exista, spre a indica în procesul însuși al arderii acele elemente noi dotate cu mare putere de rezistență, apte să participe la ecuația literaturii viitoare.

Dacă însă, reînvierea, chiar inutilă, a formelor suprarrealiste, luate ca atare, cel mai frecvent ca mod de exercitare liberă a limbajului, prezintă, cum am văzut, o motivare de ordin „istoric”, lipsită cu totul de legitimitate este eroarea complementară, a celor care au înghețat de a crede că literatura ulterioară avangardei, sîrînd etapele, poate face abstracție de achizițiile acesteia, făcute în numele întregii conștiințe literare a epocii, și că se poate „serie” în liniște tot așa mai departe, ca și cum nimic serios n-ar fi intervenit, nimic n-ar fi venit să tulbure somnul prea liniștit al scriitorului, nici o întrebare, nici o îndoială, nici o suspiciune, nici o întîmplare adevărată. Tot ce a pierdut, tot ce a cîștigat scriitorul secolului XX, raportat la scriitorul epocii anterioare, ar rămîne, în parte, fără explicație de n-am ține seama de faptul că între timp a existat avangarda. Mari scriitori moderni în afara avangardei sînt și vor fi, nici unul însă neurmărit într-un fel sau în altul de ecourile ei. Și chiar de va fi vreunul, el este doar în măsura în-găduită de unghiul de recepție modificat prin prezența avangardei. În și mai înalt grad decît pe creatorii de opere, avangarda a modificat „privirea” noastră, gustul artistic și spiritul critic al epocii.

„Comparația homerică” nu e străină — ceea ce-i conferă un aer de arhaicitate — poeziei lui Baudelaire: *Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange / Le sein martyrisé d'une antique catin, / Nous voulons au passage un plaisir clandestin...* Orizontala discursului (etic, aici, epic la Homer) se intersectează cu planul vertical, secund, al analogiei. Un moment de stagnare (timp mort pentru discurs, propice poeziei), o bătaie a pasului pe loc, apoi discursul continuă: solemn, incolor, esențial, pînă ce intervine o comparație nouă, alt stop... etc. Cum în grădina o floare de mac se încovăie-n lături, / Cînd e ticsită de rod și ploile o bat primăvara / Astfel sub coif apăsător, și capul ucisului cade...

Acesta e stadiul pre-metaphoric al poeziei, al gîndirii poetice. Comparația homerică nu numai că nu neutralizează „opozițiile lexicale stabile în limbă” (Toma Pavel), dar le pune în evidență, le potențează. Capul ucisului poate, prin analogie, cădea ca o floare, dar niciodată un cap omenesc nu va fi asimilat, în condițiile acestea, nu va fi omologat, unei flori.

Să fie, oare, atît de sigură nașterea metaforei din comparație? Este

metafora o comparație subînțeleasă și prescurtată sau eliptică, o *brevior similitudo*? Sau comparația e o metaforă descompusă? Homer gîndește mitic. Or, „toate miturile — spune Plotin — trebuie să dividă, sub raport temporal, ceea ce povestesc și să separe, unele de altele, multe din lucrurile ce există simultan”. Nu operează, oare, „comparația homerică” o similară diviziune în ființă — născută din întuirea simultană a mai multor nivele cosmice — a metaforei? O analiză a metaforei sau, poate, nostalgia ei?

Evident, planul secund al analogiei poate să prevaleze, uneori asupra discursului. Homer, Dante se lasă, nu o dată, dominați, aidoma povestitorului celor *O mie și una de nopți*, de acest plan botol în țîrîna / Și stau grămadă cînd se-oprește prima / și fug, de-a-leargă, saltă-n loc, de sare, / mereu cuminți, fără-a lega pricina, / la fel...

Înaintarea se face dificil, cu faze centrifuge. Un mic viraj, o neatenție, uitarea scopului inițial, și am intra numaidecît în altă poveste... Oricum, criticii interesați vorbesc de „re-

alismul tropilor” etc... Auto-nome sînt și primele trei strofe (adică cea dintîi, a doua și penultima) din *L'Albatros*. Relativ autonome, căci, de fapt, despre Poet e vorba. Albatrosul din primele strofe e numai o analogie, ceva „semblabil”. Eroul *Albatrosului* („Poèmes tragiques”) lui Leconte de Lisle — mai „pur” acesta, și cu el toți parnasienii, decît Baudelaire — este chiar „Le Roi de l'espace et des mers sans rivages”. (Observați că e vorba de același „Roi de l'azur” și „prince des nuées” al lui Baudelaire). Dar poemul lui Leconte de Lisle e searbăd, și nu știu să-i fi prilejuit cuiva vreo meditație existențială sau vreun fior metafizic. Căci Albatrosul acesta — „tranquille au milieu de l'épouvantement” — „vient, sement...” Și cu el, parnapasse, et disparaît majestuosienii!

Unghiul sub care linia discursului intersectează planurile analogiilor variază între 0 și 90 de grade. Unghiul care, la Homer, apropie un „cap care cade” de o „floare care cade” e aproape normal. Sensibilitatea noastră resimte șocul apropierii. Și comparația lui Baudelaire e

șocantă. Dar aici unghiul de incidentă este aproape nul. E un șoc al tautologiei. Căci și „Le pauvre débauché” și „l'antique catin”, aparțin, de fapt, aceluiași nivel semantic la care se află acei „nous” ai poemului, dominați de „sottise, erreur, péché, lésine”. Discursul stagnează numai aparent. Verticala e aproape paralelă cu orizontala. Discursul continuă...

Dar, iluzorie sau nu, „comparația homerică” există. Ceea ce e interesantă acum e doza de arbitrar a comparației. Prin ce se justifică ea? De ce „un débauché...”, și nu altceva? Desigur, mai întîi, prin baudelairianism, „un débauché” este un personaj foarte baudelairian, și aiurea, în alte *Fleurs du Mal*, rolul principal îi aparține lui. Este aceasta, evident, o motivare parțială. Orice poet trebuie să dea iluzia că „intersecția” cutare e singura cu putință, e strict necesară. Numai iluzia! Căci în zona virtualității, numărul intersecțiilor posibile este nelimitat. Hazardul e inevitabil.

Traducătorii speculează acest hazard. În interpretarea lui Al. Philippe: *J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes* devine: *Mi-e inima de gheață și trupul cum sînt crinii*.

„Cygnes” a fost tradus prin „crini”, fără ca informația să sufere. Cele două unități lexicale, „cygnes” și „crini”, se află în raport de variație. Traducătorul a mărit doza de arbitrar, existență în poemul original, unde aceste „lebede” ocupă o poziție destul de precară. Într-adevăr, ele aparțin planului secund, *J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes* este, în fond, o comparație implicită, nu o metaforă propriu-zisă. Traducătorul a descompus-o, explicînd-o: *Mi-e inima de gheață și trupul cum sînt crinii*. Existența a două planuri, neconjugate, unul al discursului propriu-zis, altul al analogiilor, fragmentar și divergent, subordonat primului, generează apariția hazardului.

Alta este situația *Lebedei* din poemul cu același nume (*Le cygne*) dedicat lui Hugo. Substituirea lexicală este, aici, imposibilă, cu toate că și în „lebedă” aceasta, „évadée de sa cage” — alter ego al „albatrosului” — cititorul ipocrit e invitat să vadă și să se gîndească, rînd pe rînd, cu poetul, la Andro-

Serban FOARȚA

(Continuare în pagina 19)

„Tribuna”, un număr comemorativ

Un număr recent al revistei comemorează cu adevărat sobrietate pe eruditul, criticul și omul de cultură ardelean Ion Chinez. O serie de medalioane critice ori memorialistice semnate de V. Băncilă, Henri Jacques, Al. Dima, V. Fanache, O. Șireagu, V. Crăciun, precum și pagini inedite ale criticului și interviul cu soția sa (con-



semnat de M. Vaida) realizează în mod remarcabil sentimentul unui gest comemorativ substanțial și sincer, ocrotind coloanele revistei de conveniență și banalități de circumstanță, frecvente la asemenea ocazii.

Ingăduința criticului

De un tratament privilegiat în revista „Steaua” se bucură, la rubrica recenziilor, romanul lui Leonida Neamțu (Terra Orr). Cusurul acestei analize constă însă în spiritul ei încercat de subiectivitate.

Astfel, deși finalul recenziei conține, într-o frază, unele rezerve, în romanul de tip polițist al lui Leonida Neamțu se descoperă „probleme mult mai grave și mai profunde decât s-ar crede în aparență”. În ce constă esențialul? „Esențialul aici, urmărit cu tenacitate, îl constituie, credem, transcenderea unei atitudini existențiale privind condiția contemporanului nostru”. Aventura devine astfel „un act de delatoriu al obsesiilor și angoselor care și-a pus amprenta pe destinul eroilor lui Leonida Neamțu”. Și mai departe: „nostalgia purității și candorii pierdute” sau „teama existențialistă de celălalt”. După lectura unor comentarii în care termenii pretențioși denotă implicit exaltare admirativă, cititorul se întreabă, pe bună dreptate, ce calificative va mai putea întrebuința criticul când va fi silit să scrie despre Dostoievski sau Kafka.

O prejudecată

Provincie, provincialism etc. se intitulează editorialul revistei *Cronica*, nr. 41, în care se dezbate cu o oarecare crispă, motivată desigur, problema

valorilor nelocalizate la București și a nonvalorilor localizate tot la București. Ne afiliem la critica riguroasă pe care *Cronica* o aduce prejudecății provinciale că produsele de la centru sunt întotdeauna mai bune decât cele indigene, dar adăugăm că orice prejudecată are leacul ei, în cazul de față revista ar putea interveni favorabil promovind valorile autentice locale. Articolul ar fi trebuit să se încheie cu un răspuns la o întrebare necesară: în cel de-al patrulea an de existență a subminat *Cronica* prejudecata sus-numită? Fără această corectare articolul seamănă cu o răfuială seacă la adresa unor dușmani imprecisi: viața artistică a Bucureștiului, timiditatea artiștilor din provincie, proasta educație a publicului care se închină oricărei idei „made in București”.

Temenele

Tonul articolului consacrat de Simion Bărbulescu lui Ion Lungu, criticul și prozatorul (în „Argeș”, nr. 9, a.c.) se poate fixa cu aproximație undeva între gravitate și evlavie; autorul își compune textul cu aerul că pune la punct și completează sfios fișa unei mari personalități: „Începând din 1966, Ion Lungu publică în *Tribuna* proză și versuri, părăsind temporar cercetarea pentru creația artistică”. Se dau amănunte inutile: „În 1967, îi apare romanul *Regele pălăriilor*, conceput încă din perioada de la Sibiu (1943)...”,



se afirmă lucruri inexacte: „Romanul a fost amplu comentat în presa noastră literară”, se trag cu o mină de imperturbabilă seriozitate paralele amănunțite: „Construcția intrigii amintește de cea a romanului de tinerete al lui Balzac — *L'excommunié*. În care sint zugrăvite...”. Așezându-și-l pe Balzac de-o parte și pe Ion Lungu de cealaltă, autorul articolului scrie cu sufletul împăcat, ca un cronicar din alte timpuri care nu-și face decât datoria consemnând o evidență: „La Balzac, procesiunea excomunicării lui Ombert de Roche-Corbon de către locatarii minăstirii Marmoutiers asociați cu ducele de Orléans este sumbră, bizară. La Ion Lungu, scena judecării este prezentată cu ironie și sarcasm”.

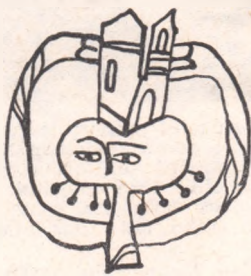
Articolul este un torent de elogi: „Citabile prin analiza profundă (s.n.)... ni s-au părut articolele despre...”. „Paginile excelente prin finețea observațiilor și prin subtile sondaje ale sufletului”, „Unele pagini ale romanului au cadenta versurilor latine” etc. Citindu-le, gândul ne zboară de la autor la om, la grijile și necazurile sale, la lupta cu greutatea vie-



ții, la dorința firească de a publica... Și atunci primim mobilul acestei critici fanariote, de peșcheș și temenele.

Lipsă de cronicari

Două cronici în aceeași zi (8 octombrie), despre același eveniment (premierea operei *Decebal*), iscălite de Doru Popovici în două cotidiane: *Informația Bucureștiului* și *Scinteia*. Faptul contravine unor legi — nescrise din păcate — despre care s-a vorbit atât. Citești dimineața cronică în *Scinteia* și după-amiaza, sub aceeași iscălitură, aceeași cronică, cu mici variațiuni în *Informația*. Oare ziarele respective nu-și au cronicarul lor de specialitate? Dar nu numai atât. Din lista de aproape 20 de interpreți autorul remarcă pe câțiva. Dintre aceștia, Valentin Loghin și Elisabeta Neculce-Car-



țiș au aflat abia acum că și-au adus „aportul remarcabil” și că „prin concepția unitară a redării a obținut mult rivnita idee de spectacol monolitic”. În realitate la acea dată Valentin Loghin nu făcuse nici o repetiție la *Decebal*, iar Elisabeta Neculce-Carțiș era abia la sfârșitul fazei de învățare muzicală a partiturii. Aceasta însă a fost cronică ziarului de dimineață. După-amiază în *Informația* Doru Popovici înșirând mai toată distribuția remarcă printre alții, în afară, bineînțeles, de Elisabeta Neculce-Carțiș și Valentin Loghin, pe Nicolae Rafael (care cu acest prilej se vede „distribuit” în *Decebal*) și pe Constantin Dumitru (care este plecat de două luni să-și onoreze un contract în străinătate și va mai rămâne acolo până la sfârșitul anului). Cronicarul notează, cu toată seriozitatea, că acești interoreți „au contribuit la conturarea unui spectacol unitar și de o puternică muzicalitate”.

Ce încredere să avem atunci în aprecierile semnatărilor?

Veterani ai poncifelor

Într-un spirit care nu are nimic comun cu „religia artei” sint redactate uneori prezentările — asupra ultimelor cărți în curs de apariție — publicate în *Buletinul lunar de informare bibliografică* „Cărți noi”. Cochet și practice, unele și plăcute, aceste „concentrate” elaborate în pripă după o rețetă infailibilă, surid melancolic, fac reverențe, gesticulează simandicos într-un colț de pagină, pentru a se mistui în cele din urmă într-un norișor de praf, o dată cu imaginea unor veterani ai poncifelor, care scriau prefetele odată... de mult, după tipicul: câteva date despre autor, analiza operei, tema, ideea, câteva citate presărate pe ici pe colo s.a.m.d. Exemplarele, astăzi rare, foarte rare, credem că au desigur rolul unui sedativ: „Orfan de tată la vîrsta de un an, Mauriac a fost crescut într-un puternic spirit religios, de către mama sa, o femeie extrem

de pioasă...”; sau „După primul său roman — *Copilul ferecat în lanțuri* — Mauriac pășeste către maturitate literară care se concretizează, în 1922, prin volumul *Sărutul dat leprosului*, axat pe tema nerealizării erotice a unui



tinăr cu aspect dizgrațios. Urmează...”. Sinceri să fim, orice a urma acum, ne cam lasă rece. Totuși să continuăm: „Desfășurându-se pe fundalul unui peisaj în care stările psihice ale eroilor sint în strînsă legătură cu fluctuațiile atmosferice, în care natura e parte integrantă din acțiune (e cert că nu contează ce spui, ci cum spui!), romanele lui Mauriac dezvăluie, aproape toate, sfîșierile launtrice, cumplite, crize morale acute”. Desigur, acesta este esențialul, și adjectivul e sfînt! Scrisă în stilul viril-feminin sau teribil-adolescentin, stăpînind cu aplomb o partitură cu caracter echivocalapidar („Reunind sub același titlu 22 de specimene din proza scurtă a lui Caldwell...”) și cu accese de blîndete pe parcurs, prezentarea volumului *Pămint american* nu duce nici ea lipsă de locuri comune și expresii stereotipe, fiind în pofida amănuntelor și datelor (care coplesesc) despre autor și întinsa sa operă, prolixă și confuză. Oricum din final se desprinde totuși o idee, prezentatorul subliniind (credem, complet dezinteresat), importanța genului scurt, la care aderă fără nici un fel de rețineri (ca și Caldwell, de altfel), fiindcă acesta — genul scurt — izbutește „să exprime în mod eficace tot atât de mult și uneori chiar mai mult decât un roman de mari proporții”.

Selecție

O atenție perseverentă acordă revista *Steaua* literaturii de peste hotare. Pe acest plan, redacția a jucat adesea un rol de pionierat, înlesnind publicului din țară cunoașterea unor dintre cele mai proeminente figuri ale poeziei și prozei secolului nostru. Respectiv, du-se fidel timbrul original, trierea se face, în genere, cu discernămint, cu o preferință, poate, pentru lirica spre care au mai multe afinități poe-



ții colaboratori ai revistei. Din nr. 9/1969 remarcăm traduceri din Gottfried Benn, studiul despre Jacques Audiberti și interviul lui Borges (reproducerea unor extrase din revista lunară britanică *Encounter*). În special părerile marelui scriitor argentinian se disting prin nota lor de inedit și de confesiune nu lipsită de revelații paradoxale. Borges nu crede că poetul trebuie să exprime lucruri noi, necunoscute pînă atunci, ci să caute, cu eforturi o muzică verbală corespunzătoare acelor emoții care sint esența vieții omenestii. Ceea ce au simțit sau vor simți toți oamenii la un anumit moment în cursul existenței lor! Restul nu este decât inovație pură și nu poate fi interesant decât pentru istoricii literari, nu și pen-

tru literatura însăși. De ce evită Borges de obicei versul liber? Fiindcă are convingerea că pentru a face din versul liber ceva mai mult decât o proză într-o altă dispunere tipografică, e necesar să ai forța unui psalmist sau a lui Walt Whitman. Acum Borges declară că e tentat de scrieri realiste, căci e sătul de labirinturi, de oglinzi și de tigri, mai ales de cînd genul de proză în care a căpătat atîta faimă e cultivat și de alții. Nu l-a atras niciodată ideea de a compune un roman, mai întîi pentru că se consideră îngrozitor de lenș și apoi pentru că romanul i se pare o formă trecătoare, care va dispărea, fără îndoială va dispărea, repetă el ironic sententios, în timp ce povestirile au șanse să subsiste, fiindcă sint mult mai vechi, au alte antecedente și dacă oamenii nu le vor mai scrie vor continua oricum să povestească.

Două reviste școlare

Prin ilustrațiile excelente, adevărate viziuni plastice, care concurează cu succes textele publicate, printr-o ținută sobră care denotă maturitate și reflecție asupra valorii cu-



vîntului tipărit și prin echilibrul și prospețimea cu care sint susținute comentariile și încercările de interpretare critică, două reviste școlare — *Pagini de ucenicie* nr. 4/1969 (Beiuș) și revista liceului „Dimitrie Cantemir” nr. 14/1969 — ne oferă o surpriză plăcută. Publicație a unui liceu cu o prestigioasă activitate culturală (în sept. 1968 Liceul nr. 1 din Beiuș a sărbătorit 140 de ani de existență), *Pagini de ucenicie* rezervă în acest număr un spațiu larg producțiilor închinete celei de-a XXV-a aniversări a eliberării patriei. Din poeziile consacrate acestui eveniment semnalăm cîteva: „La aniversare” (Maria Man), „Țării” (Petrus Sandor), „Cînd tata îmi spunea povești adevărate” (Ioan Laza). O inițiativă utilă (întîlnită, de altfel, și în paginile revistei bucureștene) o constituie publicarea unui poet cu un ciclu mai amplu de poezii, dînd astfel posibilitatea cititorului de a-și forma o opinie sigură. Poetii prezenți în acest număr cu un ciclu de poezii sint: Ioan Laza (*Nu voi uita niciodată, Visul împlinirii, Visul tulburat, Dorința*) și Ioan Goldis (*Tăcut, Froul, Un joc, O viață*). Menționăm, de asemenea, cîteva florilegii



de poezie populară: „Hod din bătrîni”, „Bocet (culese de Dumitru Rac și „Gruia lui Novac” (culeasă de Ioan Laza). Cercările de analiză literară se caracterizează printr-un început de raportare a temelor și autorilor la modelele din literatura universală. Remarcăm în mod special acest sens — *Gala Galation, nuvelistul* (Aur Grigoraș cl. XII) prin



teva analogii interesante între atmosfera nuvelului *Gala Galation* și cea a tragicilor grecești. În această manieră sint scrise și eseurile publicate în paginile revistei liceului „Dimitrie Cantemir”: *Dimitrie Cantemir — Omul* (Sorin Fruci) și *George Călinescu — Istoric și critic literar* (Tiberiu Mihail). O viziune personală, atestînd perspectivă mai largă asupra interpretării critice, prin referiri repetate la autori și creații de sisteme critice, o înmoasă frazare, totul comandat mai mult decît promisiune. Creația literară deține însă rolul principal în spațiul acestei publicații. Dintre poezii care semnează în acest număr semnalăm pe *beriu Mihail — Jurămîntul* Tudorel Filimon (*Plănuțumire*), *Alexandru Victor Storeescu* (*Ferestre, Noli tangere cîrmlos meos, Scoici, Nînou*), *Rivenson Sorin*, *hai Bedran* și alții. proză bună, cu observații mature și un dialog viu semnează *Paul Anton* (*Trenul*).

„Viața militară

Revista ilustrată de literatură și artă, editată de M.F.A., ajunsă în anul al XXII-lea an de apariție, *Viața militară* deplinește un rol important în educația artistică și literară a tinerilor militari, dar oferă și pagini de literatură nelegate o anumită vîrstă. Tema dominantă e cea patriotică în sensul larg cuvîntului, cu predilecție pentru subiectele ce leagă direct de viața ostașilor. În jurul revistei s-au grupat de mult vreme, colaborînd constant scriitorii Laurențiu Fulga, Nicolae Tăutu, colae Jianu, Ion Greș, Haralamb Zîncă, Eug. Teodoru ș.a., publicația bucurîndu-se totdeauna a lungul anilor, de prezența unor semnături vază, precum Tudor A. ghezi, Eusebiu Camil, Geo Bogza, Demost. Botez, Zaharia Stan, Mihael Beniuc, Victor timiu.

Ultimul număr al revistei publică poeme de Aug. Doinaș, Alex. A. drițoiu, Nichita Stănescu, Gr. Hagiu, Ion Iuga, colae Dumbravă. Articolele de fond, eseurile salutarele festive sint semnate, în acest număr, chinat celei de a 25-a aniversări a sărbătoririi z. forțelor armate, de g. loc. Ion Coman, adj. al Ministrului Forțelor Armate, acad. Zaha Stancu, acad. Andrei tetea, acad. N. Teodorescu, acad. C. Daicovici, Theodora Lucaci, N. I. v, Pascal Bentoiu, et

POEZIA:

D. Micu

Dan Deșliu

Drumul spre Dikson

Cine ar zice că autorul acestei cărți cu orizonturi deschise spre „țara de umbră” e același cu poetul retoric și baladesc de mai ieri, un fel de Parsifal al momentului literar 1950? Și, totuși, ceva din vechiul Dan Deșliu s-a perpetuat. Inclinația spre epic, simțul conerctului resuscitat, bineînțeles sub cu totul alte înfățișări, în **Drumul spre Dikson**, avînd drept suport emotiv o vervă, caustică de obicei, ce constituie de asemenea una din constantele roșirii acestui scriitor. Un poem se întîmplează **Micro-baladă**, vreo două încorporează efectiv discursului liric narativ. Acestea sînt dintre cele mai bune, mai originale. În una din ele, poetul „priebegînd printr-un cufăr uitat”, își găsește acolo inima de adolescent, pe care se decide să și-o remonteze în organism, operația grefării de corduri fiind „la modă, de la capul și pînă la oada Bunei Speranțe”. Divagațiile pe această temă, cu inflexiile lor amar-moristice, devin un mod al lirismului. Ce — se întreabă poetul — n-ar încerca să-și așeze inima la loc? „Inima, Doamne iartă-mă, / nu ne rămîne nică, / așa cum se-ntîmplă cu hainele, / cu bicicleta, / cu Cei trei mușchetari, / sau chiar cu felul de a gîndi... / Prin-o legitimă substituie, / aș rezolva, la nodul gordian, / atîtea complicații — probabil inutile : / iubiri avariate, / succese iluzorii, / și — mai ales, mai ales, mai ales — / cumpletele furtuni de sentimente / contrariate și contracții, / pentru semenii mei, / muri-

tori sau nemuritori / (din fericire, din nefericire) / pentru majestuoase teorii, / eminamente nemuritoare / (cîtă vreme se mai găsesc / muritori de profesie) / furtunile acelea aveau doar în mine, / care-au produs atîtea hecatombe / în rîndul succesivelor promoții / de pahare de apă, / rămînînd consemnate cel mult / pe-o bandă de hîrtie cadrilată, / pe care-o studiaza cu un aer sever, / la intervale variabile, / seismologul de circumstanță / de la policlinica Arterlor...” Această a fost **Inima din cufăr**. În **Monolog în doi**, un glonte e pus să vorbească trupului în care s-a instalat, efectul fiind un umor lugubru : „Vă rog să mă iertați !” spuse glonțul, / cu o urmă de căldură în glas, / trupului în care intrase / (să tot fi fost treisprezece minute) / și care începea să-nțepenească. / «Eu n-am nici o vină ; / sînt un simplu fragment de metal. / M-au virît într-o cameră oarbă, / din ceva asemănător cu mine, / și altceva, cu care semănați / destul de bine, pînă mai adineauri, / a stîrnit o furtună de foc, / silindu-mă s-o zbughesc nebunește / pe singura ieșire posibilă, / către coșul pieptului dumneavoastră...” În timpul acestei patetice cuvîntări, trupul, devenit una cu glonțul, se face de plumb. Prin concret, prin materialitatea pulsantă a reprezentărilor rezistă și un număr de poezii fără traumă narativă, nu însă fără un substrat epic, deși invizibil, eclipsat. Se pot numi, în această ordine, **Al șaselea cîntec**, fruct acru al unei stări mizantropice, **Remember**, requiem acid la mormîntul unei iubiri, sarcastica meditație **A avea și a nu avea**, în care erosul este fără cruțare demitizat („Doamne, unica bancă în care / am investit nebunește întregul / meu capital de iluzii ! — / și sărutul, firește, mortal, / mimat perfect, pînă la des-trămăre (...) / cu complicitatea / cîtorva sălcii înmugurite, / a undelor vag năucite de lună (...) / în fine, recuzita de rigoare, / inclusiv greierii / zdrăgănînd în neșire / (la urma urmei, nu-și făceau decît meseria !) / și totul extrem de precis regizat, / inclusiv delirul primei nopți — / banal în fond —”) sau **Schiță de urs** în care eul intim

adoaptă o mască tragic grotescă : „Sărmană fiară, absolut blajină, / se pierde-n codrii lumii, solitar, / cu singele-nchegat în el, în chip / de inimă, orbecînd bezmetic, / izbindu-se de cioate de iluzii, / suind prăpăstii, lunecînd la deal, / îmbrățișîndu-și propria piere / cu labe fioros de drăgăstoase...”

Piese strict lirice, mai precis acele care apar astfel, considerate didactic, posedă mai puțin lirism substanțial. Ele sînt deseori diluate, cenușii prin abstracție. Se pot detașa, totuși, și din acestea, versuri de autentică rezonanță, născute din durere, din decepție, unele aducînd fluturări de aer din „țara fără umbră” întinsă „dincolo de tot ce zărim”. Integral citabile sînt **Portret**, un fel de „creion”, diferit ca execuție de cele argeziene, **Soledad**, exercițiu pe muzică, din **Poema rondelurilor** a lui Macedonski, **Drumul spre Dikson**. Dikson, aflăm din această ultimă poezie, e o insulă așezată „unde va către nord, într-o zonă incertă, / (...) pe un meridian paralel cu uitarea, / chiar sub steaua polară”. Altfel spus, Dikson e țărîmul iluziei. Poate al morții. Și al Artei.

Ion Drăgănoiu

Aproape sonete

Mugur în copacul cu multe ramuri crescute din Ion Barbu, autorul acestor **Aproape sonete** (titlu, și propriu și simplu și neobișnuit) își traduce (nu totdeauna, dar în destule rînduri), într-un limbaj influențat de topica **Jocului secund**, stări și aspirații raportabile mai curînd la teme ale poemelor din prima etapă, romantic-parnasiană, a maestrului. Un laitmotiv al sonetelor sale aproximative e setea de absolut, generatoare de conflict între duhul orientat spre „țărîmul veșniciei pure”

și inerția materiei care ne constrînge să trăim în contingent. Spre dezolarea „bunei vîpăi” interioare, ce „înaltă în aer albe scînteie de lumină”, „Trupul îmbracă manta de pămînt, / scîldîndu-se-n negrele ape, / acesta îi este firescul veșmînt / de care visează să scape / și nu poate nimeni, cu nici un cuvînt, / flacăra-n rîu s-o adape”. Captivi al condiției carnale limitative, nu ne putem satisface decît provizoriu și mai mult aparent „setea de lumină adînc prelînsă-n cugetare”, căci „ochiul de rouă”, pur, caută o carne pe potrivă lui, vegetală, „iar drumul lui ne este nouă / ascuns în noduri de greșeală”. Poezia de cunoaștere ascunde capcane dintre cele mai primejdioase, pe care nu mulți izbutesc să le ocolească și în care a fost prins, la începuturile lui, și Ion Barbu însuși. I se întîmplă și lui Ion Drăgănoiu, și deajuns de frecvent, ca ancorînd în Barbu, să naufragieze în Panait Cerna. Chiar unele erotice devin abstract discursive, conceptuale : „Nu te-am uitat, dar cum să mîngii umbra, / conturul ireal scîldat în ape ? / De-ar încerca privirea să te scape, / fără să vrei ai lumina penumbra / în care arcurile lungi vibrează”. Nu vreau să insinuez nimic, însă cînd e să reținem vreun accent mai liric, trebuie să ne adresăm, am impresia, unor „aproape sonete” cu totul barbiene, unor autum-nale cu iz simbolist, în care „Păstăi presărate pe verzi caldarime / sub mușchiul crescute răbdător și ursuz / cu boabe uscate încep să se-ngîne. / Litanii de toamnă foșnesc în auz”, sau unor meditații ce ne trimit la Blaga : „Părtașe somnului, vin amăgirile, / tenta-cule lungi adunînd / privirile-ntoarse, / privirile / ochiului ars prea curînd. // Calme vin clipele, calme, / drumul se rupe mereu, / pașii încep să destrame / marginea trunchiului meu”. Încă foarte puțin format, Ion Drăgănoiu împrumută deocamdată limbaje străine, exersîndu-se în a le folosi cît mai destoinic. Să sperăm că își va făuri pînă la urmă unul propriu. Poeții nu dintre cei mai puțin însemnați, Ion Pillat, de exemplu, au cîntat o vreme pe instrumente de împrumut, pentru ca deodată să se detașeze de ele și să devină ei înșiși.

CRITICA:

Dv. S. Crohmălniceanu

Al. Săndulescu

„Duiliu Zamfirescu”

Apărînd o dată cu vasta lucrare a lui Mihai Gafița, micromonografia pe care o consacră Al. Săndulescu aceluiasi scriitor, Duiliu Zamfirescu, riscă fatal să fie prețuită așa cum merită. Prezentările de tip exhaustiv au, prin natura lor, tendința să înghită alte contribuții, ca în cazul prezînt. Nu e drept totuși să ne lăsam prinși de o asemenea perspectivă decoratoare și să nu reținem ceea ce a înțeles, pentru valorificarea autorului *vieții la țară*, și Al. Săndulescu. El a dus în volumul „Pagini de istorie literară” (1966) numeroase informații noi, foarte prețioase asupra adevăratei genealogii a lui Duiliu Zamfirescu, făcînd să se afle, primul, legenda coborîtorului intrat dintr-un Tănase Scatiu. Aceluiasi arnic cercetător îi datorăm o ediție mai bună de „Scrisori inedite” (1967) ale romancierului ca și studiul inteligent care îl precede. Actuala micromonografie se bazează pe o cunoaștere amănunțită a letii și operei lui Duiliu Zamfirescu. Nu vom găsi aici, bineînțeles, bogăția detaliilor și nuanțelor puse de Mihai Gafița în portretizarea autorului ; Al. Săndulescu este silit să lucreze cu liniile mai perceptive și mai sumare, dar aceasta nu le împiedică să fie exacte și sugestive. El înțelege chiar să întorcă, măcar pe un plan, în avantaj caracterul restrîns al micromonografiei. Fiîndcă nu face „analiză” scrierilor lui Duiliu Zamfirescu, se mulțumește doar să le „caracterizeze”, textul apasă pe judecata de valoare. Întîlnim astfel la Al. Săndulescu precizări mai nete, ca la Mihai Gafița, a

cărui strădanie principală e să „explice” opera și omul.

Unghiul critic în lucrarea de față capătă astfel o ascuțime sporită. Paginile folietonistice sînt găsîte cu totul nesărate. „Din maldărul acestor file, rămase pe bună dreptate numai între scoarțele colecțiilor, e greu să reținem altceva decît un inventar de teme și preferințe... Ca gazetar, Don Padil e banal și melodramatic, sentimental și retoric”, iar exercitiile sale de scrimă asaltează „neantul”. Sub sentințe egal de severe cad și o parte din romane : *În fața vieții*, „compunere naivă de un pesimism artificial, fără substanță epică și psihologică”, *Lume veche, lume nouă*, e „viciată de polemism” și „plină de locurile comune ale romanului folieton” ; *Lydda* nu reușește să fie decît o lucrare „pedant-filosofică”. Dacă asemenea judecăți refuză să piardă, sub fascinația interesului documentar biografic, simțul valorii reale literare, — și bine fac — cele referitoare la poezia lui Duiliu Zamfirescu rămîn, după opinia mea, cam nereceptive. „Răceala”, amintită mereu ca o scădere a lor, nu e neapărat un păcat, ba aș spune că pentru o anumită direcție, pe care o va urma lirica noastră, a constituit o lecție salutară. La capitolul acesta, Mihai Gafița vede, totuși, lucrurile mai aproape de adevăr. Latura incontestabil inedită pe care Al. Săndulescu izbuteste să o releve în opera lui Duiliu Zamfirescu e activitatea memorialistului din scrisori. Accentul decis, pus pe *valoarea literară* a corespondenței autorului, are o deplină îndreptățire. Aici, facem cunoștință cu un Duiliu Zamfirescu mai spontan, mai lipsit de prejudecăți, mai sincer cu sine însuși și mai autentic. „Anticalofil” avant la lettre, amator de material brut documentar, pe care nu ezită să-l încorporeze în roman, apărător al prozei citadine, zolist fără să o bănuiască atunci cînd reclama, cu toată opoziția făcută naturalismului, zugrăvirea țărînului ca exponentul marilor colectivități umane, impresionant prin număr, el ne apare drept un precursor. Al. Săndulescu are o remarcabilă intuiție critică, trăgînd de la Duiliu Zamfirescu o linie directă la „modernii”, E. Lovinescu, Liviu Rebreanu și Camil Petrescu. Cînd umblă să depisteze în cîteva strofe apropiieri de St. O. Iosif, Goga sau Topîrceanu e pe un drum greșit și devine tributar maniei asociaționiste care-l paște pe mai toți istoricii literari.

Grigore Smeu

Sensuri ale frumosului
în estetica românească

Gilceava prelungită la noi între critici și esteticieni pare sortită să se reediteze cu prilejul fiecărei noi lucrări ale acestora din urmă. Grigore Smeu nu se poate abține nici el să-i precedă cartea cu o pledoarie pro domo ; e cazul să ne preocupăm și de teoriile cele mai generale asupra artei ; oricît istorism am face, nu putem să trecem peste o analiză a felului cum a fost abordată problema „frumosului” în estetica românească. Prin urmare, autorul își propune să examineze contribuția noastră la elaborarea acestui concept. Cum țintește să se mențină în domeniul său și să nu-l trădeze obiectul propriu, Grigore Smeu sare repede peste momentele cînd o gîndire estetică specializată n-a existat în cultura românească și se oprește la secolul XX. Nici aici nu-l interesează prea mult succesiunea istorică ; pe Mihail Dragomirescu îl tratează după Tudor Vianu, deși ultimul aparține celei de a doua generații postmaioresciene, pe cînd primul a fost discipolul direct al criticului junimist. La fel Blaga și Liviu Rusu trec înaintea lui Eugen Lovinescu care, și ca formație, și ca activitate, i-a precedat. Dar să lăsăm astfel de „mizerii” cronologice la o parte și să intrăm în materie. Grigore Smeu își propune cu îndreptățire să cerceteze cîteva tipuri de frumos, așa cum s-au conturat ele în gîndirea românească : „frumosul ca izbutit estetic” (la Tudor Vianu), „frumosul psihofizic” (la Mihail Dragomirescu), „frumosul separat prin legea non-transponibilității” (la Lucian Blaga) ; frumosul „logodinamic” (la Liviu Rusu), frumosul relativizat în funcție de un „saeculum” (la Eugen Lovinescu și Mihail Ralea), frumosul „sofianic” (la Nichifor Crainic). Nimic de spus, poate doar că aspectele principale nu sînt cu această listă complet acoperite. Eu i-aș fi rezervat un capitol și lui Paul Zărfopol, care a teoretizat frumosul „empiric” al artiștilor împotriva tuturor Lehrurilor și esteticienilor ; să nu insistăm însă. Un progres sensibil în atacarea unor asemenea teme e evident. Grigore Smeu refuză să

vină cu un concept prestabilit și să caute cum se suprapune sau nu acesta peste reflecțiile gînditorilor luați în discuție. O strădanie lăudabilă încearcă să refacă ideea despre frumos a fiecărui autor amintit „dinăuntru”, reconstituindu-i logica interioară și supunînd-o apoi obiecțiilor teoretice. Dar marxismul, preconizînd o asemenea critică immanentă, pleacă de la premisa că orice gîndire e *socialmente determinată*. A-i desprinde autentică articulație internă nu înseamnă a urmări pur și simplu așa cum se desfășoară ea și nici a-i izola pe porțiuni elementele coincidente cu vederile tale. Critica marxistă presupune o *reconstruire* a gîndirii pe care o cercetăm, astfel încît mecanismele determinărilor acesteia să iasă la iveală și să-și lumineze sensurile. Sub un asemenea raport analizele lui Grigore Smeu lasă încă mult de dorit. Totul se petrece într-un plan „pur”, „abstract”, care îngăduie segmentări arbitrare și apropiieri numai aparente. Așa ajungem ca Ralea să reprezinte o poziție comună cu Lovinescu, al cărui adversar ideologic a fost. Tot așa „Gîndirea” e eliminată pe nedrept dintre revistele importante ale epocii (pag. 18), deși o bună parte a paginilor lucrării se referă la teze publicate în paginile ei. Capitolul despre „frumosul sofianic”, sumar și expeditiv, nu procedează la o analiză științifică, ci cade într-o superficială polemică gazetărească. E fals că gîndirea estetică mai nouă a rupt-o definitiv cu conceptul teologic al frumosului ; Wladimir Weidl, unul din reprezentanții ei principali nu-l disprețuia deloc. Apoi, „frumosul sofianic” a fost teoretizat și de Blaga. De ce comentatorul nu suflă nimic despre aceasta și în schimb îl copleșește cu reproșuri exclusiv pe N. Crainic ? Relativismului i se află imediat scuze, arătîndu-se că nu s-a extins și la planul individual, dar se ignoră complet legea „diferențierii” ca unul din criteriile estetice fundamentale invocate de critic. Senzația cea mai neplăcută pe care o lasă lucrarea e că autorul operează cu două măsuri în funcție de diverse rațiuni conjuncturale. Cum rămîne atunci cu invitația din cuvîntul introductiv ca să părăsim, în aprecierea contribuțiilor teoretice referitoare la explicarea naturii frumosului, schemele și prejudecățile ? Și încă o remarcă de amănunt : cine are ambiția să se pronunțe asupra modificărilor pe care le-a suferit conceptul de frumos în arta și literatura modernă, nu-l citează pe Lautréamont după Mario de Micheli — ci se obosește să-l citească.

Un curs despre ROMANTISMUL ROMÂNESC

Din multele obiecții care s-ar putea aduce cursului din 1951/52 al lui D. Popovici, apărut de curând în „Lyceum”, spațiul ne obligă să ne rezumăm numai la câteva.

Mai întâi nu e vorba de întreg romantismul românesc, ci numai de cel din perioada modernă, de la 1829 și până la 1848, fără Vasile Alecsandri, dar cu scriitori care n-au nimic comun cu romantismul, fiindcă autorul a ezitat între accepția istorică și estetică a romantismului, între curentul cu acest nume și înțelegerea lui ca stare de spirit eternă. D. Popovici nu și-a propus să descopere trăsăturile romantice ale literaturii dintre 1829 și 1848 și să le adîncească, el expune istoria literaturii române din această perioadă pe scriitori, înlocuind la fiecare biografia, analizând integral opera, chiar cînd aceasta nu intră în sfera artei și urmărind îndeosebi concepția, doctrina, teoriile emise de fiecare în domeniul culturii în genere și în acela al ideologiei literare în speță.

Fără a fi partizanul unei perioadizări rigide, observăm că autori ca Vasile Popp, Vasile Fabian Bob, B. P. Mureșanu și Iancu Văcărescu sînt mai mult de epoca anterioară, D. Popovici însuși prezentîndu-i pe ultimii doi la ceea ce numește „literatura de tranziție” spre perioada modernă. Dacă i-ar fi repartizat acolo, n-ar mai fi ajuns la încheierea că romantismul românesc n-a fost precedat de o literatură preromantică. Clasicismul iluministilor se continuă în romantism, dar pentru aceasta nu este necesar să punem pe Fața și Bălcescu înainte de Cîrlova și să distanțăm prea mult pe Cîrlova de Hrisoverghi și Cucușanu, cîntăreți preromantici ai ruinelor, așezați de D. Popovici după D. Bolintineanu. De ce să izolăm pe Asachi în aceeași fază de tranziție, cînd el este contemporanul lui Eliade și scrie nuvele istorice după C. Negruzzi, împins și acesta după Bolintineanu, cînd activitatea sa literară cea mai importantă se desfășoară înainte de 1848?

Perioada analizată de D. Popovici, dominant romantică, înregistrează și aspecte care țin de clasicism. A vorbi însă de realism înainte de 1848, cum

o face adesea în cursul său, iată ce ni se pare absolut eronat. Nu de realism sau de realism critic (în sens de curent literar) trebuie bănuți Fața, Bălcescu, Alexandrescu și Negruzzi, ci de atitudine satirică specifice clasicismului în cadrul unei viziuni general romantice.

Foarte informat în istoria mișcării culturale și a circulației ideilor, D. Popovici nu este un portretist ca G. Călinescu în biografii și n-are talentul evocării operelor literare, văzute adesea ca simple copii ale realității. În *Patima*, Asachi „redă starea sufletească a poetului care se teme și speră, dar n-are curajul să încredințeze taina lui ființei iubite”; după Eliade „poetul trebuie să redea în opera lui natura reală”, dar el are și „năzuința de a reda atmosfera de lunatism în care se consumă faptele”, în *Sburătorul*, deși, în *Mihaila*, „nu se simte ispitit să redea mentalitatea epocii”; „pentru redarea” atmosferei lugubre, Bolintineanu recurge în *Mihnea și baba* „la mijloacele cele mai variate...”

Caracterizările sînt adesea niște persiflări. Momuleanu zugrăvește caractere cu „vopsele groase” din „băcănăia lui artistică”; „Între versurile colțuroase ale lui Asachi și acelea moi, cu carne de molușcă, ale lui Bolintineanu, lui Ștefan nu-i mai rămînea într-adevăr nimic altceva de făcut decît să se ducă din nou la lăută, în speranța că va găsi acolo vînta sau mai ales moartea, care să-l scape de poezi”; Asachi a fost poet oficial din acei nevoiți să scrie cînd suveranul „are gastrită sau durere de măsele”; Voinescu II „nu-și cruță nici o oboseală fizică” spre a lăuda poezia „noduroasă” a lui Iancu Văcărescu; *Marșul* lui Iancu Văcărescu se tirăște greu pe versurile lui „pline de reumatism”; *Anatolida* lui Eliade e o „colecție de epave artistice”; volumul lui G. Sion *101 fabule* „aduce 101 cadavre literare de esență franceză”; Lovinescu „s-a fudulit cîteva zeci de ani” cu născocirea meliorismului la Grigore Alexandrescu; personajele din legendele lui Bolintineanu „fraudează strident mediul lor istoric”; *Cartea*

poporului român de același e „în fraze necusute și cu o sintaxă epileptică”; poezia populară, recomandat de Alecu Russo, a înfrînt curentul latinist „congelat în capetele academice”.

Se pot reține desigur multe din descoperirile de izvoare ale lui D. Popovici, mai ales în ceea ce privește ideologia literară a lui Eliade și Kogălniceanu, deși unele apropieri tematice sînt forțate, ca aceea dintre Costache Fața și dramaturgul danez Holberg sau *Sburătorul* lui Eliade și *Demonul* lui Lermontov. Evident, chiar și lui D. Popovici, care ironiza pe Bogdan-Duică de a fi urmărirea în Talmud... sau în Midraș, de unde Alexandrescu ar fi recepționat-o „pe cale orală”, putea să-i scape că *Muncitorul* lui Bolliac nu-i decît traducerea poeziei *Une voix de prison* de Lamennais sau că motivul scrisorii lui Negruzzi *Calipso* nu e un reflex al legendei „celebrului cavalier-femeie din teatrul timpului”, ci un împrumut din romanul doamnei de Tencin, *Mémoires du comte de Comminges*. La filozofia lui Bălcescu se insistă asupra influenței istoricului Cesare Cantù, dar nu se amintește de Giuseppe Mazzini.

Unele din datele cursului lui D. Popovici s-au învechit. Asachi nu era doctor, *Călătoria lui Cupidon la pustiu* nu e atribuită, ci e chiar opera lui Enache Gane, Ienache Kogălniceanu nu e autorul cronicii ce i s-a atribuit, articolul *Trecutul și prezentul* nu e de Nicolae Bălcescu, ci de D. Berindei, Iancu Văcărescu n-a tradus două piese din *Régner* și *Dupez*, ci una singură, *Napoleon ou Schoenbrunn et Sainte Hélène*.

În categoria scăpărilor din vedere intră afirmația că Bolliac a tradus din Victor Hugo aceleași piese pe care le-a tălmăcit și C. Negruzzi, întrucît Bolliac a tradus *Lucreția Borgia*, pe cînd Negruzzi *Maria Tudor*, precum și afirmația că pitarul Hristache ar fi istoricul ce se închină numai în teoria adevărului, cînd profesiunea de obiectivitate, nerespectată în practică, aparține lui Zilot Românul.

Bibliografia cursului, pusă la punct de Ioana Petrescu, se oprește aproximativ în 1966. Sînt însă numeroase lacune și pînă la această dată, iar de atunci și pînă azi trebuiau citate măcar ediția de *Opere* din Eliade Rădulescu din 1967 și ediția de *Scrisori și note de călătorie* din Mihail Kogălniceanu din același an. Numele autorului ediției critice din *Correspondența lui N. Bălcescu*, apărută în 1964, G. Zane, nu e măcar menționat.

AI. PIRU

VICTOR HUGO despre VLAD TEPEȘ

Se știe că în culegerea „La légende des siècles”, Victor Hugo a publicat și poezia intitulată „Sultan Mourad”, unde printr-o scenă din viața acestui padișah, a imaginat și redat în versuri conflictul acestuia cu domnitorul român Vlad Tepeș.

După cum se va vedea însă cunoștințele marelui poet nu sînt suficiente de exacte, mai puțin pentru că îl consideră pe Vlad un simp „boier” și apoi, pentru că afirmă că Murad i-a luat 20.000 de prizonieri. Greu de crezut! După cum vom afla mai departe, Victor Hugo avea păreri personale despre... Istorie.

Mai întîi iată cele 13 versuri care ne întresează:

Sultan Mourad
Vlad, boyard de Tarvis appelé Belzébuth,
Refuse de payer au sultan son tribut,
Prend l'ambassade turque et la fait périr toute
Sur trente pals, plantés aux deux bords
d'une route
Mourad accourt, brulant moissons, granges,
greniers
Bat le boyard, lui fait vingt mille prisonniers.
Puis, autour de l'immense de noir champ de bataille

Bâtit un large mur, tout en pierre de taille,
Et fait dans les créneaux, pleins d'affreux

cris plaintifs
Maçonner et murer les vingt mille captifs,
Laissant des trous par où l'on voit leurs yeux
dans l'ombre
E part après avoir écrit sur leur mur sombre:
„Mourad, tailleur de pierre, à Vlad planteur
de pieux.”

În legătură cu această poezie, în „Univers literar” din 4 martie 1928, citim următoarea rîdătită intitulată: „Victor Hugo și Vlad Tepeș fără nici o semnătură”:

„Într-o conferință inedită din care numai parte din faptele relatate aici sînt extrase, d. Văcărescu schițează un portret pitoresc al btrînului patriarh incunutat de lauri.

Îl cunoscu foarte tînăr datorită lui Henedia prin 1883. Hugo a murit în 1885.

— „Vous venez du pays de Rosetti mon enfant?”

— „C'était mon oncle, repondis-je...”

— „Rosetti, le beau patriote roumain et Badiano que Michelet aimait tant...”

La Roumanie, je sais, un étendard avec dess le nom de Rome tout entouré d'étoiles.”

Printre cunoștințele despre români ale Victor Hugo figura și Vlad Tepeș pe care socotea un simplu „boyard” și-l cîntase ca atare în *Légende des siècles*. Cum bătrînul poet amtea tinerei lui vizitatoare referirea la „boier român”, aceasta rectifică imediat și mărește:

— „Foarte bine, numai că Vlad nu era un simplu boier, ci era Domn al Țării Românești.”

Dar Hugo era obișnuit să creeze el Istoria și în fața evidenței răspunde magnific:

— „J'ai dit boyard et boyard il restera...”

Elena Văcărescu avu cîntecul să recite o versurile ei juvenile în fața glorioșului bătrîn care nu uită să-i atragă atenția înaltei semnificații a acestui lucru:

— „Recită-mi ceva și într-o zi te vei mîna că Victor Hugo te-a ascultat spunînd versuri...”

Ion RIMB

Aspecte ale CLASICISMULUI în literatură

Primele seisme puternice ale curentului romantic se simt în literatura română spre sfîrșitul celui de-al treilea deceniu al veacului trecut. Fenomenul reflectă, pe plan literar, o stare de spirit agitată, determinată de lupta pentru emancipare națională și socială a Țărilor Române, intrată, după răscoală lui Tudor Vladimirescu, într-o perioadă de mare avînt. Întemeierea presei de informație și de cultură în limba română, dezvoltarea învățămîntului național, a activității teatrale, literare, a mișcării culturale în general, au loc în contextul unor năzuințe și eforturi mai largi spre schimbări profunde, revoluționare, în viața socială și politică a țării, spre afirmarea individualității, pe toate planurile, a națiunii. Orientarea, preponderent erotică, a poeziei românești din perioada anterioară, aflată sub auspiciile bătrînului Anacreon sau a neoanacreonticilor de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, începe a fi depășită. Costache Negruzzi, la 1835, în prefața la traducerea piesei *30 de ani sau viața unui jucător de cărți*, M. Kogălniceanu, la 1840, în prefața *Daciei literare*, subliniază ideea necesității inspirației din tradițiile istoriei naționale, din viața societății românești. În *Cuvîntul introductiv la cursul de istorie națională*, din 1843, Kogălniceanu vorbea cu patos înflăcărat, în spiritul istoriografiei și concepției estetice romantice, despre importanța studierii și a valorificării științifice și artistice a momentelor înălțătoare din istoria țării. „Ce interes mare trebuie să aibă istoria națională pentru noi, îmi place a crede că și d-voastră o înțelegeți ca și mine — spunea el. Ea ni arată în timpările, faptele strămoșilor noștri, care prin moștenire sînt și ale noastre. Inima mi se bate cînd aud rostind numele lui Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare, lui Mihai Viteazul; da, domnilor mei! și nu mă rușinez a vă zice că acești bărbați pentru mine sînt mai mult decît Alexandru cel Mare, decît Anibal, decît Cezar, aceștia sînt eroii lumii, în loc că cei dinții sînt eroii patriei mele. Pentru mine bătlia de la Războieni are mai mare interes decît lupta de la Termopile, și lzbînda de la Racova și de la Călugăreni îmi par mai strălucite decît acele de la Maraton și Salamina, pentru că sînt cîștigate de români! Chiar locurile patriei mele îmi par mai plăcute, mai frumoase decît locurile cele

mai clasice. Suceava, Tîrgoviște sînt pentru mine mai mult decît Sparta și Atena!...”, a, un sat ca... tele pentru străini, pentru român are mai mult preț decît pentru Corintul”. Ne trebuie, spunea el în continuare, o carte „care să fie pentru noi ceea ce *Iliada* era pentru greci”. Nu-i greu de descifrat într-un atare citat, în care se exprimă elogiul pentru eroii istoriei naționale, mai importanți a fi cunoscuți de către publicul român decît eroii antichității, tonul manifestelor romantice menite a discredita vechii idoli și vechile modele clasice ale istoriografiei și ale creației literare. În același an Kogălniceanu, prefațînd volumul de *Poezii* de Al. Hrisoverghi, ironiza la scriitorii perioadei anterioare mimarea manierei literaturii vechi grecești și latine. „La fîștecare rînd a compunerilor din vremea aceea — scria autorul prefeței — nu găsești decît muze și iar muze, Apollon, Orfeos, Belona; cînd Mars, cînd Aritar, Aheron, Dafnis, Tirsis, și toți zeii din Olimp și Tartar. Toate acele compuneri era ode imitate, versuri anacreontice, imne și fabule și mai ales sonete, felul de poezie favorit al Orfeilor, cari ne asurzeau urechile pe atunce”. De pe aceleași poziții, radical însă romantice, Cezar Bolliac repudia, în articolele sale, *Olimpii și Paradisi* (pe Homer și Milton), ca și explicațiile date poeziei de un Aristotel, Horațiu, Boileau și pleda pentru orientarea mesianică, socială, a literaturii.

E o perioadă agitată, de freamăt și aspirații, de entuziasm patriotic și umanitar, asemănătoare, într-un anum fel, *Sturm und Drang*-ului german, sau *Risorgiment*-ului italian, la care scriitorii participă cu însuflețire și pe care ei, poeții mai ales, se străduiesc să o exprime în opera lor. „În 16 ani, de la 1835 pînă la 1851 — scria, cu patos romantic, în *Studie Moldovane*, Alecu Russo, referindu-se la entuziasmul avîntat al generației sale — mai mult a trăit Moldova decît în cele cinci sute de ani istorice de la descălcarea lui Dragoș la 1359 pînă în zilele părinților noștri... Părinții noștri au deschis ochii în leagănul strămoșesc, oamenii de la 1835 care inaugurează generația de față au răsărit în larva ideilor nouă”. Într-un atare context, de luptă și de optimism civic,

se desfășoară mișcarea literară în toate cele trei provincii, sub auspicii evidente romantice.

Și totuși orientarea clasică nu este esențială în lărată. Dimpotrivă, ea se afirmă puternic, disputîndu-și întietatea cu romantismul pe zone întinse ale mișcării literare. Poezia lirică, parțial nuvela și memorialul călătorie, ca și, în bună parte, romanul în faza lui a copilăriei sale, sînt dominate în genere de romantism, în timp ce fabula și epistola (în versuri și în proză) specii larg cultivate în epoca pașoptistă, comedia, precum și întreaga mișcare teatrală — pînă tîrziu din 1850 — se află sub auspicii vădit clasice. În generația majoritatea scriitorilor reprezentativi din epocă (Heliade, Alexandrescu, Negruzzi, Alecsandri ș.a.) o lează între clasicism și romantism. Despre V. Alecsandri, de pildă, Ion Pillat spunea că „e un clasic desășit care a împrumutat haina romantică cît timp această mișcare se identifica în sufletul românesc. Ideea de eliberare națională, politică și socială deosebit de semnificativă însă, pentru înțelegerea dințelor manifestate în climatul literar al epocii prepost-pașoptiste ni se par discuțiile teoretice, nu o de foarte aprins, în problemele literare. Pozițiile literaturii clasice sînt afirmate cu insistență, apărute uneori cu vehemență împotriva tendințelor noi; asistăm polemici între adepții ai orientării clasice și romantice uneori deosebit de violente, încît a susține, o se întîmplă de obicei, că romantismul a pătruns și afirmat în literatura română fără rezistență, precum în alte literaturi, fără confruntări teoretice cu clasicul care n-ar fi existat, este o profundă eroare. De

ate noi despre

Alexandru
Macedonski

la Arhivele Statului din Craiova, Fondul Primăriei, în dosarul cu nr. 73/1903 — inv. 58, f. 1, se află o petiție scrisă de Alexandru Macedonski în octombrie 1902, adresată lui N. P. Romanescu, primarul din acea vreme al Craiovei.

Prin hotărârea cu nr. 1014, ajungând în fața primarului, spre semnare, de abia la 16 ianuarie 1903, acesta pune simpla rezoluție: „În consiliu”, ca apoi să scrie „La dosar”, de către o persoană semnată numai cu inițiale, ca și N. P. Romanescu.

Petiția poetului Macedonski constituie un document util pentru biografia sa. Autorul, după ce îl flatează pe primarul Romanescu, atribuindu-i deosebită calitate, îl roagă ca din noua lui lucrare o sută de exemplare, cu cinci lei exemplar. Dat fiind că nu specifică cărții, bănuim că e vorba de „Cartea de aur”, apărută în decembrie 1902, „Excelsior” a apărut în 1895, iar „Flori sacre” în 1912.

În conținutul petiției se deduce că Alexandru Macedonski se afla într-o situație strimbată, la această dată, deși se prezintă ca „vechi inspector general al Monumentelor istorice din România București”.

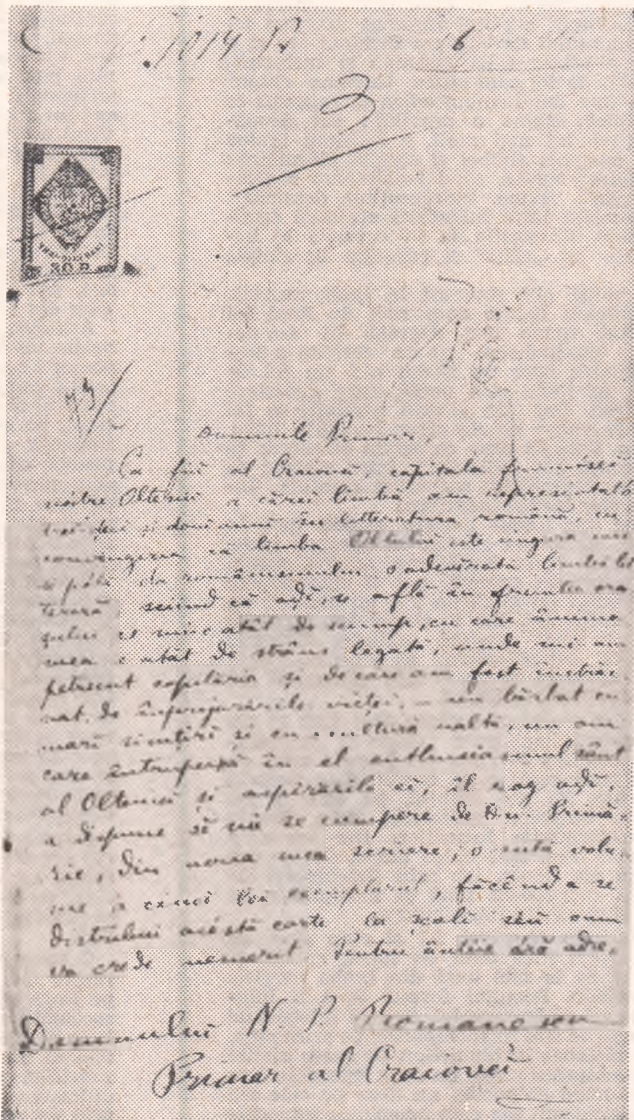
În petiția în ortografia de atunci, respectând însă ortografia autorului. Pentru edificarea deplinei autenticități am inclus și facsimilele actului.

Constatăm că, cercetând întregul dosar pe anul 1903 al Primăriei Craiovei, n-am găsit nici o probă pentru achiziționarea de o sută de volume.

Vasile CARABIȘ

Domnule Primar,

Ca fiu al Craiovei, capitala frumoasei noastre Oltenii, a cărei limbă am reprezentat-o treizeci și doi ani în literatura română, cu convingerea că limba Oltului este singura care să poată da românismului o adevărată limbă literară; știind că azi se află în fruntea orașului — ce mi-e atât de scump, cu care anima mea e atât de strins legată, unde mi-am petrecut copilăria și de care am fost instrăinat de împrejurările vieții, — un bărbat cu mari simțiri și cu o cultură naltă, un om care intrupează în el entuziasmul sint al Olteniei și aspirațiile ei, îl rog azi a dispune să mi se cumpere de On. Primărie, din noua mea scriere, o sută volume a cinci lei exemplarul, făcând a se distribui această carte la școli sau cum va crede nimerit. Pentru înțila oară adresez o cerere oficială nu numai onoratei Primării a orașului meu natal, unde odihnește țărina părinților mamei mele și a străbunilor ei, dar și oricărei instituțiuni a statului. Nerezemat pe sprijinul nimăru, pe cînd alți scriitori nu se reazemă decît pe subvențiuni oficiale sau pe oficialitatea bugetară, am luptat singur cu adversitatea din destinul meu, cu răutatea și îndărătnicia omenească, cu o situațiune zdrobitoare, și cu toate că această luptă am dus-o treizeci și doi de ani, cu toate că, în străinătate, mi s-au adus, ca poet, onoruri glori-



oase, nicideată n-am ridicat glasul împotriva nedreptății contemporane a patriei mele.

Am urmat dimpotrivă să rămîn credincios culturai limbii române și înălțării nivelului moral al maselor.

Neîncetat chiar, am propagat, peste tot, iubirea și respectul românismului.

Domnule primar,

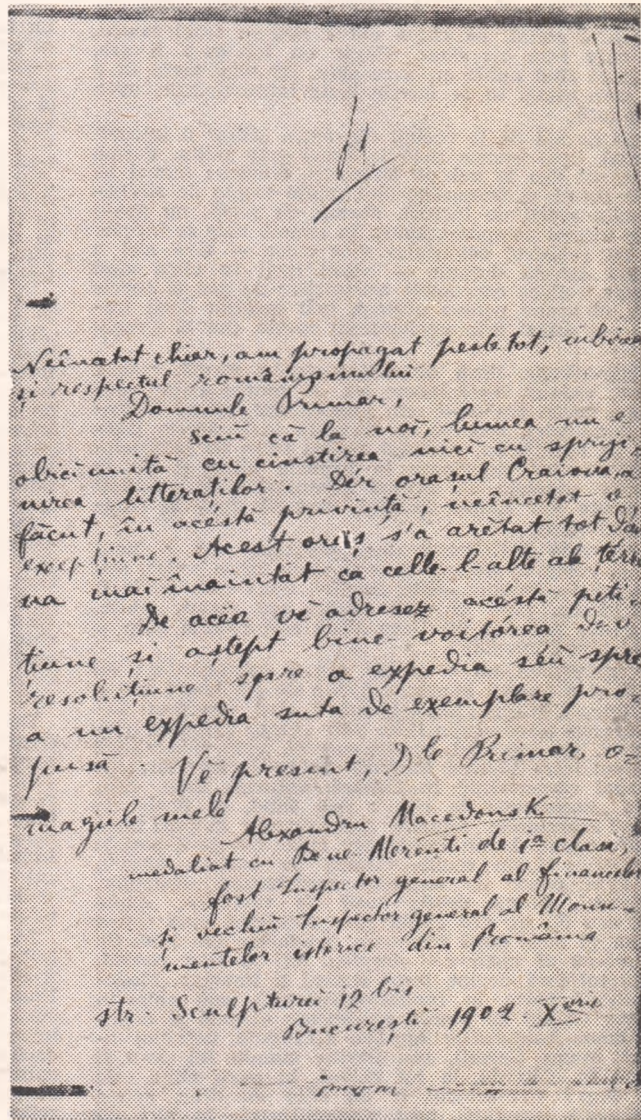
Știu că la noi lumea nu e obișnuită cu cinstirea, nici cu sprijinirea literaturii. Dar orașul Craiova a făcut, în această privință, neîncetat o excepțiune. Acest oraș s-a arătat totdeauna mai înaintat ca celelalte ale țării.

De aceea vă adresez această petițiune și aștept binevoitoarea dv. rezoluțiune spre a expedia sau spre a nu expedia suta de exemplare propusă.

Vă prezint, D-le primar, omagiile mele.

ALEXANDRU MACEDONSKI
medaliat cu Bene-Merenti de 1-a clasă,
fost inspector general al finanțelor
și vechi inspector general al
Monumentelor istorice din România
Str. Sculpturii 12 bis

București 1902 X-vrie

OLEMICII
ROMANTISM
mână

rezidă doar în faptul că, în timp ce în alte părți literaturile germană, engleză, franceză, de pildă, romantismul se impune de o manieră categorică, la confruntarea de opinii se prelungește, iar scriitorii pozei oscilează.

Uneam că orientarea mișcării teatrale românești în incipientă, pină spre mijlocul veacului trecut, o arată traduceri din alte limbi ca și piesele de o originalitate ale unui Facca, Bălăcescu, Matei Millo, Negruzzi, în bună parte Alecsandri ș.a. era, în ansamblu, clasică. Articolele numeroase referitoare la semnatia teatrului, publicate în acest timp în presa năi, sint și ele, în acest sens, concludente. De pildă, un articol, **Teatrul Bucureștilor**, aparținând lui Rădulescu, publicat în ziarul **Curierul** din 9 nov. 1902, anul înființării Filarmonicii, se subliniază, în spiritisticii clasice, rolul educativ al teatrului¹⁾. Aici idee și în articolul nesemnat **Despre influența teatrului** (**Gazeta Teatrului Național**, nr. 2, 1835), în care se elogiul comediei și al tragediei, citindu-se numele Molière, al lui Corneille, și al lui Voltaire. Altădată, **Polul Cugetări asupra teatrului** de I. Voinescu II, **Gazeta Teatrului Național**, nr. 5, 1836) se subliniază importanța teatrului (neesc²⁾ și se elogiază iarăși comediei lui Molière³⁾, în genere literatura și mitologia greacă se respinge opera ca specie muzicală (caracterată ca „iasmă pompoasă”), ca și înclinația pentru originalitate cu orice preț, ceea ce dă articolului un caracter polemic vizînd romantismul⁴⁾. Astfel

de opinii, în esență clasice, sint frecvente în perioada 1830—1840 și chiar mai tîrziu. Făcînd, într-o scrisoare, cu sens polemic, adresată la 1837 lui Voinescu II, apologia lui Victor Hugo, Cezar Bolliac înțelegea, înainte de toate, să-și aperc idolul de „critici” foarte severe (acuzatiia principală că e „sal”, adică murdar), făcute de pe pozițiile unei concepții antiromantice, împărtășite, se vede, larg în epocă, de vreme ce autorul scrisorii concludă că „teatrul nostru nu este încă în stare a reprezenta un romantism ca al lui Hugo, dar gîndesc că viitorul îl va aduce și în acea treaptă”. Cînd C. Negruzzi, sub înfrîurirea evidentă a romantismului, afirmă în prefața traducerii din 1835 că ar dori să vadă pe scenă eroi din istoria națională, iar într-o altă prefață, din 1837, la traducerea piesei **Maria Tudor** de Victor Hugo, exaltînd teatrul acestuia, al lui Dumas și Delavigne, repudiînd pe Molière, Corneille, Racine și Voltaire, el pune la temelia concepției sale totuși ideea, larg vehiculată în epocă și pornînd din clasicism, că teatrul e o „școală de morală”. Într-o scrisoare din 1838 către G. Asachi, referitoare la organizarea Teatrului Național din Iași, el recomandă, cu evident accent polemic antiromantic, ca piesele din repertoriu să fie „alese și potrivite cu gustul publicului, elegante, nu triviale, comice, nu bufone (...), tragice, nu sîngerose”. În același spirit vorbește scriitorul într-un articol de mai tîrziu (**Studii asupra limbii române**) evocînd repertoriul teatrului ieșean din perioada directoratului său de la 1840. „Dacă unele piese — precizează Negruzzi — aveau oarecare expresii familiare, ele erau la locul lor și îndată venea dialogul elegant, fără pretenție și natural. Comedia nu ajunsese a fi burlescă și drama era tragică fără a fi zbuciumată și hidoasă”. Obiecțiile aduse, în 1846, piesei lui Russo, **Băcălia ambițioasă**, de către articolul lui D. Gusti, în **Albina românească**, obiecții care provoacă răspunsul cunoscut al autorului **Cîntării Românei** din articolul **Critica criticii**, trădează, la fel, o concepție clasică. Gusti era profesor la Academia Mihăileană și, cîțiva ani mai tîrziu, în 1852, a publicat o **Ritorică română pentru tinerime**, întocmită pe principii clasice,

care a servit ca manual pentru elevii Academiei. Ce reproșează piesei recenzentul? „Stilul său familiar”, „cuvinte cam groase” și faptul că principalul personaj negativ, Gălușcă, demascînd în final că urmărea căsătoria cu fata boierului doar pentru a pune mina pe zestrea acesteia, nu e sancționat în vreun fel. „El fuge din casa bacalului și privitorii nu vād nici un fel de răsplătire pentru dînsul”, afirmă recenzentul pe linia concepției sale clasice, teoretizată în manualul amintit. Scopul literaturii, scrie Gusti în **Ritorică**, este „învățătura spiritelor și îndreptarea moravurilor”, a „însufla neconținut amor pentru virtute”, a „reprezenta virtutea prin coloarele cele mai strălucite, să o facă de respectat și de iubit chiar și în nenorocirile cele mai apăsătoare; iar viciile să le zugrăvească prin tot aceea ce-i mai posomorît și uricios, însuflîndu-i prin ele dezgust, dispreț și teroare”.

D. PACURARIU

¹⁾ I. Pillat, **Romantismul român**, în **Romantismul european**, București, 1931—32, p. 152).

²⁾ „Să ne zugrăvească și să ne însuflă virtuțile, să ne facă uricioase viciile (...) în sfîrșit să ne fie model de purtare și elocuență”.

³⁾ „Grecilor este datoră lumea cea civilizată întocmirea mintuitoare a teatrului această școală de moral practică”.
⁴⁾ „Isprăvile comediei, în ziua de astăzi, cine nu le cunoaște? Cine poate număra facerile de bine ale lui Molière. El ne-a făcut să vedem cît de ticăloși, cît de înșelați și cît de ridicoli sint Harpagonii, cît sint de uricioși și vătămători Tartuffii, vază și ei înșiși și îngrozească-se. Iată ținuta teatrului, iată sfîrșitul acestei întocmiri mintuitoare care în mijlocul petrecerii ne face să găsim școala cea mai bună de morală”.

⁵⁾ „Ei aflînd că o zicere nouă, o expresie ce altul n-a întrebuintat-o, o idee nouă sau altfel exprimată caracterizează pe adevăratul poet, ca să fie și ei noi, ca să imiteze și ei pe Byron, vrînd și nevrînd, or să deie într-o mie de stravaganțe. Și tot o să-mi placă totdeauna mai bine pentru viteaz să zic Marț decît un cazac cu mustățile lungi amenințînd Olimpul. Briul cusut cu grații al Vinerii totdeauna va înfățișa o icoană delicioasă la imaginația noastră, precum zmintitul de Orest totdeauna va face să bată inima de cele mai vii simțiri, iar Madelona, slujnica care sperie pe besmeticul parazit de Vensan că stăpînul o să-i taie urechile, nu știu de poate vorbi inimii”.

Intruchipare

E ceva fascinant în cuvântul „intruchipare”: are în el și pe chip și pe intru. E ca și cum ar exista un verb, a da chip, chipare, și verbului acestuia, ce prin el însuși spune mai mult decât a da formă, formare, i-ai prescrie să dea chip intru ceva: intru cuvinte, intru piatră, intru realități sau gânduri. Ai în același timp chipul, conturat, și elementul, materia fără determinare, în care se implintă chipul. Sau poate invers, ai mișcarea determinată către ceva și chipul încă neconturat, care acum se intruchipează. Ai chipul care prinde viață, sau viața care prinde chip; modelarca sau împlinirea.

Pe treptele mai ridicate ale naturii și vieții omenești, totul trebuie să aibă un chip. Pe lună nu sînt intruchipări și cel mult despre astru ca întreg poți spune că e o intruchipare. Și totuși îi e greu gândului să nu vadă un chip pretutindeni, adică să nu închipuie ceva care să poată fi măcar numit. De aceea într-un letopisetz stă scris: „Mai înainte de mare și de pământ și cât acopere cerul, un chipu era a firii în toată lumea, cărui chip i-au zis haos. Măcar un fel de-a fi era, pe vremea cînd nimic nu avea chip, iar felul acela de-a fi, în care aveau să se înscrie toate intruchipările, avea un chip încă.

Primit de noi de la vecinii din apus, „chip” a înlocuit pe formă, care spunea pînă la urmă prea puțin. Formă a rămas să dea la noi pe formosus, frumos; numai că pînă la formă și frumusețe sînt multe trepte de străbătut, multe specii de lucruri. Formă, de pildă, nu poate traduce tocmai pe specie, eidos. În schimb chip se întinde peste tot registrul cuvîntului grec eidos — fără nici o influență directă desigur — astfel încît în clipa cînd Cantemir traduce conceptele aristotelice de gen și specie (eidos), el spune pentru ultimul, mai inspirat decît traducem noi astăzi prin neologismul specie, pur și simplu chip.

Și într-adevăr, dacă eidos înseamnă: formă, aspect exterior, chip al feței, specie, fel, — atunci „chip”, care în limba veche era mult mai întrebuintat, spune Dicționarul Academiei, acoperă cu ușurință toate aceste înțelesuri. În bogăția sa, cuvîntul nostru trece de la înțelesul contururilor exterioare la formele pline și de la realitățile capabile să devină prototipuri, la realități evanescente sau simple imagini, care să ducă la nălucri și închipuiri.

Chipul este înfățișarea unei persoane sau a unui obiect și poate fi pictură, care se zicea „chip scris”, sau icoană, efigie, statuie, „chip cioplit”, după cum poate fi simplu desen, plan al unei clădiri sau cetăți, schiță. („Au trimis poruncă lui Duca Vodă să-i trimită chip și starea cetății Camenița”).

Dar înfățișarea nu e numai cea a contururilor; ea poate fi și a naturii lăuntrice („chip de om bun”) sau a ființei întregi. Chipul meu luîndu-l s'au îmbrăcat într'insul, scrie Mineiul din 1776, sau „După chipul și asemănarea”. Cu înțelesul acesta concret, chip pendulează tot timpul între făptura întreagă („chip de lut”) și ceea ce e mai caracteristic în făptură, expresia feței, fața, figura: „necunoscut la chip”. Așa fiind, el poate da la plura caracterele felurite („deosebitele chipuri între oameni”, spune Anton Pann) sau chiar categorii sociale caracteristice („din multe chipuri de oameni aleși”), după cum poate da expresie caracterului exemplar, prototipului. Chipu deade nouă de smerenie, spune Coresi, sau Să ne dea chipu spre ascultare, cum spune Varlaam, și încă, după frumoasa traducere din 1776: Ca la un chipu al vieții cetii drepte... toți la tine venind.

Prototipul însă devine lesne simbol și imagine. Modelul realității trece în realitate depărtată, sau chiar în irealitate. Chipul își pierde consistența vizuală și denuște acum contururile fugitive („Chipulu veacului acestuia”, spune Coresi), sau devine simplu fel de-a fi și face: în chip de, la tot chipul, în orice chip, este vreun chip? Ceasornicul îi un chip de drac, spune înțelepciunea populară, ușor superstițioasă. În nici un fel ceasornicul nu poartă în el contururile dracului, oricum l-ai închipui pe acesta; dar măsurarea exactă și inflexibilă a timpului, care părea să fie, ca timp, la libertatea și arbitrarul omului, are ceva drăcesc în ea și poartă un chip al neîndurării.

Acum intru vine să se cunune cu toată bogăția înțeleșurilor luate de chip. A intruchipa este o formație mai

nouă, despre care dicționarele noastre nu spun decît puține lucruri. Verbul ne este dat ca venind atît de la intru și chip, cit și de la într-un și chip. În ultimul sens, ar însemna a face într-un chip, a potrivi, a împreuna, uneori chiar a împreuna anevoie. („Intruchipam noi o casă...”) Dar trebuie să fie vorba de cuvinte diferite. Nimic din ultimul nu poate sta alături de frumusețea celui alt, de-a însemna: a da făptură unui lucru, a înjgheba, plămîni, realiza. Cînd Sadoveanu vorbește de „visul pe care-l vedea intruchipîndu-se”, nu mai e vorba de împreunarea și anevoie potrivirea visului cu realitatea, ci de trecerea visului din elementul lui nesigur în elementul cel bun al realității.

Spre a exprima creația, că este a firii ori a omului, limbii noastre nu i-a fost îndeajuns să folosească pe „în” și să spună a închipui. Este drept că și a închipui poate să exprime realizarea: „Au închipuit pre om gîn pămînt”; sau „Te-ai închipuit în firea cea omenească”. La fel de bine a închipui a putut însemna aproape tot ce era în zestreăa cuvîntului de chip: a închipui era și a zugrăvi, a desena, a schița („Ea însemna și închipuia, iară meșterii zidiia”), la fel cum putea însemna chipul și asemănarea, a se face după chipul cuiva („dragostea se închipuiaște ca beția”, spune o pravilă); dar deopotrivă, și pînă la urmă tot mai mult, a închipui prelua sensul chipului de imagine, simbol și simplă plămînire: „Îți vorovcam cu inima curată, cînd închipuiam cugetările mele a-ti hărăzi”, spune îndrăgostitul, dezamăgit în iluzii. Sau: „Neunirea între mădularii aceleiași familii închipuiește iadul”. Prepoziția în se cufundă în bogăția de sensuri ale lui „chip” și sfîrșește la simpla închipuire.

„Intru” n-a dat mulți alți compuși în limba noastră, în afară de intruchipare (poate doar unii de felul lui „intru-ajutorare”). Am spune mai degrabă că n-a dat încă alți compuși, gîndindu-ne cît de fericită a fost formația aceasta, pentru care nu găsim nici un fel de formulări sugestive în texte mai vechi, spre deosebire de atitea alte cuvinte. Dar din simpla alcătuire a lui intruchipare se poate vedea cît de sigur operează intru, spre deosebire de în. Căci în timp ce acesta se pierde în formele de evanescență ale „chipului”, intru stringe ca într-un orizont bine determinat realitatea acestuia. Intruchipezi, adică dai chip aievea lucrurilor.

Cu puține cuvinte ale limbii noastre sîntem încă în ceasul modelării lor. Ar trebui să fim cu aproape toate, dar prestigiul lucrului spus îngrădește adesea spusa. Cuvinte ca intruchipare, în schimb, pot fi intruchipate mai departe. Intruchipezi un gînd, un vis, un plan de un fel ori altul, și la rîndul tău, sau la rîndul lor, lucrurile sînt intruchipări ale unor gînduri neștiute. Chipului nu-i mai e îngăduită aci năluca. El e prins „intru” ceva, supus unei înfăptuiri și trece din elementul lui fantomatic în sau intru cel al realității.

Dacă „forma” a dat frumosul înfăptuirilor firii și ale creației omenești, cu atît mai mult „chip” și „intruchipare” pot exprima lucrarea lor. Nu vei imputa artei de astăzi faptul că nu realizează, ca în trecut, doar formele și prototipurile ideale. Ea are dreptul, pe care și l-a luat pînă și știința formelor, geometria, de-a descrie deformările și transformările lucrurilor. Dar un chip trebuie să fie în toate, căci fără eidos lumea devine cea „al cărei chip i-am zis haos”, iar arta deschisă de astăzi, care vrea să depășească pînă și închipuirea, se minte pe sine. Artă și viață sînt intruchipare.

În termenul acesta, cu al cărui fel și chip de-a da înfăptuirilor nume avem încă totul de făcut, creația și frumosul se întîlnesc ca în nici unul din limba noastră. Frumosul devine creație. Destinul forme de-a fi înlocuită de chip este și cel al frumosului, de-a fi înlocuit de intruchipări. Frumoase ne sînt intruchipările, pe orice plan, dacă ele nu au desertațiunea închipuirilor. De aceea cărțile culturii noastre intruchipează orice, nu doar legendele frumoase; pictura redă toate chipurile, nu doar pe cele ale zeilor și raiurilor pămîntesti, așa cum geometria intruchipează toate structurile și formele, nu doar poliedrele regulate. Numai că, în toate intruchipările culturii noastre, pe care o dublează demonia intruchipărilor tehnice, trebuie să fie un chip, un eidos. Închipuiți orice, dar nu desfigurați lumea, spune făptuitorilor cuvîntul intruchipări.

Constantin NOICA

Prepoziții

Intr-o carte recentă am arătat că prepozițiile noastre sînt supuse, în ultimele decenii, unui amplu proces de prefacere, una luînd locul alteia în construcții altmîntrelea stabile. Iată două exemple extrase din presa lunii curente:

Adunările pentru dări de seamă („Scinteia”, 7.X, p. 1, col. 1—3). Pînă acum se zicea adunări de dări de seamă.

Curaj în teren, curaj în tribune („Scinteia”, 11.X, p. 5, col. 6-7). Am discutat altă dată formule ca inspectorul este în teren, în loc de pe teren; pentru mine, în teren este totuna cu în pămînt.

Aceste observații îmi aduc aminte de prima mea manifestare în publicistică, acum aproape 50 de ani: într-un lung articol de ziar mă războiam cu cei care începuseră să zică un pahar cu apă în locul tradiționalului pahar de apă. Eu folosesc și azi formula veche, învățată în copilărie, dar citiți mai zic un pahar de apă?

Argumentul meu era că dacă bei un pahar cu apă, bei și paharul, pe cînd un pahar de apă arată cantitatea lichidului, fiind oarecum egal cu 200 ml de apă. Mi s-a ripostat că dacă ceri un pahar de apă, vei căpăta unul gol, întrebuintat în mod obișnuit pentru apă, nu pentru vin (așa cum se zice tacîmuri de pește; dar — zic eu — un pahar cu apă nu e neapărat să fie plin). Ba unii s-au prefăcut a crede că, prin pahar de apă înțeleg un pahar făcut din apă (ca ciorapi de mătase). Astăzi acest fel de argumente au mai puțină trecere, pentru că cei care le foloseau nu mai zic pahar de apă nici pentru a sublinia că nu se pune vin în el (în cazul acesta zic pahar pentru apă), nici pentru a se înțelege (dacă s-ar putea înțelege) că e făcut din apă (în acest caz ar zice pahar din apă, așa cum zic dulceață din trandafiri sau rochie din stambă).

Adevărul este că prepoziția de avea în limba veche un mare număr de întrebări și încă de atunci i s-au luat treptat unele, formîndu-se prepoziții compuse: din (de + în), de la, despre, de către și altele. Chiar și așa i-au rămas multe funcțiuni, pe care vorbitorii de azi le elimină în continuare: casa de odihnă se transformă în casă pentru odihnă, în loc de plin de noroi se zice plin cu noroi și așa mai departe. Să nu se creadă însă că celelalte prepoziții sînt apărute: s-a văzut cazul lui pe teren care devine în teren, nu se mai pune pălăria în cap, ci pe cap. Exemple se găsesc foarte multe.

Pentru oamenii mai în vîrstă, această tulburare a prepozițiilor este neplăcută: ei sînt convinși că e bine așa cum au învățat cînd erau mici și că limba nu trebuie să se schimbe. Și desigur unele schimbări pornesc de la idei absurde. Un corespondent mi-a explicat că dacă ar avea o vacă de lapte l-ar ajunge pe cîțiva ani, prefăcîndu-se a înțelege că ar fi o vacă formată din lapte. El spune deci vacă cu lapte; cînd i-am ripostat că vaca de lapte nu e în permanentă cu lapte, a găsit altă soluție: va zice vacă pentru lapte. N-am vrut să duc mai departe discuția și să-i spun că vaca nu e pentru lapte, ci pentru noi.

Adesea inovația pornește de la ideea că publicul are o slabă capacitate de înțelegere. La restarea, în loc de ardei umpluți cu smîntînă, am văzut pe liste ardei umpluți și smîntînă, ca nu cumva cineva să creadă că ardeii sînt umpluți cu smîntînă.

Oricum ar fi, frămîntarea care a cuprins generațiile mai noi dovedește că nu trec nepăsătoare pe lîngă problemele de limbă. Și, cînd facem bine socoteala, și ne dezbrăm de ideea că toate trebuie să rămînă așa cum ne-am deprins noi, nu putem să nu recunoaștem că, în definitiv, reduceri funcțiilor multiple ale unei singure prepoziții, prin utilizarea altora care erau mai puțin exploatate, prin crearea de prepoziții compuse (din două prepoziții, sau dintr-o prepoziție și un substantiv) și așa mai departe, înlătură unele confuzii și constituie în ansamblu un progres pentru limbă. De a ceea eu am încetat de a mai combate inovațiile în acest domeniu, chiar dacă personal nu mi le în sușesc.

AL. GRAUR

Lecturi

(Urmare din pagina 1)

pe lista neagră. Dar n-a fost nimeni, în nici o clipă, să-i surprindă un semn de teamă. Un paragraf, nu mai puțin interesant, în care autorul surprinde și pune în lumină toate raționamentele jocului, magistral, al lui Sadoveanu (paragraful, de altmînter, intitulat drept aluziv omagiu „o partidă de șah”), este acela al banchetului oferit de N. I. Herescu, președintele de atunci al S.S.R.-ului, cu gîndul ascuns ca Mihail Sadoveanu să fie cumpărat și transformat în panegirist al regimului lui Hitler, de către un conte și un baron din garda acestuia. Capitolul trebuie citit, de la început pînă la urmă, pentru detaliile ce nu scapă biografului, dar și pentru toate nuanțele acestei extraordinare „partide de șah”, cu care marele prozator se strecoară și, pînă la urmă, cîștigă. Cînd, după o serie de mișcări tactice, de înaintări și retrageri succesive, ce, pe mai mult de unul dintre asistenți, îl avertizase, strategia prozatorului învinge, cetitorul e deplin satisfăcut. „Eu sînt doar un simplu povestitor, spune Sadoveanu la capătul duelului, al banchetului și al răbdării contelui și baronului. Nu am nici cultură istorică, nici social economică, nici știința unei analize serioase. Ce-mi propuneți este o operă mare. Mă depășește”. De aceea voi reproduce rîndurile cu care Vintilă Russu-Sirianu încheie fragmentul și care mi se par comentariul, pe cît de just, pe atît de fericit intuit, al întregii

scene. „Jucase picșa, spune autorul, pe un fond superb de demnitate. Cu o știință fără greș, izvorită din străvechiul bur simț românesc. Ca un voievod din veacuri vechi, care a lăsat paloșul războiului, nevoit să lupte și cu arma diplomatică, în fața vreunui trimis al Padișahului sau al regelui leșesc. Da. Ca un înțepet domn pămîntean”. Si tot din timpul acesta, cînd omul era hăituit ca o fiară, și cînd Mihail Sadoveanu, retras în sihăstria de pe Valea Frumoasă, își desăvîrșise licorile „Divanului persian”, merită să fie citată această înțeleptească propoziție: „În astfel de împrejurări trebuie să ai răbdare”, atît de conformă cu temperamentul scriitorului și pe care marele prozator o pronunța (și sînt ultimele cuvinte ale întregului capitol) într-o sedință conspirativă, prin vechiul făgădău al fostei străzi Romană și drept simplă consolare la alarmele, justificate, ale lui Cezar Petrescu.

Însă „Vinurile lor...”, spuneam, aduce o serie de informații, ce lămuresc și amplifică biografiile a încă nouă scriitori și artiști. Cele citeva citate ce am făcut la capitolul Sadoveanu ajung, cred, să dea o idee despre felul cum Vintilă Russu-Sirianu concepe biografia. Departele d-a gîndul unei biografii didactice, așa cum se obișnuiește în manuale. Oamenii, pe care autorul „Vinurilor lor...” i-a cunoscut, un Enescu, un Brăncuși, un Sadoveanu, un Coșbuc, un Panait Istrati, un Octavian Goga, un Ion Brezeanu, un Bălățeanu, nu sînt în voința autorului



Desen de MIHU VULCANESCU

Barza

Barză fermecată, nu ne-nfige
Din apus acele catalige.
Lasă-l adormit orașul nostru,
Nu-l trezi cu pocnete din rostru.

Mim nepotolit de generații,
Nu pleca la toamnă în migrații
Ci rămii deasupra să te rogi
Pentru-avutul nostru din pirogi.

Știi, din locul primului născut
Stau cabine vechi în șir tăcut
Pîn-aici în piață unde vrem
Adevăr să zicem și tăcem.

Tu, atât de calmă, de firavă,
De îndepărtată și batavă,
Vezi ca visele să nu se piarză
Pasăre cu ghieți, Alteță barză.

Popas

Ne-am oprit la hanul cu ogive șapte
Părăsit pe drumul către miază-noapte,
Crime zgîrmă vesel zidul de din dos,
Duduie marmide gilgiind de sos,
Subrede cătane se despică blind
Singure, cu șișul, umbră căutînd,
Pulberi de hangite drept în frunți cu bubă
Știi, ne vor aduce vin solid din hrubă,

Scutură-mi surtucul galben, de cenușă
Și să stăm la masa cea mai dinspre ușă.

Desen de MIHU VULCĂNESCU



Imn rațiunii

Am instalat un joc etern
Pe-un astru vînat, de platină,
Are, montați pe vilbrochen,
Doi monștri triști și-o tamburină.

Dacă-l privesc, la infinit
Unul din ei, mai trist, va bate
Iar celălalt, înveselit,
Va da din degetele toate.

Continuitate

„Turturliu uliu
Duce mort pe viu“

Născînd seminție de vise
Femeia din vise murise.
La creștet de moartă fata
Vesel, în taină, oftat-a.

Era o odaie cu pături
Și nopți așezate alături
Cînd, am bătut la geam
Cu sarici, cu urdă, cu ham,
Cu sare din țiguri, cu mingi
Și știrbi zurgălăi la opinci.

Veneam din orașe uriașe
Purtînd comănac cu panașe,
Albastră, ducînd sub tunică,
O viperă strînsă de frică.

Încerc întrebare : dar cum ?
Și-n vise se moare acum ?
Pătrund. Peste laviți și perne
Zăpadă fata mi-așterne

Și tot ea pe laviți revarsă
Femei cu privirea întoarsă...
Le mîngii pe talpă, pe crupă,
Le las pentru dragoste, după,
Și, vesel, mă-ntind lîngă moartă
Sorbînd din canistra spartă...

Or ea, din adîncuri, din moarte,
Năframa și-o dă la o parte,
Acum ne-nvelim amîndoi
Cu pături de negură, goi
Și cum ne zîmbesc din sofale,
Din umbră, femeile goale...

Dar ce mai directică fata ?
— O mătură numai și gata ! —
— Te spală, te piaptănă fată
Și-n tindă te-așază odată,
Să stai de priveghi, cînd, afară,
Curg ginte pe drumuri de țară,
Fug care-ncărcate cu baniți
Și sar armăsari peste draniți
Trec oști de monahi și momii,
Cădelniți în clinchet, tămii,
Lumini învelite cu ceară
Spre noi, pe noi să ne ceară...
Tu nu ne da, nudă te lasă
Privită de ginta minioasă,
Adună mirezme-n năframă
Zîmbește și nu-ți fie teamă,
Din toată făptura-ți subțire
Un fir nu-ncerca-va clintire,
Întreaga pădure va arde,
Sclipi-vor pe străzi halebarde,
Tăia-se-vor prunci de Irozi
Juca-vor comete din cozi
Ci ție de ele nu-ți pese
Din nou înflori-vor mirese...

Tu darul primește-li-l, du-l
Pe scară, acolo-n pătul,
Rămii și ne-asteaptă apoi,
Spre ziuă veni-vom și noi...

Intermitente

stru, simple aparițiuni onomastice, des-
care d-sa ar da informațiuni, mai
lt sau mai puțin precise, confruntate
cu mărturiile din afară. În „Vinurile
...“ vorbește o sensibilitate de artist,
de o împrejurare sau alta, în situații
ticulare, aptă nu numai să cunoască
personalitate sau alta, dar și să co-
re în intimitatea ființei lor, pentru
e aduce o mărturie niciodată truată.
a acest punct de vedere, cred că nu
stă capitol mai concludent al amin-
lor lui Vintilă Russu-Șirianu, decît
la pe care îl închină lui Octavian
ga. Omul, pe care-l cunoaște din fra-
tă copilărie, în casa părinților, și al
ui secretar intim va ajunge cu timpul,
na din marile iubiri, venerațiune încă
r fi greșit, ale lui Vintilă Russu-Și-
nu. Nenumărate episoade o atestă.
mul pe care-l fac împreună la Arad
într-un compartiment de tren înghe-
la Akerman, o convorbire întretăiată
telefoane, între Goga, acum la putere,
Sadoveanu, ce trebuia captat în scopuri
tice, un prinz la o damă de onoare,
care Goga vorbește, în termeni exce-
ti, de „miracolul“ folclorului țărănesc,
o întrevedere și o convorbire Goga-
v Endre, cu puțin înainte de moartea
stația și-n care poetul maghiar îl face
nt asupra primejdiilor politice, ce-l
desc pe autorul „Cosașilor“, cei doi
de sbucium înainte de intrarea Romă-
în război — iată tot atitea scene în
Octavian Goga apare investit cu
te atributele unei naturi generoase, pe

cît de bogată în revărsări ale inimei, pe
atît de pîndită de contradicții politice.
Sirenele acestea au pierdut pe mulți din-
tre fiii cei mai înzestrați ai neamului.
Însă peste tristețea unor atari momente,
Vintilă Russu-Șirianu coboară o cortină
de discreție. În schimb, cît de zguduitor
sună anumite gânduri, pe care Octavian
Goga i le împărtășește prietenului său
într-o promenadă vesperală prin maha-
lalele mizere ale lașului, din timpul r. zo-
iului. „Pe Copou, notează autorul într-o
fericită expresie plastică, se lasă apusul,
punînd borangic de violet și roz pe ză-
pada proaspătă. În văzduh răsuna, imens,
croncănît de ciori. Un concert în negru...
Goga se oprește. Și eu. Respiră lung, își
trece o mină, brutal, cu un gest stingaci,
peste obraz, peste ochi. Și spune rar,
fără nuanțe, ca un gînd : — Vom purta
în noi pagini dantești... Am impresia că
mă scufund într-o mare de dureri...
crengile copacului sunt oase frînte... pă-
mîntul e plin de răni adînci... cerul
orb... și calc mereu peste mormînte“. Și,
desigur, capitolul Goga rezervă și alte
surprize cetitorului.

Deopotrivă de pitorești, de umane și
de semnificative sunt și celelalte capi-
tole ale volumului. Întîlnirile cu Enescu,
într-o sală de spital, pus să țină în brațe
piciorul amputat al unui rănit și cedînd
emoțiilor, în casa din Iași a Teodorenilor
sau în biroul președintelui dr. Groza, îm-
plinesc un portret dintre cele mai emo-
ționante ale marelui muzician. Gestul
pios de a vărsa cîteva picături de pahar

pentru jertfele războiului și gîndul de a
compensa o durere imensă (Vintilă Russu-
Șirianu își pierduse fratele la Turtucaia)
cu muzică din Bach executată pentru un
singur auditor, ilustrează situațiuni pe
care autorul le tratează cu emoționantă
discreție. Pitorești și scînteietoare sunt
întîlnirile autorului cu sculptorul Brân-
cuși și cu scriitorul Panait Istrati. Pe
amîndoi îi cunoaște în timpul stagiului
său parizian, din 1927, cînd Vintilă Russu-
Șirianu conduce o revistă franco-română.
Originalitatea, nu numai artistică, dar și
omenească a marelui sculptor, refuzul său
de a ceda solicitărilor lui Cezar Pe-
trescu, sosit în goană la Paris, cu gîndul
să se documenteze pentru o vastă bio-
grafie romanțată a sculptorului, lecția ce
sculptorul predica lui Nicolae Titulescu,
sosit de la Londra și nedumerit asupra
originalității sculptorului însuși, amuzan-
tele ieșiri ale sculptorului la teatrul de
varietăți, înțelegerea dificultăților mate-
riale (o scenă B. Fundoianu, de o rară
discreție, se cuvine reținută) și anumite
cuvinte „brăncușiene“, de un timbru cu
totul aparte, amintesc nu o dată eseul pe
care Petre Pandrea l-a închinat lui Brân-
cuși. Din capitolul Panait Istrati rețin
în mod special întîmplarea „omului cu
povara“, cînd autorul „Kirei Kiralina“
riscă să fie arestat pentru insulte aduse
agentilor ordinii publice și e salvat, cu
concursul Elenei Văcărescu, de autorul
„Vinurilor lor...“. Un impresionant amurg
de viață e acela al poetului George Coș-
buc, după pierderea fiului său Alexan-
dru, mort într-un accident de automobil.
(În treacăt să notăm o eroare cronolo-
gică, aceea anume că la o întrevedere
din 1915, cînd Coșbuc explică pentru ce
a stat la o parte în tot timpul campaniei
pentru intrarea României în război, asistă
și Ilarie Chendi, care răposase de doi

ani. O altă eroare, aceasta de altă natură,
în capitolul Sadoveanu : N. I. Herescu a
fost, la Universitate, profesor de latină,
nu de greacă. Ei, dar vorba aceea: tot
un drac.) Un capitol de-a dreptul senzațio-
nal, este acela închinat lui Ion Brezeanu.
Interpretul „Cetățeanului turmentat“ din
„O scrisoare pierdută“, al lui Ion din
„Năpasta“ și idolatria pe care marele ar-
tist o poartă lui Caragiale, sunt minuțios
subliniate, cu ajutorul unor pertinente
excursuri analitice. Ultimile două capi-
tole ale volumului, Vintilă Russu-Șirianu
le intitulează „Caragiale“ și „Eminescu“
și ele se întemeiază pe aducerile amînte
ale tatălui său, Ion Russu-Șirianu, direc-
torul „Tribunei“ din Arad, exmatriculat
din preparandia din Arad și refugiat po-
litic, în țară, pe vremea cînd la „Timpul“
lucra ilustra treime Eminescu-Caragiale-
Slavici. Coleg de cameră cu Eminescu, în
timpul eclipsei poetului din vara lui 1883,
amintirile lui Ion Russu-Șirianu vor ajuta
la clarificarea multor neguri biografice.
Să spunem că o scenă impresionantă,
aceea a dricului urmat de un singur
copil ce-și duce mama la cimitir emo-
ționează în special. În treacăt, onorariul
primît de la Iosif Vulcan, directorul „Fa-
miliei“, poate că este exagerat. Alta era
valuta pe atunci.

Teșut din scene caracteristice, în care
răzbat sentimente de iubire și venerație
pentru marii săi înaintași, și scrisă cu un
elan liric, ce folosește în egală măsură
portretul, dialogul, imaginea blazon, pe-
rioda sau propoziția eliptică redusă la
un singur cuvînt — „Vinurile lor...“, re-
centa lucrare a lui Vintilă Russu-Șirianu,
nu este numai o carte cuceritoare, dar și
o veritabilă arhivă, în sensul larg al cu-
vîntului, biografică.

PERPESICIUS

Pamina e fericită. Se învîrtește repede prin toată casa, vorbește amabil, aproape dragăstos, cu servantele pe care le tot cheamă s-o ajute să se îmbrace și cînd trece în fugă pe lângă mine mă privește în așa fel că simt un gol arzător în gît și că dacă mi-ar spune surîzînd să mă arunc pe fereastră n-aș sta o clipă pe gînduri și aș încăleca într-un suflet pervazul. Din ea toată se desface o lumină și o aromă care face brațe și mă îmbrățișează stringîndu-mi gîtul și sprijinindu-și coatele pe pieptul și pe umerii mei. Dantelele și mătăsurile foșnesc amețitor de dulce pe ea, aș vrea să mă întind sub tocurele pantofilor ei care pocnesc pe parchet, din loc în loc, ca niște vrăbii care ar ciuguli grăunțe. Soarele intră pe imensa fereastră, îi aprinde părul roșu, crinieră care îi bate spatele între omoplați infoindu-se, strîns pe timp, de sub pălăriuța ce nu-i acoperă decît foarte puțin creștetul capului, ascunzîndu-i în schimb, cochecet trasă pe-o parte, aproape în întregime fruntea. Corpul ei în mișcare rapidă își arată prin rochia îngustă toată arhitectura zveltă, prelungă. Buzele mari și moi, de un roșu mai potolit decît al părului, au o inteligență specială, a lor, mai presus de a unei întregi academii, îndurerate, imperioase și tandre, mulate pe invocațiile tragice ale Fedrei, pe renunțarea Berenicei, pe ingenuitatea rafinată și atît de aproape de a fi crudă și tristă a Silviilor lui Marivaux pe care, pe acestea din urmă, acceptă uneori să le joace pentru a oferi admiratorilor ei un contrast savuros de țipător cu rolurile tragice pentru care pare în special a fi făcută, și bun înțeles reușind cum doar o mare actriță ca ea poate izbuti. Se pudrează, expertă, cu gesturi de machior, aplecîndu-și puțin bustul spre oglinda mare a toaletei, deasupra casetelor de lac, a pîntecoaselor sau suplelor borcănase de porțelan, a periilor în montură grea de argint și a flacoanelor de cristal. Ochii noștri se întîlnesc o clipă în oglindă, însă își pleacă pleoapele imediat și continuă să-și plimbe repede și pricepută puful pe obraji, apoi caută în jur un baton de ruj, cercetează atentă efectele de paletă pe care le-a obținut, își umezește un deget cu vîrfurile limbii și rectifică, aproape supărată,

Radu Petrescu

OCAZII PIERDUTE

căci i s-a întîmplat și altceva, a simțit că i s-a desfăcut o jaretieră și e atît de grăbită să plece la repetiție încît nu știe ce să mai facă de necaz. E rîndul meu să fiu fericit și să mă grăbesc să-i prind jaretiera.

— A, nu, spune nervoasă, cu spatele la mine, ce-ți trece prin minte? Cheam-o, te rog, pe Lisette.

— Doar știi că mă pricep tot atît de bine ca ea, protestez demontat și apoi, cînd camerista ingenunchiază în fața ei pe covor și-i ridică rochia prinzîndu-i ciorapul de mătase în jaretieră ale cărei panglici îi înfloresc coapsa albă sus, aproape de pantalonașii cu profuzia lor de dantelă, privesc proslit această scenă în vreme ce ea s-a întors către mine, cu ochii ascunși în spatele unei oglinzi ovale cu miner lung, ca și spre a mă înnebuni mai mult.

— Pamina, murmur răgușit. Caut un pretext de a o reține acasă, nu vreau să mă despart de ea acum, dar nu găsesc nimic, nu-mi lasă vreme căci mă întrerupe întrebîndu-mă foarte amical dar și zorît:

— Ce e? — și apoi Lisettei, care în fine a sfîrșit cu jaretiera și lăsînd rochia să cadă la loc s-a ridicat din genunchi: A tras trăsura?

Camerista îi spune: Da, doamnă, și apoi ne lasă singuri, trecînd pe lângă mine cu o sfială de călugăriță, dar și aruncîndu-mi o privire vag ironică din coada ochiului.

Nu am curajul de a cere Paminei să rămînă. Flăcările care mă ard, față de graba ei absentă mi se par deplasate. E foarte curios și penibil ce simt și încerc să mă ușurez ridicîndu-mă de pe taburet și făcînd cîțiva pași prin încăpere. Nu o pot în-

soți la teatru, am treabă, dar văd în schimb pe fereastră pe Candide nemișcat pe trotuar în fața trăsorii. O așteaptă. E îmbrăcat elegant și, imobil ca o statuie, dar cu ochii în flăcări, suride. Din cînd în cînd scoate din buzunarul de la piept al sacoului batista de olandă și-și tamponează buzele. Poartă o barbă neagră superbă, încrîntată, exact atît de lungă cît să nu-i ascundă gulerul alb, amidonat. Cînd suride îi văd dinții lui de zile mari, aceia solizi și optimiști, canibalici.

Ei bine, știam perfect că el o va conduce astăzi la teatru, chiar eu l-am rugat să vină s-o ia pentru că treburile mă vor reține în casă, dar acum nu știu de ce prezența lui acolo jos în stradă mă izbește neplăcut. E în aer ceva alarmant și hidos. Mi-e greață și întorc speriat capul spre Pamina. Ea stă din nou cu spatele la mine, își pune nu știu ce în poșetă, însă mișcările îi sînt de astă dată stîngace, mîna în care mototolește ceva nedecisă îi tremură, parcă în timp ce îl priveam pe Candide ar fi degenerat. Și deodată îmi este limpede că Pamina nu se duce la teatru și că între ea și cel care o așteaptă în stradă eu sînt un intrus. În fine și-a închis poșeta și se îndreaptă spre ușă, țepănă ca un băț. Desigur, îmi spun înfrigurat, se teme să n-o opresc în ultima clipă căci m-a văzut privind pe geam și va fi simțit (e atît de sensibilă și inteligentă!) că am ghicit ce se petrece.

— Pamina, rîd cît mai degajat, vreau să te văd astăzi repetînd. Merg cu tine. Afacerile pot aștepta.

Evident, vorbele mele n-o găsesc nepregătită. Sub fardul ei s-a făcut

cenușie. Ochii îi sînt încețoșați și duri. Grăbește pasul și-mi aruncă peste umăr:

— Repetiția nu va fi de loc interesantă. Nu-ți neglija treburile.

Alerg după ea (căci aproape fuge) și strig:

— Dragă, dar țin foarte mult să te însoțesc!

Servitoarele s-au adunat din nou între mine și ea, așteptîndu-i dispozițiile și în fața lor, enervat, nu pot continua să-i vorbesc. Mă întorc să-mi iau pălăria. Pînă o găsesc aud huruitul trăsorii pe caldarîm. În casă a rămas o liniște de iaz putred.

Am această vanitate, moștenită probabil de la mama, de a citi infailibil fețele oamenilor. Închid ușa cu grijă și apoi lupt să-mi opresc urletul de disperare și furie. Într-o clipă, tot ce fusese viziune de paradis a femeii s-a transformat într-o otrăvă corozivă, infernală. Fracul de gală întors pe dos a devenit o zdreanță infectă, imundă, degradantă, o caricatură satanică a oricărui vestiment. Toate gesturile ei de adîncăuri, care mă făceau să tremur de uimire și de dorința de a o îmbrățișa și venera, puse acum la noua cheie mă sufocă, mă asasinează. Căutătura ironică a cameristei îmi revine în minte. Fusese complicea stăpînei ei la o scenă de sadică persiflare a încornoratului care le asista, topit de poftă și de dragoste, pe taburetul lui?

Sun din răsputeri. Aflu însă că Lisette a ieșit. A avut noroc, căci cred că aș fi ucis-o.

Apoi, nu mai țin bine minte, am făcut multe nebunii, mi-a trecut chiar prin cap și ideea că totuși biata mai-

că-mea este nomistă însă motiv ca atît de infelicită, deci, tot și Pamina ție a mea și părăsi și ochii duri așa excitat face să îndar nu-mi ăria îmi rătrebuia să mea!), acepară fără încercam,

Pînă la zista și m-bunînțeles schimb triexplica rependă repepatru actri la taifas în corator, bă de talent, gat, așa meu, o pănpectuoasă. pe unde apii. N-am ie-aș fi decusem pe ame pentru și nu voia după ce i-tul de rău, nul dintre

De acolo goana prin mai eram bunc stîns cîte un puimi spuse

Unde să, privire eneplin de looamanți se ca într-unții, învînță și ură, și căci îi ved halucinație brățișati dleta pe carcuse cu atîoasa rochiul patulu de suflet, rapii de rvisasem sâ nepăsare d

Versuri de Florica Mitroi

Risipa

E tîrziu, e un cîmp de mohor, o trinitate
veche
în coase muzicale, ninsori și cataracte
cum lucrurile se îmbibă de repaos ca o
fiară
pe pat de viermi înaripatul zeu
neveroșimil, nearmonios

în sacru alb și tîrîș
caii de stepă unici, hohotînd
este tîrziu, cum vin, plutesc
tentații preistorice, de-a dreapta și de-a
stînga, strămoșii vulturi, hîzi

Priculiciul

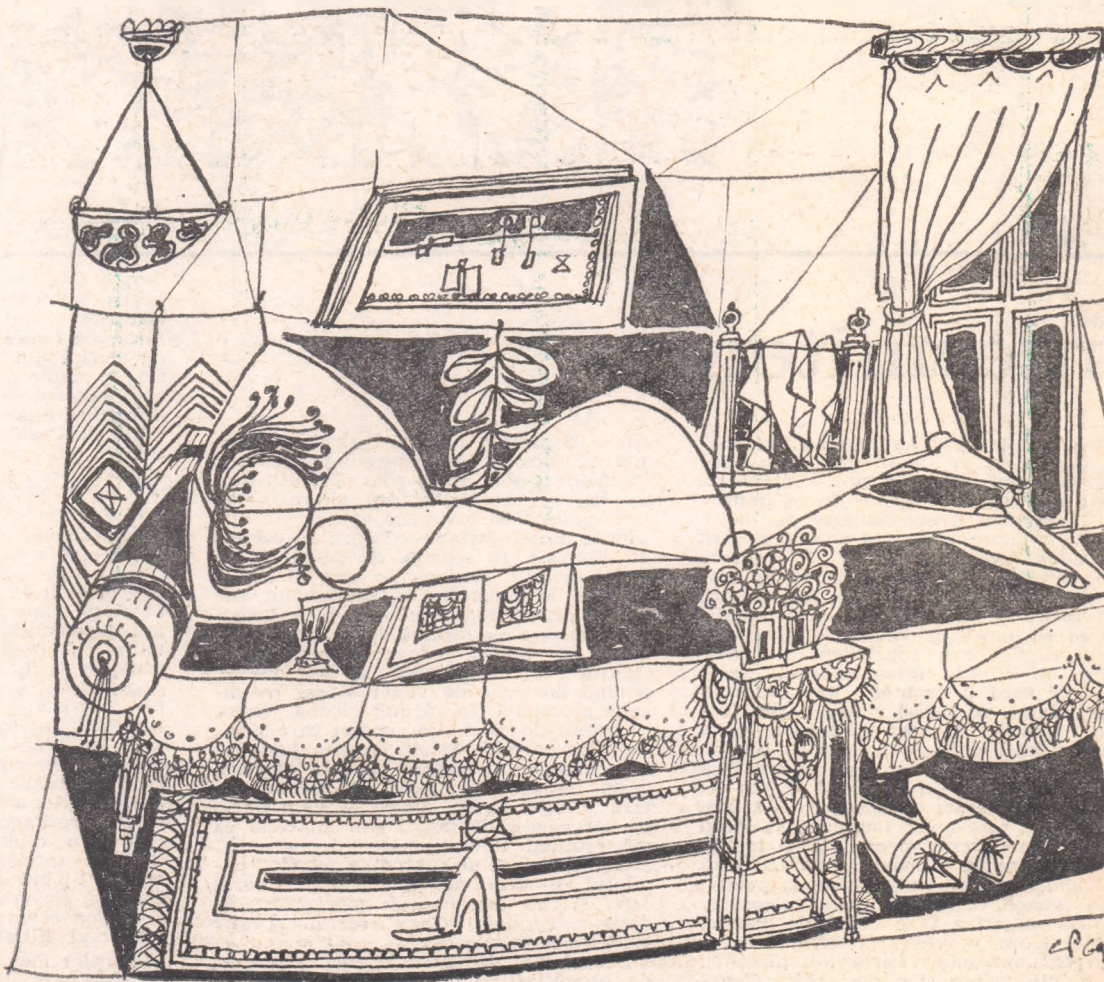
Să fiu un priculici angelic ce-mpinge
lucrurile într-o parte
o poală de mantie violetă tîrînd;
cu mîinile lipite una de alta și arse,
să fiu o figurină de argint

Și să vreau un caval foșnitor de must
cîntînd fals și puțin îmbătat
din care să se smulgă un sfînt subțire
neliniștit și cocoșat.

Ori un coșciug de legume din care să ies
în piele de drac cu ochii pe dos
cu ardei la gît și cu felinare
de dovleac peste pulpele goale.

Desființarea agoniei

Dar prizonier al cui? O, tulbure exil
pe dilatata libertate
se desființează agonia, mă îmbarc
în cerul plat ce mă străbate



Desen de CORNELIU PETRESCU

fizio-
ci un
chiar
red și
adide
ven-
a mă
și
a că,
tut-o
Așa
si fu-
mai
(cul-
mi se
are-l

re-
unde
ar in
care
sus-
vreo
rînce
de-
plin
tene-
tenul
res-
care
șer-
caci
tre-
anu-
mina-
pască
des-
ciui-

e, in
Nu
căr-
ult și
dide,
casă.

ai o
it de
e de
lume
ame-
erare
ucid,
ntr-o
im-
toa-
o fă-
ptu-
icio-
ăsită
cio-
care
i cu
or să

zburde gol. Iar jaretiera pe care nu
vruse să mă lase să i-o prind se
ivea dintr-o cută a pledului de pe
pat, făcut ghem de zbaterea corpu-
rilor lor biciuite de patimă. Auzeam
ce-i șoptește, înecată și răgușită,
știam pînă în cele mai arzătoare a-
mănunte cum îl sărută și cum pri-
mește îmbrățișările lui în așa fel în-
cît să-l stimuleze mai mult și ea în-
săși să le guste cu cea mai mare in-
tensitate, știam și cum deschide apoi
pleoapele, sfîrșită de puteri dar gata
să reînceapă jocul, și cum privește
recunoscătoare și îndepărtat ironică
în ochii celui de lîngă ea și cum își
scutură părul ridicîndu-și o clipă
capul de pe pernă, știam și vedeam
tot însă nu puteam opri nimic, ori-
cît aș fi amenințat și aș fi gemut
și mi-aș fi lovit capul cu pumnii,
pentru că între mine și ea se ri-
dica bariera invizibilă, dar de netre-
cut, a faptului atît de simplu că nu
știam unde se află. Prizonier al îm-
prejurărilor, trebuia să asist ne-
putincios la consumarea nenorocirii
mele. Mai tîrziu puțin, chinurile mi
se mai potoliră, apoi reîncepură să
mă frămînte cu sălbăticie sporită.
Imobil în fundul unui fotoliu, mă
temeam că de-aș mișca fie și din-
tr-un deget puterea mea de frenajie
ar ceda brusc.

Pamina veni pe la 8 seara. Nu se
întunecase, nici măcar încă nu a-
pusese de tot soarele. Cerul era plin
de norișori cenușii cu lumini roșii,
albe și-l vedeam tot, prin vitrina
lată de cristal a ferestrei. Dădea or-
dine, umbla ușoară, pocnea ușile.

Notez acest lucru ciudat că pri-
ma mea mișcare cînd o auzii prin
casă fu de recunoștință. Îi eram
recunoscător că, întorcîndu-se, des-
ființase dintre mine și ea neputința
mea de a o ajunge pentru că nu
știam unde să o găsesc, coșmarul
de a nu putea eschiva și nici răspun-
de loviturilor care mă mortificau.
Mișcarea aceasta absurdă a sufletu-
lui meu înnebunit mă înmuie și cînd
ea împinse ușa micului meu birou
și-mi întinse surizătoare mina (mi-
na cu care desigur a mîngîiat și a
frămîntat și a zgîriat adineauri
corpul celui alt!) nu putui decît să
i-o strîng, sfîrșit, și să o întreb cu
niște ochi vinovați cum a fost re-
petiția. Eram gata să primesc, cu

aceeași ochi vinovați, orice minciu-
nă a ei.

— N-am mai fost la teatru, o auzii
însă spunîndu-mi foarte liniștită. În
drum m-a apucat o migrenă și atunci
l-am rugat pe Candide să mă înso-
țească afară din oraș, în trăsura, căci
mă gîndeam că aerul o să-mi facă
bine.

Ce frumos minte! Adică de fapt
nu minte că n-a fost la teatru, spu-
ne adevărul cînd îmi aduce la cu-
noștință că a fost pînă acum în com-
pania lui Candide, îmi precizează
că au ieșit din oraș, ceea ce iarăși
poate fi adevărat, migrenă probabil
va fi avut, căci a plecat de-acasă cu
atîtea emoții și indispusă, nu minte,
repet, doar omite.

— A fost frumos? o întreb.

— Minunat, răspunde firesc.

— Ce mai face Candide?

O femeie vulgară mi-ar fi răspuns
fără greș: „Regreta că nu ești și
tu cu noi și-mi cerea vești despre
tine”. Și mi-ar fi dat astfel prilejul
să mă înfurii și să trec la chestiuni
mai precise, mai puțin suave, dar
care să-mi aducă poate clarificările
necesare. Pamina spuse, așezîndu-se
pe divanul din fața mea:

— Amabil, ca totdeauna.

— Amabil, care adică poate fi iu-
bit, încercai eu să creez o punte spre
scandal. Și dădui greș, pentru că
Pamina care, cu afectarea obișnuită
actorilor, nu spune niciodată „Țin
la cutare” adică îl simpatizez, am
pentru el multă prietenie afectuoasă,
ci „Iubesc pe cutare”, exclamă
prompt:

— A, oui, je l'aime beaucoup!

— Lui aussi, il l'aime beaucoup,
spusei.

— Crezi? făcu uimită, dar și pîrînd
că deja se gîndește la alt subiect
decît dragostea lui Candide.

— Da, exclamai cu tărie (și în
gînd: Să vă fie de bine!) însă văd
că am pierdut toate ocaziile, că dacă
acum i-aș face imputări și i-aș cere
socoteală, m-ar privi cu ochi mari,
fără să înțeleagă nimic — și ar avea,
fără-ndoială, dreptate.



Desen de SORIN DUMITRESCU

Și carnea mea se tulbură, e glas
plăcere de cenușă, ghirlandă de sacru
umbros
apoi e apa dulce a oceanului, e corp de
duh;
conștiința clară a materiei îmi smulge
aerul copilăros.

O, desființarea agoniei, palmele îmi poartă
un prefăcut blestem,
nu sînt nimic din ce e dat să fie,
nu urc și nu cobor, nu mă rotesc și nu
revin —
nu duhul, nu minciuna, nu îndurerarea
să poată să coboare tandru pe raze o stafie.

Primul cor

Începe pentru înger un dement amor
pe cînd, în sacra sa cădere
tristețea îi mimează un animal actor
cu măști rarefiate de plăcere

Cît de aproape arhetipul, lent colos
și fără corp făcut din moarte
ca și țăriile, ca mărul roz
cu stele moi, înmiresmate

Un diamant grotesc cu ghiare,
cît de aproape nepătruns,
traheea stingerii, strălucitoare
imită primul cor, difuz

*

* *

Un bulb de muzică hrănește îngerul,
orbite,
un paroxism de diamant, de prunci,
ca direle de fulger scurt peste un limb cu
oseminte,
ca fructele bombate, sîngerii și dulci

Prin alterare, sîngeros de vid în transă
și pămîntean, un mozaic summerian cu lei
din cărămizi,

beția tainei, neascunsă,
rai static cu ochii livizi

Ascultă morții concentrați dement
în frică și în apăsare
ca direle de fulger scurt
peste un limb cu animale.

Poesis

Tu ai venit spre mine mereu
mi-ai mîngîiat fruntea udă
ca o răsufare de polen, ca o aripă de
flutur,
inimile noastre — atingîndu-se — asudă

Tu ai venit spre mine mereu
și prin această seară grotescă de lapte
cu o lunecare greoaie de zeu
în sus, pe sub hainele mele sparte.

M-ai trecut, omăt extatic, în sud
marea în urma noastră e prăvălită;
nu te mai văd și nu te aud
parcă aș fi un foisor de răchită.

Refuzul

Descinde un templu cilindric
în podoabe amorfe, în păgînatate
cum vina enormă, îngerește
își arată orbitele sparte.

Refuzul chemat, bură, rugină
stricată, pline și vin, răsfirată uzare,
un templu cilindric de piatră
la marginea craniului cu buze
poruncitoare.

Un lup de delir

Vară-toamnă tulburată
o grapă frenetică îmi taie trupul
mi-e groază să cuget, sînt un lup de delir
și mușc de plăcere nisipul.

Ce bine îmi vine pămîntul, îmi este mantie
fluturătoare
merg prin pămînt, de-o parte și de alta
am aripi de pămînt care mă îmbată
tăiș prin ierburi, înghit o coasă păioasă
cocoșul indolent al cerului cu fața colorată.

Trec prin ulm, prin frunza lui străvezie
îmi văd capul în ulm, în trunchiul lui gura
mea cere apă
sărut strugurele, cum aș săruta spatele gol
al unui bărbat
culcat pe burtă în iarbă.

Maimuță albastră într-un parc cu stînci

Lumină albăstruie cade dintr-un tavan
ceresc
un creier prost suride alb, infoaie liliacul,
mușcă-n chiparosă
carnea eterică grădină, meduze ciripesc,
ca foile secate flutură de stîncă roză.

Maimuța fildetie este cu lăcomie într-un
diamant himeric
în straturi colorate se sfîșie un idol
rămuros
apasă cerul; în explozii, într-un crucifix
neritmic
înaripează verde găunos.

Vedete autentice sleite își sfîșie blana
moartă
și mușcă luna ca pe-un creier de vițel
atunci tăiat
pămîntul se oprește pe o plantă;
atunci le rupe pieptul aerul comprimat.

LICHTERIANA

Rostire și scriere

Zacharias Lichter scria foarte rar: câte un poem pe care-l purtase mai multă vreme în minte (poate doar ca să se „elibereze” de el, ca să scape de acele cuvinte care se repetau fără voia lui în succesiuni identice, sîcîitoare, obsesive: nu atît de un act de expresie era deci vorba, cît de dorința de a depăși o expresie anterioară prea cristalizată, de a o topi și șterge din memorie spre a regăsi ceea ce în termeni lichterieni s-ar fi putut numi **uitarea creatoare**); sau cite un gînd care-l urmărea prea stăruitor și care amenința să se prefacă în poem. Notate în grabă, cu un scris plin de iregularități și ca atare foarte greu de descifrat, pe cite un colț de ziar sau pe cite un petec de hîrtie cules de pe cine știe unde. poemetele sau fragmentele poetice ale lui Zacharias Lichter erau de obicei aruncate fără întîrziere sau abandonate chiar în locul unde fuseseră așternute: așa putuse intra biograful lui, ajutat de întîmplare, în posesia cîtorva dintre ele. E cît se poate de limpede că autorul lor nu pune nici un preț pe ele și se poate chiar presupune (de către cei familiarizați cu felul lui de a gîndi) că simplul fapt de a le fi scris îi va fi produs lui Lichter o anume nemărturisită **rușine**. Să meargă pînă acolo încît să le adune și să le păstreze, atribuindu-și paternitatea lor, — aceasta ar fi fost în ochii lui o culme a înjosirii de sine; ar fi fost, dacă — așa cum îl cunoaștem — profetul n-ar fi ignorat cu seninătate însăși posibilitatea de a face un asemenea lucru.

«Adevărul de foc — spunea Zacharias Lichter — nu poate fi comunicat decît prin viu grai. Oricum, nu încapă nici o îndoială asupra faptului că vorbirea este, în oricare dintre ipostazele ei, superioară scrisului. Omul-care-spune are nevoie de o energie spirituală și de o **continuitate** a tensiunii creatoare care pot lipsi și adeseori lipsesc omului-care-scrie. Omul-care-spune (dînd la o parte întrupările lui joase, firitoare, dotate sau supradotate cu „vervă”, acea „vervă” prin care se manifestă instinctul de sociabilitate) imprumută **spunerii** luminile interiorității, curge el însuși în aceste lumini, întreține cu ființa lui, cu puterea lui de a fi, dureroasa flacără a inefabilului: ceea ce spune este pătruns de **ceea ce nu se poate spune**».

Numai rostit, cuvîntul își poate împlini rostul adînc, acela de a fi un vehicul al revelației. Singură vorbirea se poate înălța pînă la un prag dincolo de care alienarea devine neputincioasă: scrisul e condamnat să rămînă prizonier lumii lui **a avea**; e o fatalitate într-adevăr să nu putem **păstra** decît printr-o acceptare a **înstrăinării**: chiar și pe noi înșine ne păstrăm doar înstrăinîndu-ne. Fără îndoială că rostirea, în măsura în care e un act social și în măsura în care presupune, ca orice act social, un sistem de convenții, nu e nici ea independentă de dialectica înstrăinării: sînt însă împrejurări — și la ele, numai la ele mă refer acum — în care ea-și regăsește ca prin minune ceva din caracterul ei original de emanație, în care izbutește să-și redobîndească

vocația participării la esența emanației a logosului dintru începuturi, — acel cuvînt prin care ființa absolută s-a rostit pe sine, s-a înființat întru Cuvînt. Orice limbaj omenesc este impur, omul-care-spune se situează însă — cel puțin virtual — mult mai aproape de pura inaccesibilitate a ființei decît omul-care-scrie (orice ar scrie el).

Prins în mrejele lui **a avea**, omul a izbutit să intervină în jocul memoriei și al uitării stricînd echilibrul firesc: scrisul a apărut ca modalitate a **conservării** (de aici o întregă și vertiginosă evoluție istorică, o sporire în progresie geometrică a capacității de conservare pe toate planurile și în toate domeniile, o diversificare și rafinare a posesivității individuale sau colective): ca o **prelungire a memoriei**, ca o instituire a tiraniei memoriei, — dar a unei memorii obiectivate, dezumanizate, scoase din apele vie ale uitării și înțepenită în semn. Cuvintele zboară — și sînt făcute să zboare —, cele scrise rămîn și se adună.

Descoperirea scrisului a însemnat începutul unui proces de corupere a memoriei umane: cu timpul, hîrtia acoperită de litere moarte devine aceea care trebuie să țină minte, să știe și chiar să gîndească! Da, oricît de ciudat ar părea, sînt oameni care nici măcar să gîndească nu pot decît cu creionul în mînă, în fața unei foi albe: sclavi ai literei, autori de cărți care ar rămîne muți dacă i-ai întreba despre ce este

vorba în cărțile lor; muți și perfect senini, căci, la urma urmei, n-ai decît să citești acele cărți dacă vrei să afli ce-și amintesc ele, ce știu ele, ce gîndesc ele. Într-un fel, s-ar putea susține că **scriitura însăși scrie**, inventatorul ei (un soi de ucenic vrăjitor) ne mai fiind pentru ea, pentru infinita și imprevizibila complexitate a intențiilor ei, decît un simplu **medium**.

Germenele răului care-și găsește în scris un teren de dezvoltare atît de propice — spunea Zacharias Lichter — îl putem identifica în inșiși operațiile memoriei, chiar și atunci cînd aceasta nu s-a înstrăinat încă de fluxurile și refluxurile oceanului primordial al uitării datorate de viață. Înzestrată cu aptitudinea de a fragmenta totalitatea și de a clasa fragmentele (după afinitățile lor, de la simpla contiguitate și pînă la analogie sau omologie) memoria e totdeauna animată de o secretă voință ordonator-dominatoare și, ca atare, ea trebuie considerată **arhetipul oricărei puteri**. La scara socială (nu-i locul acum să vorbim despre puterile sacralului, despre harurile Amintirii) nu-i greu de observat că dezvoltarea organizării politice și economice a omenirii a avut drept una dintre caracteristicile ei fundamentale efortul de a specializa și perfecționa (din unghiul **știutului**) procesele și funcțiile memoriei. Scrisul, apoi tiparul, au fost momente de cotitură pe acest drum.

Scuturîndu-ne de prejudecăți, e cu neputință să nu ne dăm seama că originile scrisului sînt în cea mai directă legătură cu **necesitățile puterii**. Apariția scrisului — căci acesta a fost felul lui primordial — a adîncit enorm posibilitățile opresiunii și exploatarei; a ușurat, dacă nu chiar a făcut cu putință, constituirea unor mari imperii stabile și exercitarea tiranică a puterii la dimensiuni sociale dintre cele mai largi. Inițial (mai tîrziu în forme mai

ascunse, mai subtile și totodată mai eficiente) scrisul a fost o **armă** în mîinile puterii, un mijloc de subjugare și represiune; o armă și un instrument de tortură de-o invizibilă (dar cu atît mai sălbatică, mai monstruoasă) cruzime. Din acest punct de vedere scrisul a însemnat deci o mare victorie a lui **a avea** și trebuie privit ca un eveniment tragic în istoria umanității, ca inaugurarea unei epoci în care suferința umană (aceea datorată împilării) a înregistrat o creștere fără precedent.

Nu se poate spune că oamenii nu mai uită; ba chiar ei uită din ce în ce mai mult, cu inima ușoară, încredințînd ceea ce știu sau ceea ce-și închipuie că știu memoriei sterpe a scrisului. Trăind de cîteva mii de ani sub dominația din ce în ce mai exclusivă a valorificărilor memoriei, mereu mai stăpîniți de-o neferescă nevoie de istorie și de istoricitate, oamenii par a fi ajuns să uite pînă și Uitarea. Cîți oare mai pot desluși, îndărătul falsei axiologii a memoriei dezumanizate, valorile profunde ale uitării? Cîți se mai pot **împărtăși** din ele?

Omul-care-spune tinde să pătrundă, poate că fără știință, în sfera acestor valori. Într-adevăr, atunci cînd izbutește să se înalțe deasupra practicului, vorbirea e **in-spirată** de ființă, participă la eterna repetare de sine a ființei, se pierde în eterna uitare de sine a ființei. Omul-care-scrie (și am în vedere aici o **structură** pe care o pot ilustra și numeroși indivizi străini de una sau alta dintre profesiunile scrisului) are și el, cum spuneam, acces la uitare: dar o altă uitare, pe care și-o îngăduie (ca pe o „recompensă”) și în care sfîrșește prin a se **instala și lăfăi**, ca în ceva



Desen de CORNELIU PETRESCU

Virgil Mazilescu

dacă

dacă ai fi privit lumina acelei ultime zile. faima și sîngele se răspîndeau pe vechile locuri ah și a trecut și a trecut surizînd prin fața porților înalte: ceva de interes universal un lanț de jurăminte. pînă la această muzică făceam altădată patru cinci salturi abile. regiunea de odinioară își recîștigă faima și sîngele și poetul întîrzie în lumina întunecată coborînd printre aburii pe care nu-i mai poate împrăștia

despre

despre apele care m-au învelit. despre galbenul irascibil și chiar despre felul cum voi trăi de azi înainte bolborosind am visat cîteva vise frumoase ca niște animale care se roagă. dar poetul: pentru că trebuie să găsească un nume supunerii sale iată că îl găsește

spectacol

spectacol de zidirea obrazului. privești. martorii înghit promisiuni dulci însă în adînc fulgerul nu face nici o mișcare. doar unelte cad cad cad. și poetul? un stîlp de sare. după un an cine va mai recunoaște

zîmbetul

zîmbetul ca un cui violaceu în palmă după ce am părăsit pentru o vreme arta înaltă a descrierii. întunericul viața noastră fără brațe (emblemă coboară pe fluviul drag) lecția mea: o tu simplitate plină de respect. și să cobori mai tîrziu cu un cui violaceu în palma larg desfăcută și zîmbetul să se ascundă totuși în gestul care nu poate fi făcut a doua oară pentru că nu poate fi vorba de iertarea crimelor ci numai de macul îngropat care se cațără și plînge. o nisipul gurii va uita nisipul urechilor. sau poate fi vorba numai de femeia palidă pierzîndu-se într-o dimineată luminoasă în lanul de porumb. sandale înalte pe drum cizme albastre

al lui, înfîșind-o și murdărind-o prin sentimentul posesiunii. Omul-care-serie își „funcționalizează” uitarea.

„Lumea noastră — spunea Zacharias Lichter — ar putea fi asemuită cu o uriașă carte: trecem, vrînd-nevrînd, printre paginile ei și bielele noastre făpturi sînt înșingurate — ca să duc mai departe această metaforă — de nesfîrșitele mărăciunișuri de litere pe care le străbatem. Chiar și atunci cînd vorbim, parcă am citi cu glas tare. Pe de altă parte, nu se poate ca tot ceea ce rostim să nu fi fost scris. Totul a fost scris, totul s-a prefăcut în literă. Nu trebuie să ne înșelăm, dar nici să pierdem din vedere datoria noastră de a încerca să reprimăm cu orice preț flacăra sacră a rostirii dintii. Și cînd spun cu orice preț, mă gîndesc mai întii la durerosul preț al minciunii: minciună care, însă, oricît ar fi ea de consubstanțială vorbirii, se poate min-tui în uitare, în atotzămislitoarea putere a Uitării. Această uitare — pe care-o numesc de obicei perplexitate, dar care poate primi nenumărate alte nume — rămîne telul nostru final: în ordinea spirituală, despuia de relele care i-au însoțit nașterea și care s-au multiplicat de-a lungul evoluției lui, scrisul nu poate aspira, în cel mai bun caz, decît spre împlinirea unor sarcini mărunte; rostirea se poate apropia de ea și — ideal — se poate chiar împăr-tăși din ea; după cîte știu eu, doar tăcerea lui Leopold Nacht este în ea”.

Despre boală

În ciuda robusteții sale, Zacharias Lichter se îmbolnăvea uneori; și mai ales iernile aspre, cu geruri năpraznice (zadarnic încerca el să se apere de frig învelindu-și trunchiul, pe sub cămașă, cu ziare vechi) îi puneau la grea încercare sănătatea, oricît ar fi fost ea de călită în împrejurările severe ale vieții de cerșetor. Scuturat de febră, cu ochii aprinși, abia tirîndu-și pașii, sleit de povara svîcnitoare și dureroasă a propriului trup, Lichter își ducea boala rătăcind pe străzile reci, bătute de vînturi tăioase; „acasă” ar fi fost primejdios să rămînă, ar fi putut îngheța de-a binelea în garajul lui dărăpănat, neîncălzit, în care, pe vreme de viscol, zăpada se învîrteja aproape ca afară; mersul, oricum, îl încălzea, acel efort chinuitor, aproape neomenesc, sfîrșea prin a-l încredința (prin simpla posibilitate de a-l prelungi cu încă o clipă și apoi cu încă una) că n-ajunsese la capătul resurselor; și așa, fără să-și schimbe felul de viață obișnuit, profetul se însănătoșea ca prin minune, pașii lui atît de sovăielnici pentru o bucată de vreme deveneau iarăși puternici, făptura lui strîmbă începea să respire iarăși aer încălcat de-o ciudată, abstractă și totuși sensibilă energie. Pentru nimic în lume nu s-ar fi dus să se caute la vreun medic, părea a privi boala ca pe ceva intrutotul firesc și, ca atare, nici măcar nu se plîngea de ea. Dacă aducea totuși vorba despre faptul că este bolnav, o făcea doar pentru a-i preveni pe aceia cu care venea în contact să se ferească de-o eventuală molipsire. Spaima pe care i-o producea doctorul S. părea a se extinde (în forme, ce-i drept, mult atenuate) asupra tuturor reprezentanților tagmei medicilor, indiferent de specialitate. „De la o anumită vîrstă — obișnuia el să spună, reluînd o veche observație — fiecare își este sieși cel mai bun medic, într-un înțeles cît se poate de practic; fiecare știe ce-i prieste și ce nu, ce-l ajută să se însănătoșească și ce l-ar putea agrava boala”. Pe de altă parte, Lichter considera ca mult mai dăunătoare prin efectele ei **frica de boală** decît boala însăși. I se părea că societatea modernă suferă de o adevărată psihoză a profilaxiei, că, plecînd de la

o seamă de prezumții false, n-a putut ajunge în această privință decît la concluzii de o falsitate și mai adîncă, aproape amețitoare, pentru cine se apropie de ele cu o gîndire dreaptă, cu „bun simț”.

Curățenia și-a pierdut astfel — arăta Zacharias Lichter — orice înțeles ritualic, transformîndu-se dintr-o participare la esența purității într-o simplă măsură de precauție igienică. A apărut chiar tendința de a „explica” (într-o viziune grosolan deformantă a istoriei religiilor) diferitele obligații, interdicții și recomandări de ordin cultic ca pe niște măsuri sanitare, îmbrăcate în veșmînt religios doar spre a căpăta o mai mare autoritate în cadrul unor societăți inapoiate, dominate de o mentalitate superstițios-magică. Așa, de pildă, — Lichter putea oricînd să înmulțească exemplele — felurile o-preliaști alimentare, între care posturile, sînt interpretate astăzi ca un soi de prescripții empirice, tînînd de preistoria igienei alimentare moderne; și se uită că, la urma urmelor, nu ce era interzis ori recomandat avea importanță (în această privință, oricum am privi lucrurile, ne aflăm în plin arbitrar), ci însăși **existența** unui sistem riguros de interdicții și de recomandări cu valoare pur ritualică, a căror respectare **făcea posibilă** (doar posibilă, niciodată certă, pentru că în acest domeniu n-au ce căuta relațiile mecanice stabilite de

prin definiție). Sănătatea a devenit o normă și chiar un ideal, boala pierzîndu-și în întregime valoarea ei paradoxală, capacitatea ei de a exprima tocmai **firescul și lipsa de semnificație a firescului**. S-a deschis o adevărată prăpastie între sănătate și boală, opoziția între spiritual și nonspiritual a fost înlocuită, printre alte opoziții specioase, și prin aceasta, atît de potrivită cu falsele cerințe ale simțului practic. Pe nesimțite s-a format — și nu trebuie văzut nimic uimitor în aceasta — un soi de plată religiozitate a sănătății, a „normalității”. Obsedată de problema bolii: peste cele existente de cînd lumea, au fost așadar **inventate** mii și zeci de mii de boli dintre cele mai complicate, o dată cu mijloacele, la fel de complicate, de a le combate. Și aceasta, numai și numai în numele sănătății și al respingător de abstractei idolatrii a sănătății ca scop în sine. Imensa, neprețuită experiență a bolii și suferinței, pe care, în felul lor, toate religiile lumii au căutat s-o păstreze și s-o transmită (să ne gîndim iarăși la **Cartea lui Iov**, la trupul purității acoperit de bube și puroaie, la nenumăratele și nemaipomenitele chinuri care alcătuiesc înțelepciunea întrebătoare a lui Iov) s-a risipit și s-a pierdut fără urmă. Plăgile, umflăturile purulente, bătaia nebună a singelui în vine, ochiul cu lumina răsturnată înăuntru, cutremurul și strigătele de disperare ale bolnavului, durerea sau lipsa durerii,

lată marile orgolii ale medicinei moderne. Și, în curînd, poate controlul genetic, eugenia, eutanasia și chiar — de ce nu? — producerea pe căi artificiale a vieții omenești. Totul, firește, în numele Omului, pe baza argumentelor incontestabile ale unei **morale științifice**! Cum de nu-și dă nimeni seama că, alături de celelalte ramuri ale științelor biologice mai apropiate sau mai depărtate, medicina nu este ca însăși altceva decît o gravă maladie? Că nu face altceva, împreună cu științele vieții privity în ansamblul lor, decît să îmbucătătească viața, s-o descompună, și recompunînd-o, s-o înstrăineze de sursele ei misterioase și sfînte, s-o falsifice și s-o degradeze. Că ne aflăm în fața unei încercări extrem de primejdioase de despiritualizare a vieții? Că asistăm la o tentativă de a înlocui viața cu simple simulacre ale ei?

De fapt — continua Zacharias Lichter — nu **înțelegerea** suferinței și bolii — ca fenomene ale vieții-adevărata — și nu **alinarea** lor constituie obiectul medicinei în Imperiul prostiei: telurile pe care se întemeiază demersul medical sînt de ordin „reproductiv” (urmăresc, adică, reproducerea stării fizice și psihice de dinaintea bolii, încercînd să elimine pe cît cu putință toate urmele și consecințele acesteia, pînă și conștiința faptului de a fi fost bolnav) și de ordin cantitativ-statistic. Că din boală s-ar și putea **învăța** ceva (ceva care să nu încapă în termenii științului), că din contemplarea vieții amenințate de moarte s-ar putea scoate și o lecție, un fil de sfîntenie și de inefabil, nimic mai străin de aceasta decît profesiunea actuală a medicinei. S-a uitat, vai, s-a uitat că adevăratul tîmăduitor trebuie să-l iubească pe bolnav cu boala lui unică în lume, că trebuie să învețe boala lui pînă la a se îmbolnăvi el însuși de ea, pînă la a se **împărtași** el însuși din slăbiciunea, din spaima, din cauza și din înțelepciunea bolnavului, și chiar din moartea care se pregătește în el. S-a uitat, vai, s-a uitat că adevăratul tîmăduitor trebuie să-l facă pe bolnav nu să creadă în leacurile lui, în sfaturile lui, ci doar să-i întoarcă iubirea: să se împărtașească din puterea, din încrederea, din bunăstarea și din naivitatea lui, și chiar din moartea lui mai depărtată, mai blîndă, mai senină.

Lăsînd la o parte marile ei ambiții și marile pericole care se nasc din ele, medicina rămîne în fond o meserie — care poate fi exercitată cu mai multă sau mai puțină onestitate profesională; o meserie care urmărește **re-stabilirea** pacientului, **re-punerea** lui în condițiile exact anterioare bolii sau în condiții cît mai apropiate de acelea. Efortul medical, ca efort social (avînd drept țel, în ultimă instanță, reproducerea capacității de muncă a bolnavului) participă la jocul valorilor economice și ca atare se plătește: el se înscrie fără echivoc în sfera lui **a avea**. Tîmăduirea nu poate fi însă decît un act al iubirii un mod de a se manifesta al ființei; chiar dacă utilizează unele sau altele dintre mijloacele puse la îndemînă de medicină. Finalitatea ei este cu totul alta: căci tîmăduitorul nu îndepărtează boala, ci o ia asupra-și; însănătoșirea nu mai apare ca efectul unei „științe”, ci — așa cum este în fapt totdeauna — ca un **miracol**.

În cîteva rînduri, cînd Leopold Nacht căzuse greu bolnav, Lichter însuși îl veghease și-l îngrijise cu un devotament absolut, nedezlipindu-se de lîngă căpățiul lui. Mai mult decît atît, ceea ce niciodată n-ar fi făcut pentru sine, făcea pentru prietenul său: chema doctorul și-i îndeplinea cît se poate de scrupulos prescripțiile.

Ingmar Brantsch Blues

Titanii
și sirenele
și poezii
n-au suflet.

Ei au doar plînsul cel mai trist



Îndreaptă-ți privirea

Îndreaptă-ți privirea
nu către stele.
unele-s de mult duse
pîlpîesc leșinate
doar din pricina depărtării
Îndreaptă-ți privirea
spre vaci.
Ele-s aici:
reale și calde
cu niște ochi
nevinovat
de holbați și uimiți
de parcă l-ar fi citit
pe Kant.

În românește de Vasile VLAD

intelectul științific) apropierea inefabilă a sacralului.

În Imperiul prostiei — spunea Zacharias Lichter — o întreagă categorie intelectuală se distinge prin ceea ce s-ar putea numi **inventivitatea în sfera bolii**, adeseori de o acuitate extraordinară. Este, fără îndoială, o consecință a greșitei (greșeală și vină fiind unul și același lucru în cazul de față) concepții cu privire la starea normală, la esența normalității. În Imperiul prostiei, condiția **normală**, accesul la ea implică un sacrificiu al individualului (**anormal**

delirul sau lipsa delirului, nu mai sînt astăzi decît **simptome**, mai vădite sau mai puțin vădite, mai mult sau mai puțin „caracteristice”. Codificarea tuturor acestor simptome, sistematizarea lor într-o prezumțioasă **semiologie** (dublată de o etiologie și de o terapeutică, la fel de fluctuant ipotetice, în ciuda rezultatelor practice) au contribuit la transformarea medicinei într-o „știință” care-și măsoară progresele printr-o eficiență consemnată statistic. Micșorarea coeficientului de mortalitate, prelungirea duratei medii a vieții etc. —

Poezie și tehnică

(Urmare din pagina 9)

maca, „à quiconque a perdu ce qui ne se retrouve”. „à ceux qui s'abreuvent de pleurs”, „aux maigres orphelins”, „aux matelots oubliés dans une île”, „aux captifs”, „aux vaincus”, „à bien d'autres encore...” La... „un cygne d'autrefois”, lebăda lui Mallarmé. Căci Baudelaire inaugurează, pare-se, mallarméana serie albă: neige, brume, glaciers, cygnes etc. La Mallarmé însă, elementele acestea nu mai aparțin planului secund. Nu: *Je pense à mon grand cygne... et puis à vous, Andromaque*, dar: *Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui...*

Dar mai e vorba, la Mallarmé, de două planuri? 9 Gîndiți-vă, de pildă? — scrie un comentator al lui Mallarmé — la natura moartă

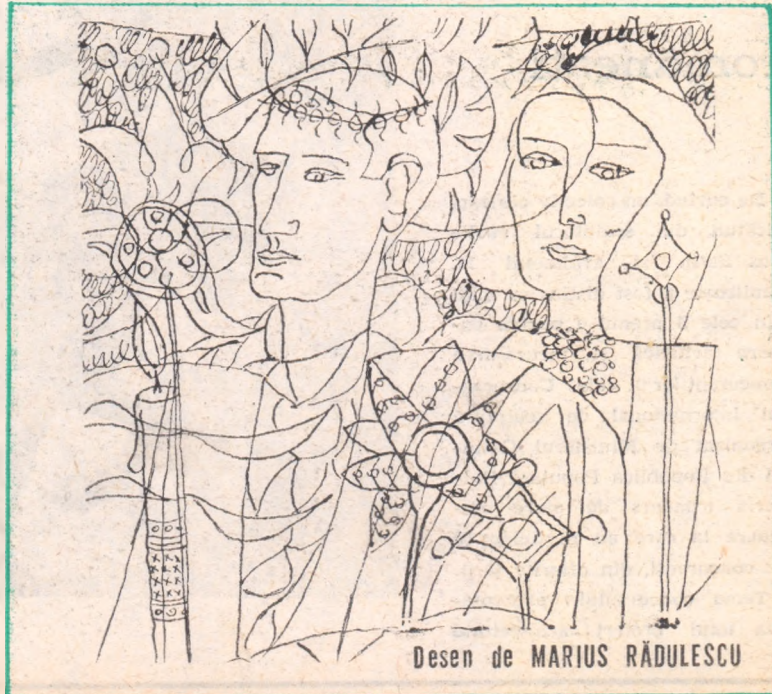
desenată de terținele unui faimos sonet: *Mais, chez qui du rêve se dore / Tristement dort une mandore / Au creux néant musicien / Telle que vers quelque fenêtre / Selon nul ventre que le sien / Filial on aurait pu naître...* Dorința ca mandora să fie într-adevăr mama ține de logica viselor, potrivit căreia contopirea a două obiecte într-unul singur (iar nu compararea lor) constituie un mijloc de expresie clasic. Clasic pentru noi! Mijloc clasic de expresie pentru Baudelaire, e, între altele, „comparația homerică”. Ciudat cum o sensibilitate atît de modernă cedează unei tehnici atît de arhaice.

10 Căci, inițial, problema este una de tehnică. Suprimînd comparația Mallarmé suprimă o sursă a hazardului. „Spiritul — scrie

Hegel — este genul absolut; tot ce este pentru el este el în sine însuși, mișcarea lui e numai reîntoarcerea constantă în el însuși”. Parafrăzînd, am putea spune: Poezia e — vrea, trebuie să fie — genul absolut; tot ce este pentru ea este ea în sine însăși... A vorbi, în cazul acesta, de plan prim, plan secund ș.a.m.d. e un nonsens. În absolut nu este ierarhie, succesiune, posibilitate. Mallarmé îl citise pe Hegel, și visa la abolirea hazardului.

Concluzie: „Comparația homerică”, cu inevitabilă-i întretăiere a două planuri, această intersecție deci, e poate însăși intersecția celor două domenii poetice la care s-a oprit — centaur gînditor — Baudelaire. Două elemente, presupunînd două planuri rectangulare, se pot citi, de altminteri, și pe monumentul ridicat lui, de Mallarmé: *bouche sépulcrale d'égout* și *réverbère*!

Șerban FOARȚA



„O estetică — spune N. Hartmann — se scrie nu pentru a servi de ghid creatorului, nici pentru cel ce se ocupă cu emiterea de considerente în legătură cu frumosul constituit ca valoare, ci pentru gânditorul în fața căruia actul estetic și modalitatea sa de realizare se constituie în enigme de rezolvat“¹.

Spre deosebire de Heidegger și Husserl, pentru care esteticul este un fapt la care ei se opresc doar ca să-l explice ca pe o rezultantă ontologică a sistemelor lor, Nicolai Hartmann acordă esteticului o atenție cu totul deosebită.

Estetica sa se prezintă ca un sumum de teorii menite să-l clarifice pe cel ce se interesează de esență, de structura și finalitatea frumosului, în acest sens ea fiind și un mod de cunoaștere (**Aestetik ist ein Erkenntnis**) cu tendința de a deveni chiar știință, dar nu pentru creator și nici pentru spectator, ci pentru gânditorul care vizează o profundă cunoaștere a frumosului. Pentru că este cunoaștere, estetica lui Hartmann se prezintă deci ca un domeniu supus unor anumite legi, legi însă după care se constituie armonia fenomenală ce îmbracă esențele. Din acest punct de vedere în domeniul esteticii vor intra considerente nu numai în legătură cu frumosul, ci și cu opusul său. uritul, sau așa-zisul accident fenomenologic.

Întregul sistem hartmannian, desprins din neokantianism și fenomenologie, ne obligă să amintim aici că pentru actul de cunoaștere fenomenologică, în sfera căruia intră și cunoașterea estetică, procesul analitic sau mai bine zis epistemologic începe cu așa-zisa punere în paranteză a lumii acea faimoasă epocă care nu este altceva decât izolarea obiectului de studiat din contextul în care se găsește el în mod obișnuit în lume, adică un fel de scoatere a sa de sub influența istoricismului și a psihologismului, un fel de suspendare a tot ce se leagă în conștiința noastră de acest obiect. O dată realizat acest fapt, urmează reducția eidetică, adică pătrunderea în ceea ce înseamnă **eidosul**, esențialitatea obiectuală a lumii prin transcenderea chiar și a logicului. Dar asta nu e totul ajungerea la esențe nu se face decât după ce asupra obiectului se aplică și „reflexia transcendentă“ menită să ne descopere acea fundamentală „intenționalitate“ creatoare, aparținând eului nostru, acel primordial act de constituire a lumii. Or, în această primă „mișcare“ a conștiinței noastre spre ceva, în această **intenționalitate** trebuie căutată și sursa esteticului hartmannian.

Ca un subtil și prudent gânditor, Nicolai Hartmann, înainte de a face estetică, încearcă să descopere sau mai bine zis să creeze un sistem de alcătuire a lumii reale, plămăind în acest sens un prim proiect de înțelegere a realului (**Der Aufbau der realen Welt**), după care trece la stabilirea de principii fundamentale ale ontologiei sale (**Zur Grundlegung der Ontologie**), la explicarea relațiilor dintre posibil și real (**Möglichkeit und Wirklichkeit**), apoi la stabilirea trăsăturilor fundamentale ale metafizicii cunoașterii (**Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis**) pentru ca numai în cele din urmă să-și construiască o Etică și o Estetică proprie, prin care-și va încununa întreaga operă.

¹) N. Hartmann, *Aestetik*, p. 1. Berlin, 1966.

NICOLAI HARTMANN — estetician

Pentru el așadar estetica înseamnă cunoaștere, cunoaștere a frumosului ca esență, ca structură, și legat de aceasta, ca mod al lui de a fi și de a se prezenta. Ciudat este însă faptul că o astfel de cunoaștere a frumosului, așa cum o prevede el, nu aparține nici creatorului, care creează frumosul fără a ști ceva despre frumos, nici spectatorului, care se emoționează fără a ști cum și de ce, decât că tot ceea ce se petrece cu el este din cauza acestui frumos, ci aparține gânditorului obsedat de cunoașterea diverselor structuri și mecanisme fenomenologice.

Dificultatea realizării acestui act de cunoaștere este enormă, deoarece — spre deosebire de esteticile anterioare (ale lui Baumgarten, Schopenhauer și Hegel, care considerau frumosul ca pe un obiect și nu ca pe ceva procesual ce trebuie surprins în intimitatea desfășurării sale), N. Hartmann face din modul de a percepe frumosul condiția sa primordală. Modalitatea perceptivă a obiectului estetic, adică a frumosului în sine, presupune însă o împătrită analiză a însuși actului perceptiv. Acest act se prezintă ca o relație între doi termeni, subiect și obiect, relație în care subiectul poate fi considerat, pe rînd, și creator și contemplator al obiectului, obiect care, la rîndul său, poate fi luat și drept obiect creat pur și simplu dintr-o necesitate de manifestare a artistului, și ca obiect destinat producerii unei emoții.

Estetica secolelor anterioare, în special kantianismul, a pus accentul pe analiza stărilor subiectuale. Fenomenologia însă, datorită proiecțiilor intenționale din care se constituie conștiința, cu toate că în ultimă analiză ajunge de asemeni la cul creator de obiect, se preocupă mai intens de acest obiect, adică de rezultatul obținut prin manifestarea intenționalității creatoare a subiectului.

Îmbinînd amîndouă tendințele, Nicolai Hartmann ajunge să stabilească în urma unei așa-zise împătrite analize a relației subiect-obiect, că frumosul este actul prin care creatorul transmite spectatorului tocmai acele conținuturi intenționale ale conștiinței sale, de care acesta are nevoie ca să poată și el simți o emoție similară aceleia simțite de creator în momentul cînd ea s-a „in-format“ în conștiința lui (**schön ist auch in der Betrachtung durchaus nur der Gegenstand, und Zwar unbeschadet des Anteils, welchen der Einsatz des Auschauenden Bewusstseins dazu liefert**). Percepția estetică adică a frumosului ar fi în acest sens un fel de extaz pe care spectatorul îl vedește atunci cînd conștiinței sale i se pun la îndemînă tocmai acele forme intenționale de care avea și el nevoie pentru manifestare. Motiv din pricina căruia teoreticienii cu-

rentului „l'art pour l'art“ au făcut din frumos un scop în sine. Ceea ce trece însă cu vederea ei, și ceea ce nu scapă lui Hartmann, este faptul că frumosul nu se constituie drept valoare în sine, ci ca proces de conștiință în care intenționalitatea se pomenește satisfăcută în cea mai formală necesitate a ei.

Extins pe planul manifestărilor concrete frumosul se prezintă ca un complex realizat prin corelarea armonioasă, adică într-un fel echilibrată a principiului „in-formator“ din conștiință cu materia sensibilă (cuvînt, culoare, linie, formă, sunet) pentru ca produsul acesta să declanșeze și în spectator ceea ce a simțit artistul în momentul creației. Din punct de vedere ontologic, materia se prezintă aici ca o substanță în care operează „informativ“ un principiu esențial, produs al conștiinței creatorului. În conștiința spectatorului, emoția propriu-zisă se prezintă ca un complex de stări ce precede oarecum extazul, acea bucurie a conștiinței celui-lalt care și-a găsit în oferta făcută prin opera de artă tocmai expresia atît de trebuincioasă și ei. Un atare complex emoțional s-ar prezenta așadar la început ca un fel de concepție (**anschauung**), cum o numește Hartmann, care devine plăcere (**Genuss**), apoi valorificare (**Bewertung**) și în cele din urmă productivitate (**Productivität**). Cu alte cuvinte conștiința în fața căreia apare obiectul artistic ia mai întîi act de aspectul său cu care este de acord, fiindcă așa cum am spus este ceva ce-i convine ei înseși, se bucură apoi de această convenire, îi conferă valoarea de a-i corespunde intențional ca pe urmă să transforme actul primit în obiect al propriei sale productivități, adică să-i pară ca și cum ar putea și ea crea modele similare. Fără a putea prezenta aici detaliat stadiile esteticii lui Hartmann, urmărindu-i totuși desfășurarea, remarcăm că o dată stabilit frumosul ca esență și structură, el trece la precizarea diferențelor dintre frumosul natural, cel omenesc și cel artistic. Frumosul natural este frumosul pe care nu-l creează eul uman ci eul primordial, generator al lumii întregi. (Estetica lui Hartmann se leagă strîns aici cu metafizica și cu ontologia lui). Frumosul omenesc este cel pe care-l creează omul prin actele sale estetice, iar frumosul artistic ar fi frumosul în sine, detașat de sursa creatoare și nereceptat, ci numai teoretizat ca modalitate. În teoria stratificărilor, care este o estetică a frumosului realizat concret în poezie, plastică, muzică și arhitectură, punctul de plecare îl constituie ontologia intropatiei în diverse forme materiale, adică modalitatea treptată de însuflețire a formelor de conținut ale conștiinței creatoare, pentru ca ele să

poată fi transmise altui eu spre recepție. Legată de teoria stratificărilor, care reprezintă modalități de stadii ale formei obiectuale ale frumosului oferit spre contemplare, este tratată și problema unității interioare și a veridității frumosului (**Einheit und Wahrheit im Schönen**). Frumosul în sine trebuie să fie unitar, adică necontradictoriu și mai ales necontradictoriu în momentul cînd se oferă contemplației altui eu. Veriditatea frumosului este o chestiune de corespondență mai subtilă între primul moment intențional al eului creator și ultimul care definitivă vează poetic actul estetic, adică esența sa.

În teoria valorilor, care se naște din discuția genurilor frumosului, o ierarhie a acestora nu se stabilește decât în funcție de raportul pe care aceste genuri îl pot contracta cu timpul de receptivitate al spectatorului. Creatorul interesează aici mai puțin. Eul contemplator prezintă momente în care frumosul creat îi poate parveni numai într-un anume fel, de unde și disponibilitatea — de pildă — la comic, la tragic sau la așa zisul **degré zero de l'écriture** al timpului nostru. Interesant este faptul că dintre genurile frumosului, comicul, pentru complexitatea sa, este cel ce-i reține cu mult mai mult atenția lui Hartmann. Comicul în estetica lui nu este privit din punct de vedere formal ca un ce contradictoriu într-o transpunere logică, ci ca un element de surpriză pentru cel ce receptează frumosul. Ceea ce pentru Heidegger sau Husserl, contemporani cu care-l comparăm, constituie singura preocupare estetică, adică fundamentarea ontologică a esteticului, pentru Nicolai Hartmann înseamnă corolarul unei desfășurări în care s-a pornit de la fenomen. De fapt am și spus că punctul de plecare al esteticii sale îl constituie fenomenologia husserliană și idealismul neokantian al școlii din Merburg. Necesitatea fundamentării ontologice a esteticii vadește chiar și pentru Hartmann imposibilitatea ocularii ontologicului. Faptul că frumosul ar avea o existență în sine ca o entitate aparte, așa cum pînă la urmă vrea să arate și Hartmann, pledează pentru teoria care susține că sprijinindu-se numai pe eu, și fiind scotit numai ca produs al acestuia, frumosul nu poate avea decât istoric. Permanență nu-i conferă decât ontologicul pe care nu poate fi fundamentat decât în corelație platonice cu binele și adevărul. Acesta este marele salt pe care-l face N. Hartmann desprinzîndu-se de neokantianism și fenomenologie prin postularea ontologică a esteticii.

Cea mai importantă consecință a acestei estetici este însă justificarea prin raportare la intenționalitate a tuturor formelor frumosului, între acestea incluzîndu-se și cele mai realist concrete și cele mai „onirice“ cu puțință. Oniricul în estetica lui Hartmann nu înseamnă vis, ci intenționalitate eliberată de orice constrîngere exterioară, mișcarea cea mai liberă a eului pornit să-și construiască lumea cea mai proprie sieși dintre lumile toate. Oniricul poate deveni — oricît de fantastic — realitatea cea mai concretă pentru eu, după cum — în aceeași estetică — este valabil și contrariul: realitatea cea mai concretă să devină cosmicul cel mai fantastic pentru Eu.

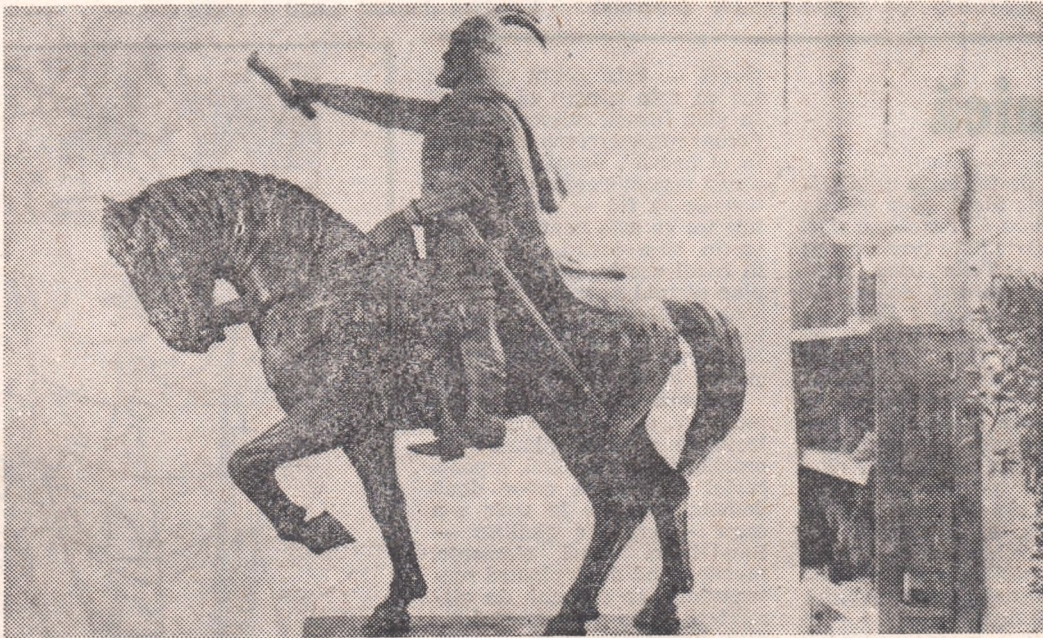
Marcel PETRIȘOR

prezențe

românești

De curînd, un colectiv clujean, alcătuit din sculptorul Vasile Rus Batin și arhitectul M. Amitroaie a fost distins cu unul din cele 5 premii („pentru valoare artistică și încurajarea concurenților“), ale Concursului internațional de sculptură organizat de Ministerul Culturii din Republica Populară Bulgaria (concurs de mare amploare la care au participat 85 de concurenți, din diferite țări).

Tema concursului: prezentarea unui proiect arhitectural



(sistemizare) și sculptural (reprezentarea hanului Asparuh, întemeietorul statului bulgar), destinat pieței centrale 9 Septembrie, din Sofia.

Urmărind un acord arhitectură-sculptură determinat de aspectul clasicizant al majorității construcțiilor din Sofia, Vasile Rus a conceput nucleul ansamblului plastic-arhitectonic (statuia ecvestră a hanului Asparuh), proiectat pe un fundal de semicolonadă dorică, încoronată de statuile în rondobosse ale oștenilor lui Asparuh, adăugînd în fața statuii, în ax, o succesiune de basoreliefuri, ce ilustrează scene din viața statului bulgar, de la întemeiere, pînă astăzi.

Statuia sculptorului român a fost achiziționată de statul bulgar pentru a fi amplasată în unul din orașele Bulgariiei.

Avangarda poetică de ieri și de azi

Editorul italian Guanda mi-a propus să-i alcătuiesc, pentru colecția sa de poezie internațională, „Pasărea Phoenix”, condusă de Giancarlo Vigorelli, o antologie pe tema „Avangarda poetică românească de ieri și de azi”. El mi-a recunoscut, firește, acel natural jus auctoris cuvenit, cu privire la extinderea și limitele selecției. Cu-prinzind de la sine în această latitudine și concepția de bază a unei asemenea lucrări. Avangarda poetică românească de ieri și de azi — dar mai ales de ieri — a făcut în ultima vreme obiectul a numeroase comentarii în presa noastră literară. Sfera lucrurilor s-a arătat elastică. Ce s-a înțeles și ce se înțelege prin avangardă poetică? Ce curente și ce poeți au reprezentat-o sau o înfrunghiează? Când e vorba apoi de a pune față în față o avangardă poetică de ieri — ca fapt de istorie literară — și o avangardă de azi, ca fapt viu al mișcării poetice în curs, lucrurile se complică foarte mult, și teoretic și practic. În teorie, la denumirea de mișcare de avangardă nu are dreptul decât una din cele două ipostaze: dacă îl are cea de ieri, nu mai poate pretinde să-l păstreze cea de azi, care, în acest caz, este o continuare în spirit și formă a celei dintâi; dacă îl merită cea actuală, nu-l mai poate păstra cealaltă, căci o avangardă peste avangardă rămâne un joc de cuvinte care sporește confuzia catalogării, prin decupare, a fluxului poetic inovator al unei mișcări literare pe o mai întinsă perioadă de timp. Dacă totuși vrem să unim cu orice preț, printr-o traiectorie comună, cele două momente poetice, de ce nu s-ar putea face același lucru, împingând lucrurile și mai înapoi, și cu un al treilea moment poetic, anterior? Ion Minulescu nu-și socotea, în 1908, lirica lui ca anticipatoare? Am putea de asemenea ajunge la primele poezii ale lui Macedonski, etc.

Fără a recurge la prea multe subtilități, ni se pare că s-ar putea totuși spune, într-un prim sens mai general și oarecum etimologic, că prin avangarda poetică se înțelege mișcarea poetică **tipic inovatoare** a unei epoci, lăsând la o parte accepția după care termenul discriminatoriu de avangardă se aplică numai unui anumit curent poetic, unul singur și același, oricare ar fi el.

În acest sens, avangarda poetică românească de ieri și de azi nu poate însemna altceva, pe plan antologic, decât o inventariere selectivă a operei acelor poeți români iviți în ultimii 50 de ani, care apar ca tipic inovatori, fie că au determinat sau nu încă, un curent, o expansiune de grup.

Produsele poetice noi ale unei perioade date pot să fie, fără îndoială, multe. Printre ele trebuie să facem o distincție în ce privește **nervul de inovație** al unora și al altora. Se poate considera manifestare de avangardă în general acea lirică ce aduce un conținut inovator împreună cu un limbaj poetic care să constituie o spargere de tipare față de cele precedente și să deschidă, tocmai, calea de afirmare a noutății.

Poezia posedă, prin însăși natura ei intrinsecă de noutate spirituală, și o exigență explozivă a noutății. Această exigență se plasează în domeniul viziunii și simultan în acela al limbajului poetic, realizând acea nimicire a poncifelor tehnice ca mijloc necesar pentru restabilirea și obținerea unei legături directe și proaspete cu publicul. Rezultă — în paranteză fie spus — că adevărata avangardă nu numai că nu contrazice imperativul comunicativității, ci îl slujește, prin deschiderea curajoasă a unor canale obstruate.

Evident, capitalul de noutate în general al unei poezii rămâne legat de mersul istoric al progresului în sentimentul lumii. Poezia românească de pe cuprinsul ultimilor

50 ani este o poezie deosebit de semnificativă, atât în ce privește viziunea epocii moderne, cât și în renovarea manifestă a limbajului poetic. Poeți ca George Bacovia, ca Ion Barbu, ca Lucian Blaga, ca suprarrealiștii români, reprezintă momente de șoc ale noutății poetice dintre cele două războaie. Nici unul nu poate ambiționa la confiscarea nervului de inovație al liricii noastre din această epocă.

Trebuie subliniat că și poezia de continuitate, alături de cea de avangardă, își are marea sa semnificație în dezvoltarea mișcării poetice. Prin poezia de continuitate unele teme sînt răscolite și îmbogățite, iar instrumentul limbajului poetic se șlefuește. În ciuda poncifelor ei tehnice, poezia de continuitate scoate noi și noi efecte de expresie din limbajul tradițional. Am putea spune că ea are, față de poezia de avangardă, avantajul procesului de reafinare instituțională, în opoziție cu acela al plasticității individuale frapante. Ea urmărește, pe o cale de insinuare superioară, același rezultat necesar al sporului de contact inter-uman al produsului poetic, pe care avangarda îl plasează în șocul regenerator.

Se poate întâmpla ca ambele tipuri de poezie să fuzioneze, parțial și incidental sau tipic și esențial, pentru exprimarea noutății spirituale și istorice a unei epoci. Este cazul a mulți poeți și este cazul unor întregi curente poetice.

Identificarea cât mai exactă a momentelor și personalităților poetice de avangardă, în sensul pe care îl propunem, este prin urmare o operație delicată și dificilă, cerind, bineînțeles, o anumită precauție istoric-literară și critică celui ce o săvârșește. O asemenea operație poate face și obiectul unor consultări, unor discuții, eventual unei mese rotunde de poeți și critici.

Intervine, fără îndoială, la acest punct, un concept critic nou, o idee mediană, ca instrument de alcătuire a unei atari selecții poetice. Această idee, impusă de mișcarea noastră poetică originală pe cuprinsul ultimilor 50 de ani, și care ne face onoare în ansamblul internațional, este aceea a structurării potențiale a unor „tradiții de avangardă” la noi, expresie, cu siguranță, a unor împrejurări specifice poporului nostru, care este foarte dotat în aptitudinea spirituală, cum observa și Eminescu, dar care a trăit în trecut în condiții de îndelungă latență. A luat naștere, astfel, la momentul favorabil al istoriei, în frământările lui lăuntrice, o adevărată dispoziție către nou și inedit, care, chiar atunci cînd își împrumută fermentii din alte părți, covârșește acești fermenti și rămîne un mod de afirmare aproape tipic. Întreaga noastră forță de reînnoire de astăzi o dovedește. Puterea de inovație expresă a spiritului poetic românesc este, neîndoios, considerabilă. Ea se manifestă pe scara unui curent neîntrerupt.

Desigur, „tradițiile de avangardă” pot părea o contradicție în termeni. Această contradicție este numai aparentă. În orice caz, în afară de faptul că poezia noastră de avangardă de astăzi conține noi termeni de vîrf în raport cu întreaga mișcare internațională similară și în raport cu propriul său hinterland național-istoric, ea posedă în numeroase cazuri un spirit de noutate și originalitate absolut. Amîndouă aspectele — cel de promovare dinamică și cel de descoperire a unor terenuri complet inexplorate — o fac aptă de a se impune pe planul internațional, împreună cu valorile echivalente din perioada interbelică și cu cele ivite în chiar preajma războiului sau de-a dreptul în plin război.

Dragoș VRANCEANU

atlas liric iugoslav

Adam Puslojić

Apocalips diurn

Pre pămînt
Piatra cresc
Pin'la briu.

Pustiuri și pustnici
Pe rînd
Oazele sorb.

Cerul e gol —
Oarbe, două trei stele
Într-o constelație ciungă.

Se-negriseră oasele —
Singele-a ruginit
În trupu-mi.

Craniul meu
Plutește-n văzduhuri.
După mine, pămîntul.

În românește de Dumitru M. ION

Branislav Petrović

Cintec

Zorile.
Se crapă de ziuă —
Prin telefon (o, mirare !)
Prin aer,
Prin fire,
Vestea despre
Cadavrul meu,
În București,
S-a dus.
Viața e și-acum singurul lucru care se
întîmplă.

Dar b. petrović
Naufragiatul

În
Ne !
E !
Xis !
Ten !
Tă !
A inotat,
Dar o fată-l iubea —
El îi șoptea tu fiirea mea ești
La marginea orașului întîia dată s-au.
Și-apoi în fiecare noapte.
Pin'la inima lui s-a ajuns cu corăbii.
Pin'la inima lui,
Pin'la inima lumii, inima ce nu există.

Trăznet și iad !
Tărani sînt ocupați cu minuni.
Alpiniștii...

Minuni !
Dar !
Fata aceasta !
De cînd sînt minunile
Cea mai mare minune ea este.

În românește de Adam PUSLOJIĆ
și Dumitru M. ION

cadran

O operă inedită a lui
Federico García Lorca

A fost descoperit și autentificat recent în Mexic un manuscris inedit al marelui poet spaniol, intitulat „Un viaje a la luna” (O călătorie în lună). E vorba de un scenariu de film, de factură suprarrealistă, scris de Lorca în 1929 și cuprinzînd șaptezeci și opt de secvențe numerotate. După opinia unor spe-



cialiști, această operă experimentală a fost realizată de autor în numai cîteva ore. Ea oglindește cunoscutele teme ale spiritului lorchan: „frustrația erotică, brutalitatea existenței, spaima de o moarte crudă și lipsită de sens. Lipsit de dialoguri, scenariul reprezintă cea perioadă creatoare a lui Lorca în timpul căreia poetul căuta să realizeze un teatru vizual, bazat numai pe șocul imaginilor.

Un nou Eugen Ionescu

„Les chantiers de la creation” („Potecile creației”) este titlul unei noi colecții, lansată în toamna aceasta de către editura Skira din Paris. Între alte opere a căror apariție se anunță pînă la sfîrșitul anului, menționăm un nou volum de Eugen Ionescu, intitulat „Découvertes” (Descoperiri).

Petronius și Fellini

Ultimul film al lui Fellini, Satiricon, după romanul lui Petronius, a fost elogios comentat de Alberto Moravia: „Nu numai că Fellini a reușit să in-

terpreteze în maniera sa textul latin, dar el l-a adîncit pentru a include concepția sa despre viață și despre moarte”. Cu același prilej, prozatorul italian încearcă să situeze lucrarea clasicului latin, caracterizînd-o ca „un roman «deschis»



asemeni romanelor lui Miller și Céline și nu „închis” ca romanele lui Flaubert și Manzoni.”

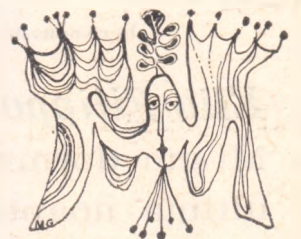
Nobel lectures

Sub acest titlu a apărut la Londra o culegere a discursuri-

lor rostite, cu prilejul decernării distincției, de laureații premiului Nobel pentru literatură între anii 1901 și 1967. Un cronicar englez a avut curioasa idee de a distinge dintre „speech-uri pe acelea care i s-au părut a fi cele mai onctuoase, mai linguitoare. El avansează numele a doi laureați: Knut Hamsun și Thomas Mann; dar pe acesta din urmă îl suspectează de ironie.

Despre Shaw

Deși Bernard Shaw nu și-a scris niciodată anume autobiografia, aceasta a apărut recent în Statele Unite, sub forma unui colaj de texte în care dramaturgul monologhează despre el însuși. Rădăcioșii spun, bîzîndu-se pe fapte, că subtitlul „autobiografie” nu e de fel uzurpat, fiindcă Shaw nu numai că a vorbit foarte mult despre sine, dar a dorit chiar întotdeauna să participe la re-



dactarea biografiilor care s-au scris despre el în vremea cînd trăia. Culegerea de texte autobiografice îl prezintă, nu numai în spirit, dar și în toată ființa sa, ca pe un om paradoxal. În această lumină — și nu e, desigur, surprinzător — îl prinde și următoarea afirmație a lui Oscar Wilde, care spunea despre Shaw: „El n-are pe lume nici un dușman, dar nici unui dintre prietenii săi nu-l iubește”. Printre aceștia din urmă ar putea fi numărați și autorii lucizi, necrușători, ai culegerii despre care vorbim.

Camillo Sbarbaro

Citeodată...

Citeodată, pradă unei deprimări neașteptate
m-așez pe marginea
trotuarului; și mă-ntreb unde merg,
de ce umblu...

Și imi închipui moartea
și mă văd intins în cosciugul prea strimt
Păpușă neinsuflețită.

Cite zori vor mai urma
după noi! Din tot ce-am suferit
din tot ce am iubit în viață
nu va rămâne nici o amintire.
Se-mping generațiile asemenea
apelor fluviului...

Inima mi-o înăbușă greutatea
morții. Imi pare că-s inert
ca o antică rămășiță
și că privesc cum se urmăresc orele,
cum oamenii își mișcă pașii, cum cerurile
se colorează în zori, cum se decolorează
seara...

În românește de Mihai BANCUI

Alfredo Giuliani

Înviere după ploaie

A fost în învierea calmă după ploaie
asfaltul reflecta toate petele noastre
un lung adio a zburat ca un acrobat
din piață pină-n munte
și clipa s-a topit din chip în chip
s-au aprins fanalele și turnul cernit s-a-nălțat
în contra slăbiciunii noastre
secolii nu ne-au răpus.

Nanni Balestrini

Corpuri în mișcare și corpuri în echilibru

Orele albe, contrafăcute,
așteptare-n mănuși, elastice,
primăvăratec, ghearele, ușor

cum să te-ajung, cum
să lansez o bombă,
durata repetiția,

cealaltă rațiune e să fugim în fine,
nu e decît un mod de a te face ferice
și un aiurea, o culoare e mereu

de mare, un pic de timp trecut.
băut, oricare lucru s-a
rupt, toate astea

de ce? Accidentul. Oricare lucru
își regăsește locul. Neobișnuită.
Și pretext. Sticlă. Ar fi fost mai bine

(deseori renunț la ea)
dacă aici s-ar fi oprit virtuții
această poftă de sticlă, de

În românește de Vasile GHEORGHE

Elio Filippo Accrocca

Mi-am dormit ultima noapte

Mi-am dormit ultima noapte
În casa tatălui meu
În cartierul proletar

Războiul, avorton
Al nebunilor. a trecut pe deasupra
Casei mele din San Lorenzo.

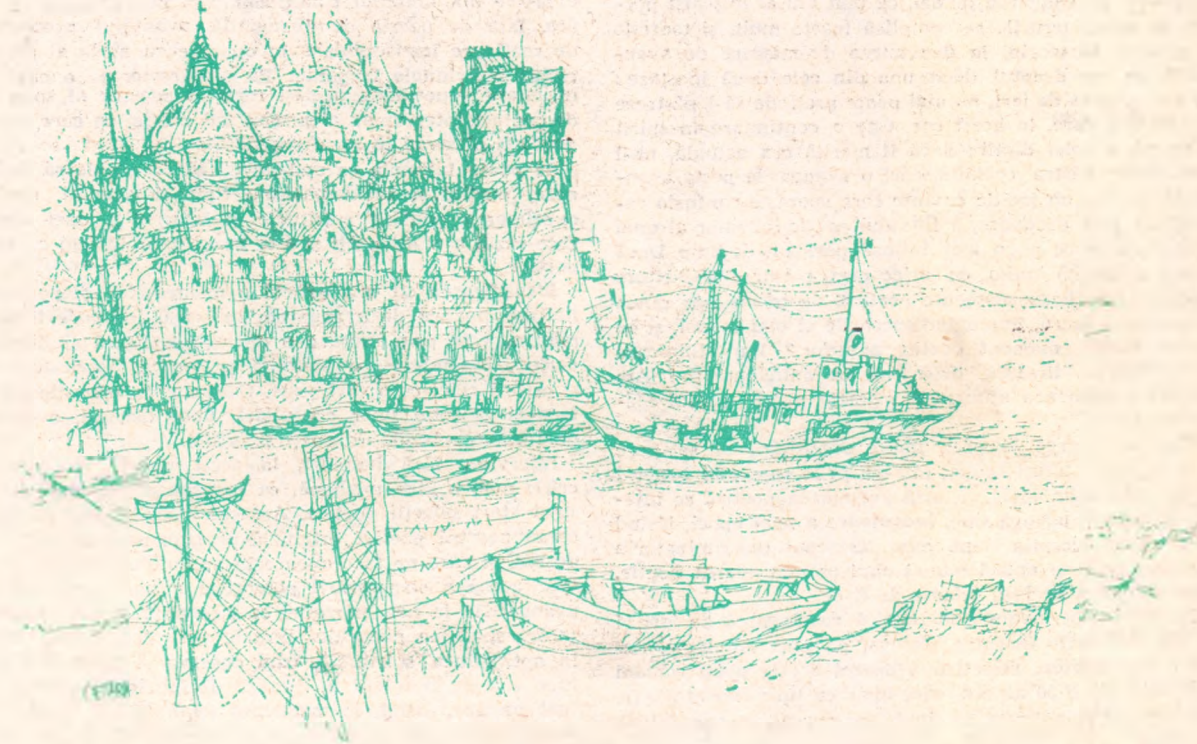
Inima își are propriile-i dărimături
Ca niște ruine de spectre
Și totuși inima încă mai strigă,

Geme, disperă, dar continuă să existe
Ca Madona lui Rafael
Salvată de sub pietrele casei...
Alături de o pereche de pantaloni verzui.

Lionello Fiumi

Anticipare

Printre copaci toamna zvîrle nebună
Aurării muribunde
La groapa comună.
Violete văluri de doliu
Decorează priveliștea
Dar tu spargi coaja cu tălpile
Și castanele vii par de aproape
Ochi evadați de sub strașnice pleoape
Fericită tu rizi, risul tău — al cedării
Dinții tăi ce premereghiociei — de soare
Pe cimitirul toamnei și al inserării
Am depus o pată ușoară a primăverii viitoare.



Eugenio Montale

Mic testament

Ceea ce străfulgeră noaptea
Sub țeasta gîndirii mele
Urmă sidefată de mele
Ciob de sticlă călcat în picioare
Nu e lampă de atelier sau a vreunei biserici
Aprinsă de vreun cleric în roșu sau negru

Singur acest curcubeu
Ți-l pot lăsa mărturie
A unei credințe adesea neînțeleasă
A unei speranțe mai molcom arzînd
Decît un buștean în cămin

Păstrează-le cenușa în mica-ți oglindă
Pentru vremea cînd toate luminile stinse
Sardana va fi infernală
Și un întunecat Lucifer va cobori deasupra
unei prore

Pe Tamisa, pe Hudson, pe Sena
Scuturîndu-și aripile de bitum
Frinte aproape de oboseală, pentru a-ți spune!
E timpul!

Nu e o moștenire, sau un fetiș
Care să poată ține piept urgiei musonilor
Asupra plasei de păianjen a memoriei
Ci o istorie care nu durează decît în cenușă
Și nu persistă decît stingîndu-se.

Semnul era bun: cine l-a recunoscut
Nu putea întîrzia să te regăsească
Fiecare îi recunoaște pe ai săi: mindria
Nu era fugă, umilința nu era
Lașă, neînsemnata lumină care țîșni
Acolo, nu era aceea a unui chibrit.

Rocco Scotellaro

Acea căldură a nalbei

Parfumul trupului tău
Mi l-ai lăsat în pat.
Are căldura nalbei
Pe care obișnuim să o uscăm
Pentru durerile iernii.

Vincenzo Cardarelli

Seară în Liguria

Lent, diafan, suie din mare
Amurgul — pierzanie
A iubirii și amintirilor.

Întîrzie în grădini îndrăgostiții,
Se aprind ferestrele una cite una —
Tot atîtea spectacole.

Înecată în brumă marea respiră.
Pe țărături bisericile par corăbii
Gata să-și umfle pinzele.

În românește de Andrei RADU

Ettore Capuano

Mulți... puțini

— fragment —

O cheamă mulți iubire...
Dar nu-i decît o pară uriașă.
Scăldat în flăcări, caut pretutindeni
Izvodul vecinicii vieții mele;
Dar adierea vîntului se pierde,
Și flacăra se înalță... se avîntă...
Zdrobește... e zdrobită...
Plutește, unduind, ca o nălucă...
Și, pilpiind, se stinge...

O cheamă mulți o pară uriașă,
Dar nu-i decît nemărginit noian
De valuri. Și, prin undele de flăcări,
A trebuit să-nvăț să trec de-a-notul.
Tot năzuind spre culmile sihastre.
O boare doar, de vînt...
Atîta sint.

O boare doar, de vînt... invăluind
O flăcără uriașă, care crește
În inimă trufia, socotită
O pămîntească, răsfățată slavă.
Și trupul nu mai este... l-am uitat,
Pe unda unei clipe fermecate.
Căci trupul are piedici necurate
Fiind de tot ce-i pămîntesc legat.
Dar sufletul de nimeni nu atîrnă,
Și-n zbor uriaș, culege de pe cer,
Scinteietoare, boabele de stele.
Doar ochii tăi îl înfrîng în strălucire...
Sint viața, știi? Iubirea! Veșnicia!
Un cîntec...
Îi spun atîția cîntec... dar e numai
O muzică nebănuț de dulce;
Nici nu-i aud cuvintele... și poate
De tine-s spuse... nici nu le-nțeleg
Și mă-înfiior, cum tremură o mină,
Cînd te pătrunde gerul pin-la oase.
Aproape... mai departe... mina ta.

În românește de Dan A. LAZARESCU

CARLO EMILIO GADDA

Cartea lui Carlo Emilio Gadda nu este un roman polițist^{*)}, lucrul devine din ce în ce mai evident pe măsură ce acțiunea — care inițial se anunța palpitantă — se poticnește tot mai des și pe intervale tot mai largi, în digresiuni de tot felul; elanurile epice ale autorului slăbesc treptat, astfel încât în fața finalului brusc — și lectura se sfârșește chiar în momentul în care anchetarea delictului înregistrează un demobilizant eșec — nimeni nu rămâne surprins. Gadda însuși mărturisea cu un anume prilej: „Iată deci punctul meu slab, pentru a izbucni ca narator: îmi lipsește apetitul, pofta de a cunoaște faptele altora...” („Intervista al microfono”, vol. „I viaggi la morte”, Garzanti 1958).

Ne găsim în fața unei lucrări ce simulează romanul psihologic, personajele apar studiate cu mîgălă, din felurite unghiuri, o căutare ceva mai atentă în arsenalul instrumentelor de cercetare indică predicția lui Gadda pentru investigații mai degrabă clinice: structurile sufletesti sînt văzute exclusiv prin sfera actelor lor simptomatice — reacția fiziologică, mimica, gesticularea substituindu-se sentimentelor și cugetării. Autorul alege această soluție fie din pudor (atunci cînd atinge sferele iubirii ascunse și complicate ale comisarului Ingravallo — personaj cu evidente trăsături autobiografice), fie din agnosticism (cazul Liliane Balducci, a cărei existență interioară se înconjoară de un mister pecetluit definitiv de moarte), fie dintr-o desconsiderare globală a speciei umane (vezi prezentarea celorlalte personaje: contesa Menegazzi, Balducci, Zamira etc.) pe care o coboară sub aspect psihic la nivelul trăirilor animalice.

Roman realist, document de epocă? De remarcat că orice referire social-politico-istorică este sistematic plasată pe căile secundare ale narațiunii, în excursus-uri, pe linia unor asociații de idei; pare că scriitorul își amintește din întîmplare, și în raport cu mobiluri strict intime, de faptul că miezul acțiunii se dezvoltă în primii ani ai dictaturii fasciste, că familia Balducci aparține burgheziei parvenite, că scena întîmplărilor este Roma și anume unul din cartierele tipice ale Romei etc. Totuși, din frînturi de imagini, din aluzii, din creionări de gesturi și atitudini, romanul se încheagă treptat într-un document autentic, de mare sinteză, căruia temperamentul puternic afectiv al scriitorului îi conferă în plus atmosferă, pitoresc.

De aici se desprinde acea constantă fundamentală a scriitorului, prezentă în felurite ipostaze de-a lungul întregii sale opere: recunoașterea unui univers obiectiv, ce-l interesează numai în măsura în care acesta îi poate viza direct existența particulară, pe plan material sau sufletec: „În viața mea de «umilit și obidit» narațiunea mi-a apărut uneori drept instrumentul ce-mi ajută să restabilesc adevărul «meu», modul «meu» de a vedea, adică: instrument al revendicării contra ultragiilor destinului și proiecțiilor lui umane” (art. cit.).

Acesta ar fi — dacă ne propunem cu orice chip o formulă definitorie a operei de față — singurul element care se poate circumscrie pe deplin romanului. Orice altă încadrare într-un gen sau tendință literară înseamnă a-l mutila, în ultimă instanță a-l renega pe însuși Gadda. E ceea ce explică și senzația de paradox ce-o lasă lectura cărții: o notă de subiectivism atât de puternică, violentînd genul tradițional, prin definiție epic, al romanului polițist. Paradox care însă include întreaga sa personalitate scriitoricească: pe de o parte, un temperament hipersensibil, care vibrează acut și amplifică uneori pînă la paroxism rezultatele oricărei confruntări cu universul exterior; pe de altă parte, o permanentă nevoie de a-și tempera și totodată confirma pornirile subiective, prin sondarea pozitivistă a universului exterior (profesia de bază a scriitorului fiind, de altfel, ingineria), în căutarea unor criterii obiective ale adevărului.

Comisarul Ingravallo, eroul cărții, este întruchiparea acestui dualism. El purcede la anchetarea dublului delict din strada Merulana, înarmat cu aparatul metodologic pe care formația sa științifică i-o pune la îndemînă: observația, sondajul, experimentul; în același timp însă persistența obsedantă a unei tendințe lăuntrice operează ca un cîmp magnetic, imprimînd rezultatului cercetării, indiferent de na-



tura lui, un singur sens. În cazul de față tendința lăuntrică este aceea de a percepe raporturile umane sub aspectul unei universale mistificări; pe măsură ce ancheta înaintează în analiza urzelii celor două delict, Gadda-Ingravallo va căuta să restaureze adevărata imagine a acestor raporturi, denunțînd falsul în toate ipostazele sale. Acesta este de fapt țelul anchetei și nicidecum identificarea propriu-zisă a criminalului.

În viziunea gaddiană mistificarea constă în încercarea individului și a societății în general de a-și ascunde degradarea virtuților umane pînă la nivelul condiției zoologice, îndărătul onorabilității sociale și al preceptelor etice. Cîndva, Freud — studiat de Gadda și recunoscut ca maestru — îi dăduse, prin lecția sa de psihanaliză, imaginea cea mai pregnantă a acestei mistificări. Într-adevăr, întreg romanul respiră atmosfera freudiană: de la motivul de bază al sexualității — cu implicațiile ei: refuzări, simboluri onirice etc., care vizează într-un fel sau altul fiecare personaj, pînă la imaginea sau cuvîntul neutru, care se contaminatează în context de rezonanțe psihanalitice.

Dar pentru Gadda freudismul rămîne doar punct de plecare: instrument simbolic prin care scriitorul se proiectează în întregul său univers ideologic și afectiv.

Temperamentul agitat, de perpetue oscilații între dramatice decepții și mereu reînnoite iluzii (datele unei biografii zbuciumate, altoite pe un fond pe care însuși Gadda îl definea nevrotic, motivează în mare măsură caracterul scriitorului); dificultatea stabilirii unor raporturi imediate, firești cu semenii (și care izvorăște din conștiința superiorității lui etice și intelectuale îmbinată cu complexe, niște disperate complexe, alcătuiind fondul său, rigid și inadapabil adesea) îi deformează perceperea lumii pînă la monstruos. Universul i se dezvăluie astfel ca o imensă mascaradă, uneori tragică, alteori înduioșătoare, dar de cele mai multe dați grotescă, în care sînt angrenați deopotrivă individul și societatea, faptul banal sau întreaga istorie, — mascaradă care, după cum spuneam, depășește cu mult aspectul inițial, al mistificării sexuale, dînd o imagine mult mai amplă, aceea a degradării, din toate punctele de vedere, în animalitate: imaginea eticii — bazată pe legile violenței și egoismului, a intelectului — redus la interese prozaice, a colectivității umane în general, dezagregîndu-se într-un fel de junglă, în care legile determinismului și ale finalității sociale sînt anulate.

Ca spectator și în același timp ca victimă a acestui proces, scriitorul încearcă uneori furia și disperarea sau, dimpotrivă, satis-

facția, ba cinică, ba masochistă, a depistării răului, alteori — spaima în fața recunoașterii unor adevăruri ireversibile.

În sensul acesta trebuie interpretată, de pildă, atitudinea lui Ingravallo în investigarea cazului Liliane Balducci: există desigur curiozitatea științifică pentru simptomele psiho-patologice pe care maternitatea ratată a acesteia le generează. Dar dincolo de interesul pozitivist se revelă afectivitatea acută a eroului, care caută în rezultatele analizei înseși fundamentele condiției lui spirituale. Pe măsură ce ancheta înaintează și Ingravallo descoperă, îndărătul aparenței de normalitate, germenii ascunși ai viciului, el înțelege că ultima ipostază a unui ideal posibil — întruchipat aici de Angelica Balducci — se poate năru. Bănuiala, trezită în mintea comisarului, atunci cînd atitudinea indecentă a cadavrului contrastează atât de flagrant cu imaginea de castitate pe care defuncta o întruchipa în conștiința acestuia, este confirmată în parte de depozițiile martorilor. Dorința lui Ingravallo de a pătrunde pînă la capăt secretul este însă învinsă de realizarea consecințelor fatale pe care o atare revelație o are asupra întregii sale existențe sufletești. Finalul îl salvează de prăbușire, ajutîndu-l, cel puțin pentru moment, să accepte echivocul. Ingravallo nu poate — pentru că firele delictului sînt prea încurcate — dar nici nu dorește să continue ancheta.

Într-o vreme în care proza italiană își trăiește din plin — chiar prin reprezentanții ei majori: Moravia, Pasolini, Pratolini, — criza căutărilor metafizice sau a experimentelor formale, Gadda se menține cu uimitoare vitalitate în coordonatele unei intacte autenticități. De mai bine de trei decenii critica îl consideră continuu reprezentant major al epicii italiene contemporane. Ca atare, traducerea măcar parțială a operei sale era mai mult decît necesară. Lăudabilă, deci, inițiativa lui Al. Toscani și cu atât mai de elogiat realizarea ei: pentru că nu sînt mulți traducători, în lumea întreagă, care să se fi încumetat a încerca transpunerea în altă limbă a imaginii baroce, a pasișei lingvistice (în care dialectele, limba argotică, cult sau administrativ, arhaisme, cuvintele străine sau creațiile lexicale ale autorului se îmbină continuu sub alte și alte raporturi), cu implicațiile sale nemijlocite în planul conținutului.

Traducătorul si-a asumat răspunderea, conștient totodată și de riscurile ei obiective, pe care a încercat însă, pe cît posibil, să le reducă.

Aspectele cele mai deformante ale traducerii se surprind în planul narațiunii, unde se pierde din profunzimea și nuanțarea reliefulurilor.

De pildă, Gadda acordă o mare importanță unui joc oscilant prin care eroul principal, Ingravallo, se identifică sau se deosebește de persoana autorului. Or, întregul joc se bazează, în textul original, pe alternanțe de dialect și limbă literară. Lucru care în traducere nu poate fi realizabil. Și totuși — insistăm — meritul traducătorului a constat tocmai în reducerea acestor dificultăți: prin minuirea, pe de o parte, a unui vocabular foarte bogat, colorat, flexibil, iar pe de altă parte, prin curajul de a mima procedeul omolog al scriitorului, riscînd expresii căutate ori recurgînd la creații proprii de cuvinte.

Nu era, credem, necesară, schimbarea frecvență a fizionomiei frazelor (combinația în perioade de structură clasică a unor enunțuri care în textul de bază apar, dimpotrivă, discontinue sau — poate din dorința de redare mai explicită a textului — nerespectarea unor semne de punctuație, care la Gadda realizează de multe ori economii de exprimare, înlocuind cuvinte de legătură sau chiar explicații întregi); ar fi fost pe de altă parte util, poate, să se explice în subsolul paginii anumite jocuri de cuvinte intraductibile, ceea ce contrbuia — sîntem convinși — la o mai aprofundată cunoaștere a stilului gaddian.

Dar tălmăcirea lui Al. Toscani rămîne, incontestabil, o realizare meritorie; ea este, în plus, un act de venerație față de un scriitor a cărui faimă se cimentează constant, — departe de ieftinele artificii publicitare ale industriei literare.

Andreia BIRTOLON

^{*)} Carlo Emilio Gadda: *Incurcătura blestemată din strada Merulana*, E.L.U. București, 1969.

fișier

● Editura tineretului publică, în ediția a IV-a, celeb. a poeziei a lui Daniel Defoe Robinson Crusoe (traducerea semnată de Petru Comarnescu și prefața de Andrei Bantaș). Cartea a avut, și la noi, o largă circulație, de la tălmăcirea Serdarului Vasile Drăghici, apărută la Iași în 1835 (Robinson Crusoe sau întîmplările cele minunate ale unui tînar) pînă la edițiile moderne. Lectorii adolescenți găsesc în povestirea lui Defoe o sinteză de afecte și imbolduri morale. De aceea Rousseau le-o recomandă în cunoscutul său tratat despre educație, Emile: „Din moment ce tot trebuie să avem cărți, atunci, după părerea mea, există una care ne oferă cel mai frumos tratat de educație. Emile al meu va citi această carte înaintea tuturor celorlalte; multă vreme ea va trebui să constituie întreaga lui bibliotecă”

● În aceeași editură mai apare, repovestită de Virginia Șerbănescu, epopeea Ghilgameș, cu o prefață de Al. Dima. Această milenară capodoperă literară a omenirii, mai veche cu cel puțin 12 secole decît Iliada, are tulburătoare semnificații existențiale, mereu actuale: epopee a prieteniei și a confruntării omului cu moartea, ea este, se poate spune, prima tragedie a cunoașterii.

● La E.L.U. a apărut, în două volume, culegerea Enigma, adunînd Icolaltă cele mai bune creații literare din genul enigmatic sau senzational. Aria de investigare cuprinde autori diverși, de la Balzac și Villiers de l'Isle-Adam, pînă la Roy Vickers și Francis Iles. Pe planul geografiei literare sînt prezentate aici capodopere din literatura nordică, japoneză, sud-americană etc. În cuprinsul antologiei se înscriu nume de mare prestigiu în alte compartimente ale literaturii, ca Apollinaire, Italo Svevo, Graham Greene, Maxim Gorki, precum și „clasici” ai romanului polițist, ca Agatha Christie, Conan Doyle, John Dickson Carr etc.

● În editura Meridiane a apărut cartea lui Pierre Leprohn, Maeștrii filmului francez, de la Abel Gance la Jean-Luc Godard, în traducerea Liei Crișan. Fără să fie o istorie propriu-zisă sau o panoramă, cartea lui Leprohn e mai degrabă o galerie de portrete ale unor oameni care în ultima jumătate de secol, și mai înainte, au făcut istoria vie a cinematografiei franceze. Sînt aici prezentați într-o formă literară cinești din trecut, adevărați pionieri ai cinematografului universale (Méliès, Feuillade, Feyder, Vigo), mari cinești care au făcut deja o epocă artistică (René Clair, Marcel Carné, Jean Renoir), regizori contemporani de renume (Claude Autant-Lara, Alain Resnais etc.).

SECVENȚE

Filme promise

Ni se promite, **Lotru**, partea a II-a, **Parcul din Craiova** al lui Radu Hanganu, **Cind bărbapi devin tați** al lui Alexandru Bolangiu, — avind ca motto buclada lui Anton Pann „Iepuroaica naste și iepurele de dureri se vaită” (un documentar umoristic realizat prin clinicile Capitalei), — **Băiețelul lui tăticu** (lung metraj) și **Finisajul**, ambele ale lui Titus Meszaros și amindouă cu conținut satiric. Mai sînt în lucru documentarele **Colecții și colecționari**, precum și trei portrete cinematografice: Maxy, Dinu Lipatti, George Calboreanu.

Emile de Antonio declară

Documentaristul american Emile de Antonio întreține prin filmele sale un viu și permanent contact cu actualitatea. Trei dintre ele, și cele mai importante (**Vietnam**, **L'annee du cochon**, **Momentul ordinii și Judecata pripită**), tratează trei dintre cele mai stringente probleme ale Americii din ultimii 20 de ani: fenomenul McCarthy, moartea lui Kennedy și războiul din Vietnam.

Iată câteva din declarațiile sale:

„Eu cred că adevărat că documentul este revelator în cinema, oferind o mărturie care nu poate fi obținută prin nici o altă modalitate și nici nu poate exista într-un film de ficțiune sau într-o carte... Ceea ce se poate vedea în **Momentul ordinii** n-a fost văzut de nimeni în momentul în care s-a întâmplat și nici o carte n-ar putea să descrie...

Intr-un film documentar, mai important decît să declari, să povestești, este să arăți ceva, pentru că aceasta este esența cinematografului: ceva care poate fi dezvăluit oamenilor fără să fie nevoie de un discurs. Cînd se spune „Războiul din Vietnam este odios”, ce s-a spus în fond? Noi știm cu toții că acest război este odios, dar ceea ce se spune nu înseamnă niciodată nimic. În schimb, cînd ne este arătat colonelul Patton care le vorbește surizînd soldaților săi, la fel cum al suride unei adevărate găști de ucigași, atunci se spun o mulțime de lucruri. În asta stă puterea unică a cinematografului”

Ernest Lindgren:

„Arta filmului”

Ce impresionează la lectura acestui volum de inițiere în universul fabulos al artei a șaptea, este erudiția în materie a autorului. **Arta filmului** este cartea unui profesor de cinematograf, eminent cercetător și pedagog, cunosător ca aproape nimeni altul al celor mai diverse probleme legate de teoria, tehnica, istoria sau estetica cinematografului. Lindgren cultiva enunțurile și definițiile precise, își diseca obiectul de studiu cu remarcabilă minuțiozitate, se mișcă dezinvolt și docil în labirintul producției cinematografice. **Arta filmului** nu este cartea unui esecist, ci a unui sistematizator și, ca atare, are o finalitate quasi-didactică. Remarcabilă e capacitatea de sinteză a autorului, rigoarea cu care sint ordonate capitolele.

Tonul cărții e profesorial, stilul secol și pedant, de o admirabilă precizie în vehicularea terminologiei de specialitate, terminologie pe care, uneori, Lindgren însuși o inventă și o definește.

Nu este întîmplătoare buna primire de care s-a bucurat, pretutindeni unde a fost tradus, acest excelent manual de artă cinematografică. Lucrare în egală măsură interesantă și utilă cinefililor amatori și cineștilor profesioniști, indispensabilă oricărui cercetător al filmului. Cartea lui Lindgren este cel mai serios „abecedar” de cultură cinematografică, operă fundamentală de instruire și studiu.

N-o poate trece cu vederea cine vrea să știe cinematograful, ca inițiat și cunosător.

BUNUEL: o carieră exemplară

Puțini sînt astăzi cineștii care se bucură de stima și prețuirea unanimă a cinefililor și criticii de film, asemeni acestui bătrîn senior al artei a șaptea care este don Luis Buñuel. Antonioni, Fellini, Welles, Bergman, Resnais, Godard au cunoscut, nu de puține ori, violența unor atacuri critice care le contestau, cu sau fără argumente viabile, meritele. Buñuel, aproape niciodată. Ovaționat anul acesta la Veneția, recompensat cu un fel de prim premiu Nobel pentru artă cinematografică, Buñuel primește la vîrsta senectuții un suprem omagiu, ce vine să recunoască oficial o carieră exemplară.

Nu intră de obicei, printre criteriile care susțin o judecată estetică, cel strict cantitativ. Totuși, o rememorare, chiar sumară, a filmografiei buñueliene indică un neobișnuit de mare număr de capodopere: *Un ciine andaluz* (1928), *Vîrsta de aur* (1930), *Pămînt fără piine* (1932), *La răscurce de vînturi* (1951), *Los Olvidados* (1950), *El* (1952), *Rîul și moartea* (1954), *Nazarin* (1959), *Viridiana* (1960), *Îngerul exterminator* (1962), *Jurnalul unei cameriste* (1963), *Frumoasa zilei* (1966).

Temperament tipic spaniol, Buñuel practică o artă de o nemaiîntîlnită violență demistificatoare, eliberată de orice fel de prejudecăți, ignorînd compromisurile și pretențiile legi imuabile ale societății burgheze. Cineastul este un protestatar prin excelență, un artist pătimaș pînă la brutalitate, iconoclast, senzual, antiburghez, antifilistin, ateu.



Filmele sale provoacă șocuri emoționale, incită la reflecție și atitudine. Imaginile șoc, detaliu crud, subtilitatea analizelor psihologice, galeria fabuloasă de personaje se constituie, la Buñuel, într-un univers artistic de o admirabilă unitate interioară. Buñuel este modelul artistului incoruptibil, veșnic nemulțumit, izolat în încrîncenarea sa, operînd incizii dureroase în anatomia societății burgheze contemporane, asemeni unui chirurg necruțător, convins de utilitatea și necesitatea intervențiilor sale.

Fidel sieși în fiecare operă, cineastul reia mereu temele favorite, enunțate încă de la debutul său suprarealist: degradarea moralei burgheze, imobilitatea sterilă a marii aristocrații, destrămarea valorilor creștine, erotismul ca sursă de alienare, violentarea relațiilor umane. Revin în filmele sale teme și personaje tradiționale ale romanului picaresc (*Los Olvidados*, *Viața criminală a lui Archibald de la Cruz*, *Viridiana*). Orbii, cerșetorii, infirmii, declassații și monștrii umani populează aceste filme ca o plagă a unei societăți ce se zbate în cerc închis (*Îngerul exterminator*, ilustrînd parcă celebrul aforism sartrian „Infernul sînt ceilalți” este, în acest sens, o operă edificatoare).

Viridiana este o mostră de artă buñueliană. Conservatorismul aristocrației burgheze, reprezentat aici de Don Jaime, se convertește în izolare, derizoriu și morbid. Universul închis al filmului sugerează imobilismul și nepuțința personajelor de a se integra în istorie. Chiar tinărul Jorge, moștenitor al domeniului feudal și al marii proprietăți funciare, este un individ socialmente defunct, declassat, trăind parcă în virtutea inerției, numai la nivel instinctual. *Viridiana* însăși, simbol de castitate și puritate angelică, este sortită, simbolic, eșecului. Ea va deveni o resemnată, urmînd a duce viața monotonă de la castel, refulîndu-și aspirațiile și vocația purificatoare.

Completat cu tabloul grotesc în care orbii cerșetori mimează „cina cea de taină”, *Viridiana* este un film despre moarte și aneantizare. Singurul personaj ce își păstrează aici inocența este fetița care revine de cîteva ori în film ca un simbol de gingășie și candoare. Nu întîmplător Don Jaime se va spînzura cu coarda acestei fetițe sugerînd o posibilă nostalgie după puritatea pierdută. Și nu întîmplător acest personaj ingenuu ne reamîntește frapant de fata din *La dulce via*, simbol, și aceea, a inocenței pierdute.

La Buñuel, poate ca niciunde altun-



„VIRIDIANA”, în sfîrșit, pe ecranele noastre?

deva în cinematograful contemporan. Violența trădează un mare umanist. Aparenta cruzime a filmelor sale disimulează un om și un artist excepțional. Acest mare izolat, personaj incomod și taciturn, continuă să intrigue și să șocheze cu fiecare nouă peliculă. Opera sa nu solicită dragostea spectatorilor. Buñuel este, în filmul contemporan, o conștiință. Poți să iubești sau nu personajul, artistul este o evidență, opera sa, un catharsis.

Petre RADO

FILMUL DE ANIMAȚIE 1969

Arta în animație (și nu numai aici) începe în momentul în care fața experimentală ia sfîrșit și urmează libertatea.

Și pentru că momentul filmului de animație internațional stă azi sub semnul experimentului, receptăm încercările, complicațiile sau simplificările de tehnică și stil în așteptarea acelei împliniri, care depășind meșteșugul să aducă cu sine transformarea ideii. Legitimă așteptare, pentru că mai mult decît oricare din creațiile în imagini, filmul de animație poate și trebuie să vehiculeze idei. Privilegiul îi este acordat de calitățile sale sintetice, de laconismul și marea sa putere de generalizare, aplicată în cea mai eficientă direcție, cea a unei naive și candidice comunicări. Și ne-au convins de acest adevăr, mai mult decît Disney sau McLaren, un Lenica sau un Vukotić, iar la noi Gopo, în prima sa perioadă, cea în care ne-a dat 7 arte sau Homo sapiens.

Dar, fenomen simptomatic, această direcție din filmul de animație românească, nu s-a impus, apărînd doar sporadic prin filmele lui Sabin Bălașa sau, mai recent, ale Getei Brătescu. Si-a făcut loc în schimb o avalanșă de producții artistice de factură mediocră, în care tema (dacă există) e tratată cu mijloace stilistice neadecvate, aplicate din exterior și fără știință (sau conștiință) a ceea ce se cheamă mai întîi desen și după aceea animație.

O trecere în revistă a filmelor create anul acesta la studio-ul „Animafilm” mi-a amintit de o scenă dintr-un film în care un băiețel de 4-5 ani construia complicate castele din cărți de joc. Admirat fiind de toți cei din jur, băiatul primește replică sentențioasă a unei fetițe de aceeași vîrstă: „Nu e rău, dar aceasta e artă?”

Firească, întrebarea se poate continua: „și la ce bun?”

Care este necesitatea de a construi astfel de filme, cu atît mai mult cu cît ele nu se pot înscrie nici măcar în aria scuizabilă și necesară a experimentului?

Corecte în meșteșug, filmele lui Victor Antonescu (Greierile și furnica după La Fontaine și Jos masca) sau filmul lui Horia Ștefănescu (Leul și soarele, tot după La Fontaine) rămîn produse de serie, în tradiția Disney (și nu în cea mai bună direcție a sa), lipsite fiind de verva și inventivitatea maestrului.

Nu întîmplător, singurele care au cel puțin claritate și coerență în construcție, sînt peliculele în care reperele inspirației sînt ușor detectabile în sursele tradiționale. Este cazul celor citate mai sus și a producției Eu doresc, tu dorești, el dorește a lui Constantin Musteștea, amintind de genul constituit de filmul de animație iugoslav.

Ladislau Burbancz intențio-

nează să transmită alegoric, prin Gigantul o nebuloasă istorie a omenirii. Dar lucrarea este dezlinată și înțelegibilă, grosolană și improprie în simboluri, frizînd ceva mai mult decît incompetența în specialitate. Sărăcia de invenție aduce după sine lipsa de acțiune, lungimi nepermise și prezența unor metafore greoaie, nesugestive (în Primăvara lui Gelu Mureșan, păsărelele sosind din țările calde — în avion! — scot din geamantane frunze, flori și astfel, iată, a venit primăvara!). Cu o grafică inexpressivă, oarecare, se încearcă o disperată reabilitare prin coloana sonoră care rămîne ilustrativă și cu îngroșări grotestice, de un gust îndoielnic.

Mai aproape de experimentele contemporane de animare a semnelor, sau numai a petelor de culoare, este Aventura în albastru a lui Ștefan Munteanu, care, deși cu invenție și ritm, este foarte aproape de schemă, lipsindu-i o oportunitate nuanțare.

Manifest, ca întotdeauna, Gopo e prezent cu încă o pilulă, de data aceasta facilă în sugesție. Prin sărutări (acesta e și titlul filmului) oamenii se grupează, se apropie și intima comunione prolifează, ajungîndu-se la apropierea (prin suprapunere) a unei cu pămîntul, sau a finitului (scris pe o tăbliță), final explicativ și inutil, care vulgarizează ideea.

În acest peisaj apare singulă reușita Getei Brătescu, care semnează scenariul, regia și grafica la filmul Altă Scufiță roșie. Ar trebui să vorbim mai pe larg despre acest film, și nu numai prin compensație, ci pentru o necesară precizare a specificității genului, pe care aș fi ficianul o stăpînește.

Povestea este aceeași cu a

știutei Scufițe roșii care pleacă de acasă, trece prin mai multe peripeții și, în cele din urmă, înghițită fiind de un lup hulpav (care poate fi și un om, cum se întîmplă în film) este eliberată (de alt om) și ajunge din nou acasă. Peripețiile nu se pot povesti și nici nu s-ar cădea. Pentru că poezia și ironia concentrată a mișcărilor și truvaiurilor filmului nu se pot aduna la sfîrșit într-un rezumat, ci se consumă în fiecare imagine așa cum trebuie să se întîmple în orice film de animație. Fantezia, verva creatoare (vital necesare genului) aduc pe ecran ingenioase metamorfoze și înlănțuiri de mișcări și obiecte. În chip firesc, mașina de cusut devine cal, codițele Scufiței roșii se transformă în aripi, iar o pălărie și o coleretă de pene se desprind din vestimentul unei doamne pentru a genera un personaj. Desenată frumos, cu un rafinat joc de forme sigure în contur și culoare, povestea are ritm și claritate. O poezie de o autentică și delicată vibrație aminteste de Esop, primul film al Getei Brătescu.

Dacă n-am fi văzut decît producția acestui an a studioului „Animafilm”, am fi fost tentați să meditam la impasul de expresie al creatorilor. Dar impasul vremelnic se presupune ca un moment de continuitate (în sens valoric) cu ascendențe și căderi. Or, din păcate, ascendențele acelea le așteptăm încă...

Roxana PANA

Filmul „Eminescu la Viena”, despre care am dat în numărul trecut cîteva informații, este creația regizorului Pompiliu Gilmeanu și nu a lui Titus Meszaros

Seri olandeze

Cînd soarele cu ultimele pilpiiri încă mai încălzește, cînd frunzele mai stau pentru cîteva zile agățate de ramuri, teatrele simt că pentru noi ceasul retragerii din natură se apropie și atunci scenele, ca niște miraculoase boîtes à musique, își ridică draperiile, își potrivește reflectoarele. Niciodată însă această lentă pregătire nu mi s-a părut atît de lungă ca acum — căci în graba unui popas în Olanda voiam să văd spectacole cît mai diferite, dar descori ușile nu se deschisese încă.

Amsterdamul e un oraș labirintic și incolăcit asupra sa, unde canalele par obstacole ce-i păzesc sufletul ascuns de incertitudinea înserării și a ceței. Nici cînd nu mi-am revendicat latinatca, riguroasă și geometrică, mai mult ca aici, prins în brătara șerpuitoare a apelor. Teatrul olandez nu înscamnă prea mult în cultura țării. Există și cîteva echipe tinere, dar, în general, predomină spectacolul tradițional. La Haga, piesa de mare succes internațional **The boys in the band** a lui Mart Crowley nu a prilejuit regizorului debutant Wim van Rooij decît o banală și săracă înscenare. De evidentă filiație Albee, conflictul se încheagă în jurul unui grup de invertiți care încearcă să demonstreze că nimeni nu e normal. Unul dintre invitați este constrîns să revină la un moment tulbure din viața sa, care ar dovedi că nu există om care să-și poată susține puritatea.

Printr-un subterfugiu el evită, căci adevărată nu e decît starea noastră prezentă. Crowley se întrecă pînă unde merge dreptul fiecăruia de a interoga viața celuiilalt, pînă unde uitarea șterge vinovăția.

La Teatrul Studio, pentru piesa lui Arrabal **Grădina deliciilor**, stridentă și complicată analiză a complexelor unei actrițe de teatru, regizorul Lodewijk de Boer mobilizează o întreagă instrumentație tehnică. La aceasta se adaugă soluții de inspirație suprarealistă, îndeosebi mulaje din gips. Totul nu viza decît spectaculosul epatant, fără nici o consecință asupra valorii generale a montării.

La televiziunea olandeză am urmărit spectacolul documentar **Erasmus**, realizat de Fons Eickholt. Intelectualul care reprezintă una din cele mai ilustre figuri ale Olandei își dezvăluie umanitatea, căci el amestecă bucuria vieții cu patima cărților. Fons Eickholt alege din opera lui Erasmus teme ca războiul și isteria. Documentele intervin pline de viață, urmărind gîndurile ascunse în literele șterse ale cărților. Spectacolul documentar aparține aceluși teatru activ ce refuză indiferența, apatia, căutînd oriunde urma străveche a întrebărilor noastre de azi.

Ducîndu-mă să văd, la Nederlandse Comedie, **Tango**, la interesul obișnuit pentru un spectacol se adăuga și curiozitatea unei comparații cu versiunea bucureșteană a lui Radu Penciulescu. Regizorul german Heinz Engels și-a compus spectacolul într-o altă tonalitate, întărind accentele sarcastice. Scenografia nu are acea densitate la care a ajuns Adriana Leonescu — căci Gregor Lindemann doar a sugerat, fără a desfășura acea imagine a haosului la care ajungea montarea bucureșteană. Pentru Rudolf Lucier, Arthur e un tînar candid, fără forță, încercînd prin orice fel să-și stimuleze propriile energii. El însă treptat se epuizează și către sfîrșit contrastul dintre neputința-i și încercarea de a-și instala autoritatea devine dramatic. Bob de Lange în Stomil descoperă desuetudinea personajului. Finalul depășește soluția bucureșteană: dansul cu Eduard îi e fatal unchiului Eugen, care cu fiecare figură devine mai epuizat, pentru a sfîrși, păpușă de cîrpă, gîuit de alianța trădătoare cu cel care se instalase la putere.

Este Alizuna o piesă pentru cei mici? Dacă nu, acest text să fie el dedicat oamenilor mari? Iată deci, cronicarul în dilemă... Ce este, așadar și mai înții, Alizuna și ce-a vrut ea să fie? O actriță a Teatrului Național, Tina Ionescu, cîndva promițătoare steluță, azi aproape uitată în această calitate, s-a străduiut asupra paginilor și a însăilat din fragmente colorate de amintiri ale copilăriei, din șoaapte, ecouri, zvonuri ale basmelor populare românești, din misterul laic al legendelor, un cîntec-des-cîntec scenic. Am înțeles că — ambiția se îndrepta spre Giraudoux — mijloacele chemate erau ale maestrului feeriei naționale, Victor Eftimiu. S-a încercat, în termenii tehnicii moderne, un transplant. Fînța nouă e viabilă, deși fenomenul de respingere al noilor țesuturi e vizibil mai ales în supraîncăldura livrescă, în sentimentul cuvîntului căutat cu patima calofiliiei, în acordarea tonului după arhaismul popular. Tradiția spre care s-a aplecat Tina Ionescu e vrednică de toată lauda — capătul firului pornește, cred, de la o Sinziana și Pepelea (cît farmec autentic, ce sincer umor copios și ce satiră are această piesă nedrept tratată mereu cu glazura feeriei!), înșir-te

ALIZUNA

mărgărite, de la Trandafirii roșii a lui Bîrsan sau Rodia de aur a lui Păstorel Teodoreanu și Adrian Maniu. Tina Ionescu a adăugat la toate acestea propria sa sensibilitate, universul propriu, dar nu despărțit total de universal din recuzita teatrelor, din piesele în care a jucat sau pe care le-a visat. Autoarea aruncă mereu în acțiune pete de lumină al căror joc șagălnic surprinde cu farmec frust ritualul muncilor casnice de peste zi. Întîmplările fetei, care noaptea zboară spre stele cu suratele drăgaice, iar ziua e o fată sfioasă și supusă au fost narate scenic sub nimbul unei povești de iubire care izbăvește fata de destinul ei halucinant și o readuce în rînd cu oamenii.

Meritorie, fără îndoială, cu pagini de certă literatură, piesa și-a găsit pe scena Teatrului Național un sprijin cald, menit să susțină zborul unui debutant. Am simțit aceasta în grija

Momentul teatral cel mai important se datorează teatrului ceh Divadlo za Branou, sosit în turneu cu **Trei surori** de Cehov, **Măști din Ostende**, pantomimă de Ghelderode, și **Pisica pe șina ferată** de I. Topol. Pentru Cehov, J. Svoboda a desenat un decor simplu, vag, unde oamenii se plimbă singuri, departe de lucruri, înstrăinați deja de propria lor lume. Regizorul O. Krejča, în prima parte, menține ritmul obișnuit, intenția fiind doar aceea de abstractizare; apoi însă mișcarea devine mai marcată. Totul atinge apogeul în final. Pe o scenă imensă, ca niște întrupări ale disperării, ele se întrepătrund într-o halucinantă simfonie a mișcării. În casa celor trei surori pătrunde infernul cenușiu al nemișcării și, cu un ultim spasm, ele își urlă neputința. Dacă Pintilie a văzut în **Livada cu vișini** implicații beckettienne, O. Krejča sfîrșește **Trei surori** ca o piesă din teatrul american, amestec de boală și furie, avînd în față neîndoielnica ratare a existenței.

Cel de al doilea spectacol începe cu pantomima lui Ghelderode. Un om simplu e invadat de măștile morții. Lupta lui se încheie doar în clipa în care el își acceptă sfîrșitul, intrînd în cavalcada nebunească a fantomelor. Măștile lui Jan Koblasa, de un cromatism violent, sugerează carnavalul burlesc al tablourilor lui Ensor. Krejča a transformat întregul spectacol într-o halucinantă fascinație a spectrelor funebre. **Pisica pe șina ferată** a lui Topol e mai dificil de urmărit pentru un spectator străin.

Provincia olandeză se ascunde în întreaga liniște a lunii, traversată de apa strălucitoare a canalelor, îmbibată de verdele gras al paștilor, în timp ce Amsterdamul trepidează sub presiunea nebunească a zgomotelor, a patimilor și a bolii, a muncii și a nostalgiei. Teatrul e adeseori oglinda în care se răsfrîng luminile și umbrele sufletului olandez.

George BANU



MARIA HABRAKEN (Ala) într-o scenă din spectacolul olandez „Tango”

artistică a elaborării spectacolului, în seriozitatea — dusă pînă la amănuntul scenic — în transpunerea regizorală a poeziei textului (George Teodorescu). Regizorul a fost mereu atent-creator la infuzia de poezie și realism (de altfel cele mai izbutite scene sînt cele ale vieții cotidiene), la patos și umor. Mai puțin izbutită în text și, poate și în spectacol, e toată incantația vrăjitoarească, neaoșă noapte valpurică, neorganic acordată în sunetele vocale ale interpretelor. Încă perfecționabile sînt și rolurile comice, îmbietoare la șarjă, dar nu foarte exacte. Satisfacția deosebită a acestui spectacol o oferă recitalul Silviei Popovici, acum actriță cu mature mijloace artistice, dar cu o tinerețe și o exuberanță incântătoare, cu o mare plăcere a jocului în ipostaza țărînceuței, parcă decupată din Creangă, ca și în patosul sentimentelor cărora le-a acordat, prin personalitatea sa, o tensiune valoroasă. Alexandru Matei a creat un excelent țăran, cu o autenticitate firească și, mai ales, cu umor. C. Rauțki l-a secundat cu neascunsă tentație spre apartenul solistic, iar Ovidiu Moldovan, interpretul fratelui mai mic, vădește calități și o mișcare scenică ce-l recomandă atenției. În sfîrșit, Lazăr Vrabie a avut de înfruntat unul din rolurile cele mai dificile (un Gringoire plăieș), rol pe care l-a susținut vibrant, cu patos, bărbătește. Decorul Elenei Pătrășcanu-Veakis a reconstituit acest univers jumătate realist-jumătate feerie cu o precizie și un meșteșug deosebit, caracteristic acestei talentate creatoare.

...În penumbra pădurii vrăjite o recunoaștem printre interprete și pe Tina Ionescu, la acest promițător debut. Ca în povești, actrița de peste zi se schimbă noaptea în drăgaică-dramaturg.

Alecu POPOVICI

ARLECHIN

Patru seri bulgare

Octombrie în Bulgaria e anotimpul cu brume subțiri pe poame grele și cald miez al zilelor sub un cer de faianță albastră. Călătoria cu autobuzul de la Russe la Plovdiv, într-un asemenea anotimp, printre munți cărunți, tăiați în felii de către ape tuți, pe șosele incolăcite ca iedera în jurul trunchiurilor de stîncă, e o desfătare. Cu atît mai mult cînd îți împărtășești incintările cu acei oameni voioși și sensibili, volubili povestitori, dar și delicați poeți ai tăcerilor care sînt actorii, știindu-i alături de tine pe înneguratul rigă Lear și pe isteata Mirandolină, frămîntatul judecător chezarocrăiesc conte Iancovici și sarcascul său ajutor Melinados, reușiți pentru o clipă într-un entuziasm ingenuu.

Am călătorit, așadar, cu bunii actori craioveni la Plovdiv, oraș cu 300 000 locuitori, datorîndu-și renumele internațional și tirgului anual ce se ține aici. Oboșala unei zile întregi de drum a fost compensată de mișcătoarea surpriză nocturnă pregătită de către admirabilii amfitrioni: într-o poiană de la pasul Sipca ei au întins pe iarbă o masă cîmpenească cu berbeci fripti haiducește și belșug de vin roșu, cu struguri chihlimbarii și mere dulci, alungînd răceala înălțimii și a nopții cu uriașe ruguri de brad.

Pe urmă trei seri la rînd, în sala rubinie de 800 de locuri a teatrului „Massalitinov”, publicul bulgar a privit cu luare aminte și a ovaționat interpreții celor trei spectacole românești: „Regele Lear”, „Hangița” și „Procesul Horia”. Arta actorilor craioveni, care s-au inclinat de multe ori la rampă cu brațele mereu încărcate de trandafiri, a fost comentată și amplu popularizată de presă și radio în timp ce televiziunea a răsplatit-o departe, foarte departe de orașul gazdă. Criticii bulgari și publicul au prețuit îndeosebi fondul reflexiv al majorității actorilor în piesa românească, ingeniozitatea regizorală, verva și truculența jocului interpreților comediei italiene — Rodica Radu, Papil Panduru, Nae Mazilu, Constantin Sasu — solemnitatea simplă a spectacolului shakespearian, în special în registrul rolului titular deținut de Vasile Cosma și în cel al bufonului, susținut cu strălucire de Ion Pavlescu, ambii aplaudați îndelung și repetat la scenă deschisă. Au plăcut, evident, mai puțin lungimile piesei originale, unele vulgarități ale reprezentăției goldoniene, prezența pauperă a multor deținători de roluri episodice în „Regele Lear” — atitudinii critice care fuseseră de altfel și ale presei române.

La o recepție, primul demnitar al orașului a urat continuitate fertilității schimb cultural dintre Craiova și Plovdiv, iar președintele oltean al Comitetului de cultură și artă, conducătorul turneului, i s-a asociat: astfel că cei doi directori teatrali au și început să discute, în consecință, despre felul cum vor întreprinde viitoarele vizite reciproce.

La ceasul foarte tirziu și liniștit al acestei transmisii telefonice din frumosul și străvechiul tirg bulgar de pe valea Mariței, la Sofia, etapa a doua și ultima a turneului, se lipesc afișe românești, vestind „Regele Lear”. Ca de obicei, cînd gazetarii scriu, actorii dorm și-și visează senini previzibilul succes sofiot.

Valentin SILVESTRU
Plovdiv, 19 oct., prin telefon



Scenă din „Hangița” de Carlo Goldoni, cu actorii craioveni Rodica Radu și Papil Panduru

SILVIA POPOVICI în rolul titular

— *Înțelegeți românește?*
— Destul de bine. Sint cam a opta oară în România.

— *Prima dată cu ocazia expoziției de sculptură în lemn din Aula Bibliotecii Universitare... Și de atunci?*
— Sint un prieten al României. Am fost în Moldova, cunosc Clujul, Timișoara, bineînțeles Bucureștiul. Doresc mult să mai deschid o expoziție aici.

— *Ar fi, bineînțeles, o bucurie comună. De data asta, însă, prezentați într-o emisiune televizată un documentar cu monumentul dvs. de la Vittorio Veneto. Ce reprezintă exact acest monument?*
— Vittorio Veneto este locul ultimei bătălii din, sper, ultimul război. Monumentul încearcă să fie povestea sintetică a 100 de ani de istorie națională. Nu este un monument mare atît prin volumul ocupat în spațiu (deși, 15 m. lungime, 8 — profunzime, 4 — înălțime maximă, n.n.) cît prin narațiune — o chintesențializare de evenimente.

— *Ați cîștigat un concurs?*
— Da, a fost un concurs de anvergură națională, la care au mai participat și sculptori cunoscuți în Italia, ca Mascherini, Massagurati — acesta din urmă mort, din păcate, acum doua luni.

— *Alte monumente?*
— Unul, ridicat în amintirea eroilor rezistenței, lângă Cortina d'Ampezzo, un altul, o „Partizană”, chiar în laguna din fața grădinilor Bienalei venețiene. De curînd am primit, din partea unei comune de lângă Milano, comanda unui portret monumental al lui Ho Și Min.

— *Îmi dau seama, din fotografii, că aceste monumente sint lucrate direct în ghips și apoi turnate în bronz. Știu însă că materialul dvs. iubit, preferat, este lemnul.*
— Uite de unde vine această pasiune. Războiul a început foarte curînd după intrarea mea în Academia de bele-arte. Am intrat imediat în mișcarea de rezistență, așa că „studiile” le-am continuat în pădure, unde natural, lucrăm în lemn.

— *Spuneți-mi, d-le Murer, dvs. care sinteți membru al Partidului Comunist Italian, care practicați și profesia o artă angajată, cum vedeți rolul social al artistului?*
— Înainte de a fi creator, artistul este om și trăiește printre oameni. Și li se adresează. Refuz doza de antisocial pe care o conține abstracțiunea pură. Artistul este receptacol sensibil al mediului social-artistic în care trăiește, este o individualitate capabilă să extragă din raporturile sale afective cu umanitatea, din bagajul său de experiențe deci, acele elemente care dau relief unei epoci înainte chiar ca aceasta să și le recunoască drept embleme. Cred că în societatea în care trăiesc un artist poate dauna unui guvern, mai mult ca oricare om politic bine sau rău intenționat. Căci prin însăși structura sa de vizionar, prin acea putere de anticipație sensibilă inclusă de orice act creator, artistul este un înarmat, cruciatul conștient și teribil al cauzei pentru care combate. Guernica lui Picasso era mai mult decît brutalitatea unui adevăr clamat într-un moment în care, terorizată, umanitatea se înăbușea în soapte, era mai mult decît protestul și refuzul acelei realități cosmaresti, căci arăta, înainte de timpul său istoric, ineluctabilul sfîșierii ei. Nu vreau să mă înțelegeți greșit, arta nu e manifest — politic, social, sau de orice fel — dar arta poate și trebuie să slujească o idee. Și, în ultimă instanță, de generozitatea acelei idei depinde viabilitatea, valoarea operei.

— *Actul creator este deci opțiune. Opțiune condiționată de sinceritate.*
— Da, nu cred într-o artă în afara sensibilității. Artistul dă ce simte, dar și aici se poate vorbi de o maturitate, de o educare lucidă a sentimentului.

— *Din cîte știu, evoluția dvs. a urmat un drum opus față de aceea a unora din artiștii actuali. Ați plecat de la formula abstractă pentru a ajunge la această expresionare a figurii umane.*
— Am fost, într-adevăr, interesat de cubism, de abstract, dar numai ca bagaj cultural, ca formule de analizat, experimente capabile să ducă la o nouă figuratie. Iată, sint împotriva fetișizării materialelor ca și împotriva fortuitului urmărit în sine, scop al unei lucrări de artă. Cred că pentru noua figuratie lecția abstractă se păstrează ca un fel de grund, vizibil în special în concepția compozițională. Cît despre renunțarea la figură... știți, noi italienii, orice am face, chiar și cînd circulăm în cel mai modern automobil, Renasterea o purtăm în noi, ne urmărește.

— *Unul din impasurile cele mai reale pe care le-a avut de surmontat arta la un moment dat, impas care a explodat vechea concepție a figurării, a fost imposibilitatea narării de un anumit tip...*
— Bine spus de un anumit tip. Cred că te referi la acel mod academist, artizanal, de neutră consemnare faptică. Dar dacă am convenit că actul creator este opțiune, acesta presupune cred, și o — conștientă sau nu — ierarhizare implicită. De altfel, astăzi, se pot observa și o sumedenie de academisme ale abstractului. Îl admir, de pildă, pe Arp, pentru puritatea, simplitatea formelor sale. Cei care se învîrt însă în jurul formulei sale, acei imitatori fără personalitate, nu mai fac opere vii, concepute în perfecțiune, și cad, lamentabil, în clișee.

— *Ce alți sculptori moderni vă interesează?*
— Bineînțeles — Henry Moore. Și bineînțeles — Brâncuși. Brâncuși pe care-l găsesc enorm și-l iubesc foarte mult.

— *Și dintre sculptorii italieni?*

— Marino Marini, Arthuro Martini — profesorul meu mort acum mai bine de 20 de ani, Manzu, pentru măiestria sa meșteșugărească de cinquecentist.

— *Dar Giacometti?*
— Superbe lungile lui figuri descărnate, sugestive, cu mari valori plastice. Mă conving mai puțin însă lucrările din perioada sa „magică” (*Castel la 12 noaptea. Fîlă suspendată*), acea lume a friicii rotită de umbre oculte.

— *Ce părere aveți despre mișcarea noastră plastică actuală? (n.n. Discuția continuă, de data aceasta, în moderna sală de expoziții „Apollo”).*
— Aveți multe talente, de asta m-am convins de mult.

— *Dar despre români, în general?*
— Simpatici, simpatici da morire.

— *Grazie tanto.*

Cristina ANASTASIU



Augusto MURER: Fragment din Monumentul național „100 de ani de istorie italiană” de la Vittorio Veneto



Individualități și concordanțe

Despre expoziția de grup din sala

„Apollo”

Climatul sălii „Apollo” e în stare să concerteze, prin regie, individualități care formează, pentru durata expoziției, o unitate cu repercusiuni în judecata noastră clasificatoare. La sugestia învecinărilor administrativ concepute, privitorul percepe, și de data aceasta, o comuniune care transcende stilurile. Fiindcă, stilistic, Ion Gheorghiu, Vasile Grigore și Vincențiu Grigorescu se deosebesc întru determinant temperamental și instrumental artistic, și totuși își corespund, pe un plan mai adînc.

În viziunea lui Ion Gheorghiu se confirmă un spirit nocturn imaginativ de spectacole selenare. Fără să reprezinte obscuritatea prin „tonul local” sumbru, o implică, o invocă în fosforescența culorilor explodate. Cascade de albastru, jeturi de oranj, fantome violete ale culorii latente din culisele întinericului, agită reflexe spectrale. Intitulate „Peisaje”, sint orgii dionisiace ale culorii, desființînd structura formală într-un haos de disonanțe strepezite. Sintem în plin baroc abstract. Cum însă cea mai frumoasă piesă e un peisaj în cîmpuri ordonate decorativ, străbătute de direcții diagonale care suplinesc reprezentarea spațiului, tablou în care echilibrul geometric și senzualitatea ascetic cenzurată sint de nobilă spiță palladiană (amintind debutul lui Gheorghiu), avem temei să credem în vocația spre clasicitate care respinge grefa de frenezie barocă.

Grigore Vasile este un tip de artist solar, sugerînd ce ar fi devenit impresionismul dacă s-ar fi putut naște pe acest meleag. Nu fărîmîțarea cromatică, nu spulberarea conturilor, nu raportul complementarelor, ci sinteza de senzații luminiștice captate la sursa calorică, exaltate în armonii de tonuri alăturate, roșu-oranj-galben. Ondulația aceasta de culoare e prelungită în undulația formeî lunecătoare spre elipsă. Sentiment al continuului ca stare de armonie, euforie a plenitudinii vitale.

În pictura lui Vincențiu Grigorescu, motivul fluturului și al buchetului de flori-ochi de păun semnifică explicit ceea ce stilul insinuează senzorial: ideea picturii-podoabă. Funcția ei e pur ambientală menită să „deschidă” un perete de odaie către o natură corectată artizanal. Natură concentrată în pastile de fast și luxuriantă, natură șarjată în hiperbole convenționale: supradimensiunea și simplitatea sint aici mijloace ale retoricii vizuale. Priza ei e strict și imediat optică, fără sens mitologic operat metaforic. Nu-i un dublu fabulos al naturii, ci emblema unei sensibilități captivate de somptuos.

Sculpturile în lemn sau platră ale lui Anton Eberwein formulează mai sistematic acest gust pentru heraldic. „Domnițele” sint variațiuni pe o temă de iconografie votivă medievală. În aceste volume decorativ-solemne, modelul arhaic de stelă, modelul elenistic de grație, modelul bizantin de hieratic, modelul dinamic baroc se topesc coerent unele în altele, închegînd un ordin compozit. Cei patru artiști sint inițiații aceleiași conversiuni lirice a rafinamentului bizantin. Între heraldic și pitoresc, între fast și intimitate, are loc aici o osmoză de senzații vitale și atitudini artistice. Concentrată în acel „sine” marcat de apartenența la o veche matcă a sensibilității, această predispoziție regăsită ar fi, lucidă, în stare să inspire un stil local de anvergură amplă, compensator al decepționismelor moderne, purtător de ataraxie.

Grafica lui Tiberiu Nicorescu și pictura lui Mircea Ionescu se așează în orbita direcțiilor de investigare a subconștientului. Nicorescu a evoluat de la vechiul său suprarealism malign, tenebros, către o zonă a feeriei. Volute eflorescente sint în același timp vegetație și tectonică, regn fictiv și plauzibil, de calitate autonom artistică. Joc de-a „natura naturans”, virtuozitatea e obligatorie avînd sarcina de a săvîrși organisme viabile pe plan optic. Nicorescu e un mare meșter al acestei săvîrșiri, știe să cristalizeze reliefuri diafane, minuția exaltată nu pierde viziunea ansamblului. La Mircea Ionescu abstracția e informală, gestul picturii e ascetic și pretinde să exprime traiectoriile comunicării și nu obiectele ei determinate. Lucrări mai vechi sau doar pîrînd astfel din pricina sărăciei întrînsei a formulei, aceste picturi glacial cerebrale exhibă resortul „vizualizării” care nu are de ce pasiona mai mult decît orice diagramă. Rămîne, cînd e cazul, trădător, efectul decorativ, secundar, însă accesibil, reducțibil la funcții comune ale obiectului, „tablou”. Capacitatea de seducție de care dispune artistul e demonstrată într-o „compoziție” abstractă în care aceeași substanță cromatică gri și albastru e modulată senzual, aproape impresionist.

Anca ARGHIR

Tabloul „Muntele roșu” — publicat în nr. 42 al „României literare”, p. 26 — aparține pictorului Ion Gheorghiu.

De la corespondentul nostru

DARMSTADT 1969

Cei 24 de ani de existență a Cursurilor de muzică nouă și Festivalului de la Darmstadt înseamnă tot atâția ani de luptă, întrebări, cuceriri, afirmare a mișcării muzicale de avangardă europene și mai târziu mondiale de după război. Cursurile internaționale și Festivalul inițiat în 1946 de către dr. Steinecke în fosta mănăstire de la Kranichstein, lângă Darmstadt, rămân focarul numărului unu și punctul de plecare a tot ceea ce muzica nouă a realizat ulterior. Consacrat inițial studiului serialismului dodecafonic, tot aici își va expune mai târziu Pierre Boulez principiile serialismului integral, și tot aici, în 1957, Europa primea șocul și noutatea ideilor și acțiunilor muzicale ale americanului John Cage, după cum tot de aici și-a început Stockhausen cariera adusă acum la apogeu.

Evident, astăzi Darmstadtul nu mai este tribuna violentă și liberă de orice prejudecăți care era la începuturile sale, sau chiar acum opt-nouă ani. În pragul jubileului de un sfert de veac, Darmstadtul are de păstrat o tradiție și un renume. Și poate și de aceea, a devenit astăzi un Festival serios, puțin doctoral. A ataca însă această stare de fapt mi se pare un nonsens. E într-un fel cît se poate de normal ca în 24 de ani o manifestare artistică să-și schimbe funcția, profilul, conform cerințelor și problemelor fiecărui moment. Că pe de altă parte muzica generațiilor foarte tinere de compozitori are imperios nevoie de o tribună așa cum fusese inițial Darmstadtul pentru generația Boulez, Stockhausen, Nono, acesta e un adevăr din ce în ce mai evident și a-

cut. Dar pentru asta ar trebui să găsim un nou dr. Steinecke și mai ales să găsim o tînără generație internațională tot pe a-tita de unită pe cît era generația anterioară, la începutul afirmării sale. Așa cum este însă acum Darmstadtul, el reprezintă un bilanț anual important al mulțor orientări, chiar dacă nu întotdeauna al celor mai avansate.

Deși au ajuns destul de târziu la Darmstadt (abia în 1966), compozitorii români, și asta mi se pare foarte important, continuă să vină cu regularitate an de an, în număr din ce în ce mai mare. Oricum, se pot încă multe învăța la Darmstadt.

Și anul acesta, ca de altfel de cîtiva ani încoace, Festivalul a fost de departe dominat de marea personalitate a lui Stockhausen. De un Stockhausen care, fiind același pe care-l cunoșteam din Klavierstücke, Gruppen, Carré, Momente sau Gesang der Jünglinge, este același, dar de fapt cu totul, nebanuit de altul. Un Stockhausen care, la 41 de ani, rămîne singurul din generația lui, la fel de aprig și de luptător în linia întii ca acum douăzeci de ani. Un creator care astăzi are forța să se oprească pentru un timp de a compune (raportîndu-ne la viteza ultrarapidă a evoluției, astăzi, un an e foarte mult), pentru a se reculege înaintea unei noi și mari bătălii. Un exemplu minunat de credință și vitalitate creatoare care, în plin apogeu al carierei, are forța de a propune relansarea printr-un nou punct zero. Și acest vehicul de purificare este tocmai „Textkomposition“-ul.

Mesajul, fructul acestei noi optici al acestui nou punct zero se numește „Auf

den sieben Tagen“, culegere sau ciclu de textkomposition-uri, scrisă în mai 1968. L-am ascultat realizat pe parcursul a șase manifestări ce se pot situa între concert și dezbatere publică, sub conducerea autorului și în interpretarea ansamblului său (compus din Aloys Kontarski, Johannes Fritsch, Harald Bojé, Rolf Gelhaar, Alfred Alings) și a grupului „Free Music“, format din Vinko Globokar, Jean Pierre Drouet, Michel Portal, J. F. Jenny-Clark, Carlos Roqué Alsina. I-am admirat cu nețărmurită fervoare și respect momentele întru totul formidabile din piesele Richtige Dauern, Nachtmusik, Unbegrenzt, Es. Intensität Setz die Segel zur Sonne, după cum i-am acceptat și momentele mai puțin reușite.

Din cadrul celorlalte concerte (realizate la un impecabil nivel interpretativ) cu numeroase lucrări mai interesante și mai lipsite de forță de șoc, desprind doar titlurile de prim interes: „Ancora odono i colli per sestetto vocale misto“ de Sylvano Bussotti, „AMN“ pentru 16 soliști vocali de Dieter Schnebel, „Lux aeterna“ pentru 16 voci mixte de György Ligeti (din concertul coral al ansamblului „Schola Cantorum“ din Stuttgart), cîteva tendințe ale noii muzici americane — dintre care captivante și diferite ca orientare și problematică, mi s-au părut: „In Do“ de Terry Riley, „Lamination“ pentru orchestră și sunete electronice de Morton Subotnick, două lucrări de Lukas Foss — „Baroque Variations“ pentru orchestra mare, și „No composition, no improvisation“, pentru pian, violoncel, clarinet și orgă electronică, și Kurzwellen de Stockhausen, prezentată în concertul de închidere al Festivalului.

Darmstadt, octombrie 1969.

Costin MIEREANU

ARPEGII

Cu LOLA BOBESCU

despre ansamblul „Ysaye“

— Din ce îndemnuri ați înghebat ansamblul de cameră pe care-l conduceți?

— Era o idee veche a mea, un vis de o viață întreagă și o pasiune: muzica de cameră. La început, formația avea mai mulți membri. Cu timpul însă evoluția ei a dovedit că un număr mai restrins de instrumentiști este mai potrivit pentru muzica veche din sec. 15 și 16. Trebuie să spun că o orchestră mică este un lucru mult mai pretentios.

— Care sînt intențiile dv. interpretative? Ce repertoriu abordați?

— Comuniunea dintre executant și public depinde numai de forța artistică a interpretului, de aceea dorim să imbogățim cultura publicului, oferindu-i nouăteate — lucrări inedite, forme noi sau autori noi; nu am avut în program, de pildă, Anotimpurile de Vivaldi, sau alte lucrări prea cunoscute. Am preferat La folia de Corelli transcrisă pentru orchestră de coarde sau Sonata nr. 3 în Do major de Rossini, pe care am transcris-o chiar noi pentru acesă formație. Căutăm de asemenea să ne întregim repertoriul cu compozitori noi. Avem o preferință pentru Franck-Martin. Martinu și compozitori belgieni ca Marcel Quinet, Frédéric Devreux, René Bernier.

Dorim foarte mult să introducem în repertoriul nostru muzică românească. Am început cu Amurg de toamnă de Alfred Alessandrescu și Siciliana de Constantin Bobescu. Intenționăm să cîntăm din cvarțetele de George Enescu, pe care le va transcrie pentru formația noastră maestrul Constantin Bobescu.

— Cum s-a realizat personalitatea dv. artistică prin înființarea acestei formații orchestrale?

— Concertele de vioară îmi oferă o activitate destul de limitată, vreo 25 concerte să spunem. În vreme ce pentru orchestra de cameră, pot alcătui 6 programe în 8 zile de pildă. Dar, desigur, una fără cealaltă ar fi un lucru trist pentru mine.

Simona ODOBESCU

Sever TIPEI

Valori ale muzicii noastre

„ETEROMORFIE“

de Ștefan Niculescu

Dacă primele audiții de muzică românească au ca scop să prezinte prompt ultimele creații ale compozitorilor noștri — de orice tendințe —, menținerea lor în repertoriu ar trebui să fie doar o consecință a selecției valorice pe care, sînt în măsură să o facă numai dirijorii și interpreții. De aceea — toate laudele Orchestrei simfonice Radio care, spre deosebire de colegile sale, sprijină efectiv arta noastră contemporană, ca și inițiativei ei de a programa sub bagheta lui Emanoil Elenescu piesa Eteromorfie de Ștefan Niculescu.

Aceasta nu este numai una dintre cele mai realizate lucrări ale compozitorului, dar și un moment aparte în muzica românească, rezultat al multor ani de cercetări muzicologice și artistice. Ele se referă la un fenomen sonor fundamental, eterofonia, prezent în folclorul nostru și în culturile neeuropene, dar ignorat de-a lungul ultimului mileniu de practica din occidentul continentului. Fără a intra în detalii de specialitate (revista Muzica nr. 6 a publicat o analiză a lucrării), remarcăm faptul că Eteromorfie este prima încercare, după cît cunoaștem, de a găsi, urmînd criteriile științifice, o formă muzicală adecvată acestui tip primordial de structură sonoră asemănător omofoniei, polifoniei și monodiei. Adică, de a realiza un tipar arhitectonic așa cum în decursul istoriei au fost elaborate forma de sonată adaptată stilului armoniconal motetului (în diferitele sale accepțiuni) și chanson-ului, legate de gîndirea polifonică din gotic pînă la sfîrșitul renașterii, fuga, întrepîtrundere ideală a polifoniei și armoniei etc. Forma arhitectonică concepută de Ștefan Niculescu nu este unică

deoarece, tot așa cum această structură nu poate fi percepută în detaliu, așa și ea trebuie să nu poată fi fixată de memorie. Rezultă o sumă de relații posibile între 8 elemente date care stabilesc „o înlănțuire multidirecțională“ a muzicii. Totodată, aceste căutări, implicit, sînt un exemplu al interesului arătat de mulți compozitori felului în care poate fi percepută desfășurarea timpului muzical. Notăm și faptul că modul de organizare a materialului sonor ține de colaborarea muzicii cu matematica, colaborare folosită în ultimul timp de compozitori români de seamă. Aici interesantă este atitudinea adoptată de autor: matematica este un instrument logic care servește cercetărilor legate nemijlocit de domeniul sonor. Nu un reazem exterior, impropriu — cum era în sec. XIX programatismul literaturizant — ci un mijloc de ordonare a gîndirii pus în serviciul specificului muzical.

Aceste precizări sînt necesare căci printre criteriile de apreciere trebuie să intre și măsura în care o înfăptuire artistică aduce ceva original. Nefiind însă singurul, vom adăuga că Eteromorfie este o lucrare deplin realizată, edificiu sonor zidit cu maximă eficiență și că depășește nivelul „interesantului“, procurînd ascultătorilor dispuși să-l urmărească, satisfacții și emoții artistice de mare noblete. Cred că este bine ca atunci cînd ne tentează pasiuni și stări euforice de moment, pentru a evita confuziile de valori — folositoare cui? — să ne amintim de existența în muzica românească a unor astfel de lucrări.

micul ecran

Bună seara, fete! — bună seara, băieți!

„...este o emisiune T.V. difuzată mai nou — după cum se știe — simbată la o oră pe care francezii o numesc „între ciine și lup“, o oră care stabilește hotarul fragil între după amiază și seară. Ora e bine aleasă. E simbată, tinerii încă n-au făcut baie — sau tocmai au făcut-o — oricum, mai sînt acasă, în fața televizorului și, pînă să sune ceasul plecării la sindrofia, sau întîlnirea, sau concertul, sau cafeaua, sau prăjitura de simbată seara, pot privi în voie (și adesea cu plăcere) o emisiune alcătuită a-nume pentru ei.

Intr-adevăr, capitolele destul de variate ale acestui program destinat tinerilor depun o mărturie pentru o strădanie (pe care o dorim cît mai neobosită) de a aborda pe tot mai

multe laturi acest „munte vrăjit“: tinerețea.

În ultima emisiune am observat chiar cu o deosebită plăcere o remarcabilă neocolare a zonelor de umbră din viața unor tineri, lepădarea cu curaj a ochelarilor roz bombon, în scopul înfățișării „pe șleau“ a unor adevăruri dureroase dar, sperăm, vindecabile. (Cu atît mai îmbucurătoare poziția redactorului și a redacției, cu cît „materialul“ se referă la o problemă deosebit de acută a vieții noastre sociale, și anume „omul potrivit la locul potrivit — repartiție“ etc.).

E drept însă, că emisiia care, deocamdată, pare a se încadra (și poate că realizatorii ei chiar și în să o încadreze) în genul „magazin-educativ-distractiv“ nu înlocuiește și nici nu

poate înlocui acel mare număr de minute T.V. care se cer închinat tineretului nostru, modului lui de viață, aspirațiilor lui.

Se știe ce rol mare pot și trebuie să joace în viața politică, economică, socială, tinerii aflați astăzi în întreprinderi, în școli, în universități, în uzine, în cooperative agricole de producție. Despre și pentru ei ar trebui alcătuite una sau mai multe emisiuni T.V. pe săptămînă în care activitatea tinerilor (sau, cînd e cazul, inactivitatea lor), dragostea pentru meseria aleasă (sau refuzul de a-și alege o meserie), profesiunea lor de credință (sau absența ei) să fie cercetate, puse în lumină, discutate, chestionate.

E drept că unele încercări de a se realiza asemenea e-

misiuni s-au mai semnalat în programele T.V. Dar, cu unele, rare, excepții, ele au fost oarecum schematic și lipsite de acea virtute — atît de specifică tineretului —, care e îndrăzneala de a ataca frontal sușurile a-nevoioase.

În ultima vreme una dintre puținele emisiuni care aduc în prim-plan obraze tinere este cea aflată în căutarea stelei fără nume. După cum se știe, cercetările sînt conduse de un poet pe care îl preferăm atunci cînd scrie despre stele; cît privește stelele-candidate, zbatîndu-se sub ochii noștri în fel de fel de capcane muzicale, ele ne lasă mai degrabă impresia că asistăm la o întrecere de copii ne-minune adunați sub privirile unor părinți înduioșați, la o zi onomastică.

Unele completări ar fi necesare.

ARGUS

Telespectanți

La puțină vreme după ce a înregistrat ultimele secvențe din piesa Mălițioasa mea nefericire de Malinghin, regizoarea Letiția Popa a schimbat luminile tari ale platoului cu semiobscuritatea mesei de montaj. Aici am găsit-o reluînd la nesfîrșit cadru după cadru, încercînd să potrivească totul pe un anumit motiv muzical. Și nu părea a fi ușor... Pentru că e un film de cine-veritê, despre o fanfară cu instrumentiști copii.

— Filmările „camerei ascunse“ îmbogățesc arhiva oricărui regizor cu cele mai neașteptate gesturi. Unul din copiii ori de cîte ori se gîndește adînc își plimbă arătătorul pe nas; altul se încruntă, ridică privirea în tavan și-și răspunde cu o sinceritate și o promptitudine dezarmantă. De ce cîntă la fanfară? Pentru că îmi place uniforma; pentru că e bine la concert cînd te aplaudă lumea; pentru că plecăm prin țară cu fanfara, am

fost și la Alba Iulia la aniversare. La motivele lor le adaug și eu pe ale mele. Pentru film. Pentru profesorul Istrate și pentru copiii care au înființat-o, fanfara e un gest care-i reprezintă. Și în cîte din gesturile noastre sîntem noi adevărați? Pînă cînd o să cîntați la fanfară? Am auzit că pînă la 14 ani, pe urmă se desființează. Se grăbesc să mă asigure că sînt greșit informată. O să cîntăm pînă la adînci bătrîneți; pînă la 60 de ani; ne vom reîntîlni noi, prietenii, să ne amintim de anii tinereții. Și cel care-și propune să-și amintească de tinerețe are 12 ani.

★

Pregătiri intense și minuțioase pentru primul tur de manivelă la serialul românesc Neînfricații, o succesiune de isprăvi haiducești. Mai mare peste „neînfricații“ — regizorul Mihai Iacob.

SOIUZ 6... SOIUZ 7... SOIUZ 8...

Un carusel cosmic impresionant

- Trei nave cosmice-satelit, pilotate, au zburat trei zile în „formație”...
- Șapte cosmonauți — alcătuind echipajele celor trei cosmonave — au acționat simultan, îndeplinind un amplu program de cercetări științifice în spațiul interplanetar din vecinătatea Pământului...
- Cosmonavele „SOIUZ” sînt pregătite pentru a participa la construirea viitoarelor „laboratoare științifice orbitale”...

Într-o singură săptămână oamnenii de știință din Uniunea Sovietică au oferit lumii un adevărat „festival cosmonautic”, reușind să lanseze navele cosmice pilotate „SOIUZ 6” (11 octombrie 1969), „SOIUZ 7” (12 octombrie 1969) și „SOIUZ 8” (13 octombrie 1969). Iar apoi sateliții artificiali „INTERKOSMOS 1” (14 octombrie 1969) și „KOSMOS 302” (16 octombrie 1969).

Dacă „INTERKOSMOS 1” simbolizează cooperarea internațională între țările socialiste în domeniul cercetării Cosmosului iar „KOSMOS 302” este unul dintre sutele de sateliți artificiali lansați pentru studierea multilaterală a Pământului și a spațiului cosmic din vecinătatea planetei noastre, „troika spațială” alcătuită din cosmonavele „SOIUZ 6”, „SOIUZ 7” și „SOIUZ 8” marchează începutul unei noi etape, superioare, în dezvoltarea cosmonauticii sovietice: etapa premăgătoare construirii viitoarelor „laboratoare științifice orbitale” cu echipaj și a uriașelor „platforme spațiale” de pe care își vor lua zborul rachetele expedițiilor interplanetare din deceniile următoare.

Pentru a putea scoate în evidență importanța, complexitatea și originalitatea remarcabilului eveniment cosmonautic din săptămîna trecută, va trebui să reamintim, succint, obiectivele și etapele parcurse pînă în prezent de programul „SOIUZ”.

În limba rusă „soiuz” înseamnă „uniune”. Deci, chiar numele programului precizează principalul obiectiv: realizarea unor mari construcții spațiale prin cuplarea, succesivă a mai multor nave cosmice pilotate.

Încă din anul 1966 specialiștii sovietici au lansat o serie de sateliți artificiali manevrabili, telecomandați de pe Pământ, care după zboruri orbitale de două zile (în timpul cărora și-au schimbat de mai multe ori orbita) au fost recuperați în perfecte condiții. Menționăm sateliții „KOSMOS 133” (28 noiembrie 1966), „KOSMOS 140” (7 februarie 1967) și „KOSMOS 154” (8 aprilie 1967).

Însă imoreiurării tragice din ianuarie 1967, cînd pe cosmodromul de la Cape Kennedy și-au pierdut viața astronauții care alcătuiau echipajul cabinei „APOLLO 1”, i-a urmat accidentul fatal din aprilie 1967, cînd cosmonautul sovietic Komarov, Erou al Uniunii Sovietice, și-a pierdut viața la aterizare, după ce experimentase cu succes în zbor cosmonava „SOIUZ 1”. Aceasta reprezenta prototipul cosmonavelor pilotate, pe care ulterior specialiștii sovietici l-au perfecționat în cadrul programului „KOSMOS”.

La 8 august 1967 a fost lansat sateliitul „KOSMOS 172”, recuperat după un zbor orbital de 8 zile. Se consideră că el a reprezentat tocmai prototipul mo-

dificat, prevăzut cu motoare-rachetă pentru frinare la aterizare, al cosmonavei „SOIUZ”. Au urmat alte șase experiențe similare în cadrul cărora s-a realizat, pentru prima dată, joncțiunea orbitală automată între sateliții artificiali „KOSMOS 186” și „KOSMOS 188” (30 octombrie 1967), iar apoi joncțiunea între sateliții „KOSMOS 212” și „KOSMOS 213” (15 aprilie 1968) și, în sfîrșit, zborurile sateliților „KOSMOS 228” și „KOSMOS 238”.

Abia în octombrie 1968 s-a trecut la experimentarea cosmonavelor „SOIUZ 2” și „SOIUZ 3”, ultima pilotată de cosmonautul Gheorghi Beregovoi. După mai multe manevre de apropiere de vehiculul nepilotat „SOIUZ 2”, Beregovoi a confirmat părerea specialiștilor că nava cosmică „SOIUZ” poate fi definitiv omologată.

În ianuarie 1969 s-a realizat pentru prima dată cuplarea între două nave cosmice pilotate, „SOIUZ 4” și „SOIUZ 5”, sub conducerea cunoscutului cosmonaut Vladimir Șatalov, cel care a condus și recentul zbor în grup al cosmonavelor „SOIUZ 6”, „SOIUZ 7” și „SOIUZ 8”,

și de două motoare-rachetă cu combustibil lichid care dezvoltă o forță de tracțiune de cîte 400 kg fiecare. Comandate manual de către piloți, motoarele-rachetă pot corecta sau modifica, după necesitate, poziția cosmonavei pe traiectorie sau orbitele de zbor. În felul acesta cosmonavele „SOIUZ” pot fi stabilizate cu ușurință pe traiectorie sau pot trece de pe orbita lor inițială (apogeu 233 km., perigeu 190 km.) pe orbite cu apogeu la 1000... 1300 km., fie pentru a efectua anumite lucrări științifice speciale, fie pentru întîlnirea și cuplarea cu alte nave cosmice.

Pentru efectuarea complicatei manevre de transfer orbital piloții trebuie să fie ajutați de pe sol de către stațiile care asigură urmărirea, controlul și dirijarea zborului. Dar, pentru asigurarea unor acțiuni independente, noile cosmonave „SOIUZ” pot fi dirijate chiar de către inginerii navigatori, fără ajutorul celor de pe sol, folosind în acest scop instrumente aflate la bordul cosmonavei și luînd ca puncte de reper stele de mărimea a patra sau a cincea. Cu alte cuvinte, pe orice traiectorie poziția noilor cosmonave „SOIUZ” poate fi stabilită rapid și, dacă este necesar, calculele cosmonauților pot fi confruntate cu datele comunicate de stațiile terestre sau de urmărirea. Echipajele cosmonavelor „SOIUZ 6”, „SOIUZ 7” și „SOIUZ 8” au verificat, de mai multe ori, cu succes, noile metode de orientare independentă.

Pentru lansarea și apoi urmărirea zborului unui grup de trei nave cosmice „SOIUZ” a fost necesară crearea unui complex sistem de „stații terestre” și de „stații marine” (instalate pe nave special amenajate), precum și un „centru de coordonare” dotat cu puternice calculatoare electronice, capabile să primească și să transmită în fiecare zi milioane de informații și comenzi, necesare pentru buna desfășurare a zborului.

Succesul deplin al misiunii încredințate celor 7 cosmonauți, care au zburat „în formație” la bordul navelor „SOIUZ 6”, „SO-



Primul cosmonaut din lume, IURI GAGARIN, și cosmonautul ALEKSEI ELISEEV (1967)

mului de funcționare a motoarelor-rachetă purtătoare, supra-solicitățile au fost foarte mult reduse și de aceea cosmonauții nu au mai fost nevoiți să îmbrace obișnuitul și incomodul costum de „scafandru cosmic”. Dimpotrivă, ei au pornit în Cosmos îmbrăcați în costume comode de stofă. De altfel și compartimentele de lucru ale cosmonavelor „SOIUZ” amintesc foarte mult prin confortul lor, de cabinele de lucru terestre. Mai mult decît atît, chiar și hrana cosmonauților a fost

itoarele ateliere și laboratoare instalate în spațiul extraterestru.

Bineînțeles și faptul că în spațiu s-au găsit în același timp trei cosmonave și trei echipaje alcătuite din șapte oameni, care au lucrat și au acționat în permanență intercomunicare, efectuînd manevre orbitale și fiind gata să se sprijine reciproc, conduși de un comandant ce-a coordonat și a organizat toate experiențele comune, a contribuit la crearea unei stări de spirit cu totul nouă, „de colectiv”, ce va caracteriza activitatea cosmonautică în viitor.

Deosebit de importantă a fost experiența tehnologică efectuată de echipajul cosmonavei „SOIUZ 6”, care a utilizat o instalație de sudură automată, denumită „Vulkan”. Instalată în compartimentul orbital, această instalație a făcut posibilă, pentru prima dată, executarea unui nou tip de sudură prin difuzie, în condițiile vidului interplanetar și ale stării de imponderabilitate. Deși s-au efectuat și suduri cu ajutorul plamei, suduri electrice cu electrozi fuzibili sau suduri prin „bombardament electronic”, sudura prin difuzie în vid, tehnică încă neprecizată public, se caracterizează printr-o calitate excepțională și un consum mic de energie. Multiplele avantaje pe care le oferă sudura în vid, vor fi utilizate din plin la asamblarea viitoarelor platforme și laboratoare orbitale.

Ar fi încă foarte multe de spus despre rezultatele deosebite obținute de cei șapte cosmonauți sovietici în timpul istoricului lor zbor „în formație” și, desigur, foarte multe despre modul în care experiența dobîndită de ei va putea fi folosită în următoarele misiuni spațiale.

Ne vom mărgini însă la a consemna că după numai 12 ani de la lansarea primului „SPUTNIK”, omenirea se gîndește cu seriozitate la o „industrializare cosmică” și la realizarea unor mari „stațiuni științifice orbitale”, care vor gravita timp îndelungat în jurul planetei noastre.

Dr. ing. Constantin Sabin IOAN



Cosmonautul VLADISLAV VOLKOV, și tiul său, Volodia, scaldîndu-se în riul Moscova

Atunci s-a realizat pentru prima oară și transferul de echipaj dintr-o cosmonavă în alta, precum și o serie de experiențe tehnologice efectuate în exteriorul navelor cosmice de către cosmonauții Alexei Eliseev, și Evgheni Hrunov.

Asadar, a fost necesară o foarte îndelungată activitate de perfecționare continuă a cosmonavei „SOIUZ” pentru ca ea să corespundă intrutotul cerințelor. Noile nave cosmice „SOIUZ” s-au dovedit excepțional de ușor manevrabile și stabile, deoarece dispun de numeroase motoare-rachetă mici pentru orientare și stabilizare, precum

IUZ 7” și „SOIUZ 8” demonstrează elocvent că savanții sovietici au rezolvat toate problemele dificile legate de lansarea, dirijarea și recuperarea lor, în condiții optime.

Este semnificativă precizia cu care au aterizat toate cele trei cosmonave la 150—160 km nord-vest de orașul Karaganda, din Uzbekistan.

S-a vorbit foarte mult despre tendința de „colonizare” a Cosmosului. Într-adevăr specialiștii au făcut totul pentru a crea echipajelor cosmonavelor „SOIUZ” o ambianță cît mai apropiată celei de pe Pământ. Printr-o reglare convenabilă a regi-

foarte „pămîneană” compunîndu-se din friptură de pasăre, pateu de carne, pește uscat, antricot de porc, friptură de vițel, piine, ciocolată, prune uscate, suc de fructe și alte bunătăți.

Toate aceste îmbunătățiri ale condițiilor de viață la bordul navelor cosmice fac parte din procesul amplu de acimantizare fiziologică și psihologică a oamenilor în vederea unor îndelungate zboruri în laboratoare cosmice orbitale și, desigur, în vederea asigurării unui randament optim în timpul efectuării lucrărilor deosebit de grele și subtile care îi așteaptă în vi-



Cosmonauți sovietici (de la stînga la dreapta): V. GORBATOV, A. FILIPENCO, G. BEREGOVOI, V. ȘATALOV, V. VOLKOV, G. SOVIN, V. KUBASOV, V. BIKOVSKI și A. ELISEEV

DE CE HIRO SIMA?

V. HORA NORILOR AȘTEAPTĂ DANSUL MORȚII

Reproduc mai departe mărturisirea lui Tibbets făcută la douăzeci de ani după explozia de la Hiroshima : „Astăzi îmi dau seama că, înainte de a mă alege pe mine, șefii proiectului au studiat îndelung aspectul moral al misiunii pe care aveau să mi-o încredințeze. Numai așa înțeleg interminabilele discuții menite să stabilească dinainte reacțiile mele. Or, nici o singură dată, cât timp a durat războiul, nu am permis sentimentelor mele personale să fie mai puternice decât simțământul datoriei. Evident, fiind trimis pe front eram tulburat gândind că bombezele mele nu cad exclusiv asupra unor obiective militare. Dar mi-am zis că n-am dreptul să-mi fac astfel de scrupule. Din moment ce mi se ordona să transport tone și tone de bombe, să le lansez și s-o iau de la capăt, trebuia s-o fac. Am acceptat această idee, oricât de penibilă mi se părea, și mi-am impus o disciplină pe care mi-o respect și azi. Eu execut ceea ce guvernul meu îmi ordonă să fac ! Asta-i tot...”

Atunci, guvernul lui i-a ordonat să ucidă o sută de mii de oameni cu o singură bombă. Și a făcut-o. Și alții au făcut-o. Și când a venit ceasul socotelii au încercat să scape invocând ordinele superiorilor, care, la rândul lor, invocau alte ordine și mai superioare, pentru ca, până la urmă, omenirea să se mulțumească cu ideea că, de toate fărădelegile care o batjocoriseră, vinovat ar fi fost un singur individ, numai că nu se știe exact cine anume. E drept, cel ce-și asumă voluptatea de a comanda, trebuie să știe că vine ceasul când adulterii de azi îl vor privi miine cu ochi de fiare și îl vor arăta drept unic vinovat.

E ora două noaptea. Băiatul cu banjoul s-a retras din preajma avionului în care s-a cuibărit moartea multiplicată de o sută de mii de ori. Spre el înaintea purizătorii cei treisprezece. Pancarta cu inscripția „Încărcat” este dată la o parte, iar patrula poliției militare, care n-a scăpat de sub priviri avionul destinului, se retrage. Aparatele de filmat zumzăie constant, flash-urile țâcăne, miinile adevăraților bărbați se string bărbătește. Nimeni nu mai vorbește despre riscuri, nimeni nu mai întreabă dacă pericolul unei deflagrații nucleare la decolaj a fost întru totul înlăturat, nimeni nu-și mai mărturisește frica atroce, paralizantă, neputincioasă, pe care numai spiritul de echipă o mai poate mistifica. Zărurile au fost aruncate.

Intii urcă Deac Parsons, omul care a avut ideea să armeze bomba în timpul zborului. După el urcă locotenentul Morris Jenson, asistentul lui Parsons, urmat de un specialist în electronică, Jacob Beser. Ei constituie echipa detonării. Little boy nu este decât o mașină infernală cu explozie întârziată, realizată după cea mai rafinată perfidie tehnică a primei jumătăți a secolului XX. Căci a venit și cea de a doua jumătate a secolului XX cu superprogeniturile ei nucleare, pe lângă care bomba de la Hiroshima pare un simplu joc de copii.

Deocamdată, totul este calculat să funcționeze în fracțiuni de secundă, orice posibilitate de pană fiind

exclusă prin dublarea și chiar triplarea comenzilor. Blocarea unui circuit se înlocuiește automat cu altul. O serie de întrerupătoare electronice împiedică detonarea bombei la o altitudine mai mare de trei mii de metri.

Abia la șase sute de metri deasupra Hiroshimei, capsele electrice urmează să aprindă focoașele. Un alt sistem de întârziere a exploziei trebuie să excludă orice posibilitate de explozie necontrolată în momentul în care Little boy părăsește pîntecul Enolei Gay. Cincisprezece secunde de cădere vor coborî bomba de la 10 000 de metri la 6 700 metri altitudine, punct în care conexiunile electronice își vor relua funcțiunile. În plus, chiar la bordul bombardierului, bomba nu poate să fie pusă în „priză” decât prin înlocuirea a patru siguranțe de dimensiunile unor brichete de automobil care, când sînt de culoare verde blochează sursele de energie electrică, iar la roșu acționează după cincisprezece secunde circuitele electronice din interior. Și pentru toată precauția, Parsons nu va introduce explozibilul clasic prin a cărei aprindere urmează să se stimuleze explozia atomică, decât atunci cînd Enola Gay va atinge altitudinea stabilită. În aer, toate operațiunile înșirate mai sus urmează să se desfășoare în ordine inversă.

Parsons va introduce explozibilul și, înainte de lansare, va schimba siguranțele verzi, înlocuindu-le cu altele roșii. Deasupra punctului critic, cînd Enola Gay își va deschide pîntecul, deconectoarele vor opri timp de cincisprezece secunde orice acțiune în interiorul bombei. Răgaz minim pentru ca avionul care a transportat bomba să se poată îndepărta, virind în picaj cu toată viteza, spre a ieși din raza nimici-toare. Între 6700 metri altitudine și punctul terminus — 560 metri deasupra solului, mașinăria electronică va lucra la propria sa distrugere, va comanda toate etapele premergătoare exploziei. Timpul care se va scurge din momentul lansării pînă la explozie va fi de 43 de secunde. Căderea bombei încetinită de umbrelele parașutelor va permite avionului să se îndepărteze suficient de mult de zona periculoasă pentru a nu fi zdrobit de suflu. Atunci, un declic ca un declanșator de aparat fotografic se va auzi în pieptul „Puștiului” și masa de trinitrotoluen va exploda proiectînd în interiorul bombei o capsulă în virful căreia se află un con de metal argintiu. Acesta va străbate cei patru metri, de la un capăt la altul al bombei, cu viteza unui obuz — un kilometru și jumătate pe secundă, — împlîntîndu-se într-o sferă din același metal, din rotunjimea căreia lipsește o bucată de dimensiuni egale cu volumul conului. Se va forma astfel o bilă perfectă de uraniu 235 pe care și un copil ar putea-o ridica, greutatea ei nedepășind douăzeci de kilograme. Dar o implacabilă lege a fizicii nucleare face ca o sferă dintr-o astfel de materie să nu poată rămîne în stare de inerție mai mult de o milionime de secundă. Neutronii din masa uraniului încep să se multiplice într-un ritm diabolic, dublîndu-și numărul cu fiecare „generație”. În 56 de generații care se succed într-o jumătate de milionime de secundă, cinci milioane de miliarde de atomi de uraniu 235 vor suferi o fisiune și atunci...

...Atunci, nimeni nu îndrăznește să-și imagineze ce va urma. De altfel, cea mai prodigioasă imaginație omenească n-ar fi în stare să aprecieze cu exactitate procesul deflagrației. Într-o fracțiune de timp imposibil de perceput de simțurile omului, de o sută de mii de ori mai scurt decât o clipire, cu o rapiditate de o mie de ori mai mare decât declanșarea unei miimi de secundă pe care o poate oferi cel mai perfect aparat fotografic, uraniul se va transforma la temperatura de o sută de milioane de grade în cea mai necrutătoare armă de distrugere a vieții...

Atît. Procesul pare simplu, ridicol de simplu, dar pentru realizarea lui s-au consumat șase ani de studiu care au înghițit sute de milioane de dolari, iar pentru concentrarea rezultatelor într-o bombă operațională a mai fost nevoie de încă o mie și una de zile și nopți, ca omenirii să i se ofere înfăptuirea celui mai neverosimil coșmar. Pentru că să aibă în mină această formulă sacră, Hitler ar fi dat o jumătate din imperiul său... Și cine știe ce alt coșmar ar fi trăit azi omenirea, dacă asta s-ar fi putut întîmpla...

Cei treisprezece au urcat la bord. Din capătul scării, ultimul dintre ei, colonelul Tibbets, arată cu degetul gros către cer, strîngîndu-le pe celelalte patru degete în pumn — semnul succesului. Fotografia, care l-a surprins în ușa avionului, îl arată surizînd cu încredere, cu brațul ridicat a salut. Are ochii ușor tumefiați de nesomn, iar zîmbetul lui ascunde aceeași tristețe nemărturisită. În memoriile sale de mai tîrziu, își va aminti :

„Decolarea la ora două dimineața a căpătat în mod evident un aspect ușor dramatic. Pe toată lungimea

pistei se aliniau proiectoare și aparate de filmat : era vorba de înregistrarea plecării noastre, pentru arhivele lui Manhattan Project și pentru istorie. (Aici Tibbets trece sub tăcere — explicabilă de altfel — încordarea momentelor dinaintea decolării. Avionul lui cîntărea 65 000 kg., cu opt tone mai mult decât un bombardier cu încărcătură normală. Cele patru motoare dezvoltînd o forță de 8 800 cai putere gem de efort, un vîiet sinistru străbate carlinga, totul vibrează, se zbuciumă în lupta cu pămîntul care parcă și-a înmîit forța de atracție pentru a păstra avionul destinului la sol. Enola Gay mătură pista, cîștigă vertiginos viteza necesară desprinderii și aripile ei atacă aerul. Inutil să mai speculez sentimentele celor treisprezece din fuselajul avionului și ale celor rămași la sol, pe aeroportul militar, rezultatul se știe, avionul s-a ridicat în aer punînd cap pe sudul arhipelagului japonez.) Aparatul s-a comportat normal — continuă Tibbets — ridicîndu-se dintr-un salt pentru a cîștiga înălțime dincolo de zona perturbațiilor atmosferice. În momentul în care am atins această altitudine — aproximativ 8 000 de picioare — Parsons și Jeppson s-au dus în cala avionului pentru a se pune pe lucru. După vreo douăzeci de minute s-au întors și m-au anunțat că bomba era gata de lansare. Am informat imediat baza din Tinian asupra reușitei acestei prime faze a zborului. Pînă să se lumineze de zi am avut un zbor destul de banal. În zori, am întîlnit cele două avioane de escortă care ne așteptau descriind cercuri deasupra insulei Iwo Jima. Din momentul în care am stabilit direcția asupra acestei insule am pus în acțiune pilotul automat și l-am lăsat pe Bob Lewis, copilotul meu, să supravegheze zborul. În timpul acesta, așezați în coada avionului, le-am explicat oamenilor mei ceea ce aveam de făcut. Informarea aceasta improvizată a durat cam o jumătate de oră...”

Aici trebuie să fac din nou apel la ancheta întreprinsă de Knebel și Bailey pentru a cita un dialog edificator care a avut loc la bordul lui Enola Gay, între Tibbets și mitraliorul de ariergardă Bob Caron :

„— Ce zici, bătrîne, ai vreo idee de chestia asta pe care-o punem la cale ?

Caron :

— Să vă spun drept, domnule colonel, eu nu prea țin să fiu împușcat pentru nesupunere față de ordinele superioare și pentru trădarea secretului de stat... Așa că...

— Cu mine poți vorbi, doar ne aflăm pe drum,

— Atunci spuneți-mi dumneavoastră, colonel, asta e vreo năzbitie nouă de-a chimiștilor ?

— Nu, nu tocmai exact.

— Și dacă o fi vreun truc de-al fizicienilor ? ! La baza din North Field am auzit că mulți dintre savanții de acolo erau fizicieni.

— Acum ești ceva mai pe aproape...

— Mi se pare c-o să bușim cu atomi, domnule colonel, nu-i așa ?

— Exact, Bob, de data asta ai pus mina pe locul fierbinte...”

Dialogul mi se pare elocvent (și n-am nici un motiv să mă indoiesc că n-ar fi autentic) pentru faptul că unii dintre oamenii lui Tibbets, aflați de-a cum în zbor spre Hiroshima, nu știau precis ce armă transportau.

Este ora patru și cincizeci și două de minute, ora Japoniei. Din momentul acesta, pînă la ora opt și șaisprezece minute, ora Hiroshimei, vom urmări desfășurarea zborului Enolei Gay după serventele unui film pe care prea puțini muritori au avut șansa să-l vadă.

Avionul zboară la trei mii de metri înălțime, deasupra unei pături albe, pufoase, de nori, prin spărturile cărora, ici, colo, se văd valurile Pacificului. Cele două avioane întîlnite deasupra insulei Iwo Jima îl escortează din stînga și din dreapta gata să treacă la atac în cazul vreunei interceptări din partea aviației inamice. Deasupra, cerul e de un senin fără prihană, un soare strălucitor luminează pe pămînt o dimineață în care viața nu poate fi decât binecuvîntată. La 4,55 Enola Gay este ajunsă din urmă de superfortăreața zburătoare „Marele Artist”, pilotat de Swenei (avionul care peste trei zile avea să arunce „Dolofana” deasupra orașului Nagasaki). În același timp își face apariția și avionul pilotat de Marquardt, la bordul căruia se află o echipă de atomiști americani și englezi trimiși să privească cu ochi științific la agonia Hiroshimei. În momentul în care aceste două avioane o încadrează pe Enola Gay, celelalte două aparate de escortă părăsesc escadrila îndepărtîndu-se către Shikoku, cea de a patra mare insulă din arhipelagul nipon.

În numărul viitor : (VI) „CEVA GREU, STRANIU, CA O URIAȘĂ LACRIMĂ”



de **NINA CASSIAN**

ALEXANDRA MIRESCU :

„Atît de nesigurul Al Meu
Sub ce hotar neștiut s-a lădese
Cu ce fel de semne să încarc
Calendarele mele încă nesăvîrșite“

sună liric, ca și alte versuri din cele trimise, iar altele dovedesc inventivitate („Certitudinea ceasornicelor se desface calmă în mici crustacee incerte“), dar, peste toate, plutește o nesiguranță a expresiei, lipsa concentrării pe o idee, o anumită neselectare a vocabularului. Dacă între timp ați ajuns la o etapă nouă, vă rog să ne mai scrieți.

GRIGORE POP : Deocamdată, vi se potrivește mai mult subiectele restrînse și concrete. Cultivați-vă mai mult sensibilitatea (inclusiv în ea cele cinci simțuri) și aminați eventual temele de amploare, pe care le tratați prea general.

IONEL ANA BALUȚA : „N-am mai avut răbdare. Citesc toți poezii noi care apar, toate poeziile din toate revistele literare“, scrieți dv. Sînteți un adevărat „performer“ Probabil că din pricina acestei absorbții excesive și a grabei, personalitatea dv. rămîne încă incertă. Pe de o parte, scrieți așa:

„E scurță întinderea neagră dintii
Dar nimeni nu știe scheletul cînd doarme
Și trează de bătaie cu teamă de carne
Adună-nceputul cu degetul mic
Și trece prin apa turbată la zare
Să-njunghie fiul pe dunga uimirii“...

...și așa mai departe, din care versuri nu înțeleg nimic; pe de altă parte, scrieți așa

„Riu de foc din pieptul țării curge azi spre infinit
Și-n cascade cîntă inimi pentru-un secol implinit“.

din care înțeleg tot, dar fără nici o plăcere estetică, întrucît folosiți o retorică goală: în sfîrșit, scrieți și așa:

„Zurba, zurba pe la porți
Numai nume de cei morți
Amuram bdura pe drum
Cu miros uitat de fum
Igo ia cu gard lătrat
Nicovala au crăpat“

ceea ce e nostim, dar fără sens. Presupun că, în fiecare ipostază, imitați pe altcineva. Dar aș vrea să vă cunosc pe dv. personal, dacă nu cumva foamă de lectură poetică pe care o demonstrați nu e singura legătură pe care o aveți cu poezia

HOLBE MIRCEA : Nu vă înțeleg. Nu știu ce înseamnă

„Mirișitul lupoaicei ca un flux și reflux
În memorii se nădușește (se zice „nădușește“ fără „se“. n.n.)
în floare de trestie, brătară diurnă,
acum cînd mormintele ancorate-n copete
resfiră oasele nopții“.

și nici de ce

„Scheletul navigatorului
alcătuit în pripă din var și văzduh
plutește în pivnițele cetății
pe un câțel albastru“
(plutirea pe căteți poate deveni cu vremea

o disciplină sportivă — cine știe?), dar mi se pare că dv. considerați poezia ca pe o activitate în care răspunderea ar avea-o cuvintele singure, așezate întimplător pe o pagină. Nu e și opinia noastră.

B. ANTIP : Idei îndrăznețe — încă neînveșmîntate.

VALERIU BÎRGĂU : În numele acestor trei versuri

„munții se hotărîsco
să coboare o dată pe zi
de pe frunțile zeilor“
v-aș ruga să vă limpeziți și să renunțați la „vorbe, vorbe, vorbe“ de genul:

„Doamne, acel ceas în care am auzit
și am văzut cîndul (de ce nu „rolul“? n.n.)
de cămile
cîteva se cufundau în melasa de viermi
se rotunjeau privind pulpele înalte
ale fecioarelor
ca într-o duminică de august“...

MARIN MOISE : Într-adevăr, o lucrare mai mare, în care s-ar încadra fragmentele trimise, ar putea, cred, interesa o editură (a tineretului, mai ales). Aveți un stil fluent și o oarecare putere de evocare. Pentru o pagină de revistă, filele parcurse nu sînt suficiente de expresive.

MARIA LOVIN PUTNEANU : Îndemînare, îndemînare — alît.

BORIS MEHR : Cîte un semn de poezie, printre multe banalități și improvizatii. Nu vreți să ne trimiteți o selecție mai severă?

MARIN PETRE CONSTANTIN : Talentul dv. este mai cu seamă stilistic, fără a produce revelații în zone mai complicate, dar, oricum, scrieți desfrînat, sprinten și cu umor. Poate ați mai renunța la frecvențele întorsături uzate („să-i lase să meargă, să facă ei ce știu și cum știu“, „și le-a făcut ce le-a făcut — i-a dus lingă Tirgoviște“), la excese de pitoresc verbal („rupea românește și-l scâldea în înjurături spurcate, se orîmpotea să scape“ etc.), la ticul de a începe aproape toate propozițiile cu verbul („Îmi spunea mai tîrziu Fisiac. Ți-era mai mare dragu' să te uiți la ea... De tras, trăgea un ofițer. Ochea ofițerul, lucra, mă... Rodea căteaua bandă după bandă Se înroșea

Marginalii la „Poșta redacției“

Încerc să răspund, pe cît posibil, cronologic, plicurilor expediate, deși miile (nu exagerez) de pagini pe care le-am preluat îngăduie greu această operație, majoritatea fiind, de altfel, nedatate. Nădăjdii că, în două-trei luni, să se realizeze un dialog mai puțin decalat între scriitori și răspunsuri.

O serie de corespondenți semnaleză în scrisorile lor faptul că au mai apărut în reviste, chiar și la rubrica „Atelier“ a „României literare“, ba că au chiar volume predate la editură, dacă nu și apărute. Evident, în aceste cazuri, nu-mi permit să-mi dau părerea (poate că am și făcut-o, incidental, confirmînd sau infirmînd opinia altor instanțe, ceea ce regret), decît dacă ea îmi este solicitată în mod special.

De asemenea, sînt gata să primesc sugestii utile în legătură cu redactarea acestei rubrici.

Rog ca manuscrisele să fie dactilografiate, lucru care mă va lipsi, poate, de vesela tristete a descoperirii altor greșeli ortografice în paginile unor foarte zoriți și pretențioși aspiranți la poezie, dar care, în schimb, îmi va ușura considerabil munca.

Încă o dată, mulțumesc tuturor celor care mă vor onora cu încrederea lor“.

N. C.

țeva“ etc.), care, chiar dacă dau un anumit farmec oral, artificializează prin repetiție. Pentru stilul de povestitor pe care-l folosiți, trebuie o respirație mai lungă.

DANIELA CRASNARU :

„Miinile mele
subțiri ca ale ucigașilor de fluturi“.

Atît e de semnalat din întregul ciclu. Deci, s-ar zice că e un accident. N-ați vrea să ne convingeți de contrariul?

ELENA SELENARU : Extrem de îngale. Banalități în avalanșă („cu fiecare frunză moartă, cu orice anotimp plecat, cu orișice amurg tîrziu peste tăcere aruncat“), la care se adaugă „ceas năruit în lut“, „mă risipesc în beteală de flori“, „și ca o ciocîrlie m-arunc pe zări azure“ — alături de

„Venea un fum din unghiul adiacent de foc“

sau

„Vîntul devine isoscel peste copaci...“

unde expresia nu e banală, ci forțată. Poate ne trimiteți un ciclu mai unitar.

F. M. : Vă felicit pentru expresia sinceră a talentului dv. din poezia „Am vrut“.

„Ne-am prăbușit în noi și-apoi în lucruri. Se prefăcuse albul în sîrut... Oraș tăcut am revărsat în ziduri și-am însemnat izvoarele cu lut.“

Și ne-a rămas o rugă pentru ape, cînd vin, ascunse, ploile în lemn; ne-mpreunaserăm trupul în pămînturi și locu-am vrut cu plante să-l însemnă.

...Dar vă atrag atenția că sinteți pîndit de facilitate, că vă cam repetați, dovedind o fantezie cam săracă, și că grațioase plătitudinii vă dau tircoale.

NU (încă) : C. I. Vasile, Mălin Bogol, Pocanschi Mihai, Stănilă Timotei, Vasile Măgirescu, Enache Dumitru, G. Iulian, Nicodim, C. Mihai-Valentin, Băltărețu Ștefan, Geo Dumitru, Theodor Copăceanu, Vasile Găburici, Cătălin Basarab, C. Jaru, Gulei Origo Alexandru, Alex. Benigal, Val. Simu, Vasile Venea, Vasile Filiorcanu, Helgirodel, Petre Dumitru Mehedinți, Gh. Felder, Mihai Tatuli, Cezar Diamandy, Bobocica Drăguț, Gîo Giurgea, Nicolae Miron, Răcz Andrăsi Săndor, Procopie Ghighenescu, Ion Albu.

MAI TRIMITETI : S.M. Dolg, Sterian Vicol, Sorin Mitulescu, Nelu Cîndea, Dina Orban, M. Păltinaș, I. Alecu, Nadia Filip, Virgil Dumitrescu, C. I. Antoniu, Popescu Georgeta, Dan Ciachir, Adrian Murgan, I. Nugget, Ion Ghimbășanu, Eugen Iuga, Dinu Cămpăanu, Ileana Miroiu, Ilie Costache, Ionel Crișan, Călin Nebunul, Mirulian Voicică, Florea Burtan, Sim Staicu.

Pescuitorul de perle

CARE „ACESTA“ ?

Un interesant articol publică Ștefan Ștefănescu în *Magazin istoric* nr. 10(31) despre *Asănești*, conducătorii de origine română ai Imperiului românobulgar. Ajungînd la Borilă, autorul pomenește și de fiica împăratului, frumoasa Maria, care avea să se căsătorească cu Henric de Flandra, împărat al Imperiului latin de Constantino-pol. Și zice (p. 12) :

„Robert de Clary (cronicarul francez al celei de-a IV-a crucade, — n.n.) relatează că, atunci cînd i s-a propus împăratului Henric să ia în căsătorie pe fiica lui Borilă, acesta la început s-a împotrivit, zicînd că „niciodată nu voi lua o femeie de obîrșie atît de joasă“.

Care acesta ? După cum e plasat în frază, pronumele demonstrativ *acesta* ne lasă să înțelegem că Borilă n-a voit să se însoare cu propria sa fiică, întrucît propria sa fiică avea obîrșia prea joasă. Iată cum dintr-o construcție greșită poate reieși un incest, care de fapt nu s-a produs, cum și părerea foarte proastă (că ar fi adică prea de rînd) pe care o are cineva despre sine, părere pe care de fapt n-a putut s-o aibă.

Autorul frazei a voit să ocolească repetarea prea apropiată a unui cuvînt și rău a făcut. Fraza (în partea care ne interesează) trebuia să sune : „... atunci cînd i s-a propus împăratului Henric să ia în căsătorie pe fiica lui Borilă, împăratul s-a împotrivit etc.“

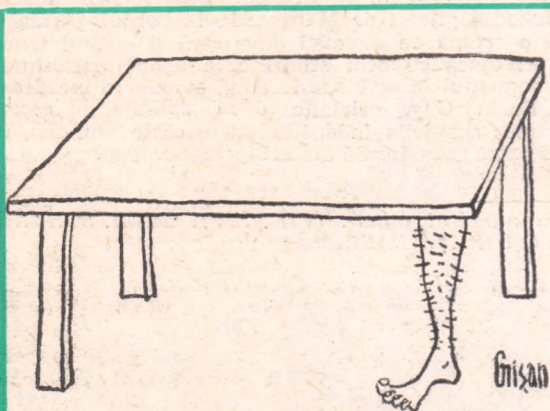
IMI DAU CU OPINATA

Deși în mod obișnuit — cum zice poetul și cum cititorul va fi remarcat demult — subscrisul e „un domn serios... cu cioc și cu ghețe de lac“, el are totuși slăbiciunea de-a dezlega din cînd în cînd cuvinte incrucișate. Dar slăbiciunea aceasta a devenit tiranică mai zilele trecute. Cititorul va înțelege lesne cum am ajuns aici și de ce m-am repezit gîfind asupra unui carer, cînd îi voi spune că acel careu se intitula : *PERLE*. L-am găsit pe pag. a 6-a a revistei *Magazin* nr. 627. Și e semnat de Vera Beldeanu.

Dacă cititorul suferă și el de slăbiciunea mea, știe că nu o dată definițiile ce se dau cuvintelor care urmează a fi găsite au atîta legătură cu acele cuvinte cîtă are bicicleta cu marmelada. Însă, recunosc, cuvintele inșele mai rar sînt inventate. Totuși, uneori... Iată, în careul de care e vorba, pentru cuvîntul de la 4 verticală ni se dă definiția : „Părere exprimată“. Cînd dezlegi careul îți iese *OPINATA* și rămîi perplex. Căci în limba noastră nu există decît substantivul *Opinie* și verbul *A opina*, iar participiul acestui verb nu formează niciodată vreun adjectiv, cum e cazul cu numeroase alte verbe. Spune cineva : idee opinată, teorie opinată etc. ? ! Cuvîntul deci, e o născocitură.

...Ori poate că autoarea careului intitulat *PERLE* a ținut să ne ofere o perlă ? A ținut, n-a ținut — ne-a oferit-o.

Profesorul HADDOCK



Desen de V. CRIȘAN



Desen de AL. IFTODI

Din carnetul unui fost umorist

I. Peltz și... piinea patronului

A circulat oral, ani de zile, în lumea literară și gazetărească, o savuroasă anecdotă.

Aș putea, meticolos al autenticității, s-o verific „la sursă“, la însuși eroul ei, scriitorul I. Peltz, dar mi-e teamă de o dezmințire — și prefer să nu-i răpesc, anecdotei, gloriola.

Cică în unul din anii „dintre cele două războaie“, patronul unui mare cotidian bucureștean de pe strada Sărindar i-a propus, magnanim, tînrului I. Peltz, com strimtorat bănește pe atunci, să-i dea (citez chiar cuvintele patronului) posibilitatea „să mînnce o piine“. invitîndu-l să colaboreze la acel ziar.

Se stabilise și modalitatea : în fiecare dimineață, un curier al redacției venea acasă la Peltz, primea de la el un manuscris și îi lăsa, în schimb, un plic cu o anumită sumă de bani, nu prea mare, dar suficientă scriitorului „să mînnce o piine“.

Tot în vremea aceea, I. Peltz era vizitat zilnic, la domiciliu, și de cîțiva... furnizori : un băiat de la o lăptărie îi aducea tauri, altul de la o brutărie îi aducea piine... și așa mai departe.

Intr-o dimineață, însă, avea Peltz piine rămasă pesemne din ajun, încît — spre a nu mai fi deranjat — a atîrnat pe partea dinafară a ușii un bilet : „n-am nevoie de piine“.

Venind curierul ziarului după manuscris și citînd biletul, s-a întors la redacție și a raportat. Iar patronul a zis : „Bine ! dacă n-are nevoie de piine, nu te mai duce să-i ceri manuscris“.

Și colaborearea lui I. Peltz la acel ziar a încetat.

C. CRISTOBALD



Desen de RUDOLF SCHMÜCLE

Cînd și cum se predau primele noțiuni

Nici programa, nici manualul nu ne permit ca încă din clasa a V-a să facem o diferențiere, cît de cît clară, între noțiunile care aparțin teoriei literare și noțiunile de stilistică. Abia în clasa a VI-a elevii primesc primele noțiuni ce intră strict în sfera stilisticii, adică pe baza fragmentului „Ardealul” din România supă Mihai-voievod Viteazul de Nicolae Bălcescu — învață ce sînt epitetul și comparația, precum și valoarea sensibilizatoare a acestor figuri de stil. Studiind „Bivolul și coțofana” de George Topîrceanu, elevii află ce este personificarea și care este valoarea ei într-o fabulă. În schimb, în clasa a VII-a, studiind fabula lui Grigore Alexandrescu — „Lupul moralist”, elevii înțeleg în manual următoarea definiție: „Prin prezentarea unei întâmplări puse pe seama animalelor, poetul a exprimat în mod concret părerea sa despre unele aspecte ale societății în care trăia. Acest procedeu se numește alegorie”. Din- du-le elevilor această definiție, ei pot lesne să rămînă cu o imagine trunchiată a conceptului de alegorie. ivindu-se, totodată, și pericolul de a o confunda cu personificarea.

Tot în clasa a VII-a, elevilor li se conturează noțiunea de stil, inclusiv datele preliminare despre calitățile stilului. Pentru a diferenția opera științifică de cea literară, au fost alese în mod foarte judicios și sugestiv două fragmente care se referă la același eveniment, și anume „Lupta de la Vaslui”, unul citat din manualul de istorie pentru clasa a XI-a, celălalt din volumul Frații Jderi de Mihail Sadoveanu. Prin studierea lor comparativă, elevii sesizează bogăția, expresivitatea, muzicalitatea stilului literar. De ce însă, mai tîrziu, cînd sfera cunoștințelor și capacitatea de înțelegere ale elevilor se lărgesc,

manualul citează atît de sărac anumite procedee stilistice folosite de autori? De exemplu, în fragmentul „Mihai și călăul” de Nicolae Bălcescu se pomenește de arhaisme folosite, fără a se evidenția valoarea lor sugestivă. De asemeni, sumar se vorbește despre limba și stilul lui Ion Creangă, insistîndu-se mai mult asupra regionalismelor din opera marelui povestitor, decît asupra coloraturii deosebite a limbii populare și a oralității stilului.

E greu, de asemeni, de înțeles de ce, la nivelul clasei a VI-a, cînd elevii aprofundează tehnica unei analize literare, îndrumările ce urmează după fiecare text continuă să rupă conținutul de formă, analizîndu-le separat. Un singur exemplu: îndrumările ce urmează poeziei „Pastel” de George Coșbuc: „Ca să prezinte cît mai viu acest tablou de natură, poetul folosește cu multă artă diferite figuri de stil, între care un rol important îl are personificarea”. Chiar și în indicațiile prevăzute pentru alcătuirea unei analize literare, mijloacele artistice ocupă totdeauna puncte a parte, situate după recomandarea de a relata cuprinsul. Personal, îmi exprim aici teama că, urmînd aceste indicații, elevii se vor obișnui să aprecieze o operă literară, disociînd forma de conținut. De aceea cred că e util să ne reamintim cuvintele regretatului Tudor Vianu: „Realitatea vie a artei respinge însă această distincție, deoarece conținutul operei nu apare decît în unitatea ei formală, și aceasta nu se întregeste decît folosind conținutul” (Estetica, ediția 1969, p. 80).

Pornind de la această idee, mult mai judicioase ni se par explicațiile date de manualul clasei a VII-a. După o succintă trecere în revistă a evoluției limbii și literaturii române din secolele al XVI-lea — al XVIII-

lea, accentuîndu-se importanța contribuției cronicarilor la dezvoltarea limbii literare, se trece la studierea legendei „Aprodul Purice” din O samă de cuvinte a lui Ion Neculce. Se fac, cu această ocazie, interesante și competente observații asupra particularităților de limbă. De asemeni, analizîndu-se „Bătălia de la Giurgiu” de Nicolae Bălcescu, manualul reliefează mijloacele artistice folosite de autor pentru a zugrăvi un tablou dinamic al luptei și totodată pentru a comunica sentimentele sale în legătură cu cele două tabere. Astfel, va fi ușor ca mai tîrziu, la liceu, să li se explice elevilor în ce constă „tehnica basoreliefului”, după ce încă de pe acum atenția lor a fost sensibilizată în legătură cu efectul folosirii alternanței timpurilor.

În analiza fragmentelor din operele lui Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu, Rebreanu și Argezi, autorii manualului manifestă aceeași grijă în îndrumările pe care le dau, de a sublinia valoarea sensibilizatoare a mijloacelor artistice, de a le integra organic în structura operei și de a atrage atenția asupra originalității, individualității scriitorului respectiv precum și asupra contribuției fiecărei personalități creatoare la cizelarea și îmbogățirea limbii literare. Tot acum se întregesc și se amplifică pe baza exemplelor revelatoare extrasele din textele autorilor clasici, noțiunile de stilistică, reluîndu-se valoarea epitetului, a comparației, personificării și alegoriei și descifrîndu-se sensul metaforei. De asemeni, învață și aplică noțiunile de sintaxă poetică: inversiunea, repetiția, antiteza.

Așa cum subliniam la început, sfera de cunoștințe a copiilor se lărgeste treptat, dar de ce să așteptăm clasa a VIII-a pentru a ne manifesta exigența față de predarea unor noțiuni clare de stilistică și limbă literară? Numai pentru calitatea net superioară a manualului?!

Prof. Doina GHEORGHIESCU

Ne răspund elevii

Dorind să aflăm și părerea elevilor despre modul și utilitatea predării cunoștințelor de stilistică și limbă literară, i-am invitat să ne răspundă la următoarele întrebări:

1. ÎN CE MĂSURA PROBLEMELE LIMBII LITERARE ȘI STILUL SÎNTE ACCESIBILE?
2. CE PĂRERE AVEȚI DESPRE TRATAREA ACESTOR NOTIUNI ÎN MANUALUL ȘCOLAR?
Iată cîteva din răspunsurile primite de la elevii din clasele a XI-a și a XII-a de la Liceul nr. 30 din București:

1. Cunoșc, în mare, problemele limbii literare, ale stilului. Mai greu este să observ specificitatea, felul cum fiecare scriitor a reușit să le adapteze.
2. Manualul este o completare, de multe ori fericită, a notițelor, dar mai adesea ne derutează prin neta distincție dintre conținutul și formele de prezentare ale acestuia.

CRISTINA PREDELEANU
clasa a XI-a D

1. Pentru mine, problemele de limbă și stil sînt accesibile. Ca să fiu sincer, conținutul de idei mă atrage, — în dauna stilului. În orice caz, mijloacele folosite pentru realizarea ideii mă interesează dintr-o singură cauză: scriu și eu!

2. Manualele, după ce reușesc să ne trezească interesul pentru o operă literară, se cufundă apoi în obositoare analize de stil. În orice caz, folositoare ca o completare.

CORNEL GUȚULESCU
clasa XI-a B

1. Implicit, de opera literară se leagă stilul ei. A parcurge opera literară, ținînd seama de stilul folosit de autorul ei, înseamnă a cerceta în profunzime sufletul creatorului ei, înseamnă a te dăruia cu toate mijloacele de pătrundere și înțelegere tematicii abordate de omul-scriitor.

2. Manualul poate fi considerat un ghid, dar nu de orientare geografică. Manualul de limbă română este accesibil tuturor, dar numai ținînd seama de ceea ce el reprezintă pentru noi: un

tovarăș de călătorie imaginară în lumea adevărului, care va fi înțeleasă numai după ce ai citit opera în original, după ce ai acumulat adevărata viață a cărților.

GEORGETA LAZAR
clasa XI-a E

1. Aproape totul se face în fața operei respective. Odată ajuns să-i pătrunzi ideile, să-i recepționezi mesajul, rezolvi în bună parte și problema „stil” (avînd, bineînțeles, cunoștințele de teorie a literaturii).

2. Manualul e necesar. Cade însă, uneori, în extreme: ori explică amănunțit, prea amănunțit, unele expresii sau figuri de stil, ori dă referiri scurte, într-o terminologie mai greu accesibilă unor probleme importante.

IOANA PAUNICA
clasa a XII-a C

1. Cred că, în privința limbii literare, problema este destul de clară. În privința stilului ar trebui să se acorde o atenție mai mare pentru a se putea stabili cît de cît anumite formule în care să putem încadra operele literare. Nu este vorba de niște formule fixe, mecanice — ci de formule care să se poată deosebi limpede unele de altele.

2. În unele cazuri este neapărată nevoie de explicațiile profesorilor, dacă nu pentru a aduce ceva nou, măcar pentru clarificarea unor probleme prezentate atît de sumar sau incilcit în manual.

SORIN NEGRU
clasa XI-a A

A devenit un loc comun, faptul că noțiunile de stilistică și limbă literară sînt predate nesatisfăcător în clasele de liceu, dar tot atît de adevărat este că orice expunere teoretică asupra importanței acestor noțiuni, nu ajută cu absolut nimic la remedierea situației. De aceea ne-am propus să reliefaăm, cîteva aspecte concrete legate de conținutul respectivelor capitole din manuale.

Programa școlară prevede că cele mai multe cunoștințe de teorie a limbii și literaturii, ca și cele de istorie a limbii să se predea în clasa a IX-a. Se cere astfel, mai întîi, operarea distincției dintre literatura artistică și cea științifică. În acest scop, în manualul de clasa a IX-a (autori: Maria Fanache și Emil Giurgiu) stă scris: „În sens larg, prin literatură se înțelege tot ce este scris (literatură științifică, istorică, geografică, etc.)...”. Și pentru a nu exista cumva dubii în ceea ce privește sfera literaturii științifice, se precizează mai departe: „Cînd vorbim de o literatură tehnică, de o literatură științifică, de o literatură medicală, ne gîndim la toate scrierile care se referă la domeniile respective...” Dacă facem astfel de... precizări, care este, după părerea autorilor, domeniul respectiv al literaturii științifice?

Un larg spațiu se acordă în programă și în manual capitolului intitulat „Limba și stilul operelor literare”. Numai că:

„Această limbă (scrisă și vorbită) unitară în toată țara, constituind aspectul cel mai îngrijit al limbii naționale, cel mai corect din punct de vedere gramatical este limba literară” (manual, p. 14). Lipsește din această definiție o trăsătură de bază, definitorie, a limbii literare și anume caracterul ei normat, care se reflectă în toate planurile limbii (fonetic, morfologic, sintactic, lexical).

Din aceiași autori: „Acest fel personal în care se exprimă cineva se numește stil” (p. 15) „Limba este un fenomen social, un produs al întregii societăți. Dar ea se manifestă individual, prin vorbirea fiecărui individ (Al. Graur, *Introducere în lingvistică*, p. 25).

Programa prevede două ore pentru predarea capitolului dedicat formării limbii române. În tratarea acestei importante probleme, autorii manualului fac, printre altele, și următoarele precizări:

„Procesul de înțelegere a poporului român s-a desfășurat de-a lungul veacurilor, încheindu-se în linii generale, prin secolul al VII-lea, cînd se poate vorbi de un popor și o limbă română” (p. 198).

„Poporul și limba românească... s-au format în ulți-

Programe, manuale, izvoare necitate

mele secole ale mileniului I e.n.” (Istoria României, vol. I, p. 808). Așadar, ceea ce nu au putut preciza autorii tratatului de *Istorie a României* au reușit, dintr-o trăsătură de condei, autorii manualului de clasa a IX-a!

Programa solicită, pe bună dreptate, să se precizeze locul limbii române „între limbile romanice”.

Manualul nu reușește cituși de puțin să realizeze această cerință, mai cu seamă că autorii... uită să treacă printre limbile romanice sarda și dalmata, și confundă retoromana cu rumanșă (de fapt: rumanșă), care nu reprezintă decît retoromana occidentală, adică un dialect al limbii respective. În continuare se subliniază că: „limba română cu dialectele ei formează ramura orientală a limbilor romanice”, ajungîndu-se, astfel, la o... originală sinteză a criteriilor de clasificare propuse de Fr. Diez și W. D. Elcock.

După cum e și firesc, programa prevede un subcapitol intitulat: „Elementele constitutive ale limbii române”. Autorii, dorind să reliefeze cu deosebire elementele specifice ale limbii noastre, mai ales cele din sistemul fonetic, se opresc în mod cu totul inutil la cîteva aspecte ale legilor fonetice, explicînd, de pildă, că vocala *i*, specifică limbii române, a apărut din vocala accentuată *a* din latina populară, urmată de o nazală. Dar atunci cum rămîne cu stadiul intermediar *ă* și mai ales cu *rivus*, *horrire*, *aduncus* — pentru a da numai cîteva exemple — care au evoluat în limba noastră la *riu*, *uri* și *adînc*?

De aceea profesorii, la orele de clasă, trec peste asemenea detalii, și explică elevilor că, în afara celor cinci vocale moștenite din latină, româna are și vocalele *ă* și *i*, care o diferențiază și sub acest aspect de celelalte limbi romanice.

Programa analitică recomandă, mai ales pentru perioada veche, un studiu atent al evoluției limbii române literare.

„Limba lui Varlaam sintetizează normele limbii române literare din acea epocă” (manual, p. 227).

„Sinteză a normelor limbii române literare din această epocă, limba lui Varlaam...” (Al. Rosetti și B. Cazacu, *Istoria limbii române literare*, vol. I, 1961, p. 96).

Dar nu întotdeauna autorii procedează cu atîta fideli-

tate față de textul original necitat. Din această cauză ei ajung la situații care, pur și simplu, deformează ideea originară:

„... el (D. Cantemir n.n.) se străduiește să o modeleze artistic, încercîndu-i toate disponibilitățile expresive. Rezultatul nu e totdeauna fericit, dar surprinde prin îndrăzneală și invenția metaforică... vidra e...” (Al. Piru, *Istoria literaturii române vechi*, 1962, p. 364).

„În strădania de a modela artistic limba, D. Cantemir realizează uneori expresii și metafore reușite: vidra e...” (manual, p. 283).

Alteori, autorii manualului ajung... să colaboreze direct cu scriitorii, operînd inadmisibile modificări în textele originale, ilustrative pentru stadiul respectiv de dezvoltare a limbii române literare.

În sfîrșit, pentru ca cititorul să nu rămînă cu convingerea că asemenea intervenții în textele originale sînt caracteristice pentru autorii manualului de clasa a IX-a, vom mai utiliza două citate.

„Cuvintele noi să le primim o dată cu ideile noi, dîndu-le numai o formă moldovenească („să zicem Dimosten lui Dimostenis...” — Al. Piru, *Literatura română premodernă*, 1964, p. 280).

„În limbă, cuvintele noi să intre o dată cu ideile noi și să îmbrace o haină moldovenească: „să zicem Dimosten nu Dimostenis...” (manual, p. 328).

Avînd în vedere specificitatea manualului de clasa a IX-a, care poartă, de altfel, și titlul *Limba și literatura română*, considerăm că putem face în final și cîteva aprecieri cu caracter mai general.

Nici programa și nici manualul nu conțin vreo referință la originile limbii române literare, ba mai mult, prin felul în care este tratată „limba tipăriturilor lui Coresi” se dă impresia că încă înainte de primele sale traduceri se poate vorbi de o limbă literară românească.

Nu e necesar, pentru a se urmări evoluția limbii române literare, să se trateze despre particularitățile de limbă și stil ale fiecărei scrieri, ale fiecărui scriitor. Dar, după părerea noastră, este absolut obligatoriu să se dedice pagini competente — unele chiar cu caracter de sinteză — contribuțiilor de seamă la dezvoltarea acestui important aspect al limbii noastre. Ne referim astfel la capitole ca: limba primelor tipărituri, contribuția cronicarilor moldoveni și muntenii la dezvoltarea limbii literare, începuturile limbajului poetic românesc etc. Faptul acesta presupune, așa cum am mai amintit, competență concretizată și în elaborarea unor pagini cu adevărat originale.

Ioan N. CHITU
Profesor gradul I

VERCORS

SAU METAMORFOZELE TĂCERII

Când un scriitor poartă pe umeri o legendă ca aceea pe care-o evocă simpla rostire a numelui Vercors, te aștepti să vezi în fața ta un soi de personaj fabulos, înzestrat cu alte atribute decât cele omenești obișnuite. Omul care, în totul ocupației hitleriste din Franța, a avut curajul de a întemeia „Editura de la miezul nopții” și de a lansa această editură cu o povestire proprie, „Tăcerea mării”, devenită curând după aceea un simbol al Rezistenței, — este, totuși, un om de o rară modestie. Aproape că pare jenat de întrebările care-i răscolească — pentru a cita oară — amintirile. Scriitor autentic, preocupat în cel mai înalt grad de arta lui, Vercors nu e nici pe departe un „monstre sacré” avid de publicitate sau de elogi. Delicatețea sufletească și noblețea intelectuală ce-i caracterizează scrierile se degajă numai deocamdată și din conversația lui, debitată fără emfază, dar cu accentele unei personalități puternice și mature.

Vizita lui Vercors în România coincide cu o reactivare a faimei scriitorului în propria-i patrie, unde a apărut nu de mult un nou roman al său, precum și un prim studiu de ansamblu asupra operei sale grafice și literare, căci înainte de a deveni scriitor, sub un pseudonim plin de rezonanțe prestigioase (masivul Vercors a adăpostit unul din cele mai puternice maquis-uri ale mișcării de Rezistență). Vercors a fost, sub adevăratul său nume, Jean Bruller, un desenator și un ilustrator de carte, dintre cei mai buni pe care i-a dat Franța între cele două războaie. Albușele tipărite de el („Douăzeci și una de rețete practice de moarte violentă”, „Dansul celor vii”, etc.) îl prefigurau într-o oarecare măsură pe scriitor, dar acesta avea să se nască și să evolueze pe coordonate proprii literaturii, și sub înfrîngerea puternică a unor împrejurări de ordin extra-literar. Umoristul sumbru, atent la metehnele și uriciunile semenilor săi, s-a transformat, devenind Vercors, într-un scriitor umanist, preocupat să-și explice dramele istoriei contemporane, dar și limitele condiției umane dintr-o parte. Despre această evoluție ne-am propus să vorbim cu omul modest și fermecător, care a avut amabilitatea să ne primească în apartamentul său dintr-un hotel bucureștean.

— Cum priviți astăzi, domnule Vercors, „Le Silence de la Mer”, povestirea care v-a adus peste noapte (și încă ce noapte!) gloria literară și care a eclipsat intructivă, cu anticipație, și pe nedrept, restul operei dvs.?

— În general, nu mă mai gândesc la operele mele din trecut. Ceilalți — ca de pildă dumneata, acum, — mă obligă să mă gândesc la ele. *Le Silence de la Mer* e o carte care e foarte departe de mine, de gândirea mea, deși continui să-o îndrăgesc, pentru că întreaga mea carieră literară s-a grefat pe această carte. Personal, însă, nu-i mai acord importanța pe care continuu să i-o acorde cititorii ei, încă foarte numeroși. Cugelul meu e absorbit de preocupări mult mai generale decât istoria celui ofiter german — deși e o istorie care depășește aventura individuală.

— Un personaj, de altfel, simbolic...

— Da, dar care a devenit simbolic fără voia mea. Repet că nu subapreciez această povestire, nu o reneg, dar ea nu mai e prezentă în preocupările mele. E adevărat că reputația ei a dăunat cărților mele ulterioare, așa cum se întâmplă și în cazul altor scriitori a căror primă carte e un succes. Din fericire, celelalte cărți ale mele nu au fost neglijate, nici de publicul cititor, nici de critica literară.

— Cum vă situați dvs. în contextul literaturii franceze contemporane, mai exact, ce vecini vă recunoașteți în această literatură? *Pierre de Boisdeffre* în a sa „*Anthologie Vivante de la Littérature d'Aujourd'hui*” vă trece la capitolul „*Cițiva mari prozatori de astăzi*”, alături de Paul Morand, Marcel Arland, Mandiargues etc.

— Nu mă simt cițuși de puțin înrudit cu acești scriitori, după cum nu mă simt legat din punct de vedere pur literar nici cu acel curent care se caracterizează prin căutarea unor tehnici noi de roman, și care a dat, în perioada postbelică, școala „noului roman”. Singura legătură pe care mi-aș putea-o recunoaște ar fi cu romancierii englezi din perioada dintre cele două războaie, romancierii care m-au influențat în mod sigur, într-o epocă în care, de altfel, nici nu eram încă scriitor, ci desenator și gravor. Tehnica romancierilor englezi mi se părea cea mai apropiată de modul în care aș fi dorit eu însumi să scriu. Îndeosebi Joseph Conrad m-a influențat în acea perioadă. Însă ceea ce aveam să scriu eu însumi în timpul ocupației hitleriste și după aceea s-a dovedit a fi cu totul altceva decât ceea ce aș fi scris dacă n-ar fi existat războiul. Iar subiectele pe care le-am atacat, au depășit ceea ce e oarecum intimist în proza unei Katherine Mansfield, Rosamond Lehman sau Virginia Woolf. — pentru că, fiind pus în fața unei tentative de distrugere a omului, m-am simțit obligat să studiez, să definesc și să apăr însăși noțiunea de om.

— Făcînd aceasta, v-ați înscris totuși într-o veche, și mare, tradiție a literaturii franceze — mă gândesc la Voltaire, Hugo...

— Am o mare admirație pentru scriitorii francezi ca Pascal, Hugo și mulți alții, dar n-aș ști să mă înscriu într-o tradiție. Desigur însă, că un observator din afară poate găsi afinități. A existat chiar o critică care a descoperit o înrudită evidentă între o povestire a lui Diderot și romanul meu „*Animalele denaturate*”, — numai că eu n-am citit niciodată acea povestire a lui Diderot...

— Sînteți considerat, și sînteți efectiv, un scriitor umanist. Care e sensul umanismului dvs.? Pentru a-l defini, credeți oare că formula folosită de naratorul din „*Silence de la Mer*” ar fi potrivită: „*Je ne puis sans souffrir offenser un homme, fût-il mon ennemi*”?

— Această formulă rămîne valabilă pentru mine, dar este totuși formula unui comportament instinctiv

iar sensul operelor mele și al strădaniei mele a fost tocmai acela de a căuta rădăcinile raționale ale acestui comportament, adică de a încerca să-mi explic, mie însumi faptul că jignirea unui om mă face să sufăr. Aceasta a fost tema aproape a tuturor romanelor, eseurilor și pieselor mele de teatru: a degaja motivele adînci ale acestui sentiment.

— Într-o recenzie asupra ultimului dvs. roman, „*Le Radeau de la Méduse*”, Jacqueline Piatier scria, în „*Le Monde*”, că în opera dvs. romanească pot fi deosebite două „vine”: o „vină fantastică și filosofică” (vezi romanele „*Animalele denaturate*” și „*Sylva*”) și o „vină realistă și morală care ne pune în fața unor cazuri de conștiință sau a unor portrete de oameni”. Sînteți de acord cu această apreciere? Există cumva și alte filoane?

— Sînt de acord cu aprecierea Jacquelinei Piatier, dar țin să subliniez că nu e vorba, la mine, de o atitudine deliberată. N-am hotărît niciodată dinainte să voi folosi un stil sau altul pentru a exprima ceea ce voiam să exprim. Aproape întotdeauna, rațiuni exterioare m-au împins să mă exprim mai degrabă într-un mod, decât într-altul. Bunăoară, după publicarea unui eseu, „*La Sédition humaine*”, în care încercam să arăt că ceea ce deosebește fundamental omul de animal este revolta lui împotriva condiției lui naturale, am primit unele obiecții din partea unor antropologi care afirmau că omul nu poate fi definit după comportamentul lui. Omul, câtă mai întîi să fie definit zoologic, și numai după aceea va putea fi considerat uman comportamentul oricărui om astfel definit, fie el un călău nazist sau un Francisc din Assisi. Încredințat că antropologii greșeau, am vrut să le demonstrez că, dacă s-ar mai găsi niște antropopiteci — la egală distanță între cimpanzeu și Homo Sapiens — nu zoologia, ci comportarea lor ar fi decisivă pentru a le atribui trăsăturile umanității. De aceea am scris „*Animalele denaturate*” — această povestire oarecum fantastică... Dimpotrivă, pentru că m-am aflat în fața unor indivizi despre care îmi puneam întrebarea dacă acționează potrivit unei morale umane, sau împotriva ei, — am scris romane „realiste”, adică mai aproape de viața curentă, ca de pildă „*Le Radeau de la Méduse*”.

— Care sînt raporturile dintre desenatorul Jean Bruller și scriitorul Vercors? Într-o teză de doctorat prezentată la Facultatea de Litere din Strassbourg, și publicată recent la Paris, un tînr critic iugoslav, Radivoje Konstantinović demonstrează unitatea fundamentală a operei dvs., fie ea plastică sau literară. Cum vedeți dvs. aceste două versante ale masivului Vercors?...

— Cred că Radivoje Konstantinović a văzut mai bine decât aș fi eu însumi în stare să văd propria mea operă. Există o anumită continuitate între desenator și scriitor, dar, în propriii mei ochi, s-a produs între unul și celălalt o foarte adîncă spîrtură, provocată desigur de experiența mea sub ocupația germană. În desenele mele eram îndeobște foarte pesimist — desenînd, mă închideam într-un turn de fildeș — pe cînd opera mea literară e, dimpotrivă, împlîntată în istoria și în destinele oamenilor și societății omenești. Dar e probabil că dl. Konstantinović are dreptate, și că se pot găsi în desenele mele, chiar în cele mai pesimiste, rădăcinile lucrurilor înfrîngătoare în literatura mea.

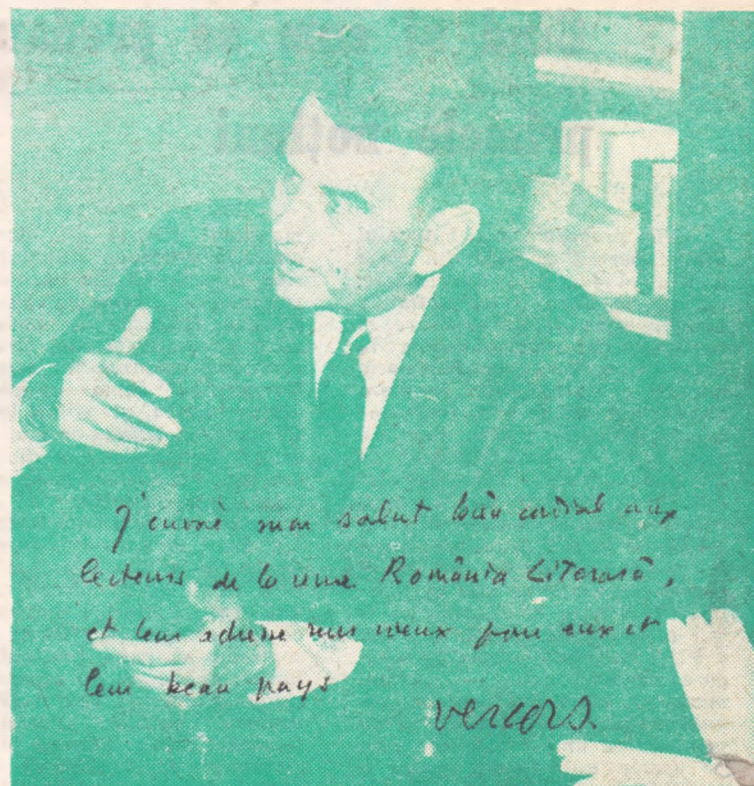
— Continuați să desenați?

— Nu, a trebuit să renunț. Literatura m-a absorbit în întregime. Scriitorul l-a devorat pe desenatorul...

— Care sînt proiectele dvs. de viitor?

— Actualmente mi se joacă o nouă piesă — „*Fierul și catifeaua*” — iar în luna ianuarie va fi prezentată la

roza vînturilor



Adresez salutul meu foarte cordial cititorilor revistei ROMÂNIA LITERARĂ și le doresc numai bine, lor și frumoasei lor țări

Vercors

Paris o versiune a mea după *Oedip* de Sofocle. astfel încît pot spune că nu fac altceva decît... teatru. Lucrez la repetiții, cu regizorii și cu actorii. Nu, n-am deocamdată nici un roman pe șantier.

— Ce v-a făcut să veniți în România? Și care sînt primele dvs. impresii?

— România este una dintre țările pe care doream de multă vreme să le vizitez, dar n-am avut pînă acum prilejul. De altfel, am legături personale cu această țară, mai exact cu Transilvania. Am și niște neamuri, la Brașov.

Dar, în afară de aceste legături personale, am fost totdeauna atras de arta și literatura română, deși nu le cunosc prea bine. Îi admir pe cei doi Grigorescu — pictorul dvs. clasic, și pictorul dvs. contemporan, care expus, mi se pare, și în Franța.

— Da, Lucian Grigorescu a trăit multă vreme la Cassis.

— Exact. Iar în ce privește literatura română, pot spune că Panait Istrati a fost unul din scriitorii care mi-au marcat tinerețea. L-am cunoscut personal pe poetul Ilarie Voronca, frecventîndu-l în puținii ani pe care i-a mai trăit după război. Iar pe Benjamin Fondane l-am editat în „*Editions de Minuit*”, editura pe care am întemeiat-o împreună cu Pierre de Lescure, în condițiile pe care le cunoașteți. Pe un plan ceva mai puțin serios, poate, în toată tinerețea mea și chiar mai tîrziu, am admirat-o pe actrița Elvira Popescu, o foarte bună ambasadoare a culturii românești în Franța.

Interviu realizat de Petre SOLOMON

Foto : C. MIERLESCU

România literară

SAPTĂMINAL
DE LITERATURĂ ȘI ARTĂ
editat de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

COLECTIV REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF : Geo Dumitrescu

REDACTORI ȘEFI ADJUNCȚI :

Nicolae Breban, Gabriel Dimisianu, Ion Horea, Adrian Păunescu

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE :

Vasile Băran

REDACTORI :

Cristina Anastasiu, Teodor Balș, Ion Caraiion, Valeriu Cristea, S. Damian, Dana Dumitriu, Andriana Fianu, Paul Goma, Marcel Mihalas, Gheorghe Pituș, Magdalena Popescu, Petru Popescu, Lucian Raicu, Valentin Silvestru

SECRETARI DE REDACȚIE :

Viorel Burlacu, Al. Cerna-Rădulescu

REDACTOR TEHNIC : Tiberiu Tretinescu

CORECTOR ȘEF : Octav Minculescu

REDACȚIA : București, B-dul Ana Ipătescu nr. 15
Telefon : 12.94.44 : 11.39.38 : 12.74.28
ADMINISTRAȚIA : Șoseaua Kiselefi nr. 18
Telefon : 18.33.99
ABONAMENTE : 3 luni — 26 lei; 6 luni — 52 lei; 1 an — 104 lei. TIPARUL : Combinatul poligrafic „CASA ȘTIINȚII”

