

# CONVORBIRI LITERARE

REVISTĂ LUNARĂ A UNIUNII SCRITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Redacția : Iași, Palatul Culturii, tel. 16242

ANUL I  
SERIE NOUĂ

DUMITRU IGNEA — redactor șef  
ANDI ANDRIEȘ — redactor șef adjunct  
HORIA ZILIERU — secretar de redacție

5

SEPT.  
1970

## CUPRINS

- |    |                                                                          |
|----|--------------------------------------------------------------------------|
| 3  | George Lesnea : Degețele, Din nou, Lacul, Ploaia sură, Vechime, Scriu    |
| 8  | <b>TEZAUR</b><br>Al. Philippide : Gala Galaction                         |
| 14 | Victor Eftimiu : Scrisori nedesfăcute                                    |
| 15 | Mihai Ursachi : Missa solemnis                                           |
| 16 | <b>EPOCA</b><br>George Macovescu                                         |
| 19 | Adi Cusi : Pentru o mai dreaptă folosire a metaforei                     |
| 20 | Ion Țăranu : Nevegheata rădăcină de taină                                |
| 33 | Vasile Constantinescu : Drum fără drum, Refracție, Floare pură de lumină |
| 35 | Paul Drumaru : Înțelepții, Dincolo                                       |
| 36 | I. D. Zamfirescu : Necunoscuta mea                                       |
| 36 | Lelia Mossora : Simbol pe o ușă                                          |
| 36 | Cătălin Bordeianu : Eros ceramic                                         |
| 37 | René Duda : Mira, Mircea și imposibilul                                  |
| 42 | Ovidiu Caledoniu : Ora crepusculară                                      |
| 43 | Ana Mășlea : Șarpele                                                     |
| 44 | Ion Puha : Poem, La Solești, în amurg                                    |

- 45 **MIȘCAREA IDEILOR**  
Adrian Rădulescu : Dialogul „omului imaginar” al artei cu „omul real” al vieții
- 
- 55 **EMISFERE**  
Andi Peer : Vis obscur, Povară ușoară (în rom. de Gheorghe Drăgan)  
  
Hans Rudolf Hilty : Gîndind la astronauți (în rom. de Claudiu Paradais)  
  
Alexandre Voisard : Cînd se îngină ziua cu noaptea (în rom. de Florin Mihai Petrescu)  
  
René Kaech : Poetul în orașul ruinat (în rom. de Florin Mihai Petrescu)
- 
- 59 **CRONICA LITERARA**  
Al. Andriescu : Nicolae Țațomir „Melos”  
N. Barbu : Vicențiu Donose „Vara cu tei nebuni”
- 
- 64 **CONVORBIRI CRITICE**  
Mihai Ursachi : Poesia perennis  
D. Florea-Rariște : Cultură și poezie  
Haralambie Țuguț : Accesibilitate și valoare
- 
- 71 Anca Măgureanu : Critica scriitorilor : André Gide
- 
- 77 D. Irimia : Interpretarea poeziei eminesciene plecînd de la Blaga
- 
- 81 **RESTITUIRI**  
Paul Leu : Introducere la o carte uitată
- 
- 84 **LITERATURA ȘI ȘCOALA**  
Daniel Dimitriu : Scriere și transcriere
- 
- 87 Ionel Bandrabur : Lego et observo
- 
- 90 **CARTEA ROMANEASCA**  
C. Ciolca : Veronica Porumbacu „Mineralia”  
N. Valeriu : Adrian Beldeanu „Sonete”  
Constantin Pricop : Iosif Naghiu „Autostop”  
Al. I. Friduș : Oltea Alexandru „Racul”.  
Daniel Dimitriu : George Chirilă „Orientalia”  
Georgeta Eftimie : Anton Iordache „Piscina cu reflexe ciudate”.  
Pavel Florea : Octavian Gheorghiu „Teatrul antic grec și latin”
- 
- Desenele din acest număr aparțin pictorului Igor Vieru și sînt inspirate de poezia eminesciană.

GEORGE LESNEA

## *Degetele*

La cele zece degete mă uit,  
Mă-nvață ele umbrele să uit  
Și să țin minte numai ce-i lumină,  
Cum floarea cîntă despre rădăcină,  
Cum stelele surîd nemărginirii  
Și-n scutece de raze-s trandafirii.  
Sînt zece-aceste degete-ale mele,  
Ca dintr-un nai eu pot cînta din ele.  
Va glăsui și munca și alintul,  
Se va ciocni vecia cu argintul.  
În zvonul lor aprins ca asfințitul,  
Dă glas ce nu-i, s-aude neauzitul.  
Cu degetele-acestea-s la culesul  
Cuvintelor din care înțelesul  
Ca mustul curge, ca să-l bea din cană  
Vioaia viață, care-i leac și rană,  
Sau să-l împartă la drumeții lumii,  
Un sunet stors din lacrimile humii.

## ***Din nou***

Sînt din nou senin,  
De nimic nu-mi pasă.  
Am spre-un vis deplin  
Scară de mătăsă.  
Pot ghici ușor  
Tot ce e departe.  
Beau din plin ulcior  
Vinul fără moarte.

Liniștit mă duc  
Pe cărarea lungă.  
Frunzele de nuc  
Nu mă mai alungă,  
Ci-mi șoptesc încet  
Ca într-o poveste,  
Ca să nu regret  
Ceea ce nu este.

Parcă-s iar copil  
Cu argint pe geană  
Și în zi de-april  
Zburd printr-o poiană.  
Șoim parcă mă cred  
Ce-mi rotesc aripa,  
Sau un sprinten ied  
Care sare clipa.

## ***Lacul***

Acolo unde Înăul stă cu pletele-n azur  
Și pe umerii lui timpul suroind în văi se scurge,  
E-ntre culmi un lac cu jnepeni ca un cearcăn  
împrejur :  
Turmele îi pasc pe-alături și s-adapă iepe murge.

Veacurile din talangă sună pe cînd munții tac,  
Între licăriri de ape tupîlată-i depărtarea  
Și ades după amiază din seninul de pe lac,  
Cerul ia găleți cu-albastru spre-a-și îmbroșta  
culoarea.

## **Ploaia sură**

Ploaia asta sură,  
Amintiri murmură.  
Spune la ureche  
Cîte-o taină veche,  
Ca-n atîtea rînduri,  
De rămîi pe gînduri  
Şi ceva te doare,  
Parcă trec cocoare ...  
Vezi ce-a fost odată,  
Ce s-a stins, s-arată.  
Simţi un dor şi-o jale,  
Mîinile ți-s goale.  
Fruntea ți se lasă,  
Mai pustiu e-n casă.  
Nimeni nu mai vine  
Azi în piept la tine,  
Alintînd cu slavă  
Inima bolnavă.  
Mai tîrziu se face,  
Orele-s sărace.  
Anii tineri, anii,  
I-au ucis vultanii  
Cu aripi de valuri :  
Undeva pe şesuri,  
Undeva pe dealuri.  
Fără înţelesuri ...

Ploaia asta, ploaia  
Mi-a-ncuiat odaia  
Cu-al tăcerii lacăt,  
Să-i dea umbrii treacăt.  
Cu singurătate  
În fereastră-mi bate.  
Topăie prin baltă,  
Peste streşini saltă  
Şi prin vechi burlane  
Suflă din tromboane.

## **Vechime**

Prea sînt de vechime plin  
Şi în veacul electronic,  
Zăbovesc şi mă închin  
La luceferii din hronic.

Uitînd zilnice furtuni  
Și năvala de pe stradă,  
Stau cu scripca dîin străbuni  
Și cu veșnica baladă.

Vechi zăvoare, grele porți,  
Mi se tot deschid în față.  
Îi văd vii pe cei ce-s morți,  
Viața-mi de la ei învață.

Culeg luna din gutui  
Și din nouri fac poveste.  
Nu mă sperii de ce nu-i,  
Nu mă tulbură ce este.

Scapă spada-mî de haiduc  
De pistruii de rugină.  
Soarta cîntă ca un cuc  
Pe a inimii colină.

Mii de drumuri și potici  
Se-mpletesc cu stepa frunții.  
Stau aici și fug de-aici  
Și cu văile urc munții.

Nicăieri n-am să ajung  
Deși merg fără popasuri.  
Și cu sulii mă străpung  
Stelele cu ceru-n glasuri.

Dar îmi place pe pămînt.  
Și ca fătu-n tînăr pîntec,  
Simt cum mișcă-n clinchet sfînt  
Veșnic căutatul cîntec.

## ***Scriu***

Scriu în liniștea tirzie.  
Se aude vîntu-n tindă  
Și pe foaia de hîrtie  
Eu mă văd ca-ntr-o oglindă.  
Scriu pe fața mea, pe gura  
Și pe ochii care-odată  
Și-au împrăștiat căldura  
Peste cite-un chip de fată.

Sînt trudit, pe trista-mi frunte  
S-a oprît din scris condeiul,  
E stîncosă ca un munte,  
Azi n-o mai sărută teiul.  
Noaptea pe obraji s-așează,  
Tîmplele-s demult sub ceață.  
Versul stînd se-nduioșează  
De schimbarea mea la față.





AL. PHILIPPIDE

## GALA GALACTION

Un cititor de literatură care nu citește numai ca să se distreze și vrea să găsească în lectură și o hrană a inimii și a minții va trebui să observe neapărat că, dintr-un anumit punct de vedere, operele literare se împart în două mari categorii. Sînt opere literare care, la lectură, te silesc, prin natura lor, să le consideri cu un soi de admirație rece, în care intră mai multă stimă decît entuziasm. Alte opere, dimpotrivă, te îndeamnă să le cercetezi cu dragoste și cu căldură fiindcă ele însele sînt alcătuite cu căldură și cu dragoste. Admirația față de aceste opere poate că nu este atît de puternică, dar interesul pe care ele ți-l stîrnesc este, în schimb, adînc și trainic; cînd citești aceste opere literare te împrietenești cu ele, te atașezi de ele cu sentimentul prieteniei, ceea ce nu înseamnă, bineînțeles, că acest sentiment ar stînjiți cumva judecata noastră estetică.

Opera lui Gala Galaction se cuvine să fie așezată în această categorie, a literaturii care răspîndește căldura prieteniei. De la primele sale povestiri adunate în *Bisericuța din răzoare*, din 1914, trecînd prin acelea strînse în *Clopoțele de la Mănăstirea Neamțu*, din 1916, precum și acelea din *Caligraful Terțiu*, publicate după 1920, și ajungînd la romanele *Doctorul Taifun*, *Roxana*, *Papucii lui Mahmud*, și *La răspîntie de veacuri*, apărute între 1932 și 1935, această însușire nu se dezmințe niciodată. Fără îndoială că nu în toate paginile povestirilor și romanelor sale această căldură comunicativă te întîmpină cu aceeași putere. Mai ales în romanele sale, o elocvență covîrșitoare a dialogului dă uneori o impresie de propovăduire incomplet travestită în creație literară; aceasta este, de altfel, o trăsătură generală a firii lui Galaction, el este preocupat mereu de adevărul moral. Galaction, într-adevăr, nu consideră literatura — sau cel puțin literatura pe care o scrie — drept un scop în sine, pentru el opera literară nu este numai o creație de artă și nici nu este numai o interpretare a vieții. Pentru el literatura este și un mijloc de edificare în spiritul moralei creștine. Chiar cînd această intenție nu este exprimată direct, ea se simte în tonul povestirii, în felul cum se desfășoară și se încheie acțiunea.

Dar Galaction, poate că fără voia sa sau mai bine zis împotriva tendinței sale moralizatoare, este înainte de toate artist. Este scriitor înainte de a fi predicator și aceasta dă operei sale valoarea ei literară adîncă. Personalitatea lui Galaction este alcătuită din această îmbinare armonioasă a unui artist al frazei scrise cu un propovăduitor pasionat al unei morale.

În primele sale povestiri domină scriitorul iar elocvența predicatorie se simte mai puțin. **Moara lui Călfar**, prima povestire publicată de Galaction în 1902 în revista *Literatură și artă română* este o poveste, o narațiune fantastică. În această bucată scrisă la douăzeci de ani, Galaction dezvoltă cu vigoare, de la început, calitățile principale ale artei sale literare, fraza sa largă și învăluitoare, împodobită dar niciodată încărcată de imagini, mlădioasă dar fără să-și piardă niciodată conturul.

Un flăcău sărac se duce într-o zi frumoasă de vară la un morar vrăjitor și îl roagă să-l procopsească. Morarul îi răspunde că va face asta bucuros. Deocamdată, fiindcă drumul pe arșiță pînă la moara asta ascunsă în mijlocul unei păduri a fost anevoios, îl îndeamnă pe flăcău să-și răcorească fața în apa iazului. În cele câteva clipe în care flăcăul își aruncă un pumn de apă în obraz închizînd ochii, el trăiește o viață întreagă. Zeci de ani s-au perindat într-o clipă. Cînd deschide ochii și-și dă seama de amăgirea drăcească, flăcăul ucide pe vrăjitor și se aruncă după aceea în iaz și se înecă. Tema vieții trăite într-o clipă e veche, apare într-o poveste din **O mie și una de nopți**. Galaction, într-o mărturie autobiografică, spune că la temelia acestei **Mori a lui Călfar** stă o poveste pe care el a auzit-o cînd era copil, de la tatăl său.

După cum am spus, în aceste povestiri adunate în primele sale două volume, **Fiserița din răzoare și Clopotele de la Mănăstirea Neamțu**, scriitorul e mai mult artist și nu e preocupat atît de tare de tendința morală, așa cum avea să fie mai târziu, mai cu seamă în romanele sale. Stilul său este, chiar de la această **Moară a lui Călfar**, constituit pe deplin. Iată, cu acea precizie a conturului și cu acea ușoară adumbrire a culorilor necesară pentru crearea unei ambianțe de legendă, cu acea îmbinare de realism și de poezie care va rămîne una din trăsăturile caracteristice ale stilului său, acest tablou al morii vrăjitorului:

„Iazul și Moara lui Călfar erau o născocire a **întunerului**. Acest iaz, în care moara se privea de veacuri, nu era un iaz ca orîșicare; pentru că pe fața lui nu se izvodea, niciodată, nici o undă. Zăgazul, ce se înălța în coasta morii, era — spuneau creștinii înfiorați — întărit pe dedesubt cu oasele acelor pe care îi ispitiseră cămările Satanei și veniseră la Călfar ca să-i procopsească. Moara sta, sub învelișul ei cu strașina de un stînjien, ca un cap cu gînduri rele, sub o pălărie trasă pe ochi. Nimeni nu văzuse moara în umblet. Morarul măcina numai pentru stăpinu-său Nichipercea, — și cine știe pe ce vreme”.

Iată drumul flăcăului prin codrul cel fioros: „Prin pădure nu erau poteci. Stoicea mergea pe de-a-ntregul. Pe unde agurizarii înfrățeau prea strîns și-l încurcau, Stoicea scotea cuțitul. Punctul către care se îndrepta era miazănoapte. Din cîte auzise, dacă ținea drept spre miazănoapte, într-o jumătate de zi ajungeai la moară. (...). Dar Stoicea nu-și mai găsi urmele prin pădure și se rătăci. Cu cît da să se îndrepteze, cu atît se pierdea mai mult, prin niște curpeni încîlcite, prin niște viroage în care puteau copaci trăsniți, prin niște gropnițe din care ieșeau, cum ies coastele din stîrv, rădăcini înălbite și întoarse”.

Să trecem acum de odată din lumea fără timp hotărît a basmului într-o lume a realității și într-o vreme binecunoscută. Sintem în romanul **Papuci lui Mahmud**, scris în 1931, treizeci de ani după **Moara lui Călfar**, și în care acțiunea se petrece în locul de bastină al scriitorului, în ținutul Teleormanului, pe malurile rîului Vede, într-o perioadă de timp care începe la 1877. Personajul principal al romanului, Savu pantofarul, pleacă din Roșiorii de Vede și se duce la un schit. Iată descrierea locurilor:

„Mergeai, neschimbat, spre miazănoapte, cînd mai aproape, cînd mai departe de malul Vezii, treceai prin cîteva cătune și pe sub ~~ceva~~ zdrențe de pădure pînă ce ajungeai la moară la Huidumac, în preajma pădurii celei mari (...). Aici, pădurea venea spre Vede, plină de stejari bătrîni și de ulmi, și din dreapta și din stînga, și se înnodea, la podul de la Huidumac (...). Pădurea era **bătrînă** cît cei mai bătrîni goruni și frasini, căzuți din zile vechi peste noroadele vlăstarului și cojiți de ploii, de vînturi și de mușterile din sat, ca niște schelete de viermi mormîntului. Cîpaci tineri scoteau capul cum puteau de sub poalele strămoșilor centenari”.

Între peisajul din basm și peisajul din realitate este o înrudire. Cel din urmă, din realitate, a slujit fără îndoială de model celui din basm. Moara lui Huidumac s-a preschimbat în Moara lui Călfar, căpătînd atribute fantastice necesare basmului,

iar pădurea din basm și cea din realitate se aseamănă, copacii căzuți fiind descriși și aici și acolo cu imagini aproape identice.

Atitudinea stilistică a autorului față de cele două priveliști este însă aceeași, ceea ce de altfel e lucru firesc, odată ce amîndouă peisajele au aceeași obîrșie.

Întîmplări și fapte de demult auzite în copilărie stau și la temelia altor povestiri ale lui Galaction, din volumele **Biserița din răzoare** și **Clopotele de la Mănăstirea Neamțu**. Scriitorul era înclinat din fire către astfel de teme. În trecutul eroic el găsea pe atunci un izvor de înviorare morală dar totodată și un tezaur de subiecte mănoase pentru creația literară.

Dintre povestirile auzite în copilărie l-au emoționat mai mult acelea în care se înfățișau întîmplări de pe vremea Zaveriei, iar figura, intrată încă de pe atunci în legendă, a lui Tudor Vladimirescu s-a întipărit cu adîncime în mintea lui. În niște însemnări care poartă ca titlu numele eroului de la 1821, Galaction spune:

„Cel dintîi viteaz din neamul nostru, despre care am auzit, mic copil, și pe care l-am plimbat în închipuirea mea a fost Tudor Vladimirescu. **Zavera lui Tudorin** mi-a sunat la urechi și în inimă de pe timpul cînd de-abia puteam să biruiesc sunetul r. Ca mai toți cei vîrstăriți la picioarele frumoșilor moșnegi adormiți acum un sfert de veac, am ascultat și eu, în seri de iarnă, crîncenele povestiri despre Zaveră. Cîteva întîmplări, din acele zile mari și nenorocite, mi-au rămas în suflet și după zeci de ani am căutat să le răsădesc în grădinile nuvelei. Le-am auzit de la o bătrînă veselă și bărbătoasă, un fel de bunică adoptivă, al cărui ultim vis, a cărei ultimă dorință, la un pahar de vin, era să o pomenească nepoții cînd vor fi mari și ea va fi în pămînt. Din amintirile ei, fetișcană în Zaveră, am umplut cerul prîmelor mele închipuiri cu umbra uriașului Tudorin și cu numele lui de trîmbiță”.

Acele nuvele în care Galaction a răsădit întîmplări din vremea Zaveriei sînt **Lîngă apa Vodislavei, Zile și necazuri din Zaveră și La Vulturi**!

Să ne oprim și noi la această **Apă a Vodislavei**, pîrîu care curge prin pădurile sălbatice de la miez-de-noapte de Curtea de Argeș. Intr-o după-amiază a unei zile de iunie din anul 1821, a poposit pe malul apei un șir de căruțe cu bejenari, porniți acum cîteva zile din Roșiorii de Vede, la vestea că au intrat turcii în țară. Printre acești țîrgoveți, fruntaș este unul Iordache Cojocarul. E un om bogat și rău, care-și bate calfele de le zîvîță și nu rîde niciodată. Astăzi, pînă a nu se opri aici, pe malul apei, bejenarii au întîlnit într-o poiană o turmă de oi și un cioban care cînta din caval. Cîinii ciobanului s-au repezit la drumeti și unul din ei și-a înfipt colții în nădragii cojocarului sfășindu-i pînă jos, la inimă și dînd la iveală nu pielea ci cureaua unui chimir bucsit de galbeni, pe care cojocarul și-l înfășurase pe picior. De ciudă că l-a încolțit cîinele dar și mai mult de ciudă că i s-au văzut banii, a luat în pumni pe cioban și, deși acesta i-a spus că-i dă despăgubire o oaie, după ce l-a ducăcit bine, l-a înșfăcat de ceafă, l-a dus la car, a scos din jug un bou, a pus pe cioban la jug și l-a mînat cu harapnicul încolo și încoace prin poiană. Apoi cu un pumn zdravăn în ceafă, i-a dat drumul. Carele bejenarilor au pornit mai departe. Dar iată că natura însăși prin pana scriitorului este mișcată de această cumplită nedreptate și ocară:

„Carele porniră înainte, mai urcară o coastă și apoi coborîră în vale. Tainică și tăcută fusese calea, toată ziua, dar în acest amurg și în aceste locuri necunoscute, pe care Iordache le jugnise atît de greu, lovind cu grea ocară pe bucolicul lor înfățișetor, taina creștea pînă la teamă și tăcerea pînă la amenințare. Susurul acestor codri se stinsese o dată cu doina din caval, iar prietenia ținutului se schimbase în durerea și rușinea ciobanului batjocorit”.

În această schimbare la față a naturii, care este de fapt o răsfrîngere a sentimentelor de neliniște și de muștrare care au umplut inimile bejenarilor în urma întîmplării cu ciobanul nedreptățit, simți că se pregătește o dezlegare cumplită. Și într-adevăr, a doua zi, dimineața, la locul popasului sosește un turc călare, din aceia care umblau prin țară, cereau bir adică pradă și totodată făceau și pe cadili, pe împărțitorii de dreptate. Ciobanul cel bătut l-a adus pe acest justițiar sul generis iar acesta, după ce buzunărește pe bejenari în frunte cu cojocarul, propune ciobanului să-i dea drept ispașă jumătate din banii aceluia care l-a bătut. Ciobanul însă nu vrea, el cere drept ispașă capul cojocarului. Bașbuzucul retează cu iataganul capul lui Iordache și-l zvîrle ciobanului în piept.

Așa cum natura însăși se încruntă și se răzvrătește la vederea batjocorei pe care bogătașul hapsîn o aduce ciobanului, simți că și scriitorul, deși nu intervine decît în chip foarte discret, cu observațiile lui asupra epocii și a personajelor, și lasă narațiunea să se desfășoare fără nici o poticnire, vibrează și el de o adîncă indignare față de nedreptatea pe care o săvîrșește cojocarul. Simți că bunătatea, mila, care circulă mereu ca o sevă hrănitoare prin toate ramurile operei lui Galaction, nu exclud, ba chiar cer și implică, indignarea, revolta împotriva nedreptății, a asupririi, a răutății, a egoismului lacom.

Dragostea de oameni de care este plină această povestire, și care, de altfel, nu lipsește din nici o pagină a lui Galaction, nu este pasivă. Mila evanghelică este adeseori însoțită de indignare și de revoltă. Să ne aducem aminte, de exemplu, de lumea de mari financiari și de politicieni venali descrisă în romanul **Roxana**. Tema acestui roman este conflictul în sufletul unui preot, între vocația lui spirituală și o dragoste lumească, conflict care de altfel nu se rezolvă, romanul (care e de fapt o nuvelă lungă) fiind alcătuit sub forma unei mărturisiri pe care preotul o scrie pentru duhovnicul și învățătorul său. Totuși, tablourile din roman, în care scriitorul înfățișează personaje din societatea vremii, egalează și chiar întrec în ce privește puterea de convingere, poate chiar fără voia scriitorului, ilustrarea temei morale a operei.

Lupta dintre pasiune și datoria morală formează și țesătura nuvelei **De la noi la Cladova**, scrisă cu mult înainte de romanul **Roxana**, o dată ce face parte din primul volum, din 1914, al scriitorului.

Ca în toate povestirile sale din acea epocă, și aici peisajul participă ca o ființă vie la întîmplările și la faptele personajelor. Galaction iubește priveliștile sălbatice, în care omul e mai aproape de natură, înfrățit cu natura și frămîntat de pasiuni care se aseamănă cu furtunile ei. Am văzut deja acest lucru în povestirea **Lîngă apa Vodislavei**. În **De la noi la Cladova** aspectul acesta iese și mai puternic la iveală. Popa Tonea s-a îndrăgostit de Borivoje, soția lui jupîn Traico, un negustor sîrb din Cladova. Dragostea aceasta nu-și va afla împlinirea din cauză că preotul, fire cinstită și croică, își înfrînează pasiunea iar la urmă, cînd poate înfrînarea lui n-ar mai fi avut putere destulă, moartea Borivojei curmă drama care n-a avut timp să se dezvolte decît în viața interioară a eroilor. Pe aceștia, pe lîngă situația lor în lume și împrejurările potrivnice, îi desparte Dunărea. Fluviul se întinde între dîșii ca o vîietate, cînd aprigă, cînd blîndă, cînd muștrătoare, cînd prietenoasă. El formează un acompaniament al meditațiilor preotului. Poate că tocmai această umanizare a naturii dă priveliștilor zugrăvite de Galaction nota lor deosebită. Acest fel de a simți și de a evoca peisajul, care apare desigur și la alți scriitori, alcătuiește o manieră constantă a lui Galaction, vizibilă aproape mereu de cîte ori descrie o priveliște. Mergînd într-o zi de vară către Biserița din Răzoare scriitorul trece printr-un peisaj în mișcare:

„Pe marginea pîraielor ghicite în văi, arini, în șiruri lungi, legau coamă de coamă. Culmi năpraznice de dealuri stăteau drept în fața noastră și din bogăția lor de carpeni și de fași, ca din bogăția apelor unei cataracte ce s-ar înfrînge în slăvi, ajungeau, în picuri largi, pînă la noi, carpenii cu frunza zdrențuită, fași cu frunza neagră, muțată în untdelemn. Cu cît înaintam, cu atît văile veneau mai aproape, cu atît coastele păduroase creșteau mai drept, iar orezurile și fînețele, subțiate ca niște panțlici, serpuiau, se strecurau printre arinii tăbărîți în văi și printre fași stăpînitori pe culmi. Dar culmile din dreapta și din stînga se încăierară deodată, schimbînd înfățișarea locului și frîngînd linia aproape dreaptă a drumului. Uneori un pîrîu intra pe neașteptate în pieptul culmilor, abătîndu-ne calea, tîrînd după el neamul arinilor, și, după ce pierea mai întîi supt o podișcă, pierea apoi cu totul în crăpături întortochiate”.

Se poate observa că aproape toate verbele pe care le folosește scriitorul, exprimă mișcare, acțiune. Peisajul trăiește. Priveliștea se mișcă în fața noastră ca o vîietate.

Deși Galaction, în cîteva romane ale sale, și-a luat subiectul din viața contemporană, ca în **Roxana** de care am amintit, sau în **Doctorul Taifun** sau în **Răspintie de veacuri**, roman, chiar după mărturisirea sa, autobiografic — deși în unele nuvele, cum ar fi **Hîrcă pentru Hîrcă** sau **Mi-e dragă Nonora**, materialul folosit de

scriitor aparține lumii veacului nostru — totuși, dacă cuprindem opera sa în întregime ei, trebuie să observăm că subiectele cele mai personale, mai expresive și mai puternice dintre scrierile sale literare sînt luate din trecut. Predilecția lui Galaction merge către aceste subiecte. Firoa lui de apologet îl îndreaptă către legendă și către victii eroice și fabuloase. M-am mirat întotdeauna că nu a încercat vreodată să alcătuiască **Legenda aurea** în românește, bănuiesc însă că gîndul l-a îndemnat de multe ori.

Povestirile istorice ale lui Galaction nu ajung în trecutul îndepărtat decît în două dintre ele, care se petrec în primele secole ale erei noastre: **Caligraful Terțiu** și **Plecarea Drozileei**. Amîndouă cuprind întîmplări din vremea cînd în lumea greco-romană se produceau primele infiltrații creștine care aveau să ducă în cîteva secole nu atît la suparea edificiului elino-latin cît la modificarea lui. În **Caligraful Terțiu**, dintr-o frază de la sfîrșitul Epistolei către romani, scriitorul reconstituie, făcînd drumul îndărăt, împrejurările în care această epistolă a luat naștere în Corint.

Aș compara bucata cu vreuna din evocările de acest soi ale lui Anatolê France, **Procuratorul din Iudeea**, de exemplu. Dar comparația ar găsi vreo asemănare numai în ce privește natura subiectului, pentru că în ce privește procedeul reconstituirii și al evocării, deosebirile dintre cei doi scriitori sînt adînci. Acolo unde France reconstituie numai cu inteligența, din afară oarecum, cu o rece obiectivitate învățată de la Flaubert, Galaction, prin acea operație a spiritului pe care germanii o numesc **Einfühlung**, reconstituie dinăuntru în afară, trăiește cu adîncime această reconstituire și de aceea povestirea lui e făcută cu căldură și entuziasm, cu acea căldură răspînditoare de prietenie care, după cum am spus de la început, caracterizează opera sa literară, dar care nu exclude de fel precizia descripției.

De obicei însă povestirile din trecut ale lui Galaction nu trec dincolo de veacul al XIX-lea, cea mai veche epocă fiind aceea a Zaveriei, care după cum am văzut, l-a impresionat încă din copilărie, de cînd asculta povestirile unor oameni contemporani cu Tudor Vladimirescu. Dintr-o epocă și mai apropiată e acțiunea romanului **Papucii lui Mahmud**. Iată pe scurt subiectul:

Sîntem în decembrie 1877, puțin după căderea Plevnei. În Roșiorii de Vede poposește un convoi de prizonieri turci. Mulți dintre ei sînt bolnavi, prăpădiți, deabia mai pot merge. La o cîrciumă a orașelului, în seara asta de viscol, s-au adunat cîțiva țîrgoveți împreună cu un sergent conducător al convoiului de prizonieri. Printre cei adunați la cîrciumă se află și un pantofar, Savu, cunoscut de toți ca un om blajin și cuminte. Infierbîntat de bătură și de povestirile sergentului, Savu, din om pașnic și sfios, ajunge deodată fioros și răzbunător; cuprins de furie împotriva Osmanlıilor, i se năzare că și el trebuie să omoare un turc, și ucide într-adevăr pe un biet prizonier rebegit și scuturat de friguri, Mahmud. A doua zi, trezindu-se din beție și din apucăturile sîngeroase, Savu e cuprins de remușcare. Se duce noaptea și scoate cadavrul Turcului dintr-o pivniță, unde-l aruncase și îl îngroapă în cimitirul creștin alături de părinții lui. După ce zace bolnav de tifos vreo două luni, Savu se duce la un pustnic bătrîn să se spovedească și acesta îi dă drept ispașă să facă o mie de perechi de încălțări pe care să le împartă la nevoiași. Savu vinde tot ce are și pornește prin țară tocmindu-se cînd ici cînd colo și întrebîntîndu-și puținii bani cîștigați ca să facă încălțăminte hotărîtă drept ispașă. Ajunge la Turnu Măgurele și aici găsește odăpost pe mai multă vreme în casa unui băcan turc, Ibrahim, om evlavios și înțelept căruia chiar îi destăinuiește păcatul lui și pe care, ca un început de răscumpărare a crimei, îl scapă de la moarte. Savu înainte de a muri ajunge să-și îndeplinească ispașirea prescrisă.

Tema este aceea a concilierii religiilor, temă ilustrată de Lessing în **Nathan der Weise** (La Turnu, Savu se împrietenește cu un meseriaș evreu. Împreună cu acesta și cu Ibrahim ei alcătuiesc un fel de asociație supraconfesională). Valoarea acestui roman stă însă și în execuție, în tratarea detaliilor, cu alte cuvinte în stil. Aici, și datorită subiectului și datorită epocii, contemporane cu copilăria scriitorului, scriitorul se găsește și se simte într-adevăr la el acasă. Temă, epocă, locuri — totul este prielnic dezvoltării la maximum a talentului său și a convingerilor sale morale, cu alte cuvinte a întregii sale personalități în toată complexitatea ei, sub o simplitate aparentă.

Complexitatea aceasta se manifestă de altfel de la începutul activității literare a lui Galaction. Artist al frazei scrise, înclinat prin fire către vocația religioasă, el numai prin faptul că găzduiește în persoana lui aceste două caractere nu întotdeauna conciliante, este sortit unui conflict. Acest conflict, inerent firii sale, formează, după cum am văzut, fondul nuvelei **De la noi la Cladova** și al romanului **Roxana**. Galaction scriitorul este un contrast permanent între aceste două vocații ale sale, cea artistică și cea predicatorie. Contrastul acesta se vede și în stilul său în care, nu rareori în cursul aceleiași perioade sau chiar al aceleiași faze, întâlnim o imagine păgînă și una serafică, o expresie colorată și o formulare abstractă, un substantiv plin de sevă și de culoare alături de un epitet abstract, un cuvînt vechi și altul intrat în limbă de curînd. Trebuie notat imediat că această abundență de contraste nu ia niciodată o înfățișare violentă de stil încărcat de antiteze, cum e la Victor Hugo de multe ori. Și nu ia această înfățișare din pricină că la Galaction folosirea expresiilor contrastante nu este rezultatul unei maniere stilistice voite, ci provine din formația personalității autorului.

Contrastul este la el fundamental și inevitabil din cauza dualității firii sale. Prima impresie la el este totdeauna a unui artist, și expresia, și ea, începe cu o imagine de cele mai multe ori. Dar aproape întotdeauna imaginea este comentată în spiritul credinței și al moralei. Eroii lui Galaction procedează ca și scriitorul. Cercetînd mecanismul cugetării și al simțirii lor, scriitorul înfățișează felul lui propriu de a gîndi și de a simți. Savu pantofarul, eroul romanului **Papucii lui Mahmud**, se duce în cimitirul în care lingă părinții lui doarme și prizonierul turc, și se adîncește în contemplație:

„Savu urmărea cu ochiul diversitatea tulpinilor și a lujerelor, care se ridicau din nevăzute rădăcini îngropate, și urmărea mai ales florile felurite care terminau sus lujerul mlădios, licăritor în soare. Imaginea aceasta se prefăcea, în laboratorul simțirii lui sporite, în fagure de analogie și de revelație. I se păreau acești răposăți, îngropați aici sub flori, rădăcinile nevăzute ale unor existențe reale și aeriene, care se ridicau în sus spre Dumnezeu și fiecare în parte desfăcea acolo, în slavă, spicul unei flori deosebite. Și Savu era sigur că, precum aici nu este nici o nesuferire și nici o ceartă între umbreluțele de liliac și ghioceii sădiți de el, tot așa nu este nici o dușmănie între adormiții cu oasele în pămînt dar cu floarea sufletului în ceruri”.

La fel și în simțirea scriitorului, priveliștile acestei lumi, pe care el le contemplă și le exprimă ca un artist, stîrnesc „analogii și revelații”. Aceasta dă o lumină proprie stilului lui Galaction și definește originalitatea personalității sale.

În literatură proba hotărîtoare este recitirea. Opera lui Galaction te îndeamnă s-o recitești. Contemporan din anii adolescenței cu apariția tuturor volumelor sale, m-am întors la ele de multe ori. Am făcut astfel de cîteva ori drumul la Biserica din Răzoare, m-am rătăcit prin pădurea Cotoșmanii, și la apa Vodislavei am făcut multe popasuri. Clopotele de la Mănăstirea Neamțului le-am ascultat adesea prin fraza mlădioasă și încărcată de înțelesuri a scriitorului, iar cu Terțiu caligraful m-am întors cîte o dată în Corintul de acum o mie nouă sute de ani.

## *Scrisori nedesfăcute*

Pe masă zac scrisori nedesfăcute  
De zile-ntregi. Ce-ar mai putea să-mi  
spună ?

De unde să-mi mai vie vestea bună  
Cînd cele rele fură întrecute ?

Refrenele pe-același ton răsună :  
Prietenii de demult, necunoscute  
Cerșind un suflet care să-i ajute,  
Stereotip, doleanțele-și adună ...

În fiecare plic o rugămintă,  
O plîngere, o ținare de minte,  
O melancolică pledoarie ...

În litera sfioasă, tremurată,  
Stigmatul bătrînețelor s-arată ...  
Cei tineri, fericiți, de ce-ar mai scrie ?



MIHAI  
URSACHI

## *Missa solemnis*

Și nu se mai aude... Prin vaste nebuloase  
Mai rățăcesc departe, stinghere și disperse  
Ca niște fluturi-îngeri; nici semn nu mai rămase,  
Și căile-s pierdute, pe care totuși merse.

„S-aprinde și se stinge mereu după măsură”.  
O, nu se va aprinde nicicînd și nicăirea  
Întocmai ca aceea de sfîntă și de pură,  
Cum nu s-a mai aprinde în sufletu-mi iubirea ...

. . . . .

La ce să se jelească aceea ce-a fost ceară  
Obscură și inertă, sortită consumării,  
Cînd razele plecate din sine în afară  
Lumîna sînt și viață, din moartea lumînării ?

Spre lacul perfecțiunii duc drumurile sfinte,  
Și pînza lui subțire cu-a cerului e una,  
Pe care delirează febrilă și fierbinte  
Corabia, nebuna.

Acolo se aude. Concentricele valuri  
Emise dintru sine spre tainicele sfere,  
Chemate sînt la sine din lacul fără maluri  
Situat la înălțime, umbrît de conifere.

### II

... În pînzele apei se înfășoară,  
Cu funii de raze la cer se pogoară,  
În limpede groapă  
Săpată în apă.

Deasupra lui zac rînduri de lespezi străvezii  
Cioplite din cristaluri albastre-așa de clare  
Încît nici nu există; pe ultima,-n țării  
Clipește încrustată hipnotic Ursa mare.

### III

Făclii din ceara vieții aprindeți, și cunună  
Din chiparos și laur gătiți pentru-necatul  
Ce cîrmuie prin stele Corabia nebună.

Pînă-n înaltul apei î-atît de-adînc întinsul,  
Bătăile de clopot abia dacă străbatu-l,  
Ca zvonul sărbătorii s-ajungă pîn'la dînsul ...

# Epoca

GEORGE MACOVESCU

Mai de demult și nu prea dedemult, ani la șir am hălăduit în fiecare vară prin părțile de sus ale Moldovei. Îmi așezam sălașul la Văratec, între Poiana Tigăncii și Filiorul, îmi adunam forțele risipite vreme de unsprezece luni, îmi linișteam sufletul și apoi porneam la drum. Mergeam singur, cu mine și cu gândurile mele, pe cărări tănuite în munții Neamțului. Mă amestecam cu omenirea din târgurile de pe malul râurilor sau din piețele orașelor. Călătoream pe inima cărúțelor plecate în miez de noapte să aducă finul din poene. Mă lungeam pe bușenii cărați de camioane pînă la Piatra. Dormeam lângă zidurile mănăstirilor și sub ceruri înalte de august pe bolta cărora se spărgeau diamantele pierite apoi în hăul negru-albăstrui. Mă scăldam în apele Moldovei și Ozanei, mîncam urdă la stînele de dincolo de Secu și discutam filozofie cu un călugăr cultivat, aflat la Pocrovnic.

M-am mișcat atunci într-o lume de o mare frumusețe. Mă încînta peisajul, cu dulcele lui farmec. Îmi plăceau oamenii, molcomi în gest, ageri la minte, isteți la vorbă. Am învățat multe de la ei și le-am păstrat pe toate în mine ca pe comori de preț.

Am căutat, în acei ani, vreme îndelungată, universul lui Creangă și pînă la urmă m-am aflat în el. Recitesc deseori opera, nu prea întinsă, a humuleșteanului și de fiecare dată mă întreb de ce simt această nevoie. O recitesc de fiecare dată cu plăcere crescîndă, dar niciodată nu m-am aplecat asupra ei cu mai mare interes decît în acel timp cînd mă găseam în lumea *Amintirilor*. Se produsese un fenomen pe care nu-l mai întilnisem înainte: dispăruse literatura și rămăsese

realitatea. Numai că realitatea căpătase dimensiunile literaturii. Stăteam lângă un gard de țamba, bine ținute, deasupra căruia era fixată o tăbliță: „Aici a fost cireșul mătușei Mărioara”. Aveam în față o grădină cultivată, îngrijită. Zădarnic încercam să văd cum arată. În fața mea zăream cinepa făcută palancă, pe mătușa Mărioara gonind cu jordia în mână și pe Nică răsucindu-se într-un picior, făcând sărituri potrivite și aruncându-se peste gard.

M-am oprit într-o zi de mare și apăsătoare zăpușeală în răscrucile drumurilor din mijlocul satului, aproape de biserică, la Humulești. Umblasem cale lungă și picioarele refuzau să mă mai poarte. Așteptam ajutor să ajung până la marginea Bălăteștilor. Treceau prin acea cruce a drumurilor camioane încărcate, care prăbușite sub poveri, turme de vite minate spre Tîrgul Neamțului, automobile venind de departe. Lumea se mișca în sus și în jos, iar eu o priveam de pe prispa de pământ a unei case vechi de peste drum de biserică. O priveam și de la o vreme nu am mai văzut-o. Irizările luminei prăfuie de august s-au șters și în față mi-a apărut o înserare de decembrie geros. Forfota aceea de camioane și care, de oameni și vite incremenise, dispăruse și în loc au rămas, pe neaua albă și abia călcată, cițiva băetani „răbigiți de frig și hămisiți de foame”, alungați de popa Oșlobanu pentru că au pornit-o prea devreme cu colindatul și de nevesta lui Vasile Aniței pentru că în loc să cînte cum se cuvine, pufneau din gură ca buhaiul.

M-am trezit din reverie, am renunțat să mă mai îndrept spre sălașul meu de la Văratec și m-am șters pe lângă gardul bisericii până la casa lui Creangă. Așezări de oameni gospodari, cu cerdacuri pline de flori mărgineau drumul. Am intrat în curte, am salutat pe cel ce îngrijea casa, cunoștință mai veche a mea și rudă a povestitorului și m-am îndreptat spre nucul din fundul grădinii. Pe vremea aceea, grădina nu fusese îmbucătățită. M-am întins sub frunza deasă și mirositoare a nukului și somnul m-a cuprins, somn dulce și adînc. M-au adus la viață razele piezișe ale soarelui care se ducea către apusul lui. M-am ridicat într-o rină și am privit către casa din față, pe a cărei prispă, cu o vară mai înainte, stătusem și tăfăsuisem cu Radu Boureanu. Prin aburul lăsat de somn, am zărit-o pe Smaranda, trebăluind prin curte, întrebînd peste gard, la megieș dacă Ionică nu se află acolo, cărînd apă cu cofăelul de la fîntînă, dînd gură la orătăniile din ogradă, învîrtindu-se pe lângă vatra de afară unde se

gătea fiertura de seară. Într-un târziu, teleleu a sosit și Ionică. Și Smaranda i-a zis atunci :

— „Nică, dragul mamei! vezi că tatu-tău, e dus la coasă, căci se scutură ovăzul cea pe jos; și eu asemenea, nu-mi văd capul de trebi. Tu mai lasă drumurile și stăi lângă mămuca, de-i fă țevi și leagănă copilul; c-apoi și eu ți-oi lua de la Folticeni o pălăriuță cu tasma ș-o curălușă de cele cu chimeriu, știi cole, ca pentru tine!”

Am ieșit din vrajă și de sub puterea mirosului cel tare al nukului și am intrat în casă, nu mai înainte de a mîngîia lemnul ușei atins de atitea ori de mîna lui Nică. Cel ce păzea m-a lăsat singur, întru ale mele. M-am așezat pe butucul lui moș Chiorpec, ciubotarul și m-am uitat în juru-mi. Laița e goală. Motoceii, legați cu șfară la stîlpul hornului stau liniștiți. De după cupțior, nu se aude nimic. Roata și socala nu se mișcă. Pe grindă, ceaslovul zace închis.

Stau așa o vreme și deodată lumea din jurul meu învie. Ștefan al Petrei s-a întors de la pădurea din Dumeșnicu. Copiii i-au sărit în spate și el îl ia pe fiecare, îl ridică în grindă și strigă : „Tita mare!” și îl sărută. S-a aprins opaițul și tata s-a așezat să mănînce. Ionică a scos mițele din ocnițe și împreună cu ceilalți a început să le flocăiască și să le șmotrească. Mama sare cu gura și pune mîna pe vargă, dar tot la tata e scăparea.

Opaițul s-a stins. În patul lung cît ține odaia, se înșiră unul lângă altul. Ionică, la mijloc, începe hîrjoana sub polog. Și nu mai pot de incuri.

S-a ridicat biata Smaranda, le-a făcut cîte un șurub, două prin cap, le-a dat cîteva tapangele la spinare și le-a strigat :

— „Na-vă de cheltuială, ghiavoli ce sînteți! Nici noaptea să nu mă pot hodini de incotele voastre?”

Liota s-a potolit. S-a mai mișcat unul, s-a mai întors altul și apoi s-a așezat liniștea, peste clipe, peste zile, peste ani.

Am stat așa, ghemuit pe butucul lui moș Chiorpec, ciubotarul și am ascultat-o pînă am eșit din lumea lui Creangă și am intrat în aceea a realității. Trecerea vămii s-a făcut pe nesimțite. Unde o fi marginea dintre vis și viață ?

Am tras ușa după mine, am mai mîngîiat odată lemnul de demult, m-am prelins pe lângă gardul bisericii, am trecut pe la răsruce și sub o lună care poleia totul, m-am tot dus în sus, spre sălașul meu de la Văratec.

Pădurea de argint alba în noapte.

ADI CUSIN

**Pentru  
o  
mai  
dreaptă  
folosire  
a  
metaforei**

Mă-ntorsese un lucru mărunț,  
De nevăzut, de oricare.  
Trebuia să mă lupt, să mă-ncrunt  
Și să renunț la Plecare.

Devenise pământul meu cert,  
Vai, părăsit de Ofelii.  
Crezi c-am gândit să mă cert  
Pentru plăcerea greșelii?

— „În timp ce porți măști de nebun  
Glorii pe steaguri noi coasem!”  
Ce trebuia să le spun?  
Grai pămîntesc că uitasem?

Și nu știu exact ce era,  
Ori poate un semn de nevroză.  
Corabia se duse — pa, pa...!  
Arogantă, spumoasă și roză.

Sînt regele cel mai pustiu  
Al unei țări pustiite.  
Iată nisip auriu  
Darnic cum torn în orbite!

Singur pe plajă mă-ndrept,  
Pașnic supus degradării.  
Simt cum se-așează în piept  
Semnul cel viu al mirării.

Știu că pe mulți îi pierdu  
Săraca lumină ce-o scapăt.  
Și dac-ar mai spune: „fii tu  
Cel ce ne scoate la capăt!”

I-aș duce la țarmul pustiu  
Al unei țări pustiite  
Și numai nisip auriu,  
Cald, le-aș turna în orbite.

O, cum aștept să te-ntorci,  
Corabie roză, nebună!  
Circe v-ascunde în porci  
Căci voi v-ați născut împreună.

ION ȚĂRANU

## NEVEGHEATA RĂDĂCINĂ DE TAINĂ



Uneori noaptea, la început, când totul era așa de straniu, nu se putea stăpîni și-o întreba pe Lidia într-un fel cît mai impersonal: „nu ți se pare că în momentul ăsta camera e inundată așa... de o mireasmă, ... nu ți se pare?”, deși își dădea seama că e numai senzația lui, pe care-a mai încercat-o de demult, nu atunci... când, nu-și putea lămuri. Ea îi răspundea scurt, cu un fel de nerăbdare de-a fi lăsată în pace: „nu”, sau „aș, de unde!”. Neîncrezător se ridica din pat și trecea în bibliotecă. Atunci, atunci... poate numai atunci trăise cu adevărat întreg farmecul nedumeririi. În vremea din urmă amintirile începutului se confundau. Totul era de o relativitate bizară, halucinantă, înregistra totul atît de apropiat și totuși atît de altădată în timp. De undeva, parcă dintr-o altă lume, se mai adăugau, se suprapuneau amintiri străvechi care nu puteau fi ale lui, dar de care nu se simțea deplin străin. Poate numai atunci....

Acum cunoștea și spaima, doamne, atîta spaimă că s-ar putea sfîrși cîndva... Și Lidia? Ea trecea tot mai rar prin viața lui, de fapt și el o evita, iar însingurarea pe care și-o fortificase cu abilitate nu părea s-o neliniștească de fel. Reușise să-și comprime viața fundamentală, cum visase dintotdeauna, numai în spațiul dintre laborator și camera lui de acasă. Acolo, pe canapeaua largă, pe care-o invoca cu nepăsare prefăcută de cîteva ori pe zi, ca și cum numai la somn i-ar fi fost gîndul, aștepta acum, ceea ce-i era atît de cunoscut și necunoscut. Ca într-atîtea nopți încerca să-și limpezească sieși ceea ce încă și pentru el mai era o taină.

„Trebuia să veghez, trebuia să veghez!“...

Presimți dinlăuntru o împresurare înceată, ca un murmur depărtat. „Mă adulmecă!“ Zîmbi. Era numai o părere și despre așa ceva nu putea scrie. Lui îi trebuiau certitudini, știință se face cu certitudini, iar el nu avea așa ceva. Voise cîndva să noteze totul, asta la început... un fel de simptomatologie. Distrat, răsoi însemnările. Cu cît citea mai mult, cu atît era mai dezamăgit. Ceea ce scrisese era perfect incredibil pentru medicină. „Mă bîntuie ceva ademenitor, parcă m-aș aflat sub puterea unei vrăji, care-mi mai adaugă un suflet, ceva incomunicabil...întîi ca un fluid de apă vie, răcoroasă, renăscătoare... apoi vine lumina, copleșitoare, năvalnică, totală — o stare neîncercată vreodată și parcă de undeva cunoscută. E mai mult decît dragostea... sau poate am uitat totul. Simt altceva, o voluptate diafană, și atît de deslușită totuși, ca fierbințeala înălțimilor. Și e mereu *altceva*, o sete neostoită... Uneori o afundare plăcută, ca într-un aluat cald,... o învăluire tainică, alteori, ... da, ca un zbor, ca un cîntec trecut în alt cîntec, ca o chemare dintr-o libertate în alta"... Închise înciudat caietul. „Degeaba, vorbe! La urma urmei pe hîrtie totul poate părea fals, pentru că întotdeauna bucuria se definește greu, neînchipuit mai greu decît durerea“.

„Trebuia să veghez, trebuia să veghez!“...

Dintr-odată, într-o izbucnire, se revărsă împrejurul său aceeași mireasmă. Un val, altul, din ce în ce mai multe, în năvală necontenită; o betie nepămîntească de liniște plăpîndă și primitoare care-l cuprindea învingîndu-l și eliberîndu-l. Ca întotdeauna se simți altul, de multe ori mai puternic.

Creionul se avînta zbuciumat. Se agăta de fiecare senzație cău-tînd să-i pătrundă înțelesul, înțelesurile. Sfîșind vălurile de uimire și nesiguranță regăsea trăiri de foarte de odinioară. Reușea însă, în timpul din urmă, să se smulgă cînd voia din contemplare. Nici acum nu o prelungi. Se îmbracă, apoi ușor, ușor ieși.

„Nu, nu merg ca înainte, parcă plutesc“ si încăpățînat reveni gîndul acela pătimaș care-l ispitea în astfel de clipe: „dac-ai devenit fără... Prăpăstii, se apără el, nici nu trebuie să-mi doresc mai mult, numai de nu s-ar sfîrși, să dăinuie, să dăinuie, îi plăcea cuvîntul și-l repeta, să dăinuie „*pînă la moarte*“ ...Mergea prin noapte ca sub imperiul unei forțe de dinafară și el iarăși hănuia că acest prea plin i-ar putea fi fatal... oarecînd, cum însă gîndul îi era deia prea bine știut îl nimici și de astă dată cu aceleași argumente: „Nici o griji, sînt tea-făr, sînt lucid, lucrez, mai bine ca oricînd, mai bine ca oricînd“. Întrebările și îndoielile și visurile îl înlănțuiau, „Ce poate fi? Numai de-as izbuti, si cît mai repede, ... primul...“

Primăvara izbucnise pretutindeni tulburătoare. Clocotea seva în copaci, țîșneau în noapte flori și lăstari cruzi, dar el, „introspectivul“: cum i se zicea, n-ar fi luat seama la nimic, dacă o neliniște nu i-ar fi izgonit gîndurile... nu, nu era o părere, ci senzația deveni cît se poate de materială. Se simțea ca hipnotizat, atras de o undă careia nu i-ar

fi putut rezista. Prin aburii nopții desluși candelabru alb al unui mălin. Se oprit fascinat, dezmeticit cu desăvârșire. Mirosul care-l tulburase venea de la mălinul înflorit. Și misterioasa mireasmă care părea că se revarsă în fiecare noapte de trei luni, în jurul aceleiași ore, era izbitor de asemănătoare cu cea a florilor de mălin. Încă neîncredător într-o asemenea revelație rupse câteva ramuri și porni să alerge spre laborator. Dădu, ca de obicei, lui moș Toader pachetul de țigări scumpe și pătrunse nerăbdător înăuntru. Dar... în colțul său favorit, lângă geam, răsfățate în cana sa de apă de pe birou îl întâmpinau alte ramuri de mălin. De atîta gol se prăbuși în fotoliu. Își afundă tot obrazul cu sete între florile albe. Înmiresmarea lor îl umplu de o tristețe confuză „Ce searbăd față de...” Deveni conștient că acest parfum, cumva asemănător cu celălalt, e un element atît de lipsit de importanță!... Și într-o străfulgerare, tristețea se risipi făcînd loc spaimei de-adevăratelea, căci numai în momentul acela realiză inexplicabilul situației. „Ce poate fi cu florile, tocmai aici, dacă am fost pîndit, dacă cineva deja-i înaintea mea”, însă alt gînd încerca să-l liniștească: „E Lidia, o atenție”. Închipuindu-și silueta mlădie a „Ucenicului vrăjitor”, cum îi spunea, ca s-o necăjească, aplecată spre birou, teama ciudată din el slăbea. Îl părăsi însă pentru tot restul nopții înfiorarea de care era stăpînit în atmosfera laboratorului. Își aprinse una din țigările cu aromă exotică, din acelea cu care-l ferea în fiecare noapte pe moș Toader.

N-avea putere, sau nu-i mai venea să continue cealaltă lucrare? Avea... puteri avea. Și apoi cu lucrarea aceasta totul era clar, un rezultat peste orice așteptări la probele farmacologice. Alceva... Acum cînd se afla pe o urmă vaqă, pe care i-o trezise mireasma mălinului, îl năpădi o și mai amarnică părere de rău după fiinta aceea însingurată și de nepătruns căreia îi datora starea de acum. O numea și acum, ca în copilărie, „bunica de la munte”. Poate de emoție privirile atîntite fix pe recipiente și retorte se încelșoră. Substanțele cunoscute, roșii, verzi, albastre, care altfel n-ar fi reacționat nicio dată, acum în ceața fumeoasă se absorbeau, se contopeau. Retina-i fu inundată parcă cu o lavă de combinații cromatice fantastice plămînd acolo îndărătul ei un alt univers unde distanțele și timpul se redimensionară și iarăși îl încercă sentimentul acela de relativitate halucinantă. Ca într-o reverberație, în interiorul gîndului se suprapuse delaolaltă „altădată” cu „acumul”, și cu cît evada mai departe, cu atîta era mai prizonier al propriei sale obsesii...

„Trebuia să veghez, trebuia să veghez!”...

Prin universul tulburat de amintiri indefinite, gesturi vorbe fără semnificație ale amîndorura, i se înfățișau cînd Lidia, cînd Bunica. Se văzu la ea. De cum îl avu oaspete nu-l mai slăbea din ochi de bucurie, ochii ei de cenușă, cu pleoape obosite. „Trebuie să-i spun măcar ei, trebuie să-i povestesc totul începînd cu...”.

„Știi, în copilărie mama spunea mereu cînd mi se întîmpla ceva deosebit: mergem la munte, bunica trebuie să aibă vre-un leac, te face ea bine, n-ai grijă, are pentru toate cîte ceva. Și bunica, ce, de obicei, tăcea așa de mult, m-a ispitit o seară-ntreagă ce și cum... A doua zi m-am sculat tirziu, soarele era mult deasupra brazilor. La lumina lui strecurată prin ferestrele înguste de chilie și prin perdelele de casă am descoperit cu adevărat universul acela obscur al vacanțelor copilăriei. Înainte n-aș fi putut spune mare lucru despre casa bunicii. Acolo, în încăperea aceea, m-a încercat senzația, nicăieri nu m-a mai urmărit de-atunci, că timpul poate încremeni și că realmente acolo încremenise... Și abia atunci am priceput că eu n-am cunoscut-o cu adevărat pe bunica, că între noi mai sînt atît de multe fire de înnodat. Eram conștient că e prea tirziu și n-am să găsesc în mine niciodată limbajul comun necesar. Lumina spărsese intimitatea care se înfiripase între noi de cu seară și simțeam că oricît m-aș fi străduit acea apropiere dintre sufletele noastre fusese a altui timp. Pe undeva se îngîna în mine gîndul că ar trebui să încerc măcar, ... restul poate împlini bunica. Totuși atunci n-am făcut nimic.

Sînt momente cînd îți dai seama că ceva anume e mult mai ușor decît ți-ai închipuit. Tu ai ezitat să faci un pas și un altul îl face simplu, dovedind că totul e posibil. Cam așa a fost atunci cu bunica. Ea nu s-a complicat în nici un fel. A găsit drumul dintre noi firesc, realizînd singură ceea ce eu, în nesiguranța mea, nu m-am încumetat.

Poate că era prea mult soare și pe mine lumina mă inhiba, de asta n-am încercat atunci... Preferam să privesc totul printre gene. Reve-deam icoanele atît de afumate încît nu se mai putea ghici chipul sfinților (de aceea cînd eram mic îi priveam mai mult cu frică), candela de aramă, care acum, cine știe de ce, nu mai era aprinsă, lăicerele cu cerbi cafenii, hieratici, de-o parte și de alta a pomului vieții (totul pe fond negru simbolic, nu?) aceleași știute cergi aspre și mițoase. Toate mă chemau înapoi, într-un timp nelămurit, pe care la vremea vremii nu-l puteam înțelege... Despre asta trebuie să-ți povestesc altădată!... Și bunica înduioșată de lăcomia cu care sorbeam pentru totdeauna lucrurile din blidar, străchini smăltuite, albastru cu flori nevăzute, linguri ale căror cozi închipuiau pesti și șerpi, ștergarele de borangic de pe pereți, cusute cu păsări și fluturi... bunica nu îndrăznea să mă tulbure. (Am avut atunci convingerea că intuiește semnificația momentului acela pentru mine). Aștepta la marginea patului. Privirile mi-au lunecat pe miinile sale cu pielea roșie și lucioasă, cu vinele umflate și s-au oprit asupra unei ulcele cu o fiertură gălbuie... Ți-am mai spus, bunica vorbea puțin... îmi stăruie impresia că oficia tot timpul un ritual numai al ei... Și atunci, parcă se sfia, numai ochii ei mă îndemneau blind: „ia și bea, ți-o prii” ... „Totul trebuie să-i povestesc” ... „Mi se pare că știi, atunci” ... „Rostopască, asta-i rostopască, negelariță... nu trebuie să mergi la doftor pentru atîta lucru, la ei numai la operație, încolo, cine știe, toate bolile se caută cu buruieni. Cît stai,

(dar eu am stat mult prea puțin) ți-o prinde bine câte ceva. Eu, iacă, n-am avut niciodată nevoie de doftor!"

Bunica era dintr-o bucată, ți-aduci aminte?!

...Da, sigur, cunoști totul pînă aici, n-am uitat, altfel nu ne apucam de medicamentul nostru, am spus mai mult pentru mine. Din două motive. Pentru că atunci, în lumina aceea, mi s-a întipărit în minte definitiv bunica, așa cum era ea, ocultă, nepătrunsă și totuși doritoare de destăinuire. Și mai ales pentru că atunci a găsit puterea să spulbere și neîncrederea din mine și să pună capăt însingurărilor dintre noi. Pentru puțină vreme însă. Cum știi, am venit imediat la institut chemat de profesor.

...Totuși în știința ei, am rămas încă neîncercător pînă în vara următoare. Abia cînd am plecat la Tușnad, cînd de-aș fi dormit zi și noapte și tot neodihnit mă sculam, i-am scris bunicii. Între timp, mă gîndisem la leacul ei miraculos, la dînsa mai ales. Îmi închipuiam că deține sumedenii de taine, altfel de ce-ar fi tăcut atîta? Fantezii, firește! I-am scris deci că la întoarcere poate am să trec pe la munte.

Cred că s-a speriat pentru că niciodată nu mă plîngeam de nimic. Moștenire din familie, sau cine știe, da, poate a venit și ca să vadă cum trăim. Tu ai fost, de ce să nu spunem măcar acum, ... ai fost cît se poate de rece cu ea. ... (Asta n-am s-o spun, iar ar începe. ...).

„Trebuia să veghez, trebuia să veghez!“...

Nici n-a stat mult, a plecat, îți aduci aminte, zicea că-i prea mult „huet“ la oras, nu-i de mirare că arăt așa, și doar mă întremasem ceva în concediu, îmi revenise somnul... Cînd nu erai de față mi-a dat o legăturică cu un soi de rădăcini, bunica-i zicea „larba zmeului“. De fapt aici am vrut să ajung. „Nu trebuie să spui nimănui, să nu afle nimeni nimic“... Pentru o frîntură crezu c-aude deslușit, ca dintr-un ecou: „Trebuie să rămînă taina noastră, nimănui, nimic“. Era atîta jale și șovăială în vorbele acelea, împlîntate adînc de altcîndva în ființa sa, încît avu un spasm care-l readuse în stare de deplină trezie.

Tigara se stinsese demult. Aprinse alta încercînd să regăsească qîndurile destrămate. Încetul cu încetul, prin revărsarea fumurie, apărură mai întii ochii verzi, pătrunzători, ai Lidiei, nasul fin, apoi qura, qura ei frumoasă, mereu întredeschisă, fruntea și părul cu reflexe de bronz; conturul ei se juca mult de-a v-ați ascunselea pînă se stabili dincolo de birou în colțul cel mai întunecos.

...Bunica mi-a spus atunci c-am avut noroc, că se găsește greu, da, cred c-am avut noroc, o să vezi! „Lasă-le undeva la întuneric și la răcoare, numai cu un fir o să te limpezești la cap“... Anoi te-am auzit venind. Mi-a făcut un semn discret, ducînd degetul la buze, adică să tac. Nu mai șoptea cu un fel de deznădejde: „asta-i o taină, să nu spui nimănui, nimic... cuvintele astea le țin bine minte, fă-ți drum la munte, pînă la iarnă, mai grăim noi... câte-un fir, restul nu mai știu precis, altminteri nu mai dormi, bunică-tu nu m-a ascultat... și n-a pus geană pe geană pîn-a închis ochii...“ De altfel cuvintele de la

urmă dacă le-a spus, le-a spus atît de șoptit încît nu le-am prea luat în seamă. Mi le-am „amintit”, sau mi le-am închipuit abia după ... mă urmărești?

Ai intrat și te-ai „mirat” că pleacă, ai spus cîteva vorbe acolo, că să mai vină, acum am fost ocupați, amîndoi, cu serviciu... Bunica... am simțit că n-o să ne mai calce în casă, deși repet, (aici iar o să caute să-mi explice), te rog ascultă-mă, nu-ți pot reproșa nimic, cine-ar fi bănuir, sigur, sigur, arăta așa de bine! N-am să mi-o iert niciodată că nu m-am repezit pînă la munte...

Probele cu medicamentul nostru au reușit, apoi discuțiile cu profesorul, din nou alte experiențe, îmi aminteam tot mai rar de rădăcinile cu pricina, pîn-a început din nou astenia. Le-am găsit acum trei luni uscate, închircite și într-o seară le-am pus la fier. Fără să mă gîndesc prea mult. Cu nici un chip n-aș putea să-ți spun ce s-a petrecut atunci cu mine. Poate febra așteptării îndelungate... Aveam senzația că pînă atunci tinjeam mereu după ceva și că deodată acel ceva îl găsisem. Mă aplecasem înțîia oară peste rădăcinile mele. de asta eram convins, și se trezi în mine palidă, palidă, amintirea unei alte seri, dintr-un timp indefinit, ... parcă mă repetam. Tot ce-avea să urmeze mi-era parcă cunoscut. Trăiam ca-ntru-n miraj. Și m-a cuprins groaza, dacă cumva în clipa aceea ființa mea se dezghioacă de o coajă vitală?! Da, chiar senzația asta! Și-am vrut să mă împotrivesc! Era prea tîrziu. Rădăcinile fierbeau. Bănuiam că toate la un loc, dacă cumva mai sînt bune, ți-am spus cum arătau, poate ajută la ceva. Nu credeam... Aici totul mi se încilcește... Aburul, aroma lor invadaseră camera. Un imbold necunoscut pusesse stăpînire pe mine. Cînd voi fi băut din zeama aceea eram de mult al altei lumi. Nu știu dacă am dormit sau nu, dar cînd m-am dezmeticit am înțeles că mă preschimbasem; mă simțeam ca înaripat. Eram puternic, o putere de care mă temeam și de care nu mă mai puteam lipsi. Asta am vrut să-ți spun, de trei luni la un răstimp din noapte, parcă o cheie albă, albă, mi-ar deschide și ultimul lacăt, iar dincolo ... dincolo nici o opreliște, niciuna!

„Trebuia să veghez, trebuia să veghez!”...

Atunci, în prima noapte nu mai puteam suporta să stau închis, afară era viscol și mă simțeam atît de ușor, mergeam prin vînt fără să-mi pese de trimbele de zăpadă, fără să văd nimic, nici copaci, nici case, nici nu știu dacă eram conștient că-i întuneric! Mă chema noutatea. Aveam idei. Știam că la tot pasul mă aștepta neprevăzutul. Dar tocmai asta mă atrăgea. Simțeam că asupra oricărei lucrări m-aș apleca n-aveam să mai orbecăiesc... Trebuie să fi arătat și altfel, căci moș Toader s-a uîtat la mine ca la un trăznit. De-atunci lucrez la noua mea variantă și-am ajuns departe... Cum de ce, m-am săturat de autoritatea pedantă a profesorului, iar tu... n-ai fi avut curajul... așa că merg pe două fronturi. Ziua lucrez cu voi, supus, cîntărind totul, noaptea, o, noaptea sînt mult mai cutezător, da, îți dezvălui acum altă enigmă, și înainte, cînd dormeam, ceea ce nu puteam împlini pe lumină mi se părea simplu

de îndată ce se întuneca. Parcă mi se înseninau mințile. Seara, noaptea, totul mi se pare mai clar de parcă noaptea și nu ziua ar aduce lumina. Dacă ar fi numai zi, probabil asta e o obsesie, dar numai zi, n-aș reuși să duc niciodată nimic pînă la capăt...

„Trebuia să veghez, trebuia să veghez!“...

Dar să revin, nu asta-i important! Rădăcinile acelea, cu putere ascunsă, nebănuită, cînd am plecat atunci noaptea din cameră, le-am lăsat în ibric pe reșou. Știu că în starea aceea de beatitudine (vezi, folosim aceiași termeni banali chiar și pentru neobișnuit!) nu le-am pus undeva anume. Eram atît de plin de altele încît... Cînd te-am întrebat mi-ai spus: „aaa buruienile alea le-am zvîrlit la gunoi“. Le-am căutat și acolo. Parcă totul mi-era împotrivă, gunoiul se ridicase... Încercă să-ți aduci aminte!...

„Trebuia să veghez, trebuia să veghez!“...

La început nu puteam să cred c-ai fost în stare să le arunci. Totul, mai ales mireasma aceea stăruitoare și incomparabilă, ar fi spus oricui că înăuntru se află ceva ce naște minune! Atunci nu ți-am spus... Și te-am urmărit o vreme. Mă așteptam să te întilnesc într-o noapte iscodindu-mă, ori hoinărind singură... ca un duh nestatornic. Asemenea mie... Căutam o explicație și pînă la urmă am admis-o pe cea mai puțin convingătoare: mania ta pentru ordine... și nepăsarea...

„Trebuia să veghez, trebuia să veghez!“...

Dacă ar fi trăit bunica ar fi fost cît se poate de simplu, mi-ar fi dezvăluit toată taina. Așa ce știu? Atît de puțin, aproape nimic, că se află undeva o iarbă... o rădăcină, acolo în adîncuri, care te dezleagă din somn! Sucul acela, căruia n-am cu ce-i compara gustul, răspindea o mireasmă care se apropie, dar cît de vag, cu parfumul florilor de mălin. De trei luni căutam o asemănare! Ții minte, nu de mult am făcut un drum pînă la munte, am stat de vorbă cu bătrînii pe care-i cunosc, am cercetat pădurarii, nimic! Nimeni nu-și închipuie cam despre ce-i vorba! Mi-au arătat o altă buruiănă, ei îi zic „zmeoaică“, aiurea, i altceva decît „iarba zmeului“! Iar farmacoqnozia noastră nici atît n-are habar! De ce-ți spun atît de tîrziu? Credeam că într-o noapte va înceta așa din senin să mă mai cuprindă starea asta... Lasă, altădată... de-asta-ți spun ca să ne certăm? (doamne, îi știu sufletul pe de rost!) Mai bine s-o căutăm împreună, ce zici?

...O conving numai arătîndu-i cît de departe-am ajuns în răs-timpul neadormirii. Da, am să-i spun, și cît mai calm, cu spontaneitate prefăcută, fraza pe care-o mestec de atîta vreme: „Odată cu triumful asupra somnului, soful vostru Visarion Vrînceanu aduce în dar omenirii doamnă, stîrpirea cîrozei!“.

Nu simplu! De ce mi-aleg, totdeauna cuvintele? Poate de asta zice, de-atîtea ori că par nefiresc. Și-acum qîndesc dinainte ce să-i spun... Sînt mai vîrstnic, asta-i. Sînt prea rațional și de-aceea găsesc așa de greu calea spre oameni. Și spre ea...

...E atît de orgolioasă, de ambiţioasă... M-am gîndit şi la numele medicamentului: „Lid-Vis"! Ce părere ai? (Auzi în creier răspunsul ei). Da, se va discuta mult, conferinţe, interviuri, televiziunea... Ooo, tot copil, visezi prea departe, premiul Nobel numai dacă „Lid-Vis" ar distruge orice fel de cancer! Dar asta-i aproape nimic! Imaginează-ţi, vom salva milioane de oameni de povara somnului, de blestemul ce ne înjumătăţeşte viaţa... Şi-n locul acelor rătăcirii nefireşti printre fantasmale viselor fără noimă, le vom reda timpul lor întreg, viaţa... Iar bat cîmpii! Trebuie să găesc altceva măcar acum! Dar de data asta trebuie să fiu într-adevăr cît mai raţional, oameni ca Lidia se tem de tot ce-i miracol"...

Se îngînau zorii cînd ieşi, fără să fi lucrat nimic toată noaptea. Bătrînul portar avea să-şi amintească că domn doctor Arion, cum îi spunea el, cînd a plecat i-a spus nişte vorbe pe care nu le-a înţeles niciodată.

\*

Destăinuirea nu păru s-o bucure pe Lidia. Şi iar nu reuşi să fie firesc. Uluirea ei fu de scurtă durată. Se dezlănţui neaşteptat: „dar dacă mureai, la mine nu te-ai gîndit?" Sub impulsul acestor cuvinte se dezmetici. Ar fi vrut să-i vorbească în momentele acelea de tăcerea apăsătoare, (ce naiv, ce absurd, ar spune că n-are umor!) despre sacrificiul marilor savanţi care se gîndesc atît de puţin la persoana lor în asemenea împrejurări şi tocmai de aceea izbîndesc... degeaba, n-ar înţelege! dar iar puse stăvînire pe el acel sentiment că asistă deja la un dialog anterior, că se află din nou într-un hăţiş în care se mai rătăcise altcîndva. Nu reuşi însă să contemple în sineşi urmarea căci interveni după pauza interogativă, tăioasă, aceeaşi întrebare care-l trezi faţă în faţă cu ea... „nu te-ai gîndit?"

„Trebuia să veghez, trebuia să veghez!"...

Din dimineata aceea, se abătu asupra lui Visarion un timp confuz. Da, se pripise. Îşi blestema ideea de a-i fi mărturisit taina. Nu mai avea linişte, îl cotopea o teamă iraţională... Se surprindea tot mai mult aplecat asupra trecutului, analizîndu-se. I se păru a găsi şi locul unde greşise. Gîndurile sale o luaseră cu prea mult înaintea realităţii şi pusese temei pe ele, iar pe Lidia poate n-o cunoştea îndeaiuns... În adîncul adîncurilor lui respingea o asemenea nărerere. Numai dragostea... (să nu ne îmbătăm il cenzura raţiunea), numai grija...

„Nu trebuia, nu trebuia să-i destăinui"...

Seara, înainte de a pleca, Lidia (şi acum mai încerca s-o înveselească alintînd-o „Ucenicul vrăjitor" dar fără efect), seara, Lidia îl toca cu aceleaşi şi aceleaşi sfaturi şi rugăminţi: „trebuie să-ţi revii, tu nu-ţi dai seama, te distruzi, organismul uman are nevoie de somn, hai să mergem la un specialist, am să fac totul să găesc ceva", sau pur şi simplu bombănea „iar pleci, trebuie să vorbesc *numaidecît* cu pro-

esorul!"... O implora mereu „nu, te rog, niciodată, numai noi doi, te rog, să căutăm iarba aceea minunată, înțelege, mă simt excelent!"...

„Nu trebuia, nu trebuia"...

Din chiar prima zi începu să-l hărțuiască acel glas părelnic care era cu atât mai de nesuferit pentru el cu cât îi era atât de cunoscut. Când mihnit și sfios, când de tot jalnic „Nu trebuia, nu trebuia"...

În cele trei luni Visarion într-adevăr se gîndise, și de atîtea ori, că totul poate sfîrși, așa... din senin. Iar în spatele acestei temeri mai construisese un întreg eșafodaj pe care-si fortificase tăcerea și însingurarea. Pentru a-și ocroti liniștea inventase tot felul de neplăceri la care ar fi fost supus, în primul rînd curiozitatea aceea mărunță: cum, vai, tît! Înainte de a-si fi mărturisit taina, pe undeva era conștient că încearcă o viclenie, dezarmantă: se ascundea numai pentru că ar fi vrut să descopere el cel dintîi rădăcina aceea de taină. După modul cum reacționa fiinta cea mai apropiată se convinsese că procedase bine *atunci*. Zilnic îl ispitea, îi cerea mereu alte explicații insista să-i vorbească profesorului. Să le vorbească și altora? Acum iudeca oamenii după Lidia... De doctori îi era chiar frică, dintr-o idee preconcepută. El, cercetătorul, se încredea la dîndul că ar putea deveni obiect de cercetare. Cunoștea cîtiva dintr-acel soi de oameni limitat raționali, pentru care știința se mărginea numai la ceea ce-au „învățat" cîndva. Amici de familie. Tremura la ideea că ar putea fi consultat de alții ca acestia. Se temea însă și de vre-un norocos ce-ar dezvălui „fenomenul" înaintea sa. Mereu ezita, se îndoia, era neîncrezător, era terorizat.

Lidia. Lidia, ermetica Lidia! De față cu profesorul voia să pară aceeași. Visarion observă că în laborator în vremea din urmă era mult mai concentrată. Verifica și reverifica noua variantă. (În ascuns) cu un fel de deznădeide înăbusită. Chiar din dimineata slăbiciunii refuzase ca noul medicament să poarte și numele ei. El nu insistă, stia că dacă insistă hotărîrea ei ar rămîne neștrămutată, așa poate... Îl chinuia mai ales că nu răspundea niciodată, în niciun fel, insistențelor lui de-a merge împreună pînă la munte, în căutarea ierbii cu parfum de mălin. În asemenea momente, îi abătea mereu dîndurile în altă parte, la somn. Și din felul cum se purta cu el, Visarion înțelegea că mocnea și nu putea să-i ierte că o ținuse trei luni departe de frămîntările și avînturile sale. Cu fiecare zi încerca să găsească „argumente științifice", insinua ceva ambiguu despre efectele nocive ale rădăcinii (treceuse însă atîta timp și presupusele efecte nu apăruseră!). Altceva nu-i cerea cu privirea ei umedă, prin toată fiinta sa, ca și cum nu i-ar fi pretins ceva peste poate, decît să reîntre în rotația: noapte, somn, zi, laborator, liniște. Totul în numele iubirii...

Apoi într-o noapte găsi articolul cu pricina. Oricine ar fi fost mulțumit. El fu doar deziluzionat. Un „caz" ca și el, care nu dormise 40 de ani, s-a constatat că dormea în stare de veghe. „Înseamnă că dorm lucid, adevărat, mireasma aceea mi-aduce o senzație de odihnă,

de proaspăt!" Credința că-i un fenomen, că-i fusese hărăzită o forță originară, numai de el încercată, i se spulbera. Se învioră numai la gândul că descoperirea o va liniști pe Lidia. Alergă într-un suflet acasă. Lidia, care de obicei dormea așa cum numai ea putea să dormă, cu un suris ce nu-l avea niciodată când era trează (suferea întotdeauna la vederea lui „înseamnă că nu știu, n-am știut să i-l cuceresc pentru mine"), acum răsufla precipitat, nefiresc! Dar de asta avea să-și aducă aminte mai târziu, el venise hotărît să-i facă o bucurie, nu s-o contemple... Se pomeni sărutînd-o plin de dorință. Ea dete un țipăt scurt, de care el nu putu să-și dea seama nici atunci, nici mai târziu, dacă-i de spaimă sau deznădejde. „Știi, dorm și eu, da, dorm, închipuie-ți, am citit ceva asemănător, cînd mă învăluie parfumul acela... deși nu închid ochii... trebuie să găsim iarba aceea și nu vom mai dormi, adică vom dormi lucizi, toată lumea... numai să găsim... trebuie!...

— „Destul, trebuie să dormi cu adevărat, așa ca toți oamenii! Ce știi tu despre somn?" Glasul ei era dur. Rămase încremenit lîngă pat, în genunchi, așa cum îl prinsese vremea. Într-adevăr, la o întrebare ca asta nu se așteptase. „Ce știa despre somn?" Dar Lidia nu-i dădu răgaz să răspundă: „Te-ai gîndit, le-am răpi oamenilor una din cele mai adînci bucurii, eu, de pildă, nu m-aș lipsi de somn, nu pot și nu vreau... și cită lume încă!"... Atunci realizează că vorbele astea spuse în cîteva fracțiuni sînt gîndite de multă vreme. N-o mai putea urmări. Cuvintele Lidiei țîșneau spre el materiale, înveninate, parcă i se înfingeau în carne, în urechi, și explodau acolo într-însul. Alcătuirea delicată a ființei sale atît de surescitată în zilele din urmă se sfărîma. Privea fix cum gura ei se deschidea spasmodic și atît de neprăvăzut. Recepta totuși din cînd în cînd brutal, refrenul: „eu vreau să dorm, oamenii trebuie să doarmă, să doarmă", și cînd se aplecă spre ea, nici el nu mai știa pentru ce, poate s-o oprească, poate... mai avu răgazul să-i vadă miinile, înfășurate în ceva alb, cum se îndreaptă spre el lacome, apoi se simți inundat de o putere dulce și vicleană care-l sugruma blajin. Lumea reală se încețoșa și pieri lent în beznă. Înainte de-a amorți, înainte ca fiorii atît de neîncercați și delicioși ai narcozei să-l învingă definitiv, se mai agățară de auz, și zăboviră acolo rezlețe, cîteva imagini sonore. Mai întîi o răsuflare ușurată, urmată de ceva care aducea a ris, un ris străin, tulbure. Prin cutremurarea învrăjbită cu care se apăra de acea altfel de forță i se păru că străbate chiar o voce dură, cunoscută: „ucenicul vrăjitor nu mai este ucenicul vrăjitor!"...

Cît despre umbra aceea de gînd „nu trebuia, nu trebuia"... care-l însoți tristă în necunoscut, ca o fluturare bolnavă, nu știu niciodată dacă l-a chinuit și dincolo. Cînd se trezi însă la viața îndepărtată de care se dezobișnuise de demult, viața unde legea somnului e de neînconjurat, îl cutreierau alte gînduri, ca niște lumi rătăcite. Altădată nu le-ar fi recunoscut ca izvorînd din el, dar acum... acum trebuia să le socoată fructele nopții în care fusese îngenuchiat.

„Poate și eu aș fi făcut la fel“, încerca Visarion să-i caute în sufletul său stins iertarea. Nu vorbea cu ea niciodată despre trecut, se simțea unilit, acolo la spital toți îl priveau, sub vâlul de respect, într-un fel în care nu-și putea închipui hotarul dintre milă și teamă. Lidia se purta în așa fel de parcă el ar fi fost vinovat, totuși împăciuitor, ca și cum i-ar fi dat să înțeleagă „lasă ce-a fost a fost“... Visarion o găsi schimbată. Nu-i mai cerea din ochi aprobarea, ca altădată, pentru orice făcea. Bănuia sau era în felul ei de-a fi ceva enigmatic? Ca un triumf nepăsător... Și Lidia înțelegea asta și încerca cu inocență (disimulată, lui nu-i scăpa nimic!) să-i abată gândurile, chiar să-l măgulească cu micile ei atenții. Zadarnic. Totul îi părea gândit, gesturile nu-i mai iradiau acea delicată moliciune care-l cucerea altădată și-i dădeau farmec. „Să n-o iau razna cu bănuielele mele!“ Numai spiritul de observație și-l păstrase nealterat, încolo era altul.

..Da, se întâmplase ceva, își dădea din ce în ce mai mult seama, îi dorea prezența, privirile. Nu i s-ar mai fi putut împotrivi, nici el nu mai știa de ce, se simțea supus, slab în fața ei. Își închipuia acum că-i de tot neînsemnat și că n-ar putea exista fără ea, înregistra cu mîhnire că raporturile se schimbaseră radical de cînd venise de acolo, altădată Lidia era umbra lui iar acum... Avu într-o împrejurare impresia că îl înconjură cu felul acela confuz de afecțiune de dinaintea despărțirii. Așa că ochii lui deveniră, sub această impresie, rugători, cerînd, implorînd îndurare. Dar parcă cu fiecă zi „Ucenicul vrăjitor“, întruchiparea nestatorniciei, se ascundea tot mai departe de sufletul lui. Căuta prilejuri să-i dovedească dragostea, să se anine cu dragoste lui disperată de ea. Încerca să găsească un tilc ascuns în tot ceea ce spunea Lidia, chiar și în vorbele cu totul neînsemnate. Mai de mult lua hotărîri cu de la sine putere, indiferent, fără a se gândi la ce-ar zice, acum căuta să gîndească în așa fel ca să capete aprobarea ei. Îi spunea tot ce gîndea, în vremea din urmă gîndurile sale erau cît se poate de cuminți, îi spunea totul tocmai pentru a-i dovedi că viața sa nu mai are ascunzișuri. Îndărătul oricăror confesiuni ea bănuia probabil manevre subtile, îl privea într-una scormonitor. Și lui i se părea că sub cuvintele ei se ascundeau alte gînduri pe care nu avea să i le înțeleagă niciodată.

Se „trezise“ de atîtea zile la viața care-i cerea la intervale scurte, atît de scurte, să reîntre în peșterile somnului. În acest răstimp, prin lumina zilei și întunericul nopților își făceau loc într-însul, furișe, iscoditoare întrebări fără răspuns: de ce atîta răceală?... sau, vocea aceea a fost numai o părere, și articolul pe birou?... o întimplare..., din ce, de unde atîta nesiguranță ori neputință?... de ce nu mai îndrăznesc? Ar fi vrut în toiul nopții să treacă pînă la ea, să aibă o explicație, numai noaptea mai păstra o urmă de curaj, dar camerele rămaseră statornicite. Lidia se înclua cu cheia, fără îndoială, să-l umilească și mai mult, cum gîndea el. Faptele se îngrămădeau, esențiale și meschine, și Visarion nu le mai percepea sensul. Împotriva convingerii, își picura

zi de zi în suflet ideea că e vinovat (și pentru a fi în consens cu Lidia!), o vinovăție căreia nu-i cunoștea rațional dimensiunea. Singurul argument împotriva sa, pe care-l putea dilata pînă la nimicire de sine, era acela că nu răspunsese la dragoste cu dragoste. Acum nu prea mai era convins de iubirea Lidiei. În dragostea lor el avusese de la început rolul, îi plăcea formula, „vioarei întîia“, o luase cînd era studentă, dintr-o pasiune căreia mama sa îi adăugase epitetul, un pic peiorativ „rătăcitoare“ (tradus în limbajul ei însemna sminteală, într-al său, cea dragoste în care se contopește adorația cu dorința).

Cînd se gîndea la anii aceia totul i se învălmășa, ca sub efectul unui vin străvechi. Prin pulberea difuză a amintirilor răzbăteau, ca dintr-un zvon de departe, cîteva clipe, cîteva gesturi în care mai credea și acum, de o intensitate și duioșie ce nu lăsau loc îndoielilor. Tot scormonind, descoperi sub magma răcită a memoriei o viață despre care nu mai știa cu siguranță dacă era în întregime a lor sau dacă nu cumva sînt frînturi ale unor povestiri despre alții pe care el, Visarion, le auzise cîndva pe stradă, poate le citise ... ori le văzuse la film ...

Căutînd printre umbre ce-i face plăcere Lidiei își aduse aminte că altădată mergeau des la concerte, (suplinite în ultimul timp de o discotecă ce trezea invidia prietenilor). Într-o seară îi făcu surpriza de a o invita la un concert extraordinar, venise un turneu german. În program — Egmont, uvertura ei preferată! Dar, la orice-ar fi încercat în ultima vreme, bucuria ei se manifestă reținut. Sunete grave. Cunoscut. Tumult infinit. Sfîșietor. „Trebuia, trebuie!“ Chiar de la primele acorduri adîncurile cele mai imponderabile ale ființei sale fură zguduite. Muzica numai dezlănțuise reacția, acum abia o mai recepta, dar de undeva de dincolo de real, căci realul acum însemna amintirea primului ei concert, tot Egmont... Venise cu matusa Elvira, apoi totdeauna la concert mergea cu matusa Elvira, ei îi plăcea să stea în față... Între o clipă și alta de balans, prin vibrarea liniștii, acolo unde capul lui Egmont cade, imagine matusii tremură, se desprinsese și-n locul ei apărură Visarion, nu cel de lîngă ea, cel de odinioară! Prima lor ieșire în lume fusese tot la un concert Egmont. I se înfățișă iar Visarion, matur, degajat, dominînd sala de conferințe. Strînse cu tărie pleoapele pînă dispărură imaginea. Muzica o purta spre tribună. Îi luă ea locul hotărîtă. „Mă simt atît de stăpînă pe mine“... Oamenii o priveau într-o tăcere plină de așteptare, apoi cu cît le vorbea ochii lor se lărgeau uluiți de uimire. Izbucniră aplauze puternice. Blițurile fotoreporterilor o orbeau, se apăra cu miinile la ochi de sclipătul lor și cînd se dezmetici aplauzele cutremurau într-adevăr sala. Dirijorul mulțumea cu gesturi elegante. Chiar și pe fețele celor din orchestră se citea emoția. Trezirea n-o indispuse.

Visarion privea exaltat. Din vremea copilăriei un succes, chiar și al altcuiva, îl îmboldea întotdeauna. La întorcere călca mai apăsător, într-un fel mîndru și mersul acesta o înduioșa pe Lidia pentru că gîndurile ei se întoarseră fără voie la Egmont. Și poate nici nu observă cînd el o cuprinse pe după mijloc. Iar acasă i se păru că Lidia se lăsă

sărutată fără acea reținere pe care i-o bănuia, și el încurajat de întuneric înotă înapoi, înapoi, spre unduirea nopților dinții. Coborî între ei acea pace pură și transparentă, atît de aproape ca altădată... Trupul ei învăpăiat radia o toropeală calmă.

Prin mătasea ameteitoare a somnului în care aluneca, tot mai afund, tot mai afund, mai găsi puterea de-a încerca să-i mulțumească. Pentru ce? Poate pentru ... redobîndirea sentimentului acesta de uitare care-l cotropea lin. De ce o fi vrut el, o dată ... să nu mai doarmă? Da, ea, avusese dreptate! Își adună forțele și întinse mîna spre Lida. Numai printr-o dezmierdare i-ar împărtăși întreg gîndul. Acum n-au ce căuta vorbele, prin căldura palmelor, care știu să fie atît de mîngietoare, gîndurile sale vor trece deplin pînă în inima ei și va înțelege totul ... nu reuși s-o găsească! Cu o ultimă fărîmă de putere pipăi înfrigurat locul care-i mai păstra întipărite formele. Patul era gol!

Și numai în momentul acela, preț de-o străfulgerare, *i se păru* că se luminează așa de multele neînțeleșuri, dar somnul era atît de ademenitor... Căzu biruit în vălmășagul moale pe care-l stăvilise o dată, de demult, și pe care credea acum că-l va mai putea înfrînge, ... presimțea cum alte puteri se trezesc în el, pentru o nouă înfruntare, o nouă înfruntare, nu atît de îndepărtată, nu atît de... nu atît, ...nu...



VASILE CONSTANTINESCU

## *Drum fără drum*

Sălbatică iadă  
Ca un mugure crud  
Al cuvîntului nud  
Gîndului pradă --  
Ce tainic fior  
De nadir îţi străbate  
Prin sînge, uşor,  
Tulbure dor...  
În pleoape uscate  
Porţi drum fără drum —  
Eşti parcă acum  
Săgeată de zbor  
În singurătate...

## *Refracţie*

Ce-am visat şi ce-am cătat  
A fost numai undă pură  
Din a timpului nervură,  
Zbor de sine săgetat,  
Fulger alb ţişnit din ape  
De cuvinte neatinse,  
Salt cu braţele întinse  
Cît privirea nu-l încapă.  
Am visat doar clipa vidă  
Şi-n ea gîndul fără sînge  
Ce spre-a fi, în el se frînge  
Pin-la flacără lichidă;  
Am cătat doar clipa vidă  
Şi-n ea dorul doar văpaie  
Ce spre-a fi, în el se taie  
Pin-la flacără lichidă.

Ce-am visat și ce-am cătat  
A fost timp fără de loc —  
Joc de iele-n sfera tîmplei  
Și pe suflet ghem de foc...

## *Floare pură de lumină*

Floare pură de lumină,  
Sufletului nerostire —  
Din ce ochi de amintire  
Ai în mine rădăcină?  
Floare pură de lumină,  
Duh al sufletului mut —  
Din ce pisc necunoscut  
Ai în mine rădăcină?  
Floare pură de lumină,  
Gînd ce vată să se știe —  
Din ce nerv de spaimă vie  
Ai în mine rădăcină?  
Floare pură de lumină,  
Ochi de alb stelar crestat —  
Din ce lut incendiat  
Ai în mine rădăcină?



PAUL DRUMARU

## *Înțelepții*

Cu ceafa în lumină înțelepții  
Foșnesc din frunza gurii lor.  
Ei au aripi pe umeri dar nu zboară  
Au lacrimi mari pe gene dar nu plîng,  
Eu am o sită, trebuie să cern,  
Și cern mereu, dar ce rămîne ?

Cu ceafa în lumină înțelepții  
Foșnesc neauziți, nepăsători,  
Ei au aripi pe umeri, dar nu zboară,  
Merg mîna-n mîna și surîd ușor,  
La marginile lumii crește-o floare  
Din răsufierea gurii lor,  
Părinte, frate, duh al meu, stăpîne,  
Eu am o sită-n miini, eu sînt Acela,  
Eu cern într-una, însă ce rămîne ?

## *Dincolo*

Dincolo de foame este sete,  
Dincolo de sete este rău.  
Dincolo de bine sînt regrete,  
E departe dincolo de rău.

Dincolo de bine-i la doi pași,  
Dincolo de rău e la o viață.  
E cîmpia dincolo de-orăș,  
La doi pași e dincolo, e ceață.

Dincolo de mine sînt al tău,  
Ești a mea, dar dincolo de tine.  
Dincolo de bine este rău,  
Dincolo de rău e numai bine.

LELIA MOSSORA

## *Simbol pe o uşă*

Se-inclină balanţa pe umărul stîng  
tîrziu în străinul hău de cenuşă  
cele şapte mirese de ceară îşi îring  
cochilia-n suflet, simbol, pe o uşă.

Concentrice jocuri mi-alungă iar chipul —  
o umbră-n pahare şi fum de oglindă;  
pe degete fluturi îţi sîngeră nimbul —  
privire mioapă-ntr-o turlă de ghindă.

Ferestrele-s toate prea goale de soare  
sculptindu-şi vechi sensul, turnir în cuvinte,  
doar prinţul DRAGON mai ţese-n chenare  
corolă de smalţ — poemele sîinte.

CĂTĂLIN BORDEIANU

## *Eros ceramic*

Pină în inima zorilor cosesc stelele  
cu palmele din umbră şi lumină;  
un imn nevăzut de izvoare în lele,  
străveziu Făt-Frumos înspre cină.

Doar lumina crudă şi udă  
vorbeşte cu arborii adormiţi  
de cînd zeli umblă desculţi prin Olimp  
lunateci în cercul de nisip.

Şi glasul meu destrămat în genele ploii,  
împovărat de zborul peste cer şi somnul sub  
trestil,  
culege miresme în virf de unghii  
ca pe-o baladă înflorită sub pasul dimineţii...

ION D. ZAMFIRESCU

## *Necunoscuta mea fugară*

Necunoscuta mea fugară  
Cu trupul tot o vrajă-a mării  
Ce nou se zbat aripile-ţi de valuri  
Sub clopotul tăcut al aşteptării

De-ai răsări în chip absurd  
Ca dintr-un somn de moarte şters  
Coliba mea te-o răsplăti să stai  
În golul ei, ca-n univers.

RENÉ DUDA

## MIRA



**D**e la o vreme Mira începuse să poarte din ce în ce mai scur. Nu fusese o frumusețe nici ca adolescentă și se resemnase definitiv în categoria ștearsă a femeilor care nu atrag priviri. Viața, singură, se banalizase de mult în acea oboseală lîncedă în care ziua de azi este stearpă și obișnuită iar cea de mîine nu-ți poate aduce nimic nou. La serviciu nu se ridica opt ore de la masa de scris. Nu-și făcuse niciodată unghiile și detestase moda, fiind îmbrăcată totdeauna anacronic. Roșea cînd bărbații de la birou își permiteau să spună glume fără perdea și-și afunda ochii în circularele pe care le avea de multiplicat.

În biroul lor se perindaseră mai multe fete tinere; de abia trecuseră bacalaureatul și nu știau nici ele cum să pătrundă în viață. Aveau breton, purtau fuste strimte și se rujau strident. Veneau și plecau cînd își găseau alt rost. Ea era cea mai veche. Nu le înțelegea prea bine pe cele tinere și felul lor de a fi, îndrăzneala lor, i se păreau ciudate astfel că era privită ca o femeie în vîrstă, deși nu avea mai mult de cincisprezece ani peste vîrsta acestor fetișcane. Se obișnuiseră s-o vadă la masa ei. Năltuță și slabă, cu nasul ușor acvilin, suptă la față, te izbeau ochii mari și strălucitori ca ai bolnavelor de glande. Bărbații din birou sau cei care veneau aici nu-i prea dădeau atenție. Doar cînd aveau ceva urgent de dactilografiat deveneau zîmbitori și interesați. Mira nu-i refuza și stătea peste orele de serviciu. Uneori se alegea cu o cutie de bomboane, alteori nici măcar nu-i mulțumeau. Doar șeful obișnuia să glumească uneori cu ea, cînd era bine dispus, de obicei amintindu-i de măritiș, dar și el era atent mai mult la chicotelile și ochii jucăuși ai puștancelor. De aceea în birou făcu o oarecare senzație cînd apăru într-o dimineată cu părul tapat și cu mini-jupe. Își feri genunchii de priviri indiscrete printr-o bucată de carton pe care o prinse, cu toată seriozitatea, în fața biroului și rămînea cîteodată cu privirea pierdută, cu o coală de indigo în mînă. În ultimele zile pusese de trei ori indigoul pe dos la mașină, ca o începătoare.

Stătea pe gînduri și mușca din buze. Avea buzele subțiri, aproape neconturate. Din cînd în cînd se pudra și își privea în oglindă figura

uscățivă și ochii mari și neliniștiți. Încerca să dreagă cu fardul porii mari, care se deschideau larg în afară. Avea degete lungi și delicate și abia acum observase că sînt frumoase, de cînd dădea unghiile cu lac. Simțea nevoie de afecțiune, de tandrețe, cum poate nu dorise nici ca adolescentă. Ar fi vrut să discute odată deschis, îndelung, cu o prietenă, dar nu avea cu cine. Într-adevăr, se petreceau lucruri ciudate cu ea. O tulburase mult, nici ea nu putea spune dacă în bine sau în rău, întîmplarea dintr-o seară cînd se întorcea de la o ședință și un bărbat înalt, întunecat la față o acostase pe o stradă dosnică. Ii fusese frică de el, poate nu atît ca persoană, ci pentru noutatea situației. Cred că nu m-a văzut bine, se gîndea uneori dar apoi revenea : În fond, cine știe, poate chiar sînt atrăgătoare cu rochia asta scurtă și mulată pe corp. N-avusese niciodată ceea ce se cheamă o combinație, deși ar fi vrut să aibă, dar cînd se iveau ocazia dădea instinctiv înapoi. Deși atenția bărbaților se oprea acum mai des asupra ei, o enervau insistențele unora, privirile lor lacome și interesate, urmărind numai satisfacții imediate. Deoarece nu putuse suferi niciodată acești bărbați, încercase să fie sarcastică cu ei, dar nu prea reușise. Era în teama ei ceva de neînțeles, care-i rămînea inexplicabil.

În seara aceea, cînd orizontul își pierdeia conturul și o cuprinsă umbrele, cînd oboseala îi paralizase pînă și resemnarea, toate păreau astfel : peste oraș plana o împăcare odihnitoare. Mira se gîndea la ziua aceea obișnuită care trecuse fără să-și dea seama și că începe seara lungă, la capătul căreia nu o aștepta nimic. Pămîntul îi fugea de sub picioare de parcă ar fi pășit pe un trotuar rulant. În crepusculul nedefinit se îndrepta spre casă sau poate nici ea nu știa unde merge. Depășise centrul și trecu pe o străduță îngustă, cînd înțelese că este pe urmele ei. Iși dădu seama că n-are scăpare. Se ferise totdeauna de plăcerile care lasă un gust amar. Fu deodată foarte tristă și-și tiră pașii ca pentru execuție. De cîteva minute, simțea că bărbatul merge în pasul ei. Era necunoscutul din seara aceea sau poate altul. O ajunse și-i spuse scurt : Hai cu mine ! Mira simți o voință de oțel în aceste cuvinte rostite cu voce joasă ; era peste puterile ei să se opună. El era înalt, cu fața întunecată și prin noapte i se contura bustul vînjos și capul grosolan, parcă crestat în piatră. Mira îl urma la un pas prin niște ulițe dosnice și trecură apoi peste podul de piatră. Vedea totul ca prin ceață și simțea o sfîrșeală care-i paraliza voința. Ar fi vrut să spună ceva, cum nu spusese la nimeni, să spargă într-un fel tăcerea aceasta prelungită și apăsătoare, dar omul era tăcut și morocănos.

Urcară cîteva trepte cu cimentul mîncat și omul aprinse veioza într-o cameră mare, neaerisită, cu mobile vechi și prăfuite, lucruri aruncate în dezordine ; cameră de bărbat singur. Ea se gîndi atunci cu ce ar trebui început ca să pună ordine. Pereții erau plini de inscripții, pe jumătate coșcoviți. Mira înțelese acut, cu toate simțurile, gravitatea situației. Dădu să se ridice. Dar bărbatul îi zîmbi într-un fel ciudat și ea se resemnă. Toracele musculos i se desena sub maieleul strîmt și ochii întunecați i se fixară ciudat sfredelindu-i toate, îm-

brăcămintea, tegumentele, pătrunzându-i în întimitatea țesuturilor. Mira avea inima cît un purice și parcă aștepta o sentință din ochii aceia metalici și pătrunzători. Omul nu întoarse privirea, dar ochii își pierdură luciul, păreau hipnotizați. Intinse o mînă nehotărîtă și o mîngîie stîngaci pe păr. Ea știu atunci că trebuie să plece. Părăsi încăperea, urmată de privirea neputincioasă a omului și înțelese că va reveni...

## MIRCEA ȘI IMPOSIBILUL

**A**ura primea razele soarelui, cumiți, drept în față, în după-amiaza copleșitoare de toamnă; poate de aceea lui Mircea femeia i se păru cu zece ani mai tinără. Venise atunci în sat direct de la școala de surori. Apăruse spre seară, pe o ploaie torențială, udă pînă la piele, sărise din șaretă drept în noroiul de la marginea drumului, își scoase cizmulile în tindă și intrase în dispensar ca la ea acasă. Inspectă în grabă cele două camere ale casei țărănești — atît avea dispensarul atunci — și Mircea o găsi cu mătura în mînă. Privi jenat la masa plină de registre, cărți, cutii cu medicamente, mucuri de țigară revărsate peste scrumiera plină. Ea zîmbi și făcu ordine, suflă scrumul de pe masă, schimbă hîrtia murdară și peticită pe margini.

Mircea privea mirat apariția aceasta minusculă care-i stricase somnul de după-amiază, de fapt dormitarea aceea torpidă, obositoare, alimentată cu burnița plicticoasă de afară și nu se putea dumiri. Fata era cu mînele suflecate și pieptul slăbuț în bluza roșie aprinsă, cu fusta mulîndu-se, udă, pe șoldurile neformate. Aura terminase și se așeză pe un taburet în colț, lîngă soba de tuci, cu mîinile la piept.

— Mîine, dacă stă ploaia, o să te iau la cules ciuperci, în pădure, simți Mircea pornirea să-i spună și tăcu, gîndindu-se dacă fata l-a auzit.

Fata avea buzele jilave și obrajii proaspeți ca o roșie neculeasă și el se gîndi că mîine va trebui să plece, de dimineată, la Telega pentru niște restanțe la vaccinări. Nu-i mai păsa de toamna ploioasă și uita că în seara asta trebuia să-și facă focul în cameră. Ieși în curte și cizmele mari tăiară pîrtie în noroiul lipicios. Se gîndi dacă la întoarcere o va mai găsi acolo, dacă apariția ei de după-amiaza asta de la care nu aștepta nimic nu fusese doar o simplă părere, o creație a imaginației. Doar omul de lîngă el îl trase de haină grăbit, arătîndu-i o uliță îngustă, către o curte în fund, străjuită de cîțiva salcîmi

înalți. Și Mircea își aminti că nevasta omului acesta greoi, fără vîrstă, cu căciulă și suman se chinuiește să nască și moașa se învîrte în jurul ei, neputincioasă.

— Nu pot să mi te imaginez alergînd cu mine desculț pe cîmp, îi spuse fata cînd se întoarce, mirîndu-se cum de-i venise tocmai aceste cuvinte pe buze, dar el n-o auzi. Uitase că e miezul nopții și se gîndi că ar trebui să pună ibricul de cafea pe lampa cu spirt.

Se îndreptă greoi spre fată, cu capul plin de gînduri indecise. Aura căpătase contururi materiale, era palpabilă, avea de acum o existență reală. Acest lucru îl dezamăgi oarecum, dar cu atît mai mult îi incita curiozitatea. I se părea o vietate sălbatică, rotind ochii prudentă, ca un iepure încolțit. Trecuseră cîtiva ani de cînd nu mai glumise cu o fată și-i venea acum greu să-i spună ceva care să nu pară convențional sau deplasat.

Intr-un tirziu, Mircea surise larg, cu zimbetul său dezarmant și ochii îi rătăciră fără voie pe trupul fragil al Aurei, cu gîndul la alte fete cu care se întretăiasă în viață și acum erau ale altora. Il copleși o senzație de înstrăinare, de dedublare a propriei personalități. Se miră, o clipă, că de atîția ani nu se mai despărțise de el însuși. Era nemulțumit de el, de nesiguranța sa; cîteodată se simțea caraghios, ca un personaj demodat de operetă.

— Aura, știi tu, asta trebuia să fie pentru mine o noapte a insomniilor, începu, dar se întrerupse curînd. I se părea prea complicat ca să-i explice totul; știa că va deveni, cu timpul, prolix și sentimental și nu suporta să pară ridicol.

Nu așteptă răspuns; privi cu insistență calendarul din perete care păru a-i aminti ceva, trecu în camera lui și desfundă sticla mare de coniac, umplînd două pahare. Crezuse că în noaptea asta va sta singur privind cum se golește sticla. În fond izolarea asta, în singurarea cu un pahar în față e și ea o formă de protest... Dădu pe gît paharul plin, de două ori și vru să-i spună ceva fetei, dar pînă la urmă renunță pentru că nu era ceva care s-o intereseze. Se întrebă de unde au alții atîta siguranță să judece necruțător și să acționeze cu hotărîre, cînd lui — cel puțin — i se părea întotdeauna că are prea puține puncte de sprijin ca să aprecieze un lucru sau un fapt. Lui, de obicei, marile intenții îi rămîneau doar în faza de proiect. Aura îl privea mirată. Ar fi vrut, dar nu îndrăznea să plece. La început îi fu puțin teamă, amintindu-și de bărbatul acela plicticos care o pișca de cîte ori o întîlnea într-un colț al coridorului, la spital.

— N-oj fi eu mai bun sau mai rău ca alții! mai spuse Mircea, urmîndu-și firul gîndurilor, cu un fel de abureală în privire. Apoi tăcu îndelung, cu ochii ațintiți în fundul paharului gol, gîndindu-se că fata nu poate pricepe ce vrea el să spună. Ani de zile avusese orgoliul secret să creadă că este mai bun decît alții, că este superior multora, întrebîndu-se totuși mereu dacă totul nu era cumva un produs al propriei sale vanități.

Aura înțeluse instinctiv, cu simțul acela suplimentar al femeilor frămîntarea tînărului, deși nu-și putea explica atitudinea lui. I se părea

oarecum copilăros și l-ar fi mîngîiat, matern, dac-ar fi îndrăznit. Apoi, se gîndi cu nerăbdare că peste trei luni el va veni din armată, repartizat tot aici în sat.

Mircea privea de la un timp fereastra mată din care, prin bezna nopții, i se reflecta chipul palid și ochii sclipitori. Continua să tacă neștiind ce să mai spună, dîndu-și seama de zădărnicia gîndurilor care-l frămîntau. Își aminti, cu un surîs trist, că în facultate cînd făcea și el o glumă, ceilalți îl priveau mirați, crezînd că vorbește serios; din această cauză se simțea stînjenit și avea complexe. Se ridică și i se adresă oarecum răstit, fără s-o privească :

— Haide Aura, pleacă! Ți-am găsit o gazdă în sat. Te conduc eu; o să iau puțin aer.

Bezna adîncă era punctată doar de cîte o luminiță, strălucind în depărtare pe un deal. Ciinii nu lătrau, pentru că se ascunseseră pe undeva, scîrbiți și ei de burnița deasă și monotonă care se cernea continuu dintr-un cer nedefinit...

Mircea privea de la un timp fața bălană a femeii, pe care începuseră să se sape crețuri ușoare deasupra gurii și pe laturile ochilor. Se urcă în mașină cu imaginea ei în ochi și a salcîmilor desfrunziți de toamna despărțirilor. Fusese o toamnă mincinoasă. Pe șosea se auzea numai foșnetul aspru al frunzelor, măturate de un vînt tomnatic și nehotărît. Seara era obosită și molatică, parcă plictisită de peisajul cenușiu al satului.

Apăsă pe accelerator cu sete, pînă la fund și simți un fel de beatitudine, o plăcere bolnăvicioasă de a goni pe firul șerpuitor al șoselei.

Soarele se ascunsese pe jumătate după un deal, roșu ca un rac fiert și Mircea se gîndi la ziua aceasta tristă de despărțire, simțind că degeaba împlinise astăzi treizeci și cinci de ani.

OVIDIU CALEDONIU

## *Ora crepusculară*

Simt, cîteodată, că sînt pămînt  
necunoscut de nimeni şi pe care  
toţi îl stropesc cu nădejtile lor  
şi-n braţele lui murim fiecare.  
Oamenii îşi pun urechea muţi  
s-asculte cum inima îmi bate.  
O, ritmul e viu, precum e vie  
iubirea ce înalţă făpturile toate.  
Unii s-au lepădat, ca frunza de tulpină,  
şi mi-au strivit pieptul că şi acum  
cînd stau înghesuit între ceruri şi ape  
Simt din adîncuri jaruri şi scrum.  
Cîteodată visez că sînt pămînt  
modelat, ca un cîntec, de-o mină  
în noaptea venită de sub stele  
şi-mi culc osînda lingă oameni pînă  
mă-nvinge ora mea crepusculară.  
Şi ritmul inimii e viu, precum e vie  
iubirea celor mulţi ce ne-a adus  
lumina să ne-ncununeze iară.  
Şi, cîteodată, simt că sînt pămînt  
ce curge printre degete, afară.



ANA MĂŞLEA

## Şarpele

Am văzut un şarpe mort  
demistificat şi calm.  
Nici o cruce nu-i schimbase  
Incrustaţia de psalm.

Dar pleriseră cu el  
iarba, arborele, luna.  
Florile nu mai şidau  
teama de venin, minciuna.

Am strivit adinc culoarea  
din priviri, să-l văd mişcînd,  
ondulindu-se prin ierburi  
şi prin singele-mi flămînd.

Şi-am dorit să-l văd umblind  
fluierînd pe braţu-mi drept,  
să pot crede c-a fost şarpe  
şi de spaimă să-l aştept.

Mi-a fost irică dintr-odată :  
neclintirea lui prea doare !  
De minunea lumii mele  
am uitat şi cum se moare.



ION PUHA

## Poem

Cînd șterg fruntea de iarba asfințitului  
și încerc să prind în palme,  
din singurătatea singurătății, Luceafărul,  
strig oare gînduri necunoscutului ?

Arse de văzduhul sărutului,  
buzele se umezesc uneori cu roua narcisei  
O, din ciuturile zării ochii mei sorb  
lumina grădinilor lumii !

Brațele nopții, aripi de corb,  
tulbură riul cu Luceafărul meu.  
Aripile care mi le dai, mi le tai,  
mă fac melcul tufelor de scali.

## La Solești, în amurg

*Doamnei Elena Cuza*

Prin gene visătoare de amurg  
se resfiră fulorul de aur al verii,  
doamnă în alb, doamnă în negru..  
În iederă, în ierbi prefăcut,  
sau în flori, chipul tău  
dăinuiește domnind peste lut.

Ce clipe lungi ! Poate anume  
un cuc stingher, cu pene sure,  
se strigă-n patru zări pe nume —  
singurătatea să îl umple  
ecoul,  
chemindu-l din adînc de crîng.

Iederă neuitării,  
doamnă în alb, doamnă în negru,  
se resfiră fulorul de aur al verii  
prin gene visătoare de amurg.

ADRIAN RĂDULESCU

## Dialogul „omului imaginar“ al artei cu „omul real“ al vieții

„Prieten, nu-i doar o carte-această,  
Cine-o atinge a atins un om“

Tudor Arghezi

Sentimentele ce-l însoțesc în momentul creației, deliberările intime, manifestările de voință ale savantului nu pot fi regăsite ca atare în opera științifică și sînt neinteresante, neimportante pentru adevărul și valoarea acesteia, deși, asemeni artistului, datorită familiarității sale cu obiectul pe care îl cercetează sau îl creează (prin axiomă, ipoteză etc.), obiectul i se prezintă savantului în mod nemijlocit, intrînd în cîmpul vieții sale interioare, al pasiunilor și sentimentelor sale.

Spre deosebire de savant, artistul trece toate aceste stări de spirit ce însoțesc momentul creației în opera sa; ele pot fi regăsite acolo și sînt cerute de operă, fără ele, fără subiectivitatea artistului existența acesteia ca operă fiind de neînchipuit. În acest sens, creația artistică își devine sieși obiect, ea nu reprezintă numai un mijloc prin care un motiv, un obiect oarecare trece din realitatea ne-artistică în realitatea artistică, ci, în mare parte, însăși substanța din care se construiește opera, orizontul de pasiune umană pe care opera îl cuprinde și prin care se deschide spre lume.

Ca mijloc al operei, ca drum invers prin care gîndindu-și viața reală, artistul își trăiește imaginar gîndirea, creația artistică se confundă, astfel, cu însăși sub-

stanța operei, cu obiectul și motivul real al acesteia devenit, prin conștiința sa de sine, un „ceva” al său pe care artistul nu-l poate exprima fără să se exprime pe sine.

Spre deosebire de obiectul operei de știință, obiectul operei de artă nu este considerat a exista prin sine ca atare în realitatea exterioară artistului, condiția existenței lui confundându-se cu ființarea individuală și acțiunea creatoare a acestuia. Faptul real este pentru savant un obiect de studiu, o lume existentă (sau propusă spre existență) dincolo de individualitatea sa creatoare; pentru artist faptul real reprezintă doar un „motiv de inspirație”, un suport obiectual ce poate deveni realitate artistică numai în orizontul valoric al creației sale.

Când artistul se inspiră de la un fapt din realitatea exterioară activitatea sa de creație înseamnă, în primul rând, nu adecvarea conștiinței sale pe măsura celui fapt exterior, ci „modelarea” acestuia într-o viziune artistică, „includerea” în el a ideilor și sentimentelor artistului. Prin aceasta existența artistică a obiectului exterior se identifică, devine una cu conștiința pe care artistul o are despre acel obiect. Dar din moment ce prin creația artistică conștiința artistului despre realitate se substituie realității, conștiința artistului despre realitate devine ea însăși un obiect al creației artistice.

În opera de artă atât conținutul cit și forma apar ca manifestări ale eu-lui creator al artistului. Ideea că arta dă doar o formă frumoasă unor conținuturi de alt gen este adecvată, poate artei ilustrative sau didactice deoarece conținutul neartistic anulează forma artistică și forma fără valențe artistice anulează conținutul artistic.

Dând o nouă formă, una artistică, obiectului de la care se poate inspira, artistul creează un nou obiect, unul artistic și, prin aceasta, un nou conținut, unul artistic. Forma artistică este o formă creatoare de conținuturi: dintre toate formele de exprimare posibile ea este singura care poate să-și devină sieși conținut, să devină un „scop în sine” al creației artistice (desigur, în raport cu genul artistic și cu modalitatea de exprimare abordată).

„Forma de dragul formei” nu este posibilă și justificabilă decât în artă: în această situație opera își „caută” conținuturi în conștiința contemplatorilor săi sau în obiecte cu alte naturi și finalități decât cele artistice, pe care are rolul de a le înfrumuseța (lucru evident în cadrul creațiilor muzicale, coregrafice, arhitecturale, al plasticii nonfigurative, referitor la prima situație sau al „industrial-design”-ului referitor la cea de a doua). Din această perspectivă Henry Focillon era îndreptățit să vadă în artă o „viață a formelor”.

Discuția despre raportul dintre imaginea artistică și imaginea naturală, științifică, comună etc., a unui fapt oarecare presupune o distincție între obiectul artei și obiectul artistic. Prin obiectul artei să denumim acele motive care, intrând în conștiința de sine a artistului pot inspira opera sa, pot constitui materialul simbolic al creației sale. Obiectul artei poate fi la fel de bine un obiect neartistic în sine (un eveniment istoric, o întâmplare sau un sentiment oarecare, un fenomen natural etc.) sau un obiect artistic în sine (cazul operelor de artă de un anumit gen inspirate de opere de artă de alt gen — o compoziție muzicală, plecând de la o sculptură sau pictură și invers; un film după un roman; ș.a.m.d.). Simplificând putem considera, astfel, că motivul creației artistice împreună cu creația însăși reprezintă obiectul operei de artă, iar opera de artă obiectul artistic.

Se poate observa, și acest lucru este foarte important pentru înțelegerea raporturilor dintre artă și realitate, că arta se prezintă față de realitatea naturală, istorică etc. nu numai ca subiectul față de obiect, nu numai ca oglinda față de acel ceva pe care ea îl oglindește, ci că alături de realitatea neartistică arta reprezintă și o realitate imaginară, o lume aparte cu implicațiile, cu valorile și determinările ei specifice.

Dacă opera de artă este ea însăși un obiect specific (unul artistic) merit unei cunoașteri specifice (cea artistică) atunci este inoportun a ne întreba mereu și în fața oricărei opere de artă ce fapt exterior sau ce idee ni se face cunoscută prin ea, deoarece opera însăși reprezintă un obiect al cunoașterii, o realitate de cunoscut. A te întreba, ce obiect real anume poți cunoaște prin opera X, pare la fel de inadecvat, uneori, ca și cum te-ai întreba care este valoarea de cunoaștere a perelor Bergamote sau a lui Constantin Brâncoveanu.

Dacă, pe de o parte arta poate oferi o cunoaștere a realității, dar pe de altă parte ea însăși reprezintă o realitate imaginară, existentă prin sine, care se oferă cunoașterii, atunci este necesar a distinge mereu între cunoașterea artistică, implicată în orice operă de artă, și cunoașterea motivului artistic real pe care unele opere o pot include și altele nu, fără ca prin aceasta valoarea lor artistică să fie influențată direct.

**Cunoașterea motivului artistic real** se referă la cunoștințele despre faptul real care a putut inspira opera respectivă, despre ontologia naturală, de la care plecând, artistul a creat ontologia artistică a operei sale.

Din perspectiva cunoașterii motivului artistic real al operei de artă, aceasta nu apare ca existență de sine stătătoare, ci doar ca imagine subiectivă a existenței obiective. Prin aceasta opera de artă este considerată a fi doar un produs al cunoașterii realității, neglijându-se specificul ei de a fi un obiect creat, neglijându-se însăși rațiunea de existență a creației artistice, care nu mai este apreciată drept creație, ci, doar, ca un fel de cunoaștere specifică a realității.

Aprecieroa unei opere de artă potrivit cunoștințelor despre o anumită realitate, pe care ea le poate oferi, nu surprinde valoarea artistică a acesteia, ci, doar, valoarea ei informativă, valoare pe care o operă o poate avea și fără a fi o operă de artă. Problema cunoașterii realității, prin artă, se pune, desigur, în mod diferit de la un gen artistic la altul, de la o operă sau modalitate expresivă la alta, dar ea rămânea, în genere, în sfera condițiilor directe ale valorii artistice.

**Cunoașterea artistică** se referă la relația publicului ca subiect artistic cu opera de artă ca obiect artistic, ea fiind orientată, deci, asupra unei existențe artistice și avîndu-și adevărurile călăuzite nu de legi abstracte (oricît de obiective și de general-valabile s-ar fi putut dovedi acestea), ci după interesele și dorințele artistului și ale contemplatorului de artă.

Cunoașterea artistică privește opera de artă ca obiect și publicul ca subiect, în timp ce cunoașterea realității prin opera de artă consideră realitatea ca obiect, iar opera de artă ca imagine subiectivă a acesteia.

(Îl rog pe cititor să înțeleagă doar dintr-o perspectivă logică, critica pe care o aduc aici concepțiilor despre arta ca „ogîndă” a realității, cunoscut fiind rolul progresist al unor astfel de concepții estetice în anumite perioade istorice ale evoluției artei.) Între cele două ipostaze ale valorii cognitive a artei nu se află, desigur, nici o contradicție, deoarece punctele de vedere din care ele se referă la operă sînt diferite, iar orizontul cognitiv al artei își poate integra orice alte valori de cunoaștere specifice celorlalte forme ale conștiinței sociale.

Spre deosebire de imaginea științifică, imagine ce se certifică, devine credibilă prin referirea la altceva (un fenomen exterior pe care îl simbolizează, o axiomă în care se întemeiază, o lege a cărei manifestare particulară este etc.), imaginea artistică are (trebuie să aibă pentru a putea fi imagine artistică) puterea de a se dovedi adevărată prin sine însăși, de a oferi o dată cu cunoștințele, cu informațiile ei și sentimentul credinței în autenticitatea acestora. Imaginea artistică nu este doar o imagine ideală a unui „ce” real, ci un „ce” ideal cu propria sa rațiune de existență.

Cînd începi să te gîndești dacă lucrurile au fost chiar așa sau altfel decît le prezintă opera de artă este, deja, un semn că opera însăși nu reușește să-ți trezească acel sentiment al autenticului de care intuiția și expresia artistică sînt capabile, că însăși valoarea sa artistică este discutabilă. Valoarea de cunoaștere artistică a unei opere de artă nu se poate compara direct cu valoarea de cunoaștere teoretică a unei opere științifice (comparație posibilă în cazul în care ele pleacă de la același obiect real).

O comparație între cunoașterea științifică și cunoașterea artistică nu se poate face, într-un mod adecvat, decît prin intermediul cunoașterii motivului artistic real pe care o operă o oferă.

**Cunoașterea artistică** începe de la opera de artă spre public; cunoașterea motivului artistic real de la realitate la opera de artă, iar cunoașterea științifică de la realitate la imaginea științifică. Aceste simplificări vin să delimiteze, deopotrivă, sferile cunoașterii științifice și ale celei artistice cît și punctele lor de legătură prin obiectul real, supus cunoașterii și trăirii omenești și prin om în genere. Dincolo de aceste simplificări, cunoașterea artistică are, în chip, firesc,

un caracter interogator, incluzind în sine toate dimensiunile cognitive pe care o operă de artă le face posibile.

Obiectul natural apare în opera de artă nu într-o viziune generală, ca simbol al obiectelor clasei din care face parte, ci într-o viziune individuală, originală ca simbol al ideilor și sentimentelor artistului.

Una este semnificația fotografiei și rîndurilor scrise despre fluturi într-o carte de zoologie și alta cea a fluturelui din pictura lui Ion Țuculescu, a lui Vasile Brătulescu, a lui Vicențiu Grigorescu, în poezia parnasienilor / „Acolo aş vrea să mor / Ca un fluture pe-o floare” etc. Al. Depăreaanu: „Viața la țară”, sau a Emily Dickinson („Prea mult patos au pe aripi / Pentru mine mult prea greu / Fluturii din San Domingo / Zarea străbătînd mereu”). Ceea ce aflăm despre fluturi din opera de artă ne servește nu pentru a acționa, pentru a ne întoarce atenția asupra fluturelui, ci asupra „omului” pe care el îl simbolizează. Cînd se îndreaptă spre fenomenele realității (substanțiale sau spirituale) arta tinde, în primul rînd, nu spre cunoașterea lor așa cum sînt (deși acest lucru nu este exclus într-o măsură mai mare sau mai mică), ci prin ele a omului, a atitudinilor umane pe care simbolul lor artistic le poate reprezenta sau sugera.

Realitatea nu poate exista în artă decît ca ființă în care „bate” o „inimă artistică” și în care „gîndește” o conștiință artistică individuală, iar această individualitate vie realitatea n-o poate primi decît integrîndu-se în universul interior al artistului. Deoarece este o astfel de realitate interiorizată, realitatea nu există ca realitate artistică decît în conștiința artistică.

Dacă momentul creației artistice n-ar presupune individualizarea, atunci epigonismul, care reprezintă o luare în considerație a experienței celorlalți, lucru de laudă în viața comună, ar fi lăudabil și în artă, ba ar constitui chiar o condiție a valorii artistice.

Pe de altă parte dacă realitatea artistică ar fi considerată, în procesul creației artistice, ca existînd independent de artist atunci arta ar fi nevoită să apară doar ca o „denaturare” (în cel mai bun caz acceptabilă ca joc) a realității, posibilă a fi înlocuită oricînd cu imaginile științifice, istorice, comune, etc., ale acesteia.

Dacă ar considera realitatea creației sale existînd în afara sa, artistul n-ar mai avea nici un „drept” s-o exprime ca a sa ca o realitate originală, ca o expresie a spirituității sale; „deformarea artistică” a realității este ceva care ține nu atît de cunoașterea realității cît de trăirea ei, iar trăirea înseamnă interiorizare. subiectivizare: prin sentimentele, gîndurile, stările de spirit ce le originiază, imaginile artistice includ în ele „energia” pe care artistul o depune pentru crearea lor. Singura realitate care poate deveni artistică este cea interiorizată în conștiința de sine a artistului, deoarece motivul exterior al operei de artă nu reprezintă, în sine, o realitate artistică, ci doar o posibilitate a ei.

Omul de știință face distincție între ipoteza și teza verificată practic, între ceea ce el își închipuie că realitatea ar putea să fie ceea ce realitatea confirmă din această „închipuire” a sa. Artistul prezintă deopotrivă ca „reale” ca „autentice” atît elementele fantastice, iluzorii cît și elementele reale, concret-istorice, naturale introduse în opera sa.

Prin opera de știință omul vorbește pe măsura cunoașterii lucrurilor, prin cea artistică pe măsura trăirii relațiilor sale cu aceste lucruri. Datorită „omului imaginar” pe care îl include și presupune, opera de artă poate fi o sinteză a celor mai variate contradicții, după cum omul reprezintă sinteza cea mai perfectă a contradicțiilor universului. Imaginea științifică a unui obiect este dată cititorului cu legi, cu principii, formule și simboluri pe care acesta (mă refer aici la cititorul simplu și nu la savantul care „îndoiindu-se de adevărurile existente ajunge să descopere adevăruri noi) trebuie să și le însușească cu cea mai mare exactitate. Orice abatere de la detaliile imaginii științifice este o greșală, care-l duce pe cititor spre eșuarea acțiunilor sale, spre soluții false.

Imaginea științifică dată este cunoscută și se cere cunoscută ca atare de către cel ce studiază o anumită știință. Cititorului operei de știință nu-i este proprie o atitudine creatoare față de opera ce o parcurge, ci una de cunoaștere, de informare exactă. Imaginea artistică nu este numai cunoscută de către iubitorul de artă ci și trăită, recreată, reconstruită de acesta pe parcursul citirii cărții, al ascultării simfoniei, al vizionării filmului etc.

În știință sau în cunoașterea comună „inexprimabilul” nu există, el confundându-se cu necunoașterea, cu ignoranța. Artă este singura care admite în orizontul ei „inexprimabilul” și care îl poate exprima ca „inexprimabil”.

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii,  
Și nu ucid  
Cu mintea tainele ce le-nțilnesc  
În calea mea  
În flori, în ochi, pe buze ori morminte  
Lumina altora sugrumă vraja nepătrunsului ascuns  
Dar eu, eu cu lumina mea sporesc a lumii taină”.

(Lucian Blaga)

Exprimarea omului de știință este o exprimare impersonală, o exprimare obiectivă a alterității. Stilul, modul de expunere al omului de știință poate face cartea sa mai ușor înțeleasă, mai atractivă sau, din contră, greoaie, obositoare, dar, atunci când nu-l deformează, ele nu afectează cu nimic adevărul sau valoarea informativă a cărții științifice.

Spre deosebire de acestea, pentru opera de artă expresia, forma, nu este numai o mijlocitoare a relevării adevărului, ci și o creatoare a lui. Participarea afectivă a cititorului opereii științifice la universul informativ al acesteia este o chestiune neglijabilă, neimportantă pentru acceptarea valorii acesteia. În artă, însă, participarea contemplatorului la fabulația opereii, trăirea ei, este o condiție a adevărului artistic, iar expresia artistică, forma și structura opereii reprezintă cauze fundamentale ale posibilității acestei „participări”.

Întorcându-și privirile spre sine artistul descoperă în universul său interior ceva ce depășește individualitatea singulară a sinelui său, află „ascuns” un întreg univers uman interiorizat acolo cu fiecare clipă a biografiei sale. Faptul că opera devine iubită, admirată, valorizabilă, dovedește natura ei meta-individuală, general-umană, fiindcă iubirea este o formă de manifestare a sineității. Omul nu iubește decât ceea ce poate reprezenta o altă formă de existență a sinelui său, decât acel ceva în care el se regăsește ca amintire sau ca aspirație, ca realizare imaginară a unei dorințe, ca justificare a unei opțiuni, a unui ideal al său. Din acest punct de vedere talentul artistic definește capacitatea artistului de a aduce lumea la sine, de a individualiza prin conștiința și trăirile sale realitatea și de a da putere de generalitate, de necesitate umană, de social, acestei conștiințe individuale prin care el cuprinde lumea în sine. Această calitate de a cuprinde lumea în sine și de a o exprima prin sine este, în primul rând, o calitate a eului artistic din multe euri (2034, cum le definește cu ironică precizie Virginia Wolf) ce constituie personalitatea integrală a omului artist. Dintre toate manifestările spiritului omenesc artă este, poate, singura care nu îngăduie dizolvarea individului în colectivitate, a individualului în general, ci, din contră, pretinde „respectul teoretic” al insului uman.

Creația și delectarea artistică presupun intimitatea și sinceritatea comunicării, presupun aceea „singurătate care ne unește”, cum spune Miguel de Unamuno. Fiind o condiție a sincerității comunicării artistice, această singurătate condiționează o aderare sau o neaderare, o reacție față de opera de artă a creatorului sau contemplatorului ei pe măsura reală a personalității acestora. „Sinceritatea” acestei deschideri spre lume nu trebuie confundată însă cu dezinteresul, cu renunțarea la interesele practice morale, ideologice etc., ci, fiind cea mai intimă manifestare a spiritului contemplator, ea este și cea mai interesată, mai personală, cu motivări și implicații ascunse pe care doar opera de artă, dacă ar putea vorbi, ni le-ar putea destăinui.

Ce interesant ar fi și câte lucruri n-am afla despre oameni dacă o carte ar putea vorbi vreodată despre toți cititorii ei așa cum vorbesc cele două înonete „galbinul și paraua” din povestea lui Alexandri?!

Așa cum artistul dizolvă în ființa sa obiectul artei pentru a-l transfigura într-un obiect artistic, tot așa contemplatorul de artă, parcurgând opera, o reînsușește, cu universul propriei sale conștiințe. Astfel, pe alte căi, în alte situații, și cu alte mijloace contemplatorul opereii reparcurge actul creației opereii de către

artist al propriului său univers distinct de sensibilitate și cugetare se confundă cu universul operei, devine rațiunea ei de existență vie, individuală.

Opera de artă ca atare rămâne aceeași prin timp, dar contemplatorul ei fiind mereu altul și schimbându-se odată cu evoluția istorică a societății semnificațiile atribuite de acesta operei se schimbă și ele.

Astfel, se poate spune că opera însăși evoluează, se „îmbogățește” odată cu trecerea timpului. (Să ne gândim, de pildă, ce era „Iliada” la apariția ei și ce este ea astăzi în timpul de exegeze și meditații ce o înconjoară).

„Regăsirea de sine” a contemplatorului în opera de artă nu poate fi confundată cu „descifrarea” logico-teoretică a simbolurilor acesteia; ea presupune nu atât „regăsirea” de către contemplator a unor corespondențe ale imaginilor operei cu niște imagini neartistice, ci cu „imaginile” propriilor sale gânduri și sentimente, întâmplări și relații, aflate în lumea interioară a amintirii, a aspirației sau a dorinței. Dacă este adevărat că arta nu poate rămâne o simplă oglindă a realității, la fel de adevărat este că ea nu se reduce nici la o „încifrare” la un simplu rebus.

Concepția după care spre deosebire de știință, care reflectă generalul în forma abstractă a legilor și categoriilor, arta ar reflecta generalul prin forma vie, particulară (abstractul prin concret, esența prin fenomen etc.) poate fi întemeiată, uneori, cu referire la unele opere de artă, dar nu la fenomenul artistic în general cum susțin partizanii ei.

În istoria artei pot fi întâlnite și opere care și-au propus să facă plastic și expresiv un anumit conținut (cum se întâmplă cu arta didactică) și aceste modalități au dat de multe ori adevărate capodopere ale artei universale, dar scopul Artei, nu este slujirea generalului în sine, a aceluiasi general care intră în sfera de interes a științei. În artă nu există o prioritate, a generalului față de individual, individualul nu este un slujitor al generalului, ci însuși generalul în forma sa vie, concretă.

Ceea ce este important pentru opera de artă pare a fi, în primul rând, nu un anumit adevăr general despre om, despre natură etc., ci calitatea reacțiilor insului uman față de acest adevăr, poziția sa individuală față de un „destin” general, de un lucru, de o idee etc.

Artă nu privește omul concret prin abstracții logice, ci abstracțiunile logice prin omul concret, individual. Din punctul de vedere al artei logicul nu este o valoare în sine a adevărului sau a corectitudinii gândirii, ci una subordonată realizării umanului: tot ceea ce se opune eului uman, tot ceea ce spulberă idealurile omului este illogic, este absurd chiar dacă se întemeiază pe cea mai perfectă logică. În acest sens „logica artei” nu se confundă cu logica teoretică: ea nu reprezintă o simplă aplicare a acestuia în lumea imaginilor artistice, ci artistul are „dreptul” de a infiltra în operă o „logică” proprie dorințelor sale creatoare, de a propune lumii și gândirii o logică individuală.

Discursul artistic se întemeiază nu din perspectiva unor axiome sau legi logice, ci a necesităților exprimării, prin talent, a unei conștiințe individuale de sine. Considerarea creației artistice ca simplă transpunere în operă a unor idei generale sau ca simplă reflectare în imagini artistice a realității, neglijează, printre altele, această capacitate a artei de a avea o logică proprie, logică a cărei axiomă de existență și întemeiere o reprezintă conștiința de sine a artistului ca fenomen excepțional al societății și a cărei valoare se verifică prin rezonanța socială a operei de artă.

Artă înseamnă în primul rând crearea unei realități simbolice originale capabilă să existe prin sine și să semnifice prin sine. De aceea este normal (realitate, creată, individuală fiind) ca opera de artă să aibă o „formă vie, individuală, concretă”. Dar a susține că această formă a sa este o reflectare a generalului este ca și cum de pe poziția lui Platon sau a lui Hegel ai susține că realitatea naturală însăși este reflectarea unei idei supreme (Binele lui Platon, Ideea absolută la Hegel). Generalul și particularul există unul prin celălalt, generalul fiind primordial din punctul de vedere al conștiinței, particularul, individual din punctul de vedere al existenței (la fel despre esență și fenomen etc.).

În Artă unde operele de artă au un caracter unic și irepetabil nu avem dreptul să substituim „generalul”, individualului, esența „fenomenului”, abstractul concretului etc. Este mai bine să renunțăm la o „lege” de două milenii a artei,

decît la o operă de artă valoroasă apărută într-o zi care contrazice această „lege”.

Știința nu poate exista decît prin cunoștințe precise, necontradictorii, neechivoce; cunoașterea artistică poate exista, deopotrivă, prin idei determinate, cit și prin viziuni contradictorii, susceptibile de trăiri și interpretări diverse asupra lumii. Admițînd „jocul” omului cu universul, „dreptul” acestuia de a lua lumea în glumă sau în serios după propria sa dorință, arta îi permite artistului și „jocul” cu logica, cu inducția și cu deducția, cu premisele și cu concluziile lor etc....

Dintre toate manifestările spiritului teoretic sau practic uman arta mi se pare singura căreia „nimic din ceea ce este omenesc nu-i este străin”, singura interesată de toate ipostazele existenței și manifestării insului uman: de cunoașterea și de recunoașterea, de puterea și de slăbiciunea, de inteligența și de prostia, de conștiința și inconștiința lui.

Prin „omul imaginar” pe care ni-l dezvăluie pretutindeni unde prin creația sa artistul l-a „proiectat”, cunoașterea artistică ne poartă nu atît spre înțelegerea în sine a unor lucruri, fenomene, situații sau legi, cit spre semnificațiile umane ale acestora. René Huyghe era îndreptățit să spună că arta dezvăluie nu „secretele naturii” ci „secretele omului”.

Potrivit specificului ei, opera de artă poate oferi și idei, poate oferi și numai stări de încintare artistică sau numai anumite cadre afective care predispun spre anumite idei. Dacă prin caracterul lor ideile și acțiunile au capacitatea de a declanșa stări de spirit specifice, la rîndul lui, caracterul sentimentelor și dispozițiilor sufletești influențează un orizont delimitat de gânduri și manifestări. Prin universul ei teoretic, prin realitatea ce se oferă inspirației artistice, prin finalitățile ei general-umane și concret-istorice etc. arta unei epoci, societăți, națiuni poate corespunde economiei, științei, ideologiei, acestora, dar ar fi greșit să considerăm că ea decurge doar din acestea, că ea ar fi o simplă transfigurare în imagini sensibile a acestora. Artă nu este numai o întrupare a timpului, ci și o luptă împotriva lui, o aspirație spre eternitate. Artă este, poate forma cea mai înaltă și mai concret umană a acestor aspirații a omului spre nemurire: singură ea poate păstra prin timp personalitatea individuală, gândurile și sentimentele unui anumit om, viziunile și aspirațiile lui.

Obiectul își poate pierde, și își pierde de cele mai multe ori, „esența” sa inițială de fenomen natural pentru a face loc unei „esențe” umane individuale (sau sociale într-o viziune individuală) proces prin care el poate deveni obiect artistic, operă de artă. El poate deveni, astfel „fenomenul” unor alte „esențe” decît esențele sale reale, naturale, pe care le avea inițial și prin aceasta însăși discuția despre fenomen și esență în opera de artă își pierde sensul.

În unele genuri de artă (muzică, arhitectură) sau în arta nonfigurativă, de pildă, i se pretinde contemplatorului să meargă nu de la concret la „abstract”, ci de la „abstract” la „concret”, nu să desprindă ideea din lucruri și fapte, ci să găsească fapte și lucruri prin care ideea operei de artă s-ar putea materializa, exemplifica, „introduce” în realitate. Contemplarea oricărei opere de artă prin corespondența, prin regăsirea de sine a „omului real” în operă presupune o „dez-esențializare” a acesteia, o „reducere” a ei la o experiență de viață fenomenală, la un univers spiritual individual. Cînd biologul studiind viața unor microorganisme descoperă manifestările lor generale, comune, repetabile etc. putem spune că el ajunge de la fenomenele acestor micro-organisme la esențele clasei lor. Dar cînd poetul, plecînd de la o metaforă cu un microb ajunge la statuia lui Tutankamon, a vorbi despre fenomen și esență (în același sens) este o absurditate.

Imaginaea artistică nu înseamnă neapărat o „ascundere” a ideii în „materie sensibilă”, ea făcînd posibilă și expunerea nemetaforică, directă, deschisă, a ideilor.

Exprimarea artistică nu se reduce la metaforă, ea nu este artistică prin sine, printr-o anume construcție lingvistică a discursului artistic, ci, înainte de toate, prin semnificațiile ei umane, prin reacțiile afective și ideatice pe care le poate trezi. Or, aceste reacții opera de artă le poate face posibile în public nu numai prin perfecțiunea exprimării, ci și prin profunzimea spuselor sale, prin gradul de interes al acestora. Expresia artistică nu este o expresie anume creată după anumite legi, ci acea expresie în stare să-l emoționeze, să-l încînte pe contemplatorul ei, dezvă-

luindu-i, prin aceasta semnificații ce vizează propriile sale viziuni, amintiri, aspirații... Din acest punct de vedere nu există forme artistice, ci doar forme ce devin artistice. Dar deși arta nu este o simplă transpunere a unor idei, cel care nu are ceva de spus nu poate deveni artist.

Dacă, asemenea lui Camil Petrescu, artistul „vede idei” ce nevoie mai are să le „ascundă” în „materia sensibilă” când el le vede chiar așa sensibile, umanizate, individualizate?! Forma reală a ideii nu este una teoretică, ci una sensibilă, forma teoretică fiind doar o abstracțiune logic necesară a acesteia.

Platon considera frumosul ca unitate în varietate, ca unitate a ideii cu sensibilul. Fenomenul artistic s-a lăsat analizat multe veacuri prin prisma acestei concepții (venite dintr-o filozofie a artei apriorică lui), dar această concepție, aproape de universală circulație și astăzi, reprezintă un punct de vedere unilateral și exterior artei. Fiind forma cea mai complexă de exprimare a omului, artei i se potrivește concepții diverse și diferite, dar numai o concepție care pleacă de la studiul fenomenului artistic, real, este adecvată analizei, studierii și aprecierii Operei de artă. Amintita concepție despre frumos ca „unitate în varietate”, ca „unitate a ideii cu sensibilul” ce pleacă de la Platon și tronează aproape universal în istoria esteticii pare neîntemeiată sau folosind un termen mai tare, falsă, deoarece ceea ce dă unitate diversității în opera de artă nu este ideea, ci imaginea artistică diversitatea operei de artă fiind deopotrivă sensibilă și idealică de unde și posibilitatea ei de a avea semnificații diverse și de a se preta la interpretări diverse. „Esența operei de artă nu este ideea ei, ci imaginea artistică pe care ea o oferă și care este o exprimare a talentului artistului, o exprimare a conștiinței sale de sine. Doar „imaginea artistică” este cea care realizează sinteza dintre conținuturile umane semnificative și valorile formale ale operei de artă, doar prin ea obiectul artei apare ca obiect artistic.

Dincolo de idee arta apare ca o exprimare integrală a umanului în general, ca o obiectivare simbolică a potențelor creatoare (sau re-creatoare) ale omului.

Studiul artei va trebui reconsiderat din perspectiva înțelegerii unității inseparabile și a fuziunii reciproce a ideii și expresiei, a conținutului și formei în imaginea artistică (imagine ce nu este o simplă exprimare a ideii prin sentiment, ci, dimpotrivă, simbolul integral al unei atitudini umane în diversitatea dimensiunilor sale afective, ideatice, volitive etc.).

Cei mai mulți dintre contemplatorii de artă cu o cultură estetică oarecare poartă în spiritul lor, ca pe niște structuri tiranice, ideea și imaginea, conținutul și forma, tema și figurile de stil etc. (uitând că acestea reprezintă, doar niște abstracțiuni teoretice de maximă generalitate neaplicabile oricând și ca atare oricărei opere de artă). Iar atunci când contemplatorul nostru citind poezia nu poate descoperi „ideea principală”, când ascultând simfonia nu-i poate dezvălui „mesajul”, sau, când ieșind de la cinematograful, nu poate găsi „firul roșu” al filmului, intră într-o adevărată panică spirituală.

Fericit acela care descoperă întotdeauna ideea principală! Există unii iubitori de artă sensibili la idei și alții care-și fac idei din sentimente.

Dincolo de figurativismul sau de nonfigurativismul prin care forma operei de artă se apropie sau se îndepărtează de forma obiectului artei, opera de artă include întotdeauna în ea un „ceva” uman care ne vorbește, care „ascuns” acolo, ne strigă pe nume, ca într-un joc de copii, ne cheamă să-l găsim cu glasul idealurilor noastre. Prin adevărul artistic exprimarea de sine a artistului coincide cu regăsirea de sine a publicului. Dacă ar fi să dau o definiție a adevărului artistic aş spune că el reprezintă tocmai o regăsire (la modul afirmativ sau negativ, al amintirii sau a aspirației) a „omului real” (publicului) în „omul imaginar” al operei de artă.

Spre deosebire de adevărul simbolului științific, adevărul imaginii artistice nu se mai „verifică” prin confruntarea acestuia cu modelul său inițial din realitate (când un asemenea obiect există și când opera respectivă face posibilă o asemenea comparație), ci prin modul în care are loc comunicarea sensibilă și intelectuală între „omul imaginar” al operei și „omul real” al vieții cu istoria sa, cu timpul și locul său, cu condițiile de viață și idealurile sale etc. Definit în felul acesta adevărul artistic se dezvăluie a fi la fel de propriu și operelor de artă figurative și celor nefigurative și sculpturii lui Michel Angelo și sculpturii lui Brâncuși și picturii lui Ra-

fael și celei a lui Pissarro și lui Nicolae Grigorescu și lui Tuculescu și lui Balzac și lui Dostoevski etc.

Pentru o înțelegere mai clară a raportului dintre opera de artă și motivele reale de inspirație (așa cum le relevă știința, cunoașterea comună, istoria, etc.) să introducem o distincție între **adevărul artistic** și **veridicitatea** operei de artă. Prin **veridicitate** înțeleg compatibilitatea, similitudinea dintre imaginea artistică a unui fapt și imaginile lui naturale, științifice, comune etc. Ea exprimă, deci, un raport între obiectul artei și obiectul artistic, considerînd opera ca imagine subiectivă a realității și definindu-se în cadrul cunoașterii motivului real al operei de artă.

Deoarece însemnătatea unei opere de artă nu este o simplă consecință a gradului în care ea imită, oglindește, în forma lor naturală, fapte ale realității, urmează că originalitatea, valoarea artistică a unei opere în general, nu are decît raporturi mediate și întîmplătoare cu veridicitatea acesteia. Prin cunoștințele veridice pe care le poate include, cunoașterea artistică se unește cu cea științifică, istorică, banală, etc. și poate presunne unele atitudini practice specifice acestora. Gradul în care cineva din public apreciază veridicitatea unei opere de artă, apare, astfel, în legătură directă cu experiența de viață a acestuia, cu orizontul său de cultură, cu interesele lui ideologice, practice, morale etc.

Dacă în artă realitatea vorbește prin artist, semnificațiile ei fiind cele pe care artistul i le oferă, atunci înseamnă că o operă poate fi „neveridică” fără ca prin acest fapt în sine funcționalitatea ei socială, morală, politică, etc. să aibă vre-o pierdere sau vreun câștig. Artistul se numește artist nu pentru că trăiește pe seama realităților existente, ci pentru că crează realitățile noi, ideale, simbolice (existente și semnificante prin ele însele) ale operei de artă.

Veridicitatea însoțește arta în anumite perioade ale istoriei sale, și în anumite genuri artistice (este de obicei nepotrivit să discutăm despre veridicitatea în arhitectură, muzică etc.) pe cînd adevărul artistic este o determinantă fundamentală, existențială a Artei dintotdeauna și de pretutindeni, reprezentînd fundamentul cunoașterii artistice.

Cu această distincție în gînd putem observa cît de neîntemeiate sînt și cîtă lipsă de inteligență ascund ideile despre o așa zisă „dispariție a artei” prin înlocuirea ei de către știință, sau despre „contradicția” dintre conștiința artistică și conștiința științifică. Dacă valoarea artistică s-ar identifica cu veridicitatea, atunci discuția despre „dispariția” artei ar putea fi justificată teoretic, deoarece ea s-ar afla pe același plan și în aceeași poziție față de realitate ca și știința, și, deci ar putea fi substituită prin aceasta. Ori, după cum se poate vedea, caracteristica veridicității (prin care arta se apropie de științele naturii, de științele sociale, de istorie etc.) nu este o caracteristică care să fundamenteze valoarea artistică, o dimensiune existențială, originară a acesteia. Adevărul artistic neputînd fi substituit prin alte adevăruri înseamnă că nici arta nu poate fi substituită prin alte forme de manifestare ale spiritualității omenestii. Dacă creația artistică îi pretinde ceva artistului, acesta este adevărul artistic pe care orice operă de artă îl pretinde (încolo totul pare a rămîne la discreția artistului și a istoriei sale).

Dar această pretenție nu este de loc mică deoarece cerîndu-i adevăr artistic opera de artă îi cere artistului întreaga ființă sa, întreaga conștiință sa de sine. Vă dați seama ce paradox al „altruismului”?! Pe de o parte, arta îi permite Artistului orice, pe de alta ea îi pretinde întreaga lui ființă. Legenda „Mesterului Manole” pare a aduce o nestemată ilustrare a raportului dintre artist și opera sa, a pretenției operei ca artistul ce o crează să se „zidească” în ea, să se „închidă” în ea pentru a-i da temelnicie în timp și în frumusețe. Zidirea Anei de către Mesterul Manole este o zidire de sine, o cedare, o „includere” de către artist în opera sa, a propriei sale vieți.

Fără un „om imaginar”, în ea, fără umanism, opera de artă nu poate ființa în timp, nu poate exista ca operă de artă, ca valoare artistică. Opera de artă pretinde a fi creată de un om, în stare să-și sacrifice viața sa, ființa sa (îmaginară) pentru a-i da viață și personalitate. Dar un om în stare să se „sacrifice” pentru fiecare operă a sa nu poate fi decît unul care „are mai multe vieți”: un astfel de om este artistul, el care dincolo de viața sa ca om comun, mai are încă o mie de vieți imaginare și o mie de personalități imaginare, în lumea fanteziei sale artistice.

Cel care dă viață și trăinicie operei este artistul nu tăria pietrelor, nu înălțimea schelelor, nu ceilalți „nouă meșteri mari / calfe și zidari” ca să vorbim cu cuvintele Legendei. Cei care trăiesc alături de artist se declară și ei în stare să-și zidească viața între zidurile operei, să se sacrifice pentru artă, dar cea care apare prima în zori, cea care înfruntă ploile și vântul și cea care este sacrificată este întotdeauna viața artistului, iubirea lui, Ana.

Acesta este adevărul creației artistice. Restul este veridicitate, timp, istorie, cultură, măiestrie, tehnică, reflectare, reconstrucție, orice... Dar, singur acesta este adevărul creației artistice.

Valoarea artistică a unei opere nu este legată direct de gradul în care artistul păstrează sau deformează formele reale ale lucrurilor, ci, înainte de toate, de modul în care el își face din trăirea acestora o expresie a conștiinței sale de sine.

Această idee este fundamentală pentru înțelegerea modalității în care arta este, în primul rând, o formă a conștiinței individuale de sine spre deosebire de științele umanistice sau științele naturii care sînt forme ale conștiinței sociale justificate prin existența naturală sau socială, prin manifestările reale ale obiectului lor.

Sentimentul trăirii acțiunii pe care opera de artă îl poate trezi contemplanților săi, poate genera, deopotrivă, dorința acestora de a înfăptui o anumită acțiune cit și atașamentul față de ea (sau dezavuarea ei).

Prin impresia (de asemenea tipică artistică) de a fi participat sau de a fi asistat aievea la fapta reală pe care opera o poate presupune contemplatorul artistic își construiește o „biografie imaginară”, de multe ori, cu influențe la fel de puternice asupra personalității sale ca și biografia sa reală. „Omul real” nu se „caută” numai pe sine în opera de artă, ci îl „caută”, deopotrivă, pe „omul imaginat” al operei în viața sa reală, iar atunci cînd îl găsește atitudinea sa față de acesta poate fi uneori, cea pe care și-a însușit-o prin contemplarea artistică. (Revelator este aici, de pildă, cazul „personajelor tipice”, a personalităților deosebite întîlnite în literatură, teatru etc.).

Deși opera de artă poate fi un îndreptar pentru o anumită acțiune reală, forța artei nu constă în mijloacele concrete pe care ea le propune pentru un anumit ideal, ci în primul rând în sentimentul idealului pe care ea îl poate insufla. Artă poate fi și o călăuză în acțiune, dar ea este în primul rând o chemare, un ideal, al acțiunii umane.

Simbolurile artistice sînt astfel de simboluri individuale care își depășesc individualitatea prin puterea cu care își trăiesc și își exprimă propria lor individualitate. Prin aceasta, ele se deosebesc de celelalte imagini, pot fi „captivante”, „interesante”, „atrăgătoare”. Odată cîștigate aceste calități, imaginea artistică individualizatoare își are deschis drumul spre generalizare prin conștiința contemplanților săi.

Reprezentînd o existență imaginată a propriului său creator, fiind o formă de exprimare a conștiinței de sine a artistului, opera de artă poate cuprinde în ea cunoștințe dintre cele mai felurite și poate avea semnificații diferite, dar numai acelea care intră în orizontul „omului imaginat” pe care ea îl cuprinde pot numi valoarea ei de cunoaștere artistică, pot face ca opera să apară ca un „alter ego” artistic al contemplatorului său, să-l înnobileze pe acesta cu sentimentul demiurgic al puterii de creație și al depășirii sale de sine, prin propria sa conștiință. Versul exprimă poate, mai frumos și mai adevărat natura de dialog (a contemplării și cunoașterii artistice): „Sfînt trup și hrană sieși Hași rupea din el”... (Ion Barbu).



ANDRI PEER

## *Vis obscur*

Eflorescența tirzie de focuri  
își seamănă pierdutele bijuterii  
în peștera nopții.

Zei străvechi zadarnic  
tremură brațe uscate  
sub mușegaiul timpului.  
Și vântul lovește  
în palida-mi față  
cu pumnii de gheață.

Stelele nu mai varsă  
lumina de candelă.  
Balaurii mișună  
în mocirla adincă.

Gurile căscate în smîrc  
așteaptă prada sub tenebrele  
ce ni le dăruie spaima.

## *Povară ușoară*

N-aștepta invazia ierbi  
printre degetele picioarelor.  
N-asculta lucrurile gudurîndu-se  
ca să rămi.  
Sparge vitrinele  
rupe farmecul pantomimei  
și pleacă.

Decît lingura mai curînd cuţitul  
scoate-l din teacă:  
lupul nu-l vei goni  
cu miinile goale.

Nu şovăi  
la cuţitul  
şi pleacă fără să te mai întorci.

(Trad. din retoromană, după o variantă franceză, de Gheorghe Drăgan)

---

HANS RUDOLF HILTY

## *Gîndind la astronauti*

Abandonate iernii sînt căsuţele  
urmele împlerite  
zilele luminii numărate

Apollo o Apollo

Peste povirnişuri se revarsă  
lava de culoarea mierei  
a molifţilor îngălbenind

Cea mai blindă priveleşte lunară  
din cite-au existat vreodată

Gîndindu-ne la astronautii  
care zboară-n jurul nostru

scoate-mi uşor  
ca un ultim ecou  
acele molifţilor  
tu  
din şuviţele părului

În româneşte de Claudiu Paradais.

---

ALEXANDRE VOISARD

## *Cînd se îngîină ziua cu noaptea*

Catifea a cerului. Licăriri ca nişte furci în care ochii miraţi se rănesc. Supa bolboroseşte şi focul care lincezeşte din cînd în cînd tresare.

— Spune, mamă, s-a întunecat dintr-odată atît de tare dincolo de colină, în-cît nu se mai văd corbii dansînd: î-au înghiţit oare norii?

— Du-te odată și umple un coș de lemne din magazine.

— Spune, norii care trec atât de repede deasupra pădurii ne zăresc oare, au timp să mă vadă înfășurându-mi fularul?

— Un coș plin virii, bucățile mari dedesubt, cele mici, pentru aprins deasupra.

— Și încă, trebuie o pipă de căpcăun, o pipă de șapte poște pentru a scoate nori atât de mari.

— Nu uita, în trecere, să dai o mină de grăunțe la iepuri.

— Și dacă norii ar cădea deodată, așa înaintea noastră, peste finețe

— O mină bună celor mari și una mică la soldani.

— Dacă ar cădea ca o piatră sau mai degrabă ca o pasăre uriașă, o pasăre de plumb, pe biserică.

— Ia seama mai ales, înainte de-a te-ntoarce, ca ușile cotețului de iepuri să fie bine închise.

— Norii ar putea atunci să ne devoreze, să ne înghită unul după altul ca pe niște furnici. Dar se spune că norii sunt apă.

— Și mai culege, din grădină, câteva fire de pătrunjel.

— Mă duc să-mi pun basca, dacă se pornește ploaia... Dacă norii cad toți în același timp, câmpia ar deveni un lac imens plin de pești de jur împrejur cu trestii ca pana.

— Grăbește-te, focul scade și supa așteaptă.

— Atunci mi-aș umple coșul cu păstrăvi mari pe care ți i-aș aduce la fugă. Dar norii poate nu-s nici păsări nici apă.

— Copile, iepurilor trebuie să le fie foame.

— As crede deci că norii sunt barba cenușie și părul vântului. Căci vântul există, există și e puternic. Știi că dezrădăcinează și cei mai mari brazi?

— Grăbește-te, te rog, și vezi dacă s-a-ntors cîinele.

— Voi fi prietenul vântului. Când îl voi chema, mă va duce și voi fi mai ușor decât un nor, chiar cu lemnele în coș.

— Vorbești prea mult și focul se stinge.

— Alerg, alerg la lemne și dacă mă ia vântul am să-l rog să pună coșul în fața ușii.

— Întoarce-te, întoarce-te odată, ai uitat să-ți incalzi ghetele. N-ai să treci ograda cu picioarele goale pe un așa timp. Întoarce-te.

— Am să mă-ntorc, am să mă-ntorc cu vântul și împreună, dintr-o suflare, vom reaprinde focul tău, vei vedea jăraticul înroșindu-se, înroșindu-se, frumoasă dimineată în vatră...

\*

Căzu seara. Norii se retrăgeau repede spre est, desiășurind o lungă eșarfă de cerneală. Cîinele, plin de noroi, traversă grădina, ținind în gură un iepure mic.

RENÉ KAECH

## Poetul în orașul ruinat

(Monolog)

Cînd ieși în piață, cîinii urmăreau șobolanii și pisicile priveau cu urechile ciuclite și coada neastîmpărată. O miasmă de canal urca din adîncuri ca un fum de vulcan și se auzea depărtată vocea surdă a cîmpiilor care fierbeau împotriva orașului vechile lor nedreptăți.

Pierre cel bolnăvicios se grăbea; bătrina Fauchon și nora ei Fauchette adunau stăruitor hirtii murdare risplite pe jos. André cel fript arunca midii proaspete în oală. Din străduța măcelarilor se destrăma în arpegii un glas, dar acordeonul se opri, poate la capătul puterilor. Cum să știi?

Era prea obosit pentru a gândi mai mult de douăzeci de secunde. Prea obosit pentru a surîde, pentru a râde, pentru a plinge, poate la capătul puterilor ca și acordeonul. La ce mai era bun, dacă nu să viseze la iubiri trecute? Melancolică repetare a inimilor prea sensibile! Bolțile erau goale. O jucărie de copil striga, pată albă într-un colț. Luna răsărea de după Turnul Vrăjitoarelor.

De la o fereastră răsună o chemare. Cui? El știa sigur că era Clara aceea care chema. Trebuia oare să împingă ușa, să suie scările umede și să ia fata în brațe? Nu era el prea sumbru?

Mai bine să se întoarcă... În piață, pisicile priveau ciîndi, culcate ca niște monumente funerare. Un clopot tot atât de grav ca disperarea absolută adăugă ultima notă acestui spectacol dezolant.

Voi rămîne oare poet, gîndi în sfîrșit, voi rămîne cetățean poet în cetatea ruinată? Sau voi pleca pe drumul sudului, departe de canalele acoperite cu nisip, pînă la ivirea zidurilor roșii ale orașului Soarelui?

Căci mîine va fi prea tirziu, definitiv prea tirziu.

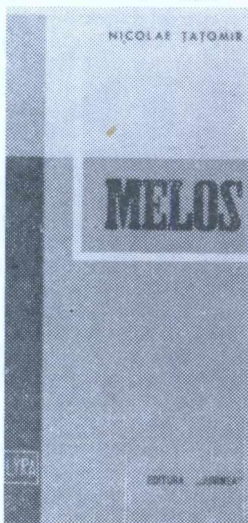
Traduceri de FLORIN MIHAI PETRESCU

# CRONICA LITERARĂ

AL. ANDRIESCU

**Nicolae  
Țațomir**

**MELOS**



A rareori ne este dat să constatăm o consecvență atât de pronunțată a unui poet cu el însuși, de la clipa cînd s-a înfățișat pentru prima dată cititorilor și pînă la maturitatea artistică. Unii poeți pot să renunțe să mai scrie, deplin realizați și incapabili de autodepșire, ca Arthur Rimbaud, pe alții, în schimb, i-am recunoaște greu în poeziile de început. Este cazul lui Eminescu, căruia i se publică de către unii editori versurile de tinerețe la sfîrșitul volumelor, într-un fel de anexă. Alți poeți și-au repudiat, pur și simplu, opera de început, ca Ion Barbu, iar cînd au găsit formula care-i exprima cel mai bine, după credința lor, au încetat, de asemenea, să mai scrie. Alții, dîm contra, au încercat să se caute și să se reinnoiască cu fiecare volum nou și se citează cazul lui Arghezi rare, deși sînt ușor de recunoscut unele caractere comune, a evoluat în trepte distincte de la **Psalmii** din **Cuvinte potrivite** la **Florile mucigai** sau **Hore**. Pe Nicolae Țațomir din **Lebede negre** îl întîlnim, în schimb, integral în **Melos**, la o distanță de mai bine de trei decenii, pentru că în volumele care stabilesc legătura între debut și cartea recentă nu poate fi observată decît doar îngroșarea unor tonuri satirice, într-o anumită perioadă, ca efect al unor circumstanțe de epocă, deci exterioare.

În **Melos** setea de echilibru, de cumpătare clasică, de armonie, de împăcare cu sine și cu lumea este turnată în același vers cizelat cu grijă în cadențe impecabil rotunjite. Exactitatea versificației, remarcată de G. Călinescu în comentariul succint la volumul **Lebede negre**, trădează un suflet canonic, virtutea esențială a clasicului, supus voluntar regulilor menite să-l pună întotdeauna între hotare certe, pe un teritoriu unde nu bîntuie niciodată furtuni prea mari, care ar putea tulbura simetria unei lumi bine ordonate, scăldate în lumină. Cultul pentru formă nu-i, așadar, în cazul lui Nicolae Țațomir, o ispită vană, o simplă ambiție de artizan priceput, care-l împinge spre artificiozitate, ci corespunde unei trăsături sufletești fundamentale. Ceea ce amintește de clasicismul minor și într-un anume fel de recuzita clasicizantă a parnasienilor, nu de clasicismul de substanță, este numai o aparență, cu atât mai înșelătoare cu cît versurile se încarcă mai mult, cum este cazul poeziei **Pasărea albă**, de arhitrave, de

capiteluri, temple în stil doric sau ionic, de coloane și volute. Dincolo de aceste elemente exterioare și de aluzia mitologică regăsești un fond sufletească autentic, de echilibru, pe care se înalță coloane clasice. Nu stilul, definit ca artificiu, ca manieră impersonală, mai mult decât ca manifestare a individualității, îl atrage în primul rând pe poet, dacă ar fi să acordăm toată încrederea unei astfel de confesiuni, ci „marmora sempiternă” care închide, nevăzută, misterioasă, poezia. Putem vorbi, în cazul poeziei lui Nicolae Țațomir, de absența sensibilității, de acea faimoasă impersonalitate parnasiană, sau mai degrabă de un anumit fel de sensibilitate, mai puțin toridă, ceea ce nu înseamnă că acuză implicit lipsa de profunzime? Când ajungem pe acest teren este foarte greu să tragem hotare și preferăm atunci să transcriem câteva versuri care spun poate mai mult despre idealul poetic al lui Nicolae Țațomir decât nuanțările noastre: „Zborul alb spre altitudini / Trebula păzit și-n visul / Înstelat de certitudin / Și naiv ca paradisul”. Această setă de spații senine, de altitudini, de hotare sigure este definitorie pentru lirismul raționalant al lui Nicolae Țațomir.

Este normal să ne întrebăm, prin urmare, sub care cer de certitudini zboară această poezie, urmărită cu sufletul temător de poet? Revelator în acest sens ar putea fi dialogul cu timpul. Sub petala moartă poetul a căutat întotdeauna fructul și raționând se întristează, mai mult didactic, de momentul când nu-l va mai putea găsi (Elegia a doua). Și dacă frumusețea este trecătoare, memoria imperfectă, dacă-i „prea scund azurul, prea puternic lutul”, gândul consolator nu încetează: „Și totuși frumusețea statuară / Pe luturi calcă” (Elegia a treia). Poate mai concludem încă pentru acest suflu elegiac particular, pentru că nu-l al disperării, credința în eternitatea frumuseții rămânând nestrămutată, este acest final din Elegia a patra: „Se năruie coloanele și totuși / rămâne neatinată frumusețea”. Acest clasicism temperamental se întâlnește cu estetica parnasiană într-o poezie ca *Marmora de aer*, în care poetul se vrea și se visează sculptor, poezia inefabilă urmînd să fie cioplită — după cunoscuta iluzie a parnasienilor — „dintr-o Carrară pură”. Această obsesie parnasiană a durabilității (Qu'est-ce que tout cela qui n'est pas éternel?), care sfidează pulsațiile neliniștite ale inimii, o întâlnim și în *Dar Verbul viu...* „Dar verbul viu se smulge din zborul lin, asemeni / Unul condor cu ciocul de oțel, / Miresei efemere izbindu-i țeastă-n cremeni, / Zent să fie și nadir tot el”. Moartea este văzută alegoric (Doamna în negru), virtuozitatea metaforică alungînd orice spaimă. Dialogul cu timpul, pentru acest temperament poetic potolît, pentru acest spirit geometric prin excelență clasic, preocupat de gloriificarea omului proiectat într-un plan vast, universal, iar nu de dramele lui ca individ, este lipsit aproape total de înfiorări tragice (Dialog cu timpul). Speța trece întotdeauna înaintea insului și poetul pășește nepăsător, cercetînd milenii, armonia universală (Imens pendul), pe lângă descompunere, singura măsurătoare dramatică a timpului, care i-a oprit, de aceea, ca tot ceea ce este accidental, pe toți poeții damnați, începînd cu romanticii. În conformitate cu un crez evident calofil, în sensul bun al cuvîntului, pentru că în spate se ridică o întreață tradiție literară, pe care ar fi absurd s-o respingem, viața apare filtrată prin vitralii, fără ca o poezie ca *Planeta albastră*, la care ne referim în mod special, să fie lipsită de o anumită forță emotivă: „E timpul-terra plină, cornul terrei / Să le sfîșim pe tot rotundul sferei / Cu frumuseți de vechi corespondențe / Între culori, mirezme și cadențe / Filtrată prin asemenea vitralii, / Lumina cîntă-n orgile din dali / Și cad, ca niște raze dintr-un astru, / Mirezme dulci pe lotusul albastru”. Livresc, mai ales prin abundența aluziei mitologice și a metaforei prețioase, construite cu ineputabile resurse inventive, poezia lui Nicolae Țațomir înfruntă și rezistă la mari vînturi de uscăciune. Sursa literară poate servi unei interpretări proprii, chiar cînd oferă o replică didactică, ca în cazul poziției diferite în *Remember* față de *Oul dogmatic barbian*.

Această viziune senină a lumii, sferică, rotitoare, eufonică, receptată în simetrii imuabile, nu în accidente nesemnificative, singurele izvoare de neliniște, dar și de căldură umană, este reluată mereu în poezia lui Nicolae Țațomir într-o serie de imagini cheie, generalizante, atît atunci cînd punctul de plecare este obiectul mărunț, de uz cotidian, totul transformîndu-se pînă la urmă în simbol, ca în *Cupa*, cît și în cazul unor meditații grave, ca în *Cirumlunar e visul*. Și atunci „vibrează claritatea pe-a cercului secvență”, „les flăcări reci”, invazia luminii

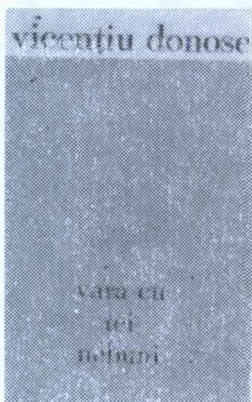
își dezvăluie izvoarele în „telurica esență” a unei banale cupe care închide „sonore amplitudini”, „vibrații azur”, poetul se pătrunde „de-al armoniei virus”, de „liniștile vaste”; visul devine, în acest univers din care s-a eliminat durerea, „cancer de lumină”, la rîndul ei lumina devine „marmoree”, o „duritate albă” și poetul aduce „prinos mișcării ample”; topește „în aurul din ritmuri imagini rare”, îmbătîndu-se tot timpul de ritmurile acestui univers fără stridente, muzical. Să-i reproșăm atunci poetului un astfel de crez estetic, căruia i se închină plos ca un credincios în templu, pentru că este evident că nu cunoaște o dragoste mai mare, pe care să o așeze mai presus de orice, decît poezia? „Stăpîn-ncoronată a mărilor purta / O mantie țesută de zeul poeziei / Din rimele de aur sclipind pe versuri ca / Mirabile cupole pe cerul fanteziei. / Nu-ncape cenușul unde-i atît azur, / Nici inodorul unde-s atîtea reci arome”. Dar oare nu se află și aici, în acest univers de „arome reci”, sub acest cer muzical, dincolo de largi și stînjîmîtoare pete convenționale, o sursă de poezie? La această sursă Nicolae Țatomir oficiază cu gravitate de sacerdot.

## N. BARBU

**Vicențiu**

**Donose**

# VARA CU TEI NEBUNI



A tît sub raportul modalității artistice cit și sub acela al ordonării sumarului, volumul **Vara cu tei nebuni** de Vicențiu Donose prezintă o unitate de ton și o siguranță în selecția materialului de viață, cu totul remarcabile, chiar dacă am uita că ne aflăm în fața debutului său editorial (Editura „Junimea” Iași). Autorul a asimilat elemente caracteristice ale prozei tradiționale, ale prozei moldovenești — în primul rînd. Este vorba de aceea curgere calmă a narațiunii, de echilibrul frazei, sobrietatea compoziției și — poate — chiar de lirismul, obiectivat numai în parte, care fixează atîtutodinea povestitorului și finalitatea construcției. Sînt calități care, în doze diferite pot fi înțelnite în scrierile înaintașilor, de la Negruzzi la Sadoveanu și de la Creangă la Cezar Petrescu și la Titus Holmog sau la Topirceanu din Pirin Planina și Otilia Cazimir din **A murit Luchi**.

Dar aceste note stilistice sînt, cum am spus, asimilate unei ținute proprii, modern sîlefuita, fără ostentație sau pretiozități, o ținută care exprimă, în aceeași măsură, ceea ce în termeni didactici s-ar numi fond și formă, atitudinea scriitorului fiind pusă în valoare și implicată în însăși modalitatea sa artistică.

Prin ce se detașează scrisul lui Vicențiu Donose? Autorul este, în primul rînd, un anticafol, neînscriindu-se astfel falsei tradiții a epilo-

gonilor sadovenieni cu idilismul de nuanță neosemănătoristă, manifestat și prin descriptivismul abundent și prin abuzul lexical arhaizant și provincialist. Prin contrast,

mi se pare caracteristic la acest prozator tânăr stilizarea extremă atât a cadrului acțiunii, deci a coordonatei spațiale, cât și a timpului, fiind vorba de un timp oarecum indeterminat, sugerat mai degrabă, prin apelul mai mult indirect la cite unul din momentele cruciale ale experienței istorice mai recente. În *Năframa albastră*, de exemplu, povestirea cu care se deschide volumul — cea mai scurtă din toate — ne dăm seama că acțiunea se petrece în timpul secetei. Dar poate fi oricare secetă, stările și mobilurile fiind identice, fără ca autorul să se complice cu amănunte suplimentare, de natură să precizeze că e vorba de seceta din anii imediat următori celui de al doilea război. Se înregistrează astfel o deschidere spre cercetarea comportamentului uman, la diferite nivele (aici e vorba de copilărie) pus în situații adesea dureroase. Acuitatea observației, sensibilitatea în stare să surprindă candorile unei copilării tragic încercate, lirismul conținut, în consonanță cu peisajul, concurează la obținerea acelei impresii de compasiune gravă față de destinul Mălinei, fetița care „simțea cum îi crește păr de lup pe spinare”. Pe cât permite acest subiect, nota melodramatică este evitată, și aceasta datorită unei alte particularități a scrierii: o anumită înclinare spre fabulos, spre fabulosul care, amplificând impresiile, duce în schimb la sesizarea în adâncime a stării de tensiune interioară de care sînt bîntuite personajele.

Nota fabulos-fantastică se accentuează încă în povestirile de mai mare întindere, avînd drept consecință o și mai accentuată stilizare a peisajului și a detaliilor menite a localiza faptele în timp. Acest fantastic nu este însă aplicat unor figuri mitice, unor fapte legendare, ci întîmplărilor din realitatea imediată. De aceea, s-ar putea vorbi de introducerea unor elemente ale absurdului. Și *Focul e dincoace* și *Fata care ride* își reazemă intriga și sensurile pe niște presupuneri ce depășesc limitele experienței sensibile, continuînd-o însă, fantezist, în zone pe care, de altfel, semnificația elementară a faptului de artă ne îspitește să le bănuim.

Un pictor trăiește acea satisfacție de mult visată (a se vedea mitul lui Pygmalion) de a-și vedea întrupate două tablouri: un „Autoportret” executat după o tehnică modernistă (este inutil a încerca să descifrăm „curentul” artistic, pentru că e vorba numai de un pretext) cu o singură mină (și aceasta cu zece degete), și un personaj mitic, un „Mefisto”. Acesta din urmă, însă, depășește — dată fiind „condiția” sa... diabolică — termenul convenit, îngăduit (aș zice „experimental”) îngăduit existenței sale concrete, iar pictorul și vrăjitorul de circ (deci, pare a ne spune autorul, fiind vorba de un „vrăjitor”, nu avem de-a face cu o mistificare, cu o percepție falsă, ca în cazul scamatoriei sau al prestidigitatiei) rămîn cîteva momente în starea de perplexitate a ucenicului-vrăjitor.

Un tânăr oarecare, (numit generic Băiatul), lipsit de o identitate socială precisă (între altele, — deducem — și datorită faptului că nu beneficiază de un eu clădit pe sedimentările de zi cu zi ale memoriei) posedă în schimb capacitatea extraordinară de a călători în timpul oamenilor, mai exact — în viitorul lor. Împrejurarea declanșează și aici o suită de reacții, întîmplări și observații cu caracter etic, sondînd necunoscutul de sub învelișurile cunoscutului și înlesnind meditația asupra oamenilor și asupra artei (*Fata care ride*).

Abstrudul astfel introdus, ca și în urzeala unui basm, nu face decît să deslușească mai adevărat realul, dezvoltînd, în fond, niște parabole, cu sensuri în bună parte polemice. Lectura urmează cu interes, autorul gradează acțiunea în spirit tradițional și reușește mai ales să sugereze atmosfera de încordare, stările de multime, calmul care precede un fapt neprevăzut.

Oprindu-ne mai mult (asupra celor două povești fantastice menționate, putem sesiza și o serie de inabilități în dezvoltarea fantasticului, momente stăgnante sau diluate ale narațiunii, naivități în încercarea de a stabili unele semnificații polemice de detaliu. De exemplu, pentru o parabolă intriga se complică uneori prea mult, observația se referă mai ales la *Focul e dincoace*. Odată introdus, elementul ce declanșează planul fabulos al povestirii (în speță „întruparea” portretelor pictate) pretinde o corespunzătoare reducere a realului conținut, pentru că intervine parabola, și într-o parabolă oricare amănunt devine interpretabil și trebuie să-și afle interpretările, în același sens cu ansamblul povestirii. Or, în *Focul e dincoace* intervin peripeții numeroase, accentuînd semnificațiile polemice, altele fiind, însă, disperate, și conduc la impresii banale, pe linia unui spectaculos gratuit. Mă refer mai ales la peripețiile lui Mefisto, discuțiile pe

care acesta le poartă cu pictorul, apoi cu femeia, rolul său „eroic” în timpul unui incendiu, pentru a afla, în cele din urmă, că mobilul său e același cu al banului diavol din mentalitatea comună, inițiator de... ipotecă asupra sufletelor, fricos când trece pe lângă biserică sau când se pronunță numele unui sfânt din calendar. Banale, cu o nuanță de trivialitate, sînt și considerațiile femeii („cei mai plicticoși bărbați sînt filozofii. Iar femeile nu au nevoie de filozofi, ci de bărbați” etc.). Povestea se diluează, în acest fel, fantasticul nu mai exercită aceeași atracție, devenind fastidios. Comprimarea acțiunii și înlăturarea banalităților ar fi susținut mai mult, poate, interesul și plăcerea lecturii. Altfel, o impresie hibridă, barocă nu poate fi evitată, ceea ce, la urma urmei, nu ar avea importanță dacă ar sluji ideii de bază, a confruntării între artă și realitate, între autor și opera sa. Dar pictorul dorește întruparea tablourilor sale nu din cine știe ce considerente ideale, ci în scop de reclamă. Ironia conținută nu e consecventă, ea rămînînd de altfel într-un plan subsidiar deși nota burlescă în confruntarea dintre autor și operă se reține ca atare.

În fine, chiar dacă sînt folosite intenționat, unele expresii și formulări par neglijente, și nu-și ating finalitatea satirică („mușchii corneei”, „prin ușa deschisă venea o undă de groază”, o „afacere sensibilă”). Discursul ținut de Mefisto tinerilor cu plete pare o teză și dacă ar fi comunicată la modul ironic efectul ar fi nefindoelnic („deși vă ucideți unii pe alții, vă iubiți și vă apărați sufletele”) dar ironia nu e realizată, dat fiind contextul în care apare. Se reține, însă, și din această povestire, capacitatea autorului de a crea o atmosferă halucinantă, de a examina reacții umane neașteptate. Orașul invadat de hîrtie (manifeste) constituie realmente, o imagine de coșmar în felul în care e realizată.

Aceeași însușire, ridicată la o treaptă mai înaltă, o întîlnim în *Fata care ride*. Și aici avem de-a face cu o parabolă, în spiritul unui fantastic cultivat de romanticii germani, însă cu motive autohtone. Întelegem că acțiunea, deși, la fel, plasată într-un cadru aproape „funcțional”, de convenție, are loc într-un sat. Păpușile lucrate de bătrînul meșter sînt sculptate în lemn, evocînd străvechi vîntuți artisanale. Fantasticul acesta de o factură inedită, fără antropomorfizări și fără amestecul regnurilor (ca la Hoffmann sau Tieck) parcă ar coborî din codrul eminescian, adică dintr-un spațiu mitic în care se țes taine ale firii și ale gîndului. Viziunea halucinantă, care nu deformează realul, ci îi conferă semnificații mai adînci, se infiripă în povestirea aceasta în cîteva momente ce se rețin cum ar fi starea de așteptare tensionată în care satul, oamenii — semnalîndu-se pretutindeni fără a fi văzuți — așteaptă să se întîmple ceva neobișnuit, ceva extraordinar, care stîrnește teama dar și curiozitatea. Este multă poezie, veritabilă în această povestire care confruntă ficțiunea artistică și viața adevărată, convertind-o pe aceasta din urmă, aducînd-o la diapazonul ideal al poeziei, cu afirmarea laturii nobile a gîndului și a sensibilității umane.

În *Vara cu tei nebuni* — cea mai bună, cea mai rotund construită din prozele acestui volum, însușirile scriitorului se verifică, la fel, prin finețea cu care sînt urmărite reacțiile umane, atît în grup, cît și individual, în momentul de supremă încordare. Fantasticul e redus aici la sugerarea trăirilor adînci ale personajelor, fără a interveni în mersul acțiunii. Sîntem tot într-un sat, în care, bărbații fiind plecați în război, numai femeile se întîlnesc, discută, se urăsc, se lamentează sau se ajută. Apariția unui bărbat mutilat, aflat în drumul de întoarcere, spre casă, schimbă viața acestei așezări, stîrnește pasiuni, invidii, acte disperate, pînă ce acel lna Matei, unicul personaj masculin, moare. Stările mocnite, cu nuanțe infinite, sinuoase, dar de mare amplitudine a sensurilor află și aici o tratare modernă, în sensul că autorul operează o despuiere a narațiunii, înlăturînd amănuntele de prisos, și evită grandilocvența, aducînd astfel un mesaj adînc umanist, antirăzboinic, fără lozincă, fără clasificări schematizante a personajelor în pozitive și negative, pe un ton sobru, meditativ.

Volumul acesta afirmă un prozator de indiscutabilă vocație și de perspective certe. Actualitatea cărții ca și modernitatea ei, așa cum am arătat, decurge din atitudinea implicită și nu ostentativ strigată, din sensurile bogate și larg umaniste ale fiecăria din prozele incluse.

## Convorbiri critice

MIHAI URSACHI

### Poesia perennis

Între a face poezie și a discuta despre poezie, prima îndeletnicire mi se pare mai plină, tot așa cum a-ți trăi viața mi se pare mai important decât a reflecta la ea. E însă pe de altă parte tot atât de adevărat că a trăi din plin presupune cu necesitate reflecția ca trăire, aceasta din urmă putând constitui experiența supremă a existenței. Așa încât poezia poate însemna pentru unii adevărata și singura viață, începutul și sfârșitul înainte și după care nimic nu există; după cum însă e neapărat necesar să existe pentru a putea

filosofa, cred că trebuie să fi trăit sub o formă oarecare poezia pentru a putea vorbi ceva despre ea. Poziția criticului — poet sau a poetului — critic mi se pare cel puțin privilegiată, dacă nu cumva cu totul excelentă. Din aceleași rațiuni decurge și faptul că în evoluția oricărui poet respectabil va apare la un moment dat în chip fatal o fază de reflexiune asupra propriei existențe poetice, așa cum și poezia în general trebuie să ajungă odată la vîrsta cunoașterii de sine. Sînt suficiente motive să presupunem că în evoluția ontogenetică a poeziei această vîrstă este pe punctul de a fi atinsă, sau a fost tot mai atinsă. Atît în cazul poetului ca unicat cît și în acela al poeziei ca entitate generală și evolutivă, atingerea fazei de care vorbeam aduce după sine în chip natural crize, crize care se pot rezolva fie prin prăbușirea în amorf și neant, fie printr-o explozie eflorescentă de forme și energii vitale. Inclîn să cred că de la simbolism încoaie poezia a devenit conștientă de ascuțita ei dificultate; experiențe mai mult sau mai puțin neputincioase au adăugat ceva la tezaur, devalorizînd însă metalul însuși. În locul trăirii reale și bogate a apărut o avalanșă de surrogate, ce-i drept mai subtile decît substanța care oricum miroase a primitiv, dar în sfîrșit, nici un fel de sensibilitate nu se poate nutri numai cu cuvinte, oricît de distilate ar fi ele.

Se constată în prezent o intoleranță crescândă față de produsele artificiale, naturalul a devenit chestiune de rafinement: viitorul aparține mătăsii naturale și nu nylonului. Spun aceasta în sensul revenirii la substanță și nu la instrumentele desuete ale trubadurilor de altfel dragi inimii noastre; a-l pastași acum pe Conachi sau pe Ienăchiță poate fi de tot hazul și interesant pentru o clipă, dar asta nu înseamnă totuși nimic. Eu mă re-

fer la transferul efortului poetic din zona limbajului în zona existenței, care este cea absolută; desigur, și afirmam aceasta într-o altă formă chiar la început, limbajul este el însuși existență și existența limbaj, dar lucrul e valabil abia cînd privești din sfera existenței esențiale, iar dacă te situezi vizavi reciproca nu mai este valabilă.

Cînd spuneam că prefer mătasa naturală mă gindeam la *poesia perennis*.

## D. FLOREA—RARIȘTE

### Cultură și poezie

**T**ot mai frecvente sînt vocile și condeiele care aduc în discuție problema realizării multilaterale a existenței umane. În legătură cu acest imperativ al vieții noastre contemporane, problema culturii este și ea tot mai des abordată.

Cred că nu mai e necesar să argumentăm că nici specializarea în anumite discipline științifice, nici acumularea grauită de cunoștințe nu constituie adevărata cultură, dacă acestea nu contribuie la transformarea și ridicarea omului pe o treaptă superioară, deschizîndu-i o viziune și o concepție proprie asupra lumii și a vieții, dacă nu duc la formarea unei personalități. Sub rezerva unor asemenea considerații, putem vorbi, în adevăr, de cultură; puteam afirma că, de pildă, orice medic, fizician, inginer, matematician, jurist, profesor... este și trebuie să fie om cult.

Dar poetul? Trebuie sau nu trebuie să fie poetul om cult?

S-ar părea că întrebarea e, dacă nu absurdă, cel puțin anacronică. Și totuși mai persistă ideea că un răspuns afirmativ la această întrebare n-ar fi deloc potrivit. Credem că eronata părere își are rădăcinile încă de pe băncile școlii. Mi s-a părut deosebit de semnificativă mentalitatea unei eleve din ultimele clase de liceu, de altfel fruntașă la învățătură, și, pe deasupra, autoare a unui caiet de „poezii originale” pe care m-a rugat să i le „corectez”. La întrebarea mea în legătură cu lecturile în afară de programă și cu autorii ei preferați, mi-a răspuns fără prea multă ezitare: „Eu nu citesc și nu învăț decît alît cît îmi trebuie”, — considerînd, va să zică, învățătura, în ultimă fază, suportul culturii în perspectivă, ca pe ceva ce ține de categoria nutriției stomacale (mîncîc cît îmi trebuie), fără a fi arsă de setea, de setea nepotolită de cunoaștere, care, pentru un adevărat om de cultură, nu se poate potoli niciodată.

Există, însă, și altă categorie de adepți ai suficienței intelectuale, aceea care susține că poetul, prin definiție este un om cult; ca atare, el nu trebuie să mai învețe nimic. La ce bun, cînd natura însăși l-a hăzărit să fie poet, prin urmare, om cult? Și încă ce cultură! Una care o depășește pe a tuturor semenilor ce nu fac parte din tagma celor ce stau la masă cu zeii, locuiesc în Olimp, beau ambrozie și se satură cu nectar! Cu ce rost, coborîndu-se pe pămînt, să se hrănească din opere de știință sau de literatură; să se adape din apele vioare ale artei poporului nostru și ale altor popoare? Fiindcă — simt ei — niciodată nu li se va pă-

rea „superbă, dulce, o bucată din Homer” ...Astea sînt pentru vre-un biet șoricel din cugetările sărmanului Dionis.

Confundînd cultura cu talentul, ei cugetă cam așa: „Știu ce va să zică strofă, rîmă și ritm și chiar de n-aș ști — căci în poezia „modernă” dalde astea nu prea au căutare — voi putea scrie poezii excelente și, mai întîi de toate, originale, căci necîlînd nimic, am marele avantaj de a nu fi influențat de alți autori.”

Mi-a fost dat, nu odată, să cunosc asemenea cugetări ale unor tineri, atinși pe la buze cu ambrozie și pictați cu favoriți de ignoranță! Sau... la drept vorbind, cine știe? poate că au dreptate! Oare dacă bietul Dosoftei, mitropolitul, n-ar fi cercetat cu dragoste viața și poezia poporului, ar mai fi scris el: *Limbile să salte / De cîntece nalte, / Să strige-n tarie / Glas de bucurie*?. — lăsîndu-se vădit influențat de stihul poporan? Uite cum s-a păcălit pierzîndu-și originalitatea!...

Dar veșnic strălucitorul Luceafăr? Menit de ursitori să trăiască în veci de veci și rînduri de vieți, ce mai era nevoie să străbată pămîntul românesc de-a lungul și de-a latul, adunînd poezii, notînd cuvinte, proverbe, zicători și expresii din graiul viu al poporului? Ca să scrie *Ce te legeni codrule?* Păcat!

Dar să fim serioși!

Vorbind de poezie și de cultură, nu ne gîndim, firește, la o cultură de specialitate. Eminescu, de exemplu, n-a fost specialist nici în istorie, ca Xenopol, nici în filologie, pe măsura lui Lambrior și Hasdeu, nici în limbile și literaturile clasice, familiarizat însă, cu ele mai mult decît oricare nespecialist al timpului său, nici în limbile spaniolă, italiană, și engleză, ale căror literaturi le cunoștea, totuși, în linii mari, pe alte căi; nu cunoștea, la nivelul unui savant, nici literaturile popoarelor orientale antice și nici religiile acelorora, la nivelul — să zicem — lui Mircea Eliade; cu atît mai puțin, științele matematice, — pentru care manifesta, însă, interes susținut, mai ales spre sfîrșitul vieții. Dar că Eminescu avea cunoștințe multilaterale ce depășeau, la mare distanță, media contemporanilor săi și că era excelent orientat în toate disciplinele științifice și umaniste pînă la care se ajunsese cu cercetările contemporane sîeși nu există îndoială.

Pe lîngă o cultură filozofică temeinică, mergînd în anumite sectoare pînă la specializare, Eminescu cunoștea la perfecție limba germană și destul de bine franceza, pe care le putea folosi în mod curent, pentru informațiile sale. E totmai cel caracterizează îndeosebi: aviditatea continuă de informare, în scopul aflării adevărului, pentru a-și făuri un suport în fața problemelor fundamentale, cum ar fi, de exemplu, cea a morții și a genezei. De aici, necesitatea de a întreprinde, ca și Goethe, studii de științe ale naturii, în care domeniul genialului poet era de asemenea bine documentat.

Orizontul investigațiilor sale se lărgise cu ceea ce am arătat pînă acum, venind într-adaos la cunoștințele despre viață, istoria, literatura și limba poporului nostru, pentru a ajunge la acea unică sinteză poetică la care nu se mai ajunsese pînă la el și nici de la el pînă astăzi. Opera sa poetică definitivă, relativ restrînsă, e clădită, după cum s-a mai spus, pe un material imens de cunoaștere. Am depăși cadrele acestor însemnări încercînd a ne susține afirmația pe bază de exemple. Stă, însă, la îndemîna oricui să verifice cum vastitatea cunoștințelor, de natură enciclopedică, rezidă la baza ori se întreș, asimilate, structurii operei sale.

E cazul să ne întrebăm. Ne-ar fi dat oare Eminescu — cu tot geniul său — poezia *Luceafărul* și *La steaua*, de exemplu, fără cunoștințe de astronomie, cel puțin? Ar fi reușit să făurească *Scrisoarea I*, fără studii de economie politică și de astronomie, fără o familiarizare cu mitologia elină, cu filozofia schopenhaueriană și cosmogonia indică (*Rig-Veda*)? N-am fi rămas lipsiți de strălucitoare figură a bătrînului „atît de simplu, după vorbă, după port”, dacă poetul n-ar fi suflat „colbul de pe cronice bătrîne”, turnînd în formă nouă „limba veche și-nțeleaptă”?

Să nu ne oprim însă, numai la Eminescu.

Să ne întoarcem la străvechiul Mironașcu Costin, bunăoară. Ar fi reușit el să ne cînte cu jale „cumplită viață” a lumii, punînd temelie celei dintîi poeme filozofice din limba română; și ar fi avut posibilitatea să-și învețe contemporanii ce înseamnă *stihos* și *ritmos* și *poemation*, demonstrîndu-le că acest fel de scrisoare și-n limba noastră se poate alcătui, dacă n-ar fi fost el mintea cea mai luminată a veacului său?

Să ne gândim și la prea învățatul Ion Budai-Deleanu. Lipsit de binefacerile culturii sale clasice și umanistice și de cunoașterea mitologiei, a vieții și a limbii poporului, ar fi reușit el să realizeze unica noastră epopee națională? Și ce ar fi ajuns mai mult decît talentatul Coșbuc, fără cultură? După toate probabilitățile, un rapsod popular anonim, creator de doine și cîntece bătrînești și de hăzoase săgeți satirice, țîșnite din arcul strigăturii, la horă. Dar unde ar fi fost *Nunta Zamferei*? și *Moartea lui Fulger*? și *Moartea lui Gelu*? Și n-ar fi rămas netălmăcite de el *Sakuntala* și *Eneida* și *Divina comedie* a causticului florentin? Poezia noastră de idei n-ar fi suferit și ea o ireparabilă pierdere fără cultura filozofică a lui Lucian Blaga?

Departe de noi gîndul de a susține că poezia se naște numai pe bază de cultură, fără talent; sau că talentul se cere completat cu o cultură de „specialist”. Eusebiu Camilar, de exemplu, ca autodidact, n-a avut o cultură de specialist. A stat, totuși, la masă cu specialiștii, în forul nostru suprem de cultură, fiind în măsură să poarte în presă polemici academice cu privire la limbă și, în genere, cu privire la cunoașterea vieții în raport cu creația, dreptatea dovedindu-se, în cele din urmă, de partea sa. Ca stimulator al părerilor susținute, a fost el însuși un statornic exemplu. Veșnic și neastîmpărat peregrin, a colindat meleaguri pe meridiane și paralele, nu numai pentru a-i face pe alții beneficiari ai experiențelor sale, ci și pentru a învăța el însuși de la cei mulți. Rezultatul? Căutați-l în cărțile sale de proză! Verificați-l în

minunatele sale traduceri în proză și versuri! Dar savurați-i și poeziile originale, rod al vigurosului său talent imaginativ, dar altoit cu o aleasă cultură și bazat pe experiența vieții.

Spun unii că, pentru realizarea unei opere literare, e suficientă simpla documentare, iar pentru o poezie lirică nici măcar de asta nu e nevoie, căci poetul scrie „ceea ce simte” și că societatea nici măcar nu-l interesează! E de la sine înțeles că nu au dreptate. A te duce la Valea Albă sau la Suceava, de pildă, ca să te „însperi” în vederea unui poem despre Ștefan cel Mare, fără a cunoaște istoria cu tot zbuciumul veacului și vieții din vremea strălucitului voievod, trudă de mizgălitor de hîrtie vei face. Sau, petrecînd pe țărmurii mării, bunăoară, și ispitindu-te să duci o scoică la ureche, nu e tot una să ți se pară că în ea vijiiie furtuna învîrtejită la citeva leghe sau că vine din străadîncuri sarmatice de milenii... ori că în urechea de sidef se tînguie jalnic sufletul răătăcor al lui Ovidiu, la Tomis, departe de Roma...

Condițiile actuale ale vieții, în vertiginoasă viteză de dezvoltare, nu sînt prielnice unei culturi enciclopedice în genul Renașterii. Specializarea tot mai strînsă e atributul caracteristic al epocii noastre. Asta nu înseamnă, însă, a ne limita la specialitatea noastră profesională. Sîntem datori să tindem cu consecvență spre o cultură cu caracter enciclopedic, în sensul că nimic din frămîntările secolului să nu ne rămîină străin.

Oare poezii — și scriitorii, în general — mai pot avea curajul să, rămîină în afara acestui imperios deziderat?

HARALAMBIE ȚUGUI

Accesibilitate  
și  
valoare

Confundată adeseori cu antimodernitatea și vetustul, noțiunea de accesibilitate în poezie trece printr-o permanentă schimbare de sens paralel cu evoluția conceputului de poezie. De aici și problema raportării ei la noțiunea de valoare estetică a creației poetice, conjunctură fortuită care nu o dată îi dezorientează pe poeți, ba chiar și pe unii critici literari mai grăbiți în formularea judecăților pe care le emit. Aceasta, pentru simplul motiv că raportul dintre cele două noțiuni (accesibilitate și valoare) nu exprimă întotdeauna o iden-

titate perfectă, ci, dimpotrivă, etalează în multe cazuri chiar aspecte contradictorii.

Problema vizează direct atelierul de creație al poetului și în general al artistului contemporan, a cărui operă nu poate fi concepută ca un act în sine, rupt de realitatea vieții și de dezvoltarea istorică a societății noastre socialiste.

Astfel, nu întâmplător, în „Raportul la cel de-al X-lea Congres al Partidului Comunist Român” tovarășul Nicolae Ceaușescu a ținut să precizeze care este punctul de vedere cel mai just în această delicată problemă, punct de vedere întemeiat pe concepția marxist-leninistă despre artă și rolul ei în societate: „Este știut că din totdeauna unul din elementele cu ajutorul cărora societatea a acționat pentru influențarea morală a omului, pentru sădirea în conștiințe a unor principii superioare de viață, a fost arta și literatura. Acesta înaltă misiune socială a creației literar-artistice devine și mai pregnantă în condițiile socialismului — orînduire care acționează în mod conștient și organizat pentru elevarea spirituală a tuturor membrilor săi. În ultimii ani, în ambianța schimbărilor profunde survenite în viața noastră socială, creația literar-artistică a cunoscut un nou avînt. A apărut un mare număr de lucrări în toate genurile literaturii și artei. Se întâmplă însă ca unele lucrări literare sau artistice să fie considerate cu atît mai elevate și mai valoroase cu cît sînt mai puțin accesibile și mai neînțelese publicului, maselor largi, cu cît se îndepărtează mai mult de problemele vieții, de realitățile lumii în care trăim. Autorii ai unor asemenea lucrări — care consideră firesc să emită judecăți asupra vieții sociale — apreciază ca o îngrădire a libertății de creație orice părere critică la adresa lucrărilor lor. Desigur, noi sintem partizanii libertății de creație și orînduirea noastră asigură condiții de manifestare deplină a personalității și talentului scriitorilor, artiștilor, oare și a tuturor cetățenilor patriei. Dar noi concepem libertatea de creație în accepțiunea filozofică pe care marxismul o dă necesității istorice înțelese.

În lumina acestui deciderat nobil și de primordială însemnătate pentru orientarea creației și a criticii literare, reevaluarea aspectelor esențiale privind cuplul de noțiuni „accesibilitate-valoare” în poezie se impune cu prisosință. Ceea ce pare a fi strict necesar din capul locului într-o asemenea dificilă operație este „primul rînd stabilirea diferenței de conținut dintre ter-

menii „inaccesibil” și „greu accesibil”, ade-seori confundabili între ei, cel dintîi implicînd imposibilitatea abordării lucrării respective datorită structurii haotice a acesteia, iar secundul o abordare care solicită un anumit efort intelectual, o anumită pregătire de bază „în materie”. Totodată, mai trebuie spus că în general orice poezie majoră s-a dovedit a fi mai mult accesibilă decît greu accesibilă, și nici într-un caz, inaccesibilă. Exemple strălucite de accesibilitate ne oferă în primul rînd lirica unora dintre cei mai mari poeți ai noștri, precum: Eminescu, Coșbuc, Goga și Bacovia, chiar dacă nu întotdeauna cititorul reușește să dea interpretările cele mai exacte, să zicem în cazul Eminescu-Bacovia.

Mai precis, numai poezia confecționată, fabricată din teribilisme și nonsensuri prin care se sfidează însăși esența umană a artei (esență concretizată în factorii declanșatori ai emoției estetice) este inaccesibilă. Explicația ivirii unor astfel de producții are o singură logică, cea a falselor bijuterii, cu care aceasta este perfect similară, atît ca aspect exterior cît și ca scop. Este o realitate de care nu se poate să nu se țină seama faptul că, în evoluția ei, poezia modernă de la Poe prin Baudelaire, Mallarmé și Rimbaud, la T. S. Eliot și-a însușit și o anumită tehnică a folosirii obscurității pentru a face fluidul liric mai polyvalent în declanșarea viziunilor. În virtutea acestei tehnici moderne, lipsa clarității logice nu face în toate cazurile inabordabilă poezia căreia îi aduce o aură de mister, dar și reversul medaliei rămîne la fel de valabil: nu orice înțîmărire oraculară de cuvinte este în mod implicit și poezie. Rămîne deci concludent faptul că cele două noțiuni (accesibilitate și valoare în poezie) nu se conjugă reciproc în mod sistematic. Încercînd a stabili totuși unele relații între realizările poetice din această perspectivă, tabloul aprecierilor evidențiază următorul aspect general în cadrul literaturii noastre contemporane: 1. **Poezie accesibilă și în același timp de reală valoare:** Arghezi, Blaga, Bacovia, Philipide, Pillat, Voiculescu, o parte din Ion Barbu, Demostene Botez, Radu Boureanu, Eugen Jebeleanu etc. 2. **Poezie greu accesibilă și totuși valoroasă:** Ion Barbu, o parte redusă din lirica lui Blaga și Arghezi, Ion Vinea, D. Stelaru, Emil Botta, Nichita Stănescu etc. 3. **Poezie accesibilă:** un număr apreciabil de creații lirice din perioada 1948 — 1965 în care s-a resimțit puter-

nic retorismul și versificația plată, fără măiestrie, criteriul de apreciere rezumându-se, în mod eronat, doar la elementele de conținut. Astăzi înșiși autorii respectivi, când operează selecții din creațiile lor aparținând perioadei respective, renunță la acel balast. 4. **Poezie inaccesibilă și în același timp fără valoare**: acele versuri realizate sub egida diversității de stiluri de către unii poeți care consideră mesajul uman al artei drept o servitute, imită modele demult perimate ale imagismului gratuit, se aventurează în crearea unui limbaj poetic voit contorsionat, vizind cu orice preț noutatea formală, șocantă prin violentarea oricărei structuri. Asupra acestui din urmă aspect, arătat fără echivoc de către tovarășul Nicolae Ceaușescu în Raportul la cel de-al X-lea Congres al P.C.R., precum și ulterior, în presă, de către unii critici și scriitori de frunte ca: Al. Philippide, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu etc., socotim necesar a ne opri, bineînțeles fără a face nici un fel de concesie lucrărilor accesibile dar lipsite de orice valoare artistică. În ambele cazuri, în care valoarea poeziei este prea scăzută sau lipsește cu totul, fenomenul apare sesizat cu franchețe confraternă de către poetul Radu Boureanu în prefața la caietul „Vieții românești” nr. 1/1970: „Nu înseamnă că ne aliniem unui larg public iubitor sau nu de poezie, acei care au despre poezie o concepție „tabu”, o viziune încremenită și o percepere opacă față de modernitate. Nu. Urmărind cu atenție tot ce se publică, tot ce primim ca producție poetică, nu putem să nu ne cuprindă nedumerirea dacă nu îngrijorarea. Se face tot mai vizibilă tendința unora dintre poeți, și nu din cei mai lipsiți de unelte și de har — (din ce în ce mai mulți — exceptând pletera grafomanilor, a constructorilor din prefabricate lirice, a mimilor) — se face mai mult vizibilă tendința de a-și suclii nu doar concepția cit și lexicul, turnura frazei poetice, tinzând către și eșuind într-un gâlmatias, într-o absurdă gargariscă gongorică”.

Și totuși încă mai apar destule versuri în care platitudinea face casă bună cu discursivitatea, iar în loc de fior liric întâlnim cenușiul prozaismului de proces verbal, așa după cum se întâmplă în cazul unor volume semnate de: Ion Tudor (Seara întâlnirilor), Tatiana Mateianu (Nesomn), Mircea Tudose (Caut o stea), Vasile Vlad (Pedepsele), Angela Croitoru

(Iluminare) ș.a. Cităm, spre exemplificare, din Ion Tudor: „Nu doresc să te am / în preajmă! / Dar doresc să te uit la mine! / Privirea ta / îmi dă aripi!” (Uită-te la mine). Cam în același fel sună și destule versuri din volumul lui Vasile Vlad: Ghetele mele au etichete din fabrică / stau negre în mijlocul camerei, / și eu stau ceva mai încolo / așezat pe pat, / și mă uit curios la ele, / și îmi privesc apoi și picioarele, / sfintele mele picioare, / spălate într-un lighean de tablă // Desigur azi am avut o zi grea.” (Descoperire) Iar Angela Croitoru: „O, ideal, ce cînd și cînd / înfricoșător te-arăți / ca fulgerul-n furtună, / coboară-n coloană de foc / și mergi înaintea noastră / și ne călăuzește pașii / spre virfurile cu largi brațe! / Ca turma de păstor, / supuși să te urmărim, / avizi să te urmărim” (Sete).

Oare să fie de vină într-adevăr acea așa zisă „criză a limbajului”, despre care o anume critică subiectivă și labilă face atîta caz de la o vreme încoace? Căutînd a pătrunde mai în profunzime problema, nu este greu să ne dăm seama că, dacă pentru marii poeți moderni a existat în realitate o astfel de criză, pentru mulți dintre cei ce o invocă astăzi fără discernămint (și fără a o resimți ca pe un dat estetic autentic) aceasta nu reprezintă altceva decît o vogă destul de ciudată, arborată adeseori din comoditate excesivă față de travaliul poetic, precum și dintr-o prea naivă bravadă față de cititorul ignorat și uneori chiar sfidat cu bună știință. Înșă ceea ce uită acești „curajoși” este faptul că modelul importat nu se potrivește deloc cu societatea noastră și concepția ei despre artă, că „epatarea burghezului” ține de spiritul protestatar al scriitorului din societatea capitalistă, numai acolo avîndu-și justificarea. Oare iubitorii noștri de poezie, de toate vîrstele, merită a fi bruscați în acest mod?

Între producțiile care poartă astfel de amprentă, cele ale lui Vintilă Ivănceanu (al cărui talent îl apreciem) par a etala mai mult virtuțile unui parodist: „Ard trupuri de călușări în trupuri de poezi / Si ard pendule negre în sobe și godinuri. / Pe turle de biserici îngheteă călăreți / Și caii lor mîncă din clopote aminuri. / Scoici pline de sicrie cu perle cît un om / Deschid o gură-cheie spre crucile de aur / Si-n fiecare cruce, bătînd un metronom / Alunecă-n traheea unui bătrîn centaur. / Perdelele din piele de șobolan neuns, / Cu nici o hemisferă, cu nici o paranteză, / Acoperă și Centru și Sînge și Răspuns /

Ce scîrîiie-mpreună în cer ca o proteză". (Gravură VII, vol. „Versuri”, 1969).

Nici Ion Iuga nu se lasă mai prejos prin limbajul său liric incoerent (avînd rădăcini directe în dicteul automat al daiștilor) cînd spune: „Pe strada Sfîntului Spirit 52 C / marmura liftul mor la etajul cinci / prin fereastră de cobai / într-un sicriu comun fără ferestre urc / cu fratele duhului meu / respir geometric / 156 centimetri pe 231 / aici cuvintele îmi devin luminări / cerneala strigăt al singelui” (Nocturne, III, vol. „Almar”, Ed. „Albatros”, 1970).

Porînd, se pare, de la aceeași concepție de a se exprima oracular, Virgil Mazilescu își transformă cele cinci versuri ale unei poezii într-o adevărată șaradă: „dacă în sfîrșit există speranța că mă voi putea întoarce / o clipă din drum și cu alți ochi voi privi marea: acel / surizător pas al inimii / și tot astfel dacă există ceva lipsit de orice speranță: / pielea (piele a unui înger) sub mari semnalizatoare” („mortuos plango”, *România literară* nr. 15 din 9 aprilie 1970).

Aceeași pierdere difuză în alambicări de asociații bizare, cu sonuri de reverberare a maladivului, apare și la Vasile Petre Fati, poet de la Pontul Euxin, ale cărui versuri le știam de obicei luminoase, comunicabile: „O înfățișare bolnavă e ziua / Ca a nașterii. Duhul străin al vorbei / mi se arată cu semne de ceară, / Pe degetele tale plînsul meu / Luminează ca în întuneric, / Fluturile-rege cîntă în aur, / O pînză de păianjen acoperă muntele, / În somn frumusețea ta e o suferință asemeni grădinilor, / O gheară de lup am visat pentru tine, / Un lup de gheață care plînge”. (Am visat pentru tine, „România literară” nr. 6 din 5 februarie 1970).

Criptică și aridă apare și poezia criticului literar Gheorghe Griurcu: „E ceasul tîrziu la capătul uliței / obrazul galben se-nchide ca o umbrelă. // Ploaia cade în cele din urmă / în aceste băuturi reci, liniștite. // Am oprit trăsura-n adîncul ochiului / acolo unde nici tu nu știi ce să faci”. (E ceasul, vol. „Trei nori”, Ed. Tineretului, 1969).

Iată și o mostră din vol. **Saturnale** de Aurelian Chivu, citată ca „vorbire solomo-

nică” și de Florin Manolescu în „România literară”: „Căi, / alunecă în galerii, / în labirint fără cruce, / rotînd cu șapte sori / șapte dulbine. // Preziură e! / Șapte draconi întorc șapte clepsidre, / șapte oglinzi în care aștept, / părintele meu să te arăți! / cu fuga soarelui / întoarsă în frîul meduzelor / din brațele tale-mblînzite”.

Mai dotat decît mulți dintre colegii săi de generație, Marcel Turcu, a cărui poezie se distinge prin insolitul viziunilor și o autoironie de calitate, face și el destule concesii incomunicabilității, asociațiilor prea hazardate, precum în următoarele versuri care nu spun nimic: „Unele cifre sînt de la un timp isterice / Și trebuiesc numaidecît domolite. // Uite, de pildă, 3 acesta, / Se încapăținează să strige ziua toată / Că el nu e 3 și că e 4, / Fiindcă 4-i sferic, / Mai distins; / 4 are bust și 3 nu are — / 4 e deștept și 3 nebun!” (**Domolirea algebrei**, vol. „Farfuria sălbatică”, Ed. pentru literatură, 1969).

Am dat aceste citate, la întîmplare, dintr-o seamă de producții ale unor poeți de incontestabilă vocație, tocmai spre a demonstra cum tendința obținerii unei originalității șocante prin procedee de import nepotrivit adaptate, duce în mod firesc la inaccesibilitate și nonvaloare în poezie. Revenim, arătînd că grija pentru accesibilitate în poezie, departe de a fi un impediment în calca realizării poetului, presupune un act de înaltă conștiință artistică, o cale spre perfecțiune. Ne-o dovedesc, între altele, și aceste rînduri rămase de la Lucian Blaga, în care marele poet își verifică, printr-o privire atentă, poziția sa față de cei pentru care se scrie poezia: „Iau seama zîdindu-mă astfel că față de versurile mele de altădată (...) noua mea poezie (...) se adîncește pe un plan mai organic și mai omenesc. De la forma versului liber, în ritmuri abrupte, trec tot mai mult la forma clasică, căutînd totuși să păstrez și să amplific modernitatea expresiei. Pe drumuri subț soare sau pe cărări adumbrite mă simt redat rostului meu ziditor”.

Să citim în această confesiune semnul menit a-l împlini pe poetul din totdeauna prin cea mai caldă apropiere de oameni!

ANCA MĂGUREANU

## Critica scriitorilor: ANDRÉ GIDE

---

**I**ntre una din *Reflecțiile despre critică* din 1922, Albert Thibaudet stabilea distincția, devenind de atunci celebră între trei forme de critică: „critica spontană” făcută în general de publicul însuși, „critica profesională” sau critica ziariștilor și a universitarilor, și, în sfârșit, „la critique artiste”, care „se apleacă asupra artiștilor și îi luminează, se apleacă și asupra naturii artei, a geniului, pe care ne-o face sensibilă prin exemplul însuși”. Aceasta din urmă este critica creatorilor, reprezentată în Franța încă din secolul al XVIII-lea de Voltaire și Diderot, devenită în epoca romantică la *critique des beautés* a lui Chateaubriand și Madame de Staël, Victor Hugo și Baudelaire. Intreaga literatură critică modernă, critica lui Marcel Proust și André Gide, a lui Paul Valéry și Paul Claudel, a lui Sartre și Butor, străbătută de întrebarea neliniștitoare a lui Stéphane Mallarmé: „Comment la littérature est-elle possible?”, devine o meditație profundă asupra actului creației.

Opera lui André Gide ar putea fi situată la limita între „critica artiștilor” și „critica spontană” sau „critica vorbită” — critică bazată pe un gust sigur și formată din opinii asupra producțiilor literare contemporane — manifestată la el mai ales, prin prezența aproape obligatorie, în oricare dintre formulele critice alese, a unui in-

terlocutor, căruia scriitorul i se confesează. Această înclinație simultană spre forme variate de critică se explică și printr-o stare perpetuă de dialog între diverse „euri” ale personalității sale, între diferite tendințe estetice sau etice care se succed sau coexistă în el. „Această stare de dialog care, pentru alții alții, este aproape de nesuportat, devenea pentru mine necesară. Aceasta, și fiindcă pentru acești alții ea nu poate decât să dăuneze acțiunii, în timp ce, pentru mine, departe de a ajunge la sterilitate, mă invita din contra la opera de artă și preceda imediat creația, ducând la echilibru, la armonie”<sup>1)</sup>.

Nu vom găsi în opera de estetician sau de critic a lui André Gide nici rigorismul regulilor clasice, nici determinismul criticilor pozitiviști din secolul al XIX-lea, nici interpretările prea subiective ale criticilor impresionisti. El rămâne un clasic, poate cel mai important din secolul al XX-lea, dar un clasic care a trecut prin experiența simbolistă și care face dovada aceleiași curiozități a spiritului, ca și romanticii. El este clasicul cel mai suplu, mai mobil, care, sensibil la toate influențele, franceze sau străine, a trecut prin diverse școli fără să rămână prizonierul vreuneia dintre ele.

1) André Gide-Divers - Pages inédites, Oeuvres complètes, NRF, 1935, t. 11, p. 27

„Punctul de vedere estetic”, pe care Gide îl recomandă ca unic criteriu celor care-l studiază creația literară, poate fi aplicat și în cazul operei sale critice. Fără a forma un sistem unitar, estetica lui André Gide se definește prin câteva linii ferme, prin câteva idei directoare, care revin cu insistență în diverse etape ale activității sale. În perioada simbolistă (*Traité de Narcisse*), Gide a fost interesat mai ales de problema condiției operei de artă și a artistului, pentru a-și lărgi apoi sfera preocupărilor cu noi aspecte: raportul dintre artă și morală, artă și viață, artă și psihologie, naționalism și cosmopolitism, influențe și individualitate, modernitate și tradiție, clasicism și romantism. Toate aceste probleme nu formează decât uneori obiectul unor articole aparte. Ele se integrează spontan în paginile de critică, luminându-se reciproc. Concepțiile și noțiunile estetice se dezvoltă astfel ca moduri de gândire ale criticului.

Sfera însăși a noțiunii de critică gidiană este foarte greu de delimitat. Activitatea sa de critic nu poate fi redusă numai la cronicile literare și articolele publicate în „Revue Blanche”, „L'Ermitage” sau „NRF”, reunite mai târziu în volumele *Prétextes*, *Nouveaux Prétextes* sau *Incident*. Gide face critică mai ales în numeroase pagini din monumentalul său *Journal*, întins pe o perioadă de 60 de ani, unde reflecțiile despre literatură, impresiile de lectură, notațiile asupra procesului creației literare și mai ales judecățile asupra contemporanilor, într-un cuvânt „le côté critique” este poate mai evident decât „le côté intime”, care prevalează în jurnalele lui Julien Green sau Ch. du Bos. Poate cele mai interesante opere critice ale lui André Gide rămân *Essai sur Montaigne*, articolele despre Nietzsche și Goethe și mai ales conferințele despre Dostoievski, în care Gide este un precursor al criticii de identificare, pentru care opera scriitorilor studiați este „o revelație” personală. Critica făcută de Gide aici este „un pretext” pentru a găsi un răspuns întrebărilor care-l frământă, și o justificare a diverselor sale atitudini estetice. Gide este critic, în sfârșit, în propria sa creație literară, mai ales în romanul *Les Faux-Monnayeurs* (1926), unde, ca și „noua critică” de mai târziu, el este preocupat mai ales de geneza operei, pe care o urmărește, paralel, pe trei planuri: în *Journalul* personajului principal, romancierul Edouard, care scrie el însuși un roman numit *Les Faux-Monnayeurs*, în *Journal*

*des Faux-Monnayeurs* (1927) sau în propriul său *Journal*.

Și totuși, în această operă, prin excelență critică, găsim relativ puține reflecții asupra actului critic sau judecăți de valoare asupra predecesorilor săi în această direcție: Sainte-Beuve, în a cărui descendență l-a situat Albert Thibaudet, sau Taine, ale cărui teze deterministe l-au influențat într-una din primele opere, *Si le grain ne meurt*, dar pe care îl va renega mai târziu în numele unor principii relativiste. Critica universitară: Faguet și Brunetière, sau critica catolică din jurul revistei *L'Action française* sînt combătute pentru rigorismul absurd și mai ales pentru imposibilitatea de a aprecia autenticele valori contemporane. În sfârșit, polemicele celebre cu Remy de Gourmont, acuzat de superficialitate și impermeabilitate în fața frumuseții artistice, sau cu Maurice Barrès, care privește opera literară numai sub aspectul utilității ei naționale, fac dovada acuității spiritului critic gidian.

Pentru autorul *Prétextelor*, criticul nu trebuie să accepte nimic automat, ci să repună totul în discuție; el este cel care provoacă „neliniști”. „Inquiéter tel est mon rôle” scrie Gide în *Journal de Faux-Monnayeurs*, subliniind importanța deosebită a acestei funcții a criticului într-o serie care cuprinde noțiunile de *critiquer*, *aver-ir*, *inquiéter*. Criticul trebuie să înțeleagă totul și să descifreze tendințele cele mai semnificative ale noului. André Gide a inițiat acea formă de critică literară care, prin „La Nouvelle Revue Française” (al cărei fondator este împreună cu Jacques Copeau și Jacques Rivière), va domina viața culturală dintre cele două războaie, făcînd din Franța „un rendez-vous, un carrefour” de influențe: critică de descoperire și de susținere a tinerelor talente, de revalorificare a unor opere mai puțin cunoscute ale autorilor afirmați și mai ales de răspîndire a capodoperelor literaturii universale. Puțini critici din generația sa — poate doar Al. Thibaudet și Ch. du Bos — au putut demonstra în mai mare măsură, în aprecierile asupra contemporanilor (E. Verhaeren, Maetherlinck, P. Louys, E. Signoret, H. Régner — în perioada simbolistă — sau J. Romains, V. Larbaud, L. Gide, Saint-Exupéry sau Henri Michaux — în timpul activității la NRF) atîta penetrație și atît bun gust, entuziasm spontan și lipsă de „parti-pris” Posteritatea nu-l va ierta probabil niciodată lui Gide de a nu fi înțeles decât mai târ-

ziu geniul lui Marcel Proust, pe care l-a apreciat, la început, doar pentru strălucitoarele pagini de critică și nu pentru nouitatea concepției românești. În schimb, portretele lui Mallarmé, maestrul său din tinerețe, ale lui Paul Valéry sau Roger Martin du Gard, Jean Schlumberger, Francis Jammes și Julien Green, a căror prietenie a dus la o îmbogățire spirituală reciprocă, sînt revelatorii pentru „simpatia” gidiană, legată, fără îndoială, de intuiția lui Henri Bergson.

Dacă diversele forme ale artei contemporane au format obiectul criticii lui Gide în primele sale etape, problema clasicismului, schițată în articolele din tinerețe, (*Classicisme, Réponse à une enquête sur le classicisme*) constituie o constantă a reflecțiilor sale critice, mai ales după 1930, odată cu publicarea capodoperelor *Oedipe și Thésée*. Clasicismul nu este privit prin operele pe care le-a produs, ci mai mult sub aspectul lui teoretic, al legilor interioare și al existenței lui ca o permanentă, ca cea mai înaltă expresie a spiritului francez. Clasicismul văzut de Gide este „o artă la scara omului”, o afirmare a individualității umane tocmai prin renunțarea la individualitate, un „romantism înblînzit” caracterizat prin sobrietate și eleganță, prin lipsă de confuzie și supus acelor constrîngerii superioare care-i aduc perfecțiunea („Literatura se naște din constrîngerii, trăiește din luptă și moare din libertate”). Idealul de artă clasică înseamnă deci pentru Gide echilibru și modestie, o sinteză creatoare între clasicism și romantism, „un triumf al ordinii și măsurii asupra romantismului interior”.

Formula critică ce definește cel mai bine personalitatea lui André Gide este „pretextul”, așa cum „portretul literar exprimă esența criticii lui Sainte-Beuve, „reflecția” cea a lui Al. Thibaudet, iar „aproximația” cea a lui Ch. du Bos. Există desigur numeroase alte formule în această operă a contrastelor rezumate în chiar titlurile volumelor sau ale seriilor de articole mai importante. Scrisoarea către un personaj imaginar (*Lettres à Angèle*) sau scrisori deschise către prietenii săi scriitori (ă J. Rivière, a J. Cocteau, a Fr. Jammes), reflecții sau pagini de jurnal, articole omagiale, conferințe sau prefețe, interviuri reale sau închipuite (*Intreviws imaginaires*) sînt multiple posibilități de expresie, dominate toate de prezența unui public (Angèle sau cititorii,

spectatorii de teatru sau participanții la conferințe, reporterul sau prietenul intim). Această problemă a publicului, contactul direct cu un partener — premiză a spontaneității și sincerității — este singura care poate da o perspectivă clară asupra operei gidiene. Starea de dialog caracterizează și „pretextul” care, fără a fi legat de o etapă distinctă a criticii sale, s-a îmbogățit treptat cu multiple semnificații. „Pretextul”, formulă ideală pentru „critica vorbită” și critica de confesiune, este un prilej pentru a se regăsi în subiectul ales drept analiză, pentru a-și exprima indirect propriile concepții, pentru a stabili afinități. Fiecare scriitor comentat sau tradus (Tagore, Shakespeare, Conrad, Pușkin, R. M. Rilke, Keller) corespunde unei anumite trepte din evoluția sa, îi permite să legitimizeze o componentă sau alta din etica sau estetica sa. Posibilitatea de distanțare este redusă chiar în portret. Crochiurile contemporanilor din *Journal*, portretele mai apropiate de tipul clasic *sainte-beuvain* (Baudelaire, Stendhal, Flaubert) și mai ales portretele „à pied”: Montaigne și Goethe, Nietzsche și Dostoievski sînt diverse imagini care, suprapuse peste, multiplele reflecții asupra personalității sale și a propriei creații, contribuie la nașterea celui uriaș autoportret care este opera gidiană. „Dostoievski nu este adesea decît un pretext pentru a-mi exprima propriile gînduri. Cel mult, ca și albinele despre care vorbește Montaigne, am căutat de preferință în opera sa ceea ce-i convine mai mult mîrii mele. Oricît de fidel ar fi un portret el aduce întotdeauna cu pictorul aproape tot atît de mult cît și cu modelul 2”). În portretele sale, ca și la Sainte-Beuve, Gide este preocupat mai ales de bogăția spirituală a omului, de studiul particular al indivizilor și mai puțin de creația lor literară. Critica sa rămîne operă de moralist, deși scopul declarat este reclassarea valorilor artistice. Dacă Sainte-Beuve a excelat în portretele personajelor puțin cunoscute ale istoriei, scriitorii mărunti sau figuri pitorești, în general spirite mediocre, care îl atrăgeau printr-un anume mister, prin biografia lor încă nestudiată, Gide este interesat mai ales de psihologii bizare, anormale. El a găsit tocmai la gînditori cu care s-a identificat cel mai mult, Nietzsche și Dostoievski, teoria bolii, a nebuniei ca sursă a neli-

2) A. Gide—Dostoevski, N.R.F., 1964, pag. 206.

niștii — devenită factor al progresului intelectual — opunând geniilor „bien portants”, „ecouri sonore ale secolelor lor”, un Hugo de plidă, geniile marilor reformatori, ale „vocalor noi”: Socrate, Luther, Rousseau, Nietzsche, Dostoievski. Ideea este reluată în corespondența cu Roger Martin du Gard, unde concepțiile lor atît de diferite asupra romanului — un adevărat duel literar între cei doi mari prieteni — au ca punct de plecare tocmai opoziția între Tolstoi, genul robust, și Dostoievski, a căruineliniște crea-tore provine dintr-un dezechilibru fiziologic. Pe planul literaturii franceze, Flaubert, „prietenui veșnic dorit” este preferat lui Stendhal sau Balzac. Caracterul subiectiv al criticii gidiene este, evident, foarte subliniat în lucrările polemice. Debutul în critică al lui André Gide nu a fost provocat, neapărat, de dorința de a-l apăra pe Mallarmé împotriva atacurilor unei reviste, ci mai ales de nevoia de a-și afirma propriile convingeri simboliste, iar polemica cu Maurice Barrès trebuie interpretată ca o critică violentă a tezelor naționaliste în general și ca o afirmare a principiului cosmopolitismului literar care definește întreaga activitate a lui André Gide.

Și totuși, această operă critică atît de variată este dominată de un criteriu unic, pus la baza oricărei sentințe literare — gustul. „În critică să aveți gust și restul, dacă nu tot, măcar o parte, va veni de la sine”, scrie Al. Thibaudet. Într-un important capitol din *Physiologie de la critique*, Judecată și gust, unde definește această noțiune ca „o stare particulară a sensibilității” a cărei prezență pluri-valentă în critică, introduce în literatură spiritul binefăcător al discuției, al dialogului, al opoziției”. Prefigurînd teoriile lui Al. Thibaudet, Gide consideră, încă din 1905, gustul drept „la qualité maîtresse”, însușirea cea mai de preț a criticului. În concepția lui Gide gustul nu este doar o vocație naturală; noțiunea de gust este legată mai ales de cea de cultură care îl produce, prin care el se înnoiește continuu. Calea cea mai directă a largirii gustului prin cultură este contactul cu operele marilor scriitori sau filozofi și cu tendințele cele mai semnificative ale epocii contemporane. De aici teoria asupra influenței în literatură („fericit mijloc de îmbogățire spirituală”) căreia îi face elogiul într-o conferință din 1909, *De l'influence en littérature*, în *Apologie pour l'Influence*, ca și numeroase pagini din

*Journal*, servindu-se mai ales de exemplul lui Goethe. Nu este numai unul din cele mai importante aspecte ale programului său spiritual, dar și principalul scop al revistei NRF, pe care a îndrumat-o spre o critică constructivă. Sensibil și receptiv, aparținînd unei generații de scriitori care-și exprimau tendințele cosmopolite tocmai în paginile acestei reviste, Gide a aspirat toată viața spre acel ideal de „bun european” pe care îl întru-chipau Goethe și Nietzsche. Opunîndu-se „în-fa-turării izolate a naționalismului”, prin proclamarea „veritabilului spirit european” (*L'Avenir de l'Europe*, 1923), Gide se opune, în aceeași măsură, și depersonalizării literaturii. Ideea de universalitate a artei nu exclude esența ei particulară. Tocmai atunci cînd face elogiul fuziunii între literatură, tinzînd spre o armonie produsă de „o orchestră europeană”, Gide este cel mai mult preocupat de a determina caracterul propriu al genului francez („În ceea ce mă privește, pot spune că am înțeles mai bine, am iubit mai mult Franța într-un mediu străin”).

Exegeții lui André Gide au putut stabili, în această operă care este un apel perpetuu la influențe, un număr impresionant de scriitori sau filozofi pe care criticul i-a cunoscut direct sau printr-o lectură foarte atentă, autori clasici sau contemporani cu ale căror concepții s-a identificat, pe care i-a recunoscut drept înaintași, pe care i-a tradus ori comentat, sau care l-au influențat într-o măsură mai mare sau mai mică. În afara numelor deja citate, lista s-ar putea îmbogățit continuu: Schopenhauer, Carlyle, Leibniz și Fichte, Heine. Nerval, Poe și Rimbaud, moralistii francezi, Fielding, B. Constant. Fromentin, Turgheniev, H. James și Huxley. „Nu frica de a mă înșela, ci nevoia de simpatie m-a făcut să caut cu o neliniște pasionată chemarea sau rechemarea propriei mele gândiri în alții; care m-a făcut, într-un articol despre Germania, să-mi susțin opinia cu citate din Thibaudet și Curtius; care m-a făcut, în sfîrșit, să-l traduc pe Blake și să prezint propria mea etică la adăpostul eticii lui Dostoievski. Dacă cei în care îmi recunosc gîndirea nu s-ar fi regăsit aici, mă îndoiesc că gîndirea mea ar fi fost mult schimbată, dar expresia ei ar fi fost poate diferită”<sup>3)</sup> Scriitorii străini sînt, fără în-

3). A. Gide, *Journal*, t. I. Bibliothèque de la Pléade, N.R.E., 1939, pag. 739.

doială, mai numeroși, intenția lui André Gide fiind de a-i face cunoscuți în Franța — unde interesul pentru literatura universală era relativ redus — și de a realiza el însuși o schiță de istorie a literaturilor germană, engleză și rusă. Nietzsche, Dostoievski, R. Browning și W. Blake sînt „cele patru stele ale aceleiași constelații” care luminează itinerariul spiritual gidian.

Totuși nici un nume nu revine altfel decît ca cel al lui Dostoievski, nici o întîlnire n-a fost atît de hotărîtoare ca descoperirea marii bogății a romanului rus. Conferințele și articolele despre Dostoievski (1908-1922) constituie cea mai importantă operă critică a sa și fiindcă pentru prima oară observațiile fragmentare sînt încheiate într-o sinteză, ele putînd fi publicate în 1923 sub forma unui adevărat eseu, „cartea sa de confesiune”, „profesia sa de credință”. Dostoievski a fost pentru Gide, ca și pentru Nietzsche, „singurul care l-a învățat ceva în psihologie”; nu este vorba de acea psihologie clasică, pe care au cunoscut-o scriitorii francezi pînă la Gide, ci de o psihologie a penumbrei, a regiunilor stranie, populate de „cazuri deconcertante”, de ființe contradictorii și inconsecvente, dar „conștiente de dualitatea lor”, de acel intelectual posedanți și pervertiți prin care romancierul rus și-a zugrăvit propriile abisuri morale. Marea revelație produsă de opera lui Dostoievski, „enormitatea monstrului”, constă mai ales în problematica nouă a eroului, a individului, prezentat nu în raport cu societatea, ci cu el însuși sau cu Dumnezeu. De aici complexitatea interioară a acestor personaje care nu există decît prin ele însele, ceea ce face din *Idiotul* sau *Frații Karamazov* „cărțile cele mai palpabile de viață”. Umanismul ardent al lui Dostoievski, umilinta eroilor săi, acea nouă viziune asupra răului și a infernului au format pentru gîndirea gidiană un corectiv al teoriei nietzscheene a supraomului, care-l cucerise la început.

Rezultatele imediate ale lecției dostoevskiene, sînt vizibile în teoriile lui Gide asupra romanului. Așa cum arată Al. Thibaudet, întreaga mișcare critică de la 1909, cercul gidian din jurul revistei NRF, devine o „adevărată „academie a romanului”, în care J. Rivière și V. Larbaud, M. Arland sau J. Schlumberger, R. Fernandez și J. Prévost sînt, în aceeași măsură, critici și creatori, autori ai unor „romane critice” sau, cum le numește

Thibaudet, ai unor „romane de susținere a criticii”, dintre care exemplul cel mai strălucit rămîne *Les Faux-Monnayeurs*. Punct de convergență între critică și creație artistică, această operă gidiană sintetizează eforturile scriitorului, perceptibile în diverse perioade ale activității sale, de a formula legile romanului și de a realiza un roman nou, mai ales sub raportul tehnicii. Pornind de la „romanul-teoremă” pe care-l visa André Walter (1891), trecînd prin etapele povestirii („le recit”) și ale soției („la soție-”), Gide a ajuns în *Les Faux-Monnayeurs* la roman-sinteză, cu o compoziție complexă, la roman „carrefour de problèmes”, la roman polifonic. La supra-roman. Tehnica clasică, lineară din *L'Immoraliste* (1902) sau *La Porte étroite* (1909) a devenit în *Les Faux-Monnayeurs* o tehnică concentrată, unde multiplele acțiuni, avînd fiecare un focar propriu, se grupează în cele din urmă într-un focar central, romancierul Edouard. Romanul lui Gide interesează, așa cum a dorit și autorul, mai ales prin perspectiva asupra elaborării lui. Dacă toate personajele gidiene sînt proiecții ale diverselor „euri” ale personalității sale, ale „posibililor, ale probabilităților”, Edouard rămîne expresia lor cea mai concretă. Aspectul cel mai original al romanului — compoziția „en abyme” — se impune tocmai prin prezența acestuia. Imprumutînd din pictură tehnica reproducerii la nesfîrșit, într-o viziune din ce în ce mai redusă, grație unui sistem de oglinzi, a obiectului zugrăvit, Gide a dat o a treia dimensiune personajelor și a realizat prin procedeul romanului în roman și prin seria de jurnale care conțin comentariul critic al operei de bază (*Jurnalul lui Edouard*, *Journal des Faux-Monnayeurs*, *Jurnalul lui Gide*) misterul și profunzimea cerute de „romanul-sumă”. În același timp, eșecul literar al lui Edouard semnifică imposibilitatea de a crea acel „roman pur”, „dezgolit de toate elementele”: intrigă, dialog, descrieri, condiționare socială, pe care-l visa Gide. *Les Faux-Monnayeurs* conține, în esență, teoria romanului în care acțiunea nu mai este imaginată, realitatea nu mai este observată și reproducă, personajele nu mai sînt create, în care totul este descoperire. Roman de definire a naturii romanescului și condiției romancierului, laborator în care toate rezultatele experiențelor sînt împărtășite cititorilor, *Les Faux-Monnayeurs* rămîne una din cele mai profunde

opere critice gidiene, așa cum *A la Recherche du temps perdu* sau *La soirée avec M. Teste* cuprind cele mai valoroase pagini de critică ale lui Proust și Valéry. „Critica se află la baza oricărei arte”, scria Gide în 1919, în *Réflexions sur l'Allemagne*, subliniind prin aceasta caracteristica principală a operei sale, facultatea dominantă a spiritului său. Diversă prin tendințe, prin formulele adoptate, prin experiențele de viață sau artistice parcurse, care au dus la o lărgire

permanentă a vizunii sale critice, opera sa este unitară prin prezența gustului clasic prin formație, dar deosebit de receptiv față de noutăți. Prin întreaga sa activitate, consacrată mai ales literaturii moderne, André Gide apare ca un adevărat reprezentant al acelei „critici creatoare” pe care o preconiza Albert Thibaudet, o critică precisă în stabilirea valorilor și schipitoare în desfășurarea argumentelor.

D. IRIMIA

## Interpretarea **POEZIEI EMINESCIENE** plecînd de la Blaga

**I**nterpretarea creației unui poet de către un alt creator de poezie este supusă unui grad de subiectivitate, în general, mult mai ridicat. Printre altele, subiectivismul este determinat de viziunea proprie asupra lumii și vieții, prin care viziune el, poetul-interpret încearcă să privească și acea altă creație.

Iar cînd poetul este și filozof, creatorul unui sistem estetic, cîmpul deschis interpretărilor subiective se poate lărgi, în legătură cu coordonatele esențiale ale acelui sistem.

În ceea ce privește opera lui Eminescu, nu s-ar spune că au lipsit interpretările subiective, fie că porneau din condeiul unor creatori de poezie, fie că au aparținut unor critici literari, esteți etc. Și direcțiile de manifestare a subiectivității au fost deopotrivă cea privind „fondul” creațiilor eminesciene, și cea privind „forma”.

Oricît de paradoxal ar părea, cele câteva observații, din care se poate contura o imagine „Blaga” a poeziei lui Eminescu, sînt cu mult mai puțin subiective, decît o viziune „Caracostea”, de exemplu. Și ne referim la D. Caracostea, pentru că el s-a oprit mai mult asupra unui aspect, în general neglijat, dar de o însemnătate deosebită în înțelegerea poeziei eminesciene — expresia.

În general, interpretării poeziei lui Eminescu s-au arătat preocupați de „fondul” creațiilor eminesciene, ignorînd faptul că limbajul poetic — numai din acest punct de vedere trebuie să privim „expresia” —

nu este un auxiliar al poeziei, ci un element de esență, nu un purtător al poeziei doar, ci o componentă fundamentală a ei.

Aceasta este poziția de pe care, sau mai exact, în legătură cu care se oprește Blaga în cîteva rînduri asupra poeziei lui Eminescu.

Cînd în 1889 T. Maiorescu constata concludiv că „limba națională și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi... punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestimentului cugetării românești „(1), criticul afla explicația acestei excepționale valori, în înălțarea poeziei eminesciene pe temeliile creației poetice orale: „Din poezia populară și-a însușit Eminescu armonia uneori onomatopeică a versurilor sale”. (2)

Prin T. Maiorescu, poezia eminesciană cuprindea, de la început, cele două aspecte, în strînsă legătură unul cu altul: sorgintea populară și armonia, elemente centrale în structura limbajului poetic eminescian. Și totuși ele au rămas în permanență despărțite, considerîndu-se, pe de o parte, fondul popular al creațiilor sale, pe de alta, situarea limbii vorbite la baza limbajului său; s-a trecut cu prea multă ușurință peste o idee eminesciană privind literatura națională: „Dar o adevărată literatură trainică, care să ne placă nouă și să fie originală pentru alții, nu se poate

---

1. Eminescu și poeziile lui, în vol. „Critice”, Buc., E.P.L., 1966, p. 475.

2. op. cit. p.468.

întemeia decît pe graiul viu al poporului nostru, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui". (3)

Limba rămîne, în concepția poetului, depozitara vieții sufletești a unui popor. Este aici punctul central de întîlnire a celor doi mari poeți români. Eminescu arată preferință elementului popular, pentru că este mai concret. Blaga recomandă tinerilor poeți descoperirea sarcinii mitice a termenilor pe care urmează a-i folosi în poezie. Sînt mai concrete elementele populare pentru că au strînsă în ele mai multă viață din viața acestui popor. Au o mare încărcătură mitică elementele populare, pentru că tănuiesc în lăuntrul lor mai mult din spiritualitatea acestui popor.

În drumul spre varianta definitivă a poeziei **La steaua**, Eminescu înlocuiește neologismul, rece, abstract, **sîere**, „Poate s-a stins de mult în drum / În **sîerele acele**". (O. III. 357), cu concretul **depărtări albastre**, încărcat cu rezonanțe poetice deosebite: „Poate de mult s-a stins în drum / În **depărtări albastre**” (O.I., 234).

În **Făt Frumos din tei**, orientîndu-se spre folclorul românesc, Eminescu nu poate admite în varianta definitivă neologismul **elfi**. De origine germană, semnificînd în mitologia nordică o triplă divinitate: a focului, a apei și a vîntului, neologismul va fi înlocuit cu un termen vechi românesc, care exprimă o realitate din folclorul nostru: **vrajă**. În felul acesta, **izvorul d-elfi**, din manuscris — „In sfîrșit ajunse teiul / Vechi lingă **izvorul d-elfi**” (O.I., 363), devine, în varianta ultimă, definitivă, atît de poeticul **izvorul cel în vrajă**: „În mijloc de codru-ajunse / Lingă teiul nalt și vechi / Unde-izvorul cel în vrajă / Sună dulce în urechi”. (O.I., 66).

Apelul la elementul popular condiționează la cei doi poeți marea bogăție semantică a termenilor. Pentru că structura lăuntrică a acestora este rezultatul unor permanente stratificări, în legătură cu viața spirituală și materială a neamului românesc. Termenul **vatră**, în poezia lui Blaga, strînge laolaltă sensuri, exprimînd realități aflate laolaltă: „Aleluia astăzi ca niciodată / sunt fratele obosit / al cerului de jos / și-al fumului căzut din **vatră**”. (L. Blaga, **Poezii**, EPL, 1967, p. 121). Termenul înseamnă aici „parte a cuptorului”, dar mai ales „loc al unei așezări umane,

mai cu seamă rurale” și, prin extindere, cu toate consecințele, de ordin poetic, care decurg de aici, sensul „loc de așezare a neamului”. Marea valoare poetică a termenului stă tocmai în această întîlnire de semnificații, la nivelul sugestiilor, bineînțeles.

Și tot la nivelul sugestiilor, își dezvoltă semnificațiile și, o dată cu ele, forța poetică, termenul a **încremenii**, în poemul **Călin**: „Și pe-a degetelor vîrfuri în ietacul tănuit / Într-unde zidul negru într-un arc a-**ncremenit**”. (O.I. 76). Sensul propriu se întîlnește aici cu sensul figurat, sugerînd, prin uimire, frumusețea fetei exilate.

Elementul popular este capabil a aduce în poezie o mai mare rezonanță poetică, este capabil să poarte o sarcină mitică și pentru că între structura sa sonoră și conținutul semantic există o mai puternică solidaritate.

Este adevărat că între conținutul lexical al unui cuvînt și învelișul său sonor nu este, în etapa istorică a dezvoltării limbilor, o legătură obligatorie, dar credem că trebuie admis că o conviețuire îndelungată a unui complex sonor cu o anumită semnificație trebuia să ducă la „topirea” celor două elemente într-o sinteză atît de perfectă, încît însuși complexul sonor să pară a chema deîndată conținutul semantic care-i este propriu. Și chiar cînd punctul de plecare în interpretări îl formează fondul semnificativ, acesta are și el numădecît nevoie de învelișul sonor cu care s-a însoțit în permanență. De aci specificul inevitabil național al poeziei care se manifestă, printre altele, din punctul de vedere al expresiei, în structura lăuntrică a limbajului poetic. De aici, intraductibilitatea, de fapt, a poeziei.

Vorbînd despre limbajul poetic, L. Blaga sublinia tocmai importanța celor două laturi ale cuvîntului, în constituirea ideii poetice: „Cuvintele limbajului poetic devin deci revelatorii prin însăși substanța lor sonoră și prin structura lor sensibilă, prin articularea și ritmul lor. Ele nu exprimă numai ceva prin conținutul lor conceptual, ci devin revelatorii prin însăși materia, configurația și structura lor materială”<sup>4</sup>.

N-au lipsit din interpretările poeziei eminesciene, cele îndreptate spre diferite

4. Aspectele fundamentale ale creației culturale, în vol. „Trilogia culturii”, E.L.U. Buc., 1969, p. 313.

3. Notîte bibliografice, în „Timpul”, V., 1880, din 7 mai, p. 3.

valori ale sunetelor, mergindu-se uneori, precum la D. Caracostea, pînă la un subiectivism extrem. Nu stă în intenția noastră să ne oprim asupra naturii și finalității acestor interpretări. Vrem numai să subliniem că un mare coeficient de subiectivism își află originea în ignorarea corelației dintre limba poetică (în spațiul căreia expresivitatea complexului sonor poate și trebuie să fie luată în considerație) și limba națională comună.

G. Ibrăileanu afla o corespondență între frecvența sonantelor **m** și **n**, în poezia lui Eminescu, și sensibilitatea sa. Criticul român subliniașe valoarea „muzicală”, direcția expresivității acestor sunete, impropriu numite „metalice” — cum îi va reproșa cam ireverențios D. Caracostea — încă înainte de a cunoaște cartea lui M. Grammont, *Le vers français*<sup>5</sup> (Paris, 1937). Lectura acesteia, cum mărturisește criticul într-un *Post-scriptum* la studiul consacrat lui Eminescu, îi va aduce bucuria reîntîlnirii cu o serie de interpretări similare privind valoarea expresivă a sunetelor și-l va determina la adințirea unor concluzii.

Regăsind la lingvistul francez ideea că sunetele **m** și **n** exprimă, tristetea, melancolia” etc. și constatînd frecvența ridicată a acestora în creații precum „O, mamă, Mai am un singur dor, Ibrăileanu corelează expresivitatea acestor sunete cu pesimismul eminescian: „Frecvența acestei sonorități e, așadar, o „expresie” a sensibilității lui Eminescu, a temperamentului lui, a reacției lui la realitate — a concepției lui despre lume!”<sup>5</sup>.

Pentru poeziile luate în discuție, concluzia pare cea adevărată. Generalizarea ei, însă, reclamă cu necesitate cunoașterea mai întîi a frecvenței acestor sunete, precum și a celorlalte elemente fonice, în limba română. Numai prin raportare s vor putea, apoi, trage concluzii.

Referindu-se la poezia *Singurătate*, N. Petrașcu (*M. Eminescu* — studiu critic, Buc., 1892) sublinia preponderanța vocalelor **e**, **i** și a consoanelor **s**, **ș**, **z**, **ț**, care ar fi determinată de atmosfera generală a poeziei. Pusă în legătură cu structura limbii române, structura sonoră a acestei creații pare să susțină, într-adevăr, fondul de adîncă tăcere, creat încă de la început, prin elemente descriptive: „Focul pîlpii

în sobă, / iară eu pe gînduri cad”. (O.I., 105).

Numai că noi am sublinia, în primul rînd, nu prezența vocalelor **e**, **i** sau a consoanelor **s**, **ț**, ci prezența grupului consonantic **st**, care nouă, românilor, ne sugerează tăcerea, datorită relației pe care o stabilim, în subconștient, cu interjecția care ordonă tăcere, **st!**, în structura căreia se cuprinde acest grup consonantic; în felul acesta, **st** îndeamnă la tăcere, la încetarea mișcării și, derivînd de aici, sugerează singurătatea. Și aceasta, cu atît mai mult în poezia lui Eminescu, cu cît grupul apare, în finală absolută, la sfîrșit de vers: „Și se sfarmă-n suflet **trist**, / Cum în picuri cade ceara / La picioarele lui **Crist**”, cu atît mai mult cu cît cuvintele care îl conțin ocupă o poziție esențială și cu atît mai mult cu cît conținutul acestor elemente lexicale este foarte bogat în sugestii (mai cu seamă **Crist**, trimițînd deopotrivă spre întunericul și tăcerea unei biserici, ca și spre semnificația mitică, îndemnînd la reculegere).

Și tot la fel, consoana **ș**: „În odaie prin unghere / S-a țesut pînjenis / Și prin cărțile în vravuri / Imblă șoareciji **furiș**”. (O.I., 105).

Pînă acum doar L. Blaga a atras atenția asupra raportului dintre determinantele stilistice eminesciene și cele ale spiritualității noastre naționale: „În fața operei lui Eminescu trebuie să ținem, ca în fața operei niciunui alt român, seama de „inconștient” și de „personanțele” acestuia. De aici trebuie abordat fenomenul. În inconștientul lui Eminescu întrezărim prezența tuturor determinantelor stilistice pe care le-am descoperit în stralul duhului nostru popular, doar altfel dozate și constelate, din pricina factorului personal”. (6).

Este vorba, de fapt, dacă extindem ideea lui Blaga la fenomenul limbă, de ceea ce considera Eminescu geniul poporului. Elementele lingvistice vin în poezie nu numai cu ce exprimă ele la suprafață, ci și cu ceea ce semnifică pentru un anumit popor, atît prin sfera de înțeles mai restrînsă sau mai largă, cît și prin sonoritatea complexului sonor, mai mult sau mai puțin evocatoare. Credem că L. Blaga a avut în vedere amîndouă aspectele, atunci cînd îl interpreta pe Eminescu, plecînd de la sintagma „dulce corn”: „Cînd Eminescu spune „dulce corn”, sugerează o lume de subterane melancolii și o natură în care simți, fără să fie amintită, prezența unor

5. M. Eminescu. *Note asupra versului*, în vol. „Scriitori români și străini”, Buc. E.P.L., 1968, p. 194.

taine umbroase, care nu pot fi captate tematic. Poezia lui Eminescu e clădită pe mai multe portative. Ea e plină de complexe, „personanțe” ale unor structuri inconștiente... Există o Idee Eminescu iar aceasta s-a zămislit sub zodii românești”. (7).

Prin această prizmă trebuie interpretată înlocuirea neologismului **constelații**, dintr-o variantă a **Strigoilor** — „Și roșii **constelații** duceau a lui popoară” (O.I., 440) — cu românescul **zodii**, atât de încărcat de mitologie românească: **Pe zodii singeroase** porneau a lui popoară” (O.I., 91). Și tot la fel, întrebuițarea popularului **genune**, în exprimarea **haosului** cosmic: — „Hyperion, ce din **genuni** / Răsai c-o-n-treagă lume, / Nu cere semne și minuni / Care n-au chip și nume” (O.I., 177). Termenul, în formă de plural, are o deosebită expresivitate, și este foarte sugestiv datorită structurii sale sonore. Vocala **u**, purtătoare de accent, urmată de sonanța **n**, însoțită aceasta de un **i** ultrascort, este elementul sonor principal în realizarea corespondenței (bineînțeles, la nivelul sugestiilor) „conținut — formă”.

În sine vocala **u** nu stă în legătură cu nici o semnificație. Considerate singure, sunetele nu exprimă în mod absolut, nimic definit. În relație unele cu altele, însă, în contexte sonore, ele capătă subs-

tanță și capacitate sugestivă. În aceste complexe sonore, în relațiile de succesiune în care intră, în **repetițiile**, **alternanțele** sau **contrastele** pe care le stabilesc (8), sunetele sînt elemente principale de expresivitate. Așadar, sunetul se cuprinde, în același timp, în două sisteme de corelații; el intră, pe de o parte, în relații diverse cu sunetele vecine, mai apropiate sau mai îndepărtate, în constituirea unei anumite muzicalități, iar, pe de altă, intră în alte relații — prin intermediul complexului sonor din care face parte — cu conținutul exprimat. „Va să zică sunetul are corp care poate fi urit sau frumos, timbrul? — se întreba poetul pe cînd traducea pe Rötcher — Sufletul acestui corp, expresiunea dar?” (9).

Este aici un alt punct de întîlnire între Blaga și Eminescu. Tocmai aceste diferite puncte de întîlnire în concepție, în importanța acordată limbii în procesul poetic în aspecte ale structurii limbajului poetic, au condiționat conturarea unei imagini mai adevărate a ceea ce înseamnă poezia eminesciană. Prin prizma lui Blaga, pornind de la sugestiile presărate prin diferite locuri ale operei sale filozofico-estetice, ne apropiem parcă mai mult de Eminescu, și-l apropiem mai mult de poezia modernă, de care ține fără îndoială prin multe din aspectele limbajului său poetic mai ales

(7) op. cit., p. 252.

(8) Cf. S. Pușcariu, *Limba română*, 1940, p. 88.

(9) Ms. 2254, f. 368.

PAUL LEU

## INTRODUCERE LA O CARTE UITATĂ

**E**n firea psihologiei umane tendința de a extinde o trăsătură cert constantă la o persoană asupra celorlalte trăsături mai puțin evidente sau necunoscute și de a o eticheta ca atare. Procesul de iradiere a părții asupra întregului s-a produs și în cazul lui Aron Pumnul încă din secolul trecut, când judecățile lui Titu Maiorescu și ale altora cu privire la exagerările lingvistice și altele din *Lepturariul rumânesc*, s-au generalizat asupra întregii activități pumnulene. Atmosfera creată a pus în umbra tăcerii multe din concepțiile și acțiunile deosebit de valoroase ale lui Pumnul care n-au intrat în centrul de interes al epocii.

Eminescu a surprins pericolul erorilor provocate de judecarea unilaterală încă din momentul apariției lui și l-a denunțat cu diverse ocazii. În articolul polemic *O scrisoare critică*, e de acord cu observațiile făcute în legătură cu erorile lingvistice și cu unele scăderi ale *Lepturariului rumânesc*, însă se ridică cu hotărâre împotriva celor care, cu sau fără intenții, au inclus în sfera atacului și „principiul său cel bun”<sup>1)</sup> activitatea pozitivă a lui Pumnul, „pentru că el e personificarea unui principiu, sufletul care a dat consistența și conștiința națională maselor și a făcut din ele o națiune”<sup>2)</sup>. Comparând erorile lingvistice cu hainele și ideile cu trupul omenesc ce le poartă, Eminescu preciza: „Geniul în zdrențe sau în veșminte aurite, tot geniu rămîne; ideea sublimă expresă (exprimată) chiar într-o limbă defectuoasă, tot idee sublimă rămîne și principiul cel mare și salutar, același rămîne aplicat prin orice mijloace, greșite chiar”<sup>3)</sup>. Clarviziunea convingerilor eminesciene ne sugerează criteriile după care putem judeca și reconsidera activitatea lui A. Pumnul din perspectiva zilelor noastre spre a-i stabili cît mai exact locul ce-l ocupă în istoria culturii românești.

În *Observări polemice* și în alte articole, Maiorescu îi reproșează lui Pumnul confuzia ce o face între cantitate și calitate, accepția dată termenului de literatură, extensiunea dată manualului, valoarea incertă a unor poezii incluse, a aprecierilor critice ș.a. Maiorescu evidențiază scăderile artistice ale poeziilor create de Ioan Pop, George Săulescu, Vasile Ianovici, Daniil Scavinschi, Țichindeal, Tăutu, Eliade, Scriban „e tutti quanti pînă la O. Densușeanu”<sup>4)</sup> și constată că „Alecsandri, Bolintineanu, Grigore Alexandrescu, Costache Negruzzi pot servi de model în mai multe poezii ale lor”<sup>5)</sup>, dar refuză să accepte imperativul obiectiv al acumulării cantitative fără de care nu se poate concepe saltul calitativ al literaturii noastre din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. El aplică criteriile obiectiv cerute de dezvoltarea culturii de după 1868 etapei anterioare. Eminescu, ca și revoluționarii patruzeoictpiști, era conștient de necesitatea și utilitatea muncii de pionierat și în numele cerințelor imperative impuse de dialectica dezvoltării ascendente apreciază activitatea social-culturală și literară a acestora în adevărata sa, pers-

1), 2), 3). M. EMINESCU. Opere vol. I. București, Ed. Cultura românească, 1939, p. 420.

4), 5). T. MAIORESCU. Critice, 1966, E.P.L., p. 52.

pectivă istorică. Convingerile sale cu privire la valoarea activității pionierilor literaturii române și ostilitatea față de contemporani și le exprimă în ianuarie 1870, în antecoulul *O scrisoare critică* astfel: „Dacă, apoi, lepturarii a exagerat în laude asupra unor oameni, ce nu mai sunt, cel puțin aceia, mulți dintre ei, au fost pionierii perseverenți ai naționalității și ai românismului — pionieri, soldați gregari, a căror inimă mari plătesc poate mai mult decât mîntea lor, e adevărat! — care însă nu erau genii, erau cel puțin oameni de o erudiție foarte vastă, așa precum nu există în capetele junilor noștri dandy”<sup>1</sup>. Observările polemice maioreștiene cu privire la criteriul de organizare și la calitatea poeziilor *Lepturarii* aruncă umbră asupra conținutului militant — social-politic și patriotic al acestuia, conținut pe care Eminescu îl numea „principiul său cel mai bun... care a dat consistență și conștiință națională maselor”.

Nu putem fi în total de acord nici cu concluziile la care ajunge Maiorescu numai pe baza constatării lipsei calității artistice și în virtutea căruiă cere să se renunțe la manual și „să ne întoarcem mai bine la traduceri din cartea d-lui Mozart și din alte antologii străine, pînă cînd vom avea o literatură îmbelsugată”<sup>2</sup>). Ne întrebăm cum ar fi putut Pumnul să învețe pe elevi limba română și să realizeze educarea lor în spiritul ideilor și intereselor majore ale revoluției de la 1848 cu ajutorul textelor traduse din literatura germană? Ce convingeri social-politice ar fi transmis textele nemțești și cui ar fi servit aceste convingeri? După ce supune criticii sale anumite aspecte ale unei părți din *Lepturarii* rumănesc, Maiorescu concludă, generalizînd: „nu ne rămîne decît a dori studenților... să se învețelească cît se poate de mult cu asemenea modeluri de stil, dar să le înțeleagă cît s-ar putea mai puțin”<sup>3</sup>).

Activitatea ulterioară a elevilor lui A. Pumnul a infirmat o bună parte din aceste păreri și chiar a demonstrat contrariul. Numai la un an după emiterea judecăților maioreștiene, e publicată poezia *Epigonii*, din care rezultă, pentru a doua oară, adevărata atitudine a celui mai strălucit elev al lui Pumnul față de *Lepturarii*. Din cei optsprezece poeți elogiați într-o anume ierarhie valorică, numai pe Sihleanu nu l-a cunoscut Eminescu din manualele lui Pumnul. Poezia nu dă numai indici cu privire la temeinicia cunoștințelor de literatură românească acumulată de Eminescu din *Lepturarii*, ci arată că acesta l-a ajutat să-și însușească o parte din concepția social-culturală a profesorului său și să asimileze creator unele experiențe ale înaintașilor. Într-o scrisoare către Iacob Negruzzi, pentru a treia oară, el își exprimă admirația față de caracterul militant, avîntul și optimismul poeziei patruzeceștiilor și concludă: „Comparasiunea din poezia mea cade în defavoarea generației noi și — cred — cu drept”<sup>4</sup>). Admirația și respectul lui Eminescu față de *Lepturarii* rumănesc exprimată în diverse forme (versuri, articole polemice, scrisori) și în repetate ocazii, demonstrează profunđa și ferma sa convingere în temeinicia celor susținute. Manualul nu i-a oferit numai privirea de ansamblu a „zilelor de aur a scripțurilor străbune” ci și elemente de vocabular, sugestii în legătură cu unele imagini artistice și subiecte. Noțiunea de „scriptură” e folosită de Eminescu în accepția dată de profesorul său literaturii. În capitolul *Cursului de literatură română* intitulat *Conceptul literaturii*, Pumnul motivează astfel accepția de „scriptură” pentru literatură: „Fiind literatura cuprînsul tuturor scriptelor românești, se poate numi scriptură pentru că scripțura înseamnă cuprînsul scriptelor”<sup>5</sup>).

Opozițiile antitetice dintre trecut și prezent, admirația și ura, puterea vizionară și analiza rece întîlnite în poeziile lui Eminescu sînt sugerate de unele bucăți de lectură din *Lepturarii* ce au la baza compoziției lor planuri opuse total, cum e antiteza dintre prezentul decăzut și trecutul istoric glorios. Neînsemnata poezie a lui Vasile Fabian Bob, pe care Maiorescu o consideră o caricatură ce-i silită de Pumnul „să fie model de literatură românească”<sup>6</sup>, pentru Eminescu e un punct de plecare în orientarea sa social-artistică. Opoziția pre-

1) M. EMINESCU. Opere vol. I. București, Ed. Cultura românească, 1939, p. 421.

2), 3) T. MAIORESCU. Critice, 1966, E.P.L., p. 54.

4) I. E. TOROȚIU. Studii și documente literare, I. p. 311—312.

5) I. G. Sbierca. Aronul Pumnul, Cernăuți, 1889, p. 270.

6) T. MAIORESCU. Critice. 1966, E.P.L., p. 58.

zent-trecut, cu ajutorul căreia Fabian condamnă decăderea Moldovei contemporane stă la baza poeziei **Moldova în anul 1821**. Autorul glorifică trecutul pil-duitor al strămoșilor, iar Moldova înfloritoare de odinioară e comparată cu „...un arbore odrăslit pus de mîna strămoșească” ce „îndelung timp ne-a umbrit”<sup>1)</sup>. Nedreptatea, silniciile și jaful turcesc, precum și trădarea boierilor din timpul lui Fabian au abătut pe contemporani de la virtuțile de altă dată: „Lăsînd urma părintească, moldovanul amăgit / A intrat în căi străine și de-atunci a rătăcit”<sup>2)</sup>. Pentru a sublinia adîncimea prăpastiei ce s-a săpat între strămoși și urmași, Fabian precizează: „Căile era-nverzile, pe unde cei vechi călca / Și-n pămîntul cel de astăzi nu-și cunoaște casa sa”<sup>3)</sup>. Realitățile evocate antitetice sînt proiectate pe un fundal cosmic, cu intenția de a le sponi profunzimea și intensitatea emoțională. Antiteza prezent-trecut, ostilitatea față de contemporani, respectul pentru strămoși, ideea urmașilor nedemni de înaintașii iluștri, pe baza căreia Eminescu a creat **Epigonii**, le-a cunoscut încă de pe cînd era elev, în poezia lui Fabian și în realitatea românească, înainte de a fi citit romanul **Die Epigonen** al lui Karl Immermann, așa cum afirmă curent critica.

Eminescu a asimilat temeinic conținutul poeziei „Moldova în 1821” deoarece unele imagini artistice învățate pe de rost l-au urmărit și în faza de creație vieneză. Versurile lui Fabian: „S-a întors mașina lumii, s-a întors cu capu-n jos / Și curg toate de-n potrivă, anapoda și pe dos. / Soarele de-acum răsare dimineața la apus / Și apune despre sară către răsărit în sus”<sup>4)</sup> sînt folosite creator de Eminescu în **Epigonii**, astfel: S-a întors mașina lumii, cu voi viitorul trece; / Noi suntem iarăși trecutul, fără inimi, trist și rece”<sup>5)</sup>.

Privind comparativ cele două citate, constatăm că marele artist a preluat identic prima jumătate a versului poeziei lui Fabian și a prelucrat la un nivel artistic, net superior, restul strofei, clarificînd, esențializînd și proiectînd în largi spații cosmice intențiile și semnificațiile ideologice ale modestului model. **Epigonii** e o sinteză artistică a istoriei literaturii române fecundată de arta eminesciană ce-și trage seva din izvorul concepției revoluționarului patruzeeciopist Aron Pumnul și a întregii sale generații.

Influența formativă exercitată de Pumnul și cartea sa asupra lui Eminescu se desfășoară multilateral. Manualele de curs inferior urmăreau, printre altele și informarea elevilor cu date despre copilăria omenirii, antichitate, insistînd asupra celei greco-romane. Bogăția informațiilor acumulate, fecundate de imaginația eminesciană, se remarcă începînd cu **La moartea lui Aron Pumnul** prin folosirea imaginii mitologice a Eliseului. Din primele patruzezece poezii create pînă la cincisprezece aprilie 1870, în nouă folosește cu ușurință și pricepere unele imagini mitologice, ceea ce dovedește temeinicia însușirii cunoștințelor de mitologie înainte de faza vieneză despre care se afirmă curent că l-ar fi format și informat în acest domeniu.

Familiarizarea lui Eminescu cu istoria poporului român a început din prima etapă formativă, ca elev, prin cercetarea bibliotecii și a manualului lui A. Pumnul. Numai tomul al III-lea al **Lepturariului rumânesc** reproduce pe întinsul a 250 de pagini fragmente din cei mai de seamă cronici moldoveni și munteni. Cunoștințele și concepțiile istorice însușite din manual le-a folosit de la debut pînă la maturitatea artistică în multe din poeziile sale (**Scrisoarea III**, **Rugăciunea unui dac**, **Egiptul** ș.a.)

**Lepturariul rumânesc** a fost pentru Eminescu, ca și pentru toate generațiile educate de Aron Pumnul, un principal izvor de cultură generală și de cunoaștere temeinică a literaturii române, o flacăra vie ce a aprins conștiința național-literară, o treaptă ce l-a ajutat să păsească spre culmile artistice ale poeziei românești. Modestul manual a îndeplinit, o parte din acea muncă grea, anonimă, cantitativă, a salahorilor literari care au creat condiții dezvoltării calitative marcată de apariția unor arhitecți ca Mihai Eminescu.

1), 2), 3), 4) ARON PUMNUL. **Lepturariul rumânesc**. Tomul III. Viena, 1862, p. 512—515.

5) M. EMINESCU. **Poezii**. E.P.L., 1963, p. 30.

DANIEL DUMITRIU

## SCRIERE ȘI TRANSCRIERE

**L**a examenul de admitere la liceu, în cadrul ultimelor două sesiuni din vară, unul din subiectele la alegere ale lucrării scrise la limba română a constatat dintr-o compunere pe o temă sugerată. Atât anul trecut, cât și anul acesta, am avut curiozitatea să mă informez, discutând cu profesorii, asupra numărului de elevi care s-au oprit la acest subiect. Investigația a fost făcută la un liceu de cultură generală din Iași, nu a trebuit mai mult pentru a trage o concluzie: după calcule aproximative, un elev din treizeci alege compunerea.

Deci, compunerea apare ca subiectul ingrat al examenelor, din fericire inofensiv întrucât nu este obligatoriu. Elevii mi-au oferit explicații previzibile: lipsa de imaginație, de talent și, unii au pus degetul pe rană, lipsa de experiență. Nimeni nu a vrut să riște, nici măcar cei debili în pregătire. Ca atare, s-a preferat subiectul... la obiect, adică precis, lucrat la orele de clasă, acasă, la orele de pregătire, subiectul la care se știu deja frazele și virgulele, subiectul ce nu dă greș niciodată, oricând apt de a fi confruntat cu manualul spre a se verifica procentajul de idei reproduse, de cuvinte lipsă, chiar de fraze aidoma. Altfel spus, se preferă subiectul fotografiat pe memorie, subiectul „bandă de magnetofon” care, în foarte rare cazuri, va fi tratat ceva mai original, mai alături de litera cărții sau de vorba profesorului.

În ce constă redactarea lucrării scrise? Simplificând lucrurile, putem spune că avem de a face cu transcrierea unui text mintal, efortul elevului reducându-se la o restituire cât se poate de exactă și la supravegherea înlănțuirii cuvintelor conform regulilor gramaticale, ortografice și de punctuație în vigoare. Pentru o asemenea operație elevul este pregătit și se pregătește din primul an de școală. Din punctul de vedere arătat mai sus — reproducerea fidelă a unui text mintal — obiectul limba română nu diferă de istorie sau geografie. La orele de literatură se discută scriitorii și opere, tropi și curente, date și detalii biografice. Dezvoltarea gândirii în scris se face anevoie din moment ce redactarea unui text este în întregime subordonată transcrierii unui număr oarecare de cunoștințe. Limba scrisă va fi privită de elevi ca un instrument ce nu ridică probleme deosebite, evident exceptând regulile gramaticale, ortografice etc., reguli studiate și puse la punct în ore speciale.

Ce vreau să spun cu toate acestea? Actul redactării devine în asemenea condiții aproape în întregime pasiv. Cel care dezvoltă subiectul în scris are regimul unei mașini ce codifică (așterne pe hârtie) o anumită cantitate de informații, astfel,

În momentul codificării, gândirea elevului nu va lucra căci informația ca atare (tema dezvoltată) și limbajul codului respectiv (scrierea) pun probleme de memorie și de deprindere a exprimării corecte, nu de gândire. Elevul ia de-a gata, de gândit, gîndind profesorii și autorii de manuale.

Subiectele scrise la literatura română — teme, lucrări de control, teze, lucrări de examene — sînt, în general, sub formă de povestiri, analize literare, caracterizări de personaje, sinteze. Elevul va relua „în limba lui” ceea ce i-a fost predat, el are o „limbă a lui” în măsura în care nu poate și nu-i place s-o transcrie cuvînt cu cuvînt pe cea a profesorului sau a cărții. Va schimba, pe cît posibil, ordinea ideilor, inherent se va folosi de sinonime sau de expresii perifrastice, va stăruia asupra unui aspect mai bine cunoscut sau mai agreabil, cam aici se reduce aportul său la tratarea subiectului în cauză. Iată riscurile subiectului ce urmărește exclusiv latura informativă. Din acest punct de vedere, examinarea în scris nu diferă esențial de cea orală, volumul de cunoștințe determinînd calificativul și într-un caz și în celălalt. Totuși, sînt suficiente cazuri cînd profesorii, și nu numai cei de română, se plîng de exprimarea în scris defectuoasă a elevilor, de neputința de reevaluare de pe poziții proprii a unor probleme, se plîng, în ultimă instanță, de inactivitatea gândirii, inactivitate camuflată de o cantitate oarecare de date expuse. Se știe că la probele orale de la examene se obțin, în general, note mai mari decît la cele scrise, cauzele obiective ale unei astfel de anomalii... normale prin frecvența ei, sînt ușor de detectat. Rezultă din toate acestea că scrierea, redactarea unui text ridică probleme deosebite, aparent secundare, probleme care, dacă sînt sistematic neglijate, împietesc în cele din urmă asupra informației însăși. Trebuie, deci, de găsit o cale, de fapt un exercițiu de antrenare, menite să concentreze în întregime atenția asupra actului scrierii (repet: nu asupra laturii lingvistice a scrierii), să determine în procesul scrierii un efort permanent de gândire și nu de memorie, cel care scrie fiind eliberat de un anume text învățat și ca urmare impus. Compunerea satisface cel mai bine aceste cerințe.

Se știe că scriem mai îngrijit decît vorbim. Scrierea ne obligă să stăruim asupra cuvintelor, să le alegem pe cele mai potrivite pentru exprimarea ideii. Deci, într-o oarecare măsură, ideea depinde de cuvînt, cuvîntul impune o anumită nuanță, clarifică sau estompează ideea. Procesul se accentuează în cazul compunerii. Elevul nu poate concepe, de la un capăt la altul lucrarea. Inițial are o idee vagă, își va fi făcut un plan al narațiunii, sarcina principală în elaborarea ei o are redactarea, înlănțuirea cuvintelor în fraze și a frazelor în unități compoziționale. Cuvintele trebuie să creeze un univers inteligibil și unitar. Actul scrierii nu mai este subordonat unui conținut de informare, ci un anume conținut prinde viață, fiind făurit de cuvinte. Dacă mai avem în vedere faptul că în cadrul unor astfel de compuneri ficțiunea și sensibilitatea înlocuiesc exactitatea memoriei și că, în consecință, cuvintele capătă valențe stilistice, e lesne de întrevăzut gradul de concentrare a atenției, solicitarea intensă a intelectului și a lexicului în procesul redactării. Limba începe să fie văzută cu alți ochi, mai pătrunzători, ea nu mai apare ca instrument, ci ca sursă, îi sînt sesizate și puse în valoare posibilitățile expresive și sugestive, sînt căutate anumite efecte, formulările proaspete încep a se distinge de șabloane. Limba începe să creeze și, paralel, devine obiect de investigație.

Se știe, cel puțin de la Boileau încoace, că pentru a scrie clar trebuie să gîndești clar, dar nu e mai puțin adevărat că ordonarea exprimării în scris determină în mare măsură ordonarea gândirii și în primul rînd dinamizarea ei. Compunerea este un exercițiu excelent în acest sens. Ea dezvoltă o anumită conștiință a limbii, tocmai prin sesizarea laturii ei creative. În paranteză fie spus, gramatica sau ortografia oricîtă teorie ar face, nu dezvoltă o conștiință a limbii, deoarece, la un moment dat, regulile gramaticale sau ortografice sînt perfect asimilate și, în consecință, folosite automat.

În vremurile mai vechi, alături de literatură și de gramatică, există o a treia disciplină care avea drept obiect de studiu limba: retorica. Elevii luau cunoștință de anumite legi ce acționau în vederea mării capacității de expresie a limbii. Ele dezvoltău posibilități de influențare a comunicării. Apărea o conștiință lingvistică mereu acută, folosirea cuvintelor devenea un act controlat, veghiat. Există permanent în subconștient o stare de produență, de alertă, de suspiciune.

Astăzi sînt suficiente țări unde predarea limbii materne și a limbilor străine este însoțită de o practică extrem de largă, diferențiată pe ani de studiu, a redacțiilor pe teme libere, extraliterare. Există credința solid întemeiată că astfel de lucrări dezvoltă gîndirea și perfecționează, în paralel, exprimarea. Mai mult, datorită faptului că elevul este obligat și deprins să abordeze un subiect „cast”, nelucrat, care nu implică idei preconcepute, se va ajunge, în urma unei practici îndelungate, la făurirea unei individualități în gîndire, va apare o permanentă înclinație spre tratarea faptelor dintr-un unghi personal. Faptele vor avea culoarea și adîncimea personalității elevului.

Desigur, compunerea liberă nu trebuie să fie un scop în sine. Ea servește de fapt procesului informativ, obligîndu-l să iasă din tiparul anost al memorării și reproducerii mecanice. Elevii deprinși în școala elementară și chiar în primele clase de liceu cu abordarea unor subiecte de orice gen, cu alte cuvinte, deprinși cu tehnica redactării, cu exercițiul gîndirii în scris, elevii deprinși să pătrundă singuri în universul lucrurilor și să-l transpună la scara universului lor efectiv, vor ști să fie la fel de personali și de pătrunzători, în efectuarea unei lucrări de literatură „tradiționale”, adică de analiză literară, sinteză istorică etc. Aici în fond dorim și ar trebui să ajungem.

Revenind la explicațiile pe care elevii le dau în legătură cu rezerva manifestată pentru compunere trebuie de precizat că doar lipsa de experiență justifică rezerva. Fantezia și talentul sînt calități ce pot fi fructificate abia după un îndelungat exercițiu compozițional. Sînt suficiente cazuri cînd elevi cu autentic talent literar își ignoră posibilitățile, sau, în cel mai bun caz, le strecoară instinctiv în formulări sporadice.

A face pe elevi să scrie bine este o problemă fundamentală pentru profesorul de limba română. A scrie bine nu înseamnă doar a ști multe sau a scrie corect. Este ceva mai mult, mai complicat și mai important totodată. A scrie bine înseamnă a găsi prin cuvinte calea cea mai sigură de pătrundere în miezul lucrurilor și de a-l scoate la suprafață, aprecierile și analiza ca atare păstrînd amprenta personalității autorului. Se obține astfel, pe de o parte, o profundă cunoaștere a limbii și o deosebită abilitate în mînuirea ei; pe de altă parte, procesul informativ se desfășoară în condiții de eficacitate maximă, elevul manifestînd în orice moment o atitudine activă față de materialul necesar asimilării. Pus în fața unor probleme inedite, va ști să le rezolve singur datorită celui grad de detașare, de libertate față de subiect, dobîndit în cadrul unor exerciții repetate de muncă individuală de pipăire și hărțuială a limbii, a limbii ca posibilitate de judecată și cunoaștere.

Compunerea liberă a fost uitată prin clasele primare, cînd învățătorul urmărea dezvoltarea exprimării în scris, zestrea de cuvinte și puțința de a le folosi în diverse contexte. Cred în nedumerirea elevilor odată treziți în fața ei după atîta amar de vreme.

La *quinzaine littéraire*, numărul 96/1970, se ocupă amplu, pe o pagină întreagă, de apariția în limba franceză a romanului *La tribu* (Șatra) de Zaharia Stancu. Cartea, care zugrăvește „o societate închisă”, aceea a Țiganilor nomazi, e considerată a fi „totodată un document uimitor și un pasionant roman de aventuri”. Neavînd densitatea poetică a lucrărilor precedente — *Le jeu avec la mort*, *Ourouma*, *la fille du Tartare*, — *La Tribu* e mai realistă, mai bogată în detalii pitorești, mai clasică și de aceea se întrevede că autorul ei va găsi în rîndurile cititorilor de limbă franceză „o audiență mai largă”. Discutînd cu criticul Claude Bonnefoy, Zaharia Stancu precizează că noul său roman nu are nimic autobiografic, că faptele i-au fost în întregime povestite. Ceea ce a urmărit scriitorul a fost, înainte de toate, să pună în lumină atitudinea unor oameni simpli în fața absurdității războiului: „Am voit să fac din acești oameni foarte simpli, foarte umili care sînt Țiganii, erol care-și trăiesc tragedia cu o foarte mare noblețe umană. Am arătat că chiar în situațiile cele mai excepționale, cele mai periculoase, viața continuă cu grijile sale cotidiene, cu dorințele, cu visurile, cu iubirile, cu urile sale”. Claude Bonnefoy încheie pagina din „La quinzaine littéraire” elogiînd *La tribu*, romanul în care „tragica realitate ia alură de epopee”, în care drama istorică se amestecă cu aventurile individului, jocul dragostei cu al destinului.



Le *colosse de Maroussi* de Henry Miller, reapărută la Éditions du Chêne, spulberă opinia curentă potrivit căreia opera acestui faimos scriitor, întreaga-i operă, ar fi invadată de un sexualism fără friu. Nu am înțeles, în cele peste trei sute de pagini ale cărții, nici o scenă erotică, nici o cruditate de limbaj. Dimpotrivă, cartea ni s-a părut a fi un imn închinat soarelui, prieteniei, purității vieții. Grecia, pe care autorul o vizitează în răstimpul unei lungi vacanțe, e „o incintă sacră”, „o patrie a zeilor”. Niciodată Miller nu văzuse, în lungii săi ani de vegabondaj, ceva asemănător. Totul i se pare magnific, însoțit, scăldat într-o „lumină cu calitate de transcendentă”. „Ceea ce ne trebuie, scrie el, este pacea, singurătatea, răgazul... Să nu punem niciodată accentul pe bani, pe obiecte, pe valori care nu sînt decît vid și iluzie... A trăi într-un mod creator înseamnă a trăi dezinteresat. Scopul este eliberarea, libertatea...”. În această ambianță de soare și de hoinăreli neîngrădite, de descătușare a minții, scriitorul cultivă și cîteva prietenii adînci: cu Lawrence Durrell, cu Georgios Seferis și mai ales cu Katsimbalis, „colosul din Maroussi”, personaj romantic, virtuos al artei de a povesti. Însă pentru noi, cititorii lui Henry Miller, adevăratul colos e însuși scriitorul. Cine altul decît el, cu uluitorul său geniu verbal, izbutește să transfigureze totul, să-și poetizeze întîmplările vieții și să dea cotidianului dimensiuni fantastice?



Chagall de André Parinaud (Club d'Art Bordas) e o excelentă lucrare de introducere în viața și opera artistului. Născut la Vitebsk, în Ucraina, din părinți săraci, stabilit apoi la Paris, într-un oraș în care se simte „ca într-o baie colorată”, Marc Chagall ajunge în cîteva decenii unul dintre marii pictori ai secolului XX. Recunoaște a fi, în felul său, un mistic: „Sînt un mistic. Nu mă duc la o anumită biserică sau la sinagogă. Rugăciunea mea este munca”. Acest mistic al muncii nu crede în inspirație și pomeneste adesea cuvintele lui Cehov: „Vedeți masa, călimara? Luați un toc și lucrați”. În loc de toc, Chagall a luat penelul și cutia de culori și, împrumutînd cîte ceva din meșteșugul cubiștilor, a creat o lume a sa, plină de vis și de fantezie, o lume într-aripată, măiastră, în care regnurile și speciile se caută, se apropie, se îmbată reciproc, sub stăpînirea unui eros universalis. În legătură cu atotputernicia erosului merită să amintim și cuvintele rostite de artist, cîndva, cu prilejul unei vizite în Statele Unite: „Totul se poate schimba dacă pronunțăm cuvîntul dragoste fără sfială. În el rezidă arta adevărată”.

**Fabliau du moyen age**, prezentate de M. Teissier și H. Nicolas (Éditions Fernand Lanore), cuprinde 19 capodopere ale literaturii orale din Evul Mediu. Mult timp s-a crezut că fabliau-urile au pornit din India și că au ajuns în Franța târziu, abia prin secolele X și XI, după ce au trecut prin versiuni ebraice, latine, arabe. Cercetări comparatiste recente au dovedit că numai câteva dintre ele au la bază modele asiatice, majoritatea aparținând unui fond comun de experiență umană — un fond care și-ar avea rădăcinile foarte departe, tocmai în preistorie. Cert este că, oricare ar fi proveniența intrigii, a subiectului, fabliau-ul trebuie recunoscut ca o manifestare strălucită a geniului poporului francez. Obosit de cîntecele de vitejie, de sublimul și eroicul unor „chanson de Roland”, francezul medieval simțea nevoia să se destindă, și-atunci, la un pahar de vin și de vorbă, se desfăta cu „Estula”, cu „Renard și Chantecler” sau cu „Jongleurul de la Notre-Dame”. Faptul că și azi, după aproape un mileniu, fabliau-urile trezesc voioșia și găsesc admiratori cu duiumul (spaniolul Camillo Jose Cela le așează printre principalele opere literare ale lumii), e o dovadă că, mai presus de veacuri și de mode, spiritul lor e etern.



**Présence du futur**, colecție condusă de criticul Robert Kaners la Éditions Denoël, a popularizat în Occident în ultimele două decenii pe cei mai buni autori de literatură fantastică și de știință-ficțiune. Nume ca Ray Brandbury, René Barjavel, Algernon Blackwood, J. L. Bouquet, Charles Beaumont, Scheridan Le Fanu, Stanislas Lem, H. P. Lovecraft, James Blihs, Isaac Asimov, E. de Rossignoli și mulți alții și-au câpătat faima sau și-au întărit-o mai ales prin mijlocirea acestei prestigioase colecții. Pentru a nu da decît un exemplu, amintim că „Presence du Futur” a găzduit operele majore ale lui Howard Phillips Lovecraft — „La couleur tombée du ciel”, și asta încă în anii '50, într-o vreme cînd celebrul maestru american al fantasticului, acest nou Edgar Poe era complet necunoscut pe continentul european. Preluarea de către germani și italieni a fost ulterioară și ne întrebăm dacă, fără „Présence du Futur” povestirile fantastice ale lui Lovecraft ar fi avut dincoace de Atlantic răspîndirea pe care o au astăzi. Dintre ultimele numere ale colecției, ne-a căzut în mină **Quand ton cristal mourra** de Nolan și Johnson, o povestire despre America actuală, despre tineretul ei neconformist și dinamic, despre un anticipat metrou mondial și despre acea picătură de freudism care, aproape inevitabil la nord-americani, se amestecă în cerneala oricărui autor de literatură științifico-fantastică. Deși neglijent construit, „descusut”, volumul se impune prin bogăția lui de idei și de simboluri.



**Lunatique**, revistă editată de Jacqueline H. Osterrath, publică în numărul 52/1970 o „convorbire cu Sylf”, autoarea romanului **Kobor Tigan't**, apărut recent la Robert Laffont. Romanul a reținut atenția cititorilor și criticii prin temeritatea temei abordate: reconstituirea unei societăți matriarhale de acum 30 000 de ani. Kobor Tigan't e numele cu implicații esoterice ale acelei cetăți de giganți în care Femeia domnește ca suveran absolut și în care excesul de bunuri și de plictiseală anunță deja un început de declin. În interviul acordat revistei „Lunatique”, autoarea se referă la „documentele” consultate pentru elaborarea romanului, la erudiția „reconstituirii”, dar stăruie mai ales asupra unui anume sentiment propriu: „Cine sint? Poate că o tinăra femeie venită de Aiurea... Pentru mine, extraterestrii, civilizații de dincolo de spațiu, implantații regulate în evoluția omenirii a unor seminte cosmice, toate acestea îmi sînt atît de familiare că nici nu le discut...”. Ce fraze moderne, actuale! Și ce departe e Sylf de Ann Radcliffe și de celelalte scriitoare care, pînă nu de mult, își hrăneau nevoia de fantastic cu fantome, vrăjitori și subterane!

**La luxure et la mort** de Albert Caraco (Éditions L'Age d'Homme, Lausanne) este încă unul din numeroasele volume ale eseistului francez („L'école des intran-sigéants”, 1952; „Les désirable et le sublime”. 1953; „Huit essais sur le mal”, 1965; „Le tombeau de l'histoire”, 1966; „Le galant homme”, 1967; asupra căruia presa din Occident, alături de generoasă cu publicitatea, a păstrat o cvasi-totală tăcere. De ce cărți mediocre sau chiar submediocre sînt investigate, analizate, discutate, lăudate și propuse marelui public, iar lucrările lui Albert Caraco, pline de profunzime și nerv, cu un excelent caracter aforistic — fiecare pagină e dădora de reflecții care surprind, — sînt ocolite de mandarinii criticii și ai revistelor literare apusene? Explicația nu e greu de găsit: Caraco este un gînditor incomod, un neconformist, un contestatar de un patos uluitor. Iată, în „La luxure et la mort”, el își ia îngă-duința să înfiereze ordinea sacrosanctă a societății industriale de consum, aceea ordine care generează și propagă războiul ca fiind expresia virtuților celor mai „nobile”. Și frazele lui Caraco sînt, bineînțeles, necruțătoare: „Specificul virtu-ților este de a ne face atroci; oamenii virtuoși sînt reci, cruzi, avari și perfizi... Adorăm moartea, divinizăm suferința și ne mai mirăm încă de nefericirea generală... Războiul este suprema speranță a Ordinei... A însingera popoarele costă mai puțin decît a le face fericite... Iubim prea mult singele și de aceea lumea este un aba-tor...”. Încă de acum două secole, de la apariția „Criticilor” kantieni, plăcerea și fericirea au încetat, vai!, de a mai fi idealul omului: „Una din erorile lui Kant este refuzul de a lega datoria de plăcere, de fericire; întreg sistemul clădit de filozof este de aceea caduc... Fericirea a devenit un fel de crimă și moralele noastre o vestejesc; dacă lumea are ca zeu unic războiul e pentru faptul că nu-i rămîne altă alegere...”. Opunînd „un mare refuz Ordinei”, urmărind să-l facă pe om mai liber și mai fericit, Caraco crede, asemeni lui Herbert Marcuse, într-o lume mai bună, pașnică, fără silnicii și măceluri. Tăcerea actuală din jurul operei sale e departe de-a fi deprimantă. Ea este numai un simptom. Mîine, o nouă generație va gîndi altfel.

**IONEL BANDRABUR**

# Cartea românească

Veronica Porumbacu

## „MINERALIA“

Lirica mai nouă a Veronicăi Porumbacu ar merita, poate, o atenție mai susținută din partea criticii, care pare să compenseze acum efortul de generozitate practicat odinioară față cu producțiile ocazionale, „de epocă“ ale poetei. O analiză lipsită de prejudecăți arată că, începînd cu *Diminețile simple* (1961) și mai ales cu *Memoria cuvintelor* (1963), poezia Veronicăi Porumbacu suferă o lentă, dar continuă prefacere, poeta redescoperindu-și parcă cu întîrziere și timiditate propria voce., lungă vreme uitată (volumul de debut, *Visele Babei Dochia* — 1947, a fost remarcat de G. Călinescu). Ca și în cazul Mariei Banuș, această reîntoarcere la adevăratele unelte nu este lipsită de dramatism, cum se poate înțelege, de pildă, dintr-un poem din ultima sa carte (*Mineralia*, Editura „Eminescu“, 1970: „Și după ce a rostit, / pe rînd, / conștiincios, / toate replicile, / în costume de epocă, / după autor, / după vîrstă / și ritmuri / mai mult sau mai puțin cunoscute, / vru în ultima scenă / să-și încerce / propria voce. / Nimeni / nu-l asculta“ (Și după ce).

Dar împrejurările de acest gen sînt cel mai adesea prielnice poetului și *Mineralia* poate constitui un bun argument în acest sens. Dacă mai înainte Veronica Porumbacu avea, gata pregătite, răspunsuri pentru majoritatea nedumeririlor posibile, acum, cuvîntul de trecere pare să fie „regele e gol“; poeta pare a observa deodată că nimic nu e sigur, totul se dovedește alunecător și ostil: „Vreau să pun piciorul pe piatră, / piatra se despică. / Vreau să mă aștern în iarbă, / firele mușcă. / Vreau să mă încălesc la foc, / flacăra îngheață...“ (Febră).

Întreaga carte — de o exemplară unitate, cum remarcă Ilie Constantin, în „România literară“ — este făcută din neliniștea, din spaima pe care o inspiră geologicul, atotputernic și neiertător. Oasele, obsedante, prezente aproape în fiecare poem, au valoarea unui principiu universal; totul în lume pare fatal reducibil la mineral, la îndărătnicele „oase impersonale“. Oasele dețin o superioritate absolută, zdrobitoare: infailibile cînd „însuși timpul are un drept la eroare“, ele sînt mai adevărate decît „cărțile după ev maleabile“, mai logice decît „matematica istoriei“. Omul însuși pare o iederă suitoare pe o potrivnică scară de oase: „Un os, / încă unul, / apoi altul, / și altul / pe care mă cațăr, / în timp ce / un os, / încă unul / apoi altul / și altul / se desface / în pluberi“. (Scară).

Tragică este opoziția surdă a mineralului, care nu se lasă asimilat, oasele rămînîndu-ne întotdeauna străine, depărtate, ostile (de-o viață așteaptă să-și lepede carnea). Mai mult, în ele însule sălășluiește destinul: „Catastrofa e înălăuntrul oaselor“.

În ceea ce privește expresia, nota personală se poate afla în acel mod specific feminin al meditației, de care vorbea G. Călinescu în comentariul la „Diminețile simple“ („reflecția poetică asupra procesului vieții se face prin senzații“). Spre

exemplu, primatul geologicului este resimțit fizic („Vertebrele se trezesc înaintea pleoapelor”), se receptează zgomotul propriilor oase „ce sună strivindu-se unul de altul”, timpul e un șarpe care „de subsuoara mea își freacă solzii” etc.

C. CIOLCA

Adrian Beldeanu

## „SONETE” (VARIAȚIUNI PENTRU SPERANȚĂ)

O sensibilitate pură, scufundată în tentația de a cînta viața, concretul, materialul senzorial — la rîndul ei corectată cu date ale unei mitologii cunoscute, cu o emoție cerebrală captată în versuri de onorabilă ținută — iată cele două trăsături mai importante relevabile în cartea de sonete a lui Adrian Beldeanu. La acestea se adaugă o înclinație către asociații bizare, către insolitul expresiei, izvorîte, probabil, dintr-un prea îndelung studiu al propriei melancolii. **Variațiuni pentru speranță** probează apariția unui poet pierdut în obsesia unică a unei nădejdi ferme, interesant în multiplele sale ipostaze, muzical și riguros. O atmosferă glacială generată de subtilitatea savantă a motivelor lirice cultivate de Beldeanu îmbină tonul pretențios cu expresii banale: „Căpriorul muri. Cornițele-asudă / în ripa cu lacăt cojindu-și rășini. / O, roata de spaimă prin buche s-audă / foșnetul șarpelui, momite luminii. / / Nuiuva strivită se-ntoarce-ntr-o rudă / buclată, frunzoasă; lăstari anodini / cînd larăși înaltă, au lama cea crudă / și rup căpriorul și-l mestecă-n crini” (**Căpriorul**).

Adrian Beldeanu reintroduce în poezie broderiile, taftaua și catifeaua, jocul cu zarurile, policandrele și nisipul apelor, odăjdiiile și „surul lovit”. Procedul de a scrie patetic și, totodată, ironic, este simplu: o aglomerare de lucruri și o oarecare solemnitate în sugerarea „subtextelor”.

Se observă cîteodată o oarecare cruzime în privința folosirii cuvintelor. E cruzimea rafinatului amator de imagini fruste, capricioase: „Culorile au coborît în dungă- / cer preț pentru dorinți umflate-n sin. / Firavă, atîrnînd pe-o creangă clungă, / se-alină rochia. E-un prag stăpîn / / cînd lîngă nudul tău vin să împungă / berbeci de zahăr, stîrci subțiri de fin / și rîul mort ce-n lebede alungă / schelete-ndrăgostite”. (**Stîrci subțiri de fin**).

N. VALERIU

Iosif Națhiu

## „AUTOSTOP”

Cartea lui Iosif Națhiu trebuie încadrată în mișcarea mai largă, ușor de observat în ultimii ani, de stabilire a unei noi ordini în realizarea discursului dramatic. Teatrul începe să trădeze încercarea de a rezolva corect anumite cerințe specifice, aducînd drept prim obiectiv o dezbatere a problemelor puse în discuție în imanența lor. Dezbaterea este, desigur, mai veche. Ea apare însă abia acum sistematic în lucrările unui număr mare de dramaturgi și anume la cei din tînăra generație. Finalitatea unor asemenea piese nu mai poate fi deci o valorificare a cerințelor tehnice cum s-a obișnuit (cu „valoare” de „statut”) într-un anumit timp. Aceste observații pot părea azi fără obiect, dacă n-ar avea o semnificație mai largă, aceea a reformulării specificului dramatic. Teatrul este acum încercarea de a distînge spațiile în care poate fi încadrată o participare, o dez-

batere a unui grup de oameni presupunând o altă formulare a condiției lor de „spectator”. Textul deci va fixa doar câteva distanțe ce vor trebui acoperite fie printr-o participare directă a spectatorului la desfășurarea piesei, fie printr-o propunere a meditației nu asupra textului ci asupra „elementelor” de compoziție. Prima intenție e specifică teatrului deschis într-o anumită zonă a experimentului, cealaltă, mai frecventă, păstrează ceva din tradiționala dihotomie autor-spectator. În aparență, însă căci incitarea la meditație este tocmai invitația de a depăși pretextul ei, deci textul propriu-zis.

În această încercare își plasează cartea și Iosif Naghiu. Rîndurile de mai sus, chiar în această expresie generală i se potrivesc și lui. Realitatea este evident dificilă, nu trebuie neglijat însă nici meritul încercării însăși. Pieseile lui o confirmă. Volumul debutează cu o „introducere” la procedeele ce vor fi utilizate. **Numele meu e Petrescu** are această valoare de introducere prin caracterul deschis cu care autorul își numește procedeele. Apar câteva elemente stabile ce vor trebui nuanțate. „Petrescu” (indiferent de ordinea lui în ierarhie) este un produs și în același timp un viitor nucleu al pietrei. Realitatea devine vizibilă în piesă tocmai prin negarea ei. Un „Petrescu” există prin dialogul lui cu celălalt „Petrescu”, cel care vine să-i ia locul. Aici este mecanismul întinm al acestei prime piese. Celelalte apariții sînt nuanțări și diversificări ale motivului. Explicația nu trebuie înțeleasă ca o simplificare ci ca o esențializare. Pieseile următoare (păstrînd evident intențiile specifice) pot fi traduse într-un limbaj asemănător. **Week-end** este dilatarea unor nuanțe curente în limbaj; uzate, acestea devin stereotipe. Mecanismul obișnuit duce la neglijarea conținutului exact al cuvîntului — Iosif Naghiu îl inversează și dă stereotipului un conținut exagerat. „Războiul” devine un cuvînt obsedant tradus în cele mai banale gesturi. Obsesia e comună. Ea nu mai pornește însă de la realitatea faptului ci de la realitatea limbajului. **Celuloid** continuă abordarea stărilor obsesionale. De data asta „tragedia” revine unui plan ceva mai comun, în obsesia stereotipiei gestului. Filmul este o obișnuință care elimină inocența firească. Devalorizarea prin repetiție este denunțată și în **Cei mai mulți**. Ordinea suficientă sie însăși nu mai lasă loc omului care astfel dispăre. În spațiul lui devine clar limbajul obiectelor, al decorului. Dacă în piesele de pînă aici era transparentă sublinierea absurdului, în **Autostop** și **Centrala telefonică** acesta este dublat de introducerea unei distanțe provocînd satira și nuanța comică. Tot aici pot fi observate procedee tradițional folosite în teatru. **Întunericul**, piesa cea mai lungă, încearcă o sinteză a tendințelor exprimate fragmentar în piesele mai scurte. Va fi folosită atît o intenție modernă de rezolvare cit și vechiul desiderat al construcției (în sensul acceptării unei convenții asupra onomiei textului). Piesa are un sens prin destăinuirea imposibilității dramei într-o anumită lume. Max este în imposibilitatea de a-și considera drama datorită lipsei unui limbaj comun. Este evidentă tentația relevării absurdului din frecvența situațiilor în care planurile comunicării (nu doar cuvintele ci și gesturile, tonul) nu se mai întîlnesc. Izolarea este totală, situația este similară cu cea a mișcării în „întuneric”.

Pieseile lui Iosif Naghiu trebuie deci înțelese prin inculcarea unor evidențe care tocmai prin frecvența lor devin invizibile în specificul lor.

CONSTANTIN PRICOP

## Oltea Alexandru

### „RACUL”

Ca orice proză modernă care se respectă, „Racul” de Oltea Alexandru are la bază o intrigă de sorginte quasi-politistă. O presupusă sinucidere care ar putea fi însă foarte bine un asasinat camuflat, prilejuiește radiografierea vieții familiei în cuprinsul cum era și firesc, nu pe clemenul enigmatic ci pe cel reflexiv, cartea propunîndu-și cuprinzătoare, este efectuată de către unul din membrii respectivei familii cu o

scrupulozitate care-l duce pînă la a se suspecta chiar și pe el însuși. Pistele urmate sînt de natură psihologică, vizînd jocul de relații și interese în cuprinsul cărui s-ar putea depista punctul de plecare al eventualului gest criminal. Bun prilej pentru autor de a-și exercita spiritul analitic. Ambiguitatea finalului pune accentul, cum era și firesc, nu pe elementul enigmatic ci pe cel reflexiv, cartea propunîndu-și să cuprindă din țesătura faptelor tensiunea subtextuală a motivațiilor gestului incriminat. Recompus din diversitatea referirilor fugare, subiectul descinde direct din tablourile de moravuri ale realismului critic. O tentativă matrimonială a unui septuagenar scandalizează familia (și rudele integrante acesteia pe bază de interes) prin moralitatea nu tocmai pură a femeii asupra căreia a căzut alegerea. Respectiva intenție, cu multiple repercusiuni în planul perspectivelor testamentare și familiare, determină reacții diferite, unele violente, existînd astfel o indubitabilă premiză a unui posibil gest criminal. De la acest punct începe analiza, pe firul căreia eroul cărții pătrunde adînc în întimitățile existenței persoanelor suspectate, în număr de douăsprezece, toate venite cu o seară înainte spre a-l sărbători pe septuagenar (al treisprezecelea!). Reconstituită, istoria respectivei familii își relevă numeroase obscurități, și degradări, făcînd astfel evidentă finalitatea etică a cărții.

Lucida considerare de către genul cărții a propriei sale situații de fiu conștient că n-a răspuns așteptărilor, aflat de altfel într-un continuu, deși nedeclarat război cu tatăl care prin rafinata lui versatilitate l-a deziluzionat iremediabil, încarcă cu o undă de gravitate și dramatism întreaga confesiune. În ansamblu, avem de a face cu o exegeză subtilă a comportamentului uman, considerat în contextul unor specifice date. Altfel doar că aceste date sînt oarecum generale, lipsindu-le particularități de epocă și coloritul specific unui anume mediu. Poate de aceea nici portretele nu au totdeauna relieful necesar, nici dialogul — elaborat cu grijă, dar elaborat totuși — nu are suficiență spontanitate, funcțiile sale în cuprinsul narațiunii fiind mai mult descriptive, demonstrative, decît epice sau dramatice.

Sînt carențe ale unei narațiuni, astfel desfășurată cu destulă ingeniozitate și chiar îndemînare.

AL. I. FRIDUȘ

## George Chirilă

### „ORIENTALIA“

De o construcție și o aglomerare imagistică barocă, *Orientalia* deschide porțile spre un univers poetic format din lumină și dragoste: „Se petrece-o legendă cu noi / mult mai luminos / și verde frumos / și alb dureros / și mult mai departe / nimenea desparte / luminile noastre, / și mult mai tîrziu / doamne nu mai știu / și eu te iubesc / și eu te iubesc / și eu te iubesc“ (Balada mică). Declarația de dragoste, patetică, fără însă a fi emfatică, e rostită cu ocol, ea se adresează la ceea ce se află în preajma iubitei și-i aparține: „Spun laudă aerului pe care-l respir / și piinii de pe masa ta de seară — / și aburului de icoană / și dorului durerii să ne doară / spun laudă și șoaptei și așteptării / și setei de a nu ne mai desparte — / cum două păsări în cenușa legănării / nutresc un aer fără de moarte / și ierbi și pămîntului și casei / în care nunta noastră se va lumina /...“ (...și setei). George Chirilă nu este decît arareori senzual: „Și între chiparoși, îmbrățișarea noastră așteaptă / un timp dezlegat de-nceputuri; harul și / drumul fără de scapăt ne scapără / / Tu ești frumos și trupurile, noastre se aprind / sălbatic pe lungi corăbii, amețitor, sub balans / cu pelin. Mirele meu, răpește-mă!...“ (Așteptîndu-ți catargele).

Temperamental atras de legendă, contaminat de atmosfera ei, George Chirilă învăluie versul în nimb desuet de baladă sau de epopee orientală: „Podul nuntit cu muguri în cuvînt / la Putna vestea vecinicii arsă / de-un chin al meu pedep-selor flămînd / și n-brățișarea în izvor întoarsă“ (Iarba de nesomn). Sau: „Întor-

cerea la Vede și la Gange / Ne-nrîncenă și-ncumetă mereu / Încă un templu ne susține menirea / Se mai naște o fată cu prenumele tău..." (Se mai naște-o fată). Se observă că dragostea are nevoie de spații speciale, timpuri anume în care să se integreze, să încolțească, de fapt pur și simplu să se înfrumusețeze. Atmosfera acelor locuri sacre e bine prinsă, deși nu lipsește, uneori, impresia de convențional: „Osiris Nilul Soarele și încă o cetate / și cununia noastră peste mări răsfrîntă / această albă rodă și sacră trinitate / ochi pururea aflat pustului osîndă / / cînd pierde-se-va ars nimicul înflorirea / rămînem noi și Nilul și Setea și Iubirea..." (Și cununia noastră).

Neîndoielnic, G. Chirilă, poate fi „învinuit” de exotism și, ca mai toți poeții cu asemenea veleități nu uită să fie prețios: „De-o muncă-s beat și abătut cum beduinul / sieși vorbit pe arșite april / nu am sorbit licoarea sacră vinul / deși respir murînd un gînd-exil..." (Un țarm). Și cum prețiozitatea trădează de fapt o înaltă conștiință lingvistică, e firesc să ghicim și în cazul lui G. Chirilă o adevărată voluptate în mîndria cuvintelor, voluptate concretizată în alăturări neobișnuite, contorsiuni sintactice, împerechieri studiate de sunuri, obsesive și abuzive pe alocuri. Efectul muzical se află la limita dintre necesar și artificios: „Marmara, Marmara, murmura / în necredința clipei pe o clapă / invizibile verde și fum / marea prea verde ca să mă-ncapă..." (Nimeni noumenul). Poemele se cer citite cu voce tare, altminteri ecourile orchestrale rămîn mute.

Deși erotica este centrul de greutate al volumului, poetul nu cîntă în primul rînd pentru că e îndrăgostit, ci iubește pentru că își poate cînta dragostea. E un autentic îndrăgostit de cuvinte, de virtuțile lor cromatice și fonice. G. Chirilă și dirijează în gesturi largi partitura, partitură dramatică în revărsări sonore și imaginație mitică, o „CÎNTARE A CÎNTĂRILOR” cum ni se spune undeva.

DANIEL DIMITRIU

## Anton Iordache

### „PISCINA CU REFLEXE CIUDATE”

Din capul locului trebuie să precizăm că, deși subintitulată „dialoguri”, cartea „Piscina cu reflexe ciudate” nu cuprinde scenete dramatice în genul celor semănate de Dumitru Solomon, care de altfel cultivă o modalitate comică străină cu totul structurii lui Anton Iordache. Acesta are alte veleități, preferînd un dialog reflexiv și revendicîndu-se ca filiație, atît lui Caragiale — ca precursor al dialogului absurd — cit și lui Hemingway („toreadorul care a folosit în loc de spadă, la fel de eficace, replica cea mai exactă”). Practic, ambițiile sînt totuși mai modeste. De cele mai multe ori avem de-a face cu cîteva personaje incluse unei ecuații existențiale a cărei soluție este funcție de o imponderabilă. Ceea ce supără însă este caracterul confectionat al intrigii. Un cineast celebru sau un pianist celebru întîlnește, pe Litoral sau la Paris, o femeie care-i amintește de alta și care acceptă dezarmată avansurile, uneori întempestive. Iată natura dialogului:

— Am așteptat cu o înfrigurare crîncenă clipa asta. Credeam că cele trei minute...

— Mi-ai desfăcut cordonul? Nu! Nu mă săruta!

— Trebuie, Oana! Mi-ai promis că dacă nu ratez lovitura...

— Cere-mi altceva! Nu asta! Nu!

— Eu asta vreau.

— Îmi sfîrteci rochia?

— Nu încerca să mă lovești, e inutil. Inutil!

Ș.a.m.d.

E drept, autorul vădește, pînă la un punct, o anume „artă” a dialogului, conversația avansînd treptat datele în lumina cărora trebuie privit cazul înfățișat. Oarecum stăpîn pe meșteșugul său, el știe să asigure dialogurilor un caracter an-

trenant, cartea oferind, la urma urmelor, o lectură agreabilă, dar lăsându-ne totuși cu senzația unui artificiu. Aceasta poate și din cauza unei obsesive reluări a uneia și aceleiași drame sentimentale, mai totdeauna existind „un al treilea” sau cel puțin o barieră insurmontabilă. Glosarea pe această temă devine convențională, mai ales datorită caracterului livresc al sistemului de referințe. „Un producător, Mitchel Robbs, m-a luat în primire de cum am ajuns la New-York, spune un personaj. Venise cu contractul în buzunar. Spiritul lor practic nu se desminte. „Iar altul: „Nu ți s-a părut că în finalul Nocturnei lui Chopin, mai ales, am început să dau semne de oboseală?”. Însfîșit, un sculptor nu-i vinde unui magnat „Cariatida neterminată” (!), deși acesta-i oferă o sumă fabuloasă, cu care ar fi putut cumpăra „jumătate de Louvru”! Cauza? Evident, femeia de care amintește această sculptură și care etc. etc. etc.

Dialogurile lui Anton Iordache s-ar cuveni mai ferm racordate la realitate, pentru ca substanța epică sau dramatică pe care o valorifică să-și dovedească convingător autenticitatea. A mima, fie și cu talent, nu-i încă suficient, chiar dacă un anume „efect” este încorporat dialogului; chiar dacă acest dialog îi este propriu autorului, servindu-l cu multă sollicitudine și mulindu-se perfect pe intențiile (din păcate, cam literaturizante) ale acestuia.

GEORGETA EFTIMIE

## Octavian Gheorghiu

### „TEATRUL ANTIC GREC ȘI LATIN”

Apărut în editura „Meridiane”, volumul **Teatrul antic grec și latin**, al profesorului Octavian Gheorghiu, își are punctul de plecare în lucrarea de mare întindere — **Istoria teatrului universal** (vol. I 1963; vol. II 1966).

Ținuta intelectuală și pronunțatul caracter de noutate sînt elementele de rezistență ale cărții.

Alcătuît din două părți (**Teatrul grec și Teatrul latin**) studiul se încheie cu **texte alese** din Aristotel, Platon, Horațiu, V. Hugo, Fr. Nietzsche, E. G. Lessing și alți gînditori, despre tragedie, definiția și caracteristicile teatrului, rolul educativ al teatrului, relația teatrul antic — teatrul modern și raportul dintre tragedie și celelalte arte. Analiza operelor este precedată de prezentarea condițiilor generale în care a apărut și s-a dezvoltat teatrul antic.

Eschil, Sofocle, Euripide, cei trei titani ai antichității rețin îndelung atenția autorului. Octavian Gheorghiu dezvăluie viziunea tragicilor și spațiul în care se desfășoară.

**Prometeu înălțuit** exprimă „cel mai puternic esența gîndirii lui Eschil”, reprezentînd „o culme în dramaturgia universală și un moment în evoluția gîndirii”. **Oedip rege** pune în valoare măiestria cu care Sofocle rezolvă problemele conflictului. Personajele sale luptă pentru a evita împlinirea destinului. Procesul de eliberare a eroului se produce în adîncul spiritului său. Teatrul lui Euripide stă — observă autorul — sub semnul formației sale filozofice. În **Medeea** se revelează concepția „despre tragedie a lui Euripide și caracteristicile artei sale”.

După prezentarea tragicilor trece la comedia greacă. La Aristofan sesizează multiplele aspecte ale satirei (satira politică, satira religiei, satira filozofică, satira literaturii). Prin „vastitatea și profunzimea observației, îndrăzneala criticii, poziția superioară de pe care judecă faptele, marile merite artistice ca și prin influența fecundă și durabilă asupra teatrului de după el”, acesta a ridicat comedia pe cele mai înalte culmi.

Referindu-se la influența literaturii grecești asupra celei latine, în partea a doua a lucrării, autorul urmărește dezvoltarea teatrului la romani de la imitație la consacrarea originală și artistică prin folosirea modelelor populare ale

genului. Amprenta caracterului autohton este dată de cele mai vechi manifestări de spectacol: fescenimele și satura, atellanele și mimii.

Plaut, Terențiu și Seneca sînt analizați succint, dar în elementele lor specifice. Vitalitatea lui Plaut este descoperită în esența lui populară. Creația sa „reușește să pună în scenă toată fauna echivocă a societății romane”. Terențiu se trage din altă lume. Teatrul său degajă optica societății înalte. Este lipsit de viçoare, dinamism și agitația operei lui Plaut. De aceea n-a cunoscut nici succesul autorului **Soldatului fanfaron**. Seneca este pus față în față cu marile sale modele, subliniindu-se calitățile tragediei **Troienele**, „care poate înfrunta comparația cu marea tragedie a lui Euripide”.

Sinteza realizată de Octavian Gheorghiu, reliefează o muncă de cercetare și activitate teoretică. Lectura cărții trezește interesul pentru scriitorii analizați și prin aceasta se înscrie printre actele importante de cultură.

PAVEL FLOREA

Nr. colilor de tipar 6



Întreprinderea poligrafică Iași  
str. Vasile Alecsandri nr. 12  
Republica Socialistă România  
comanda nr. 468