

# România literară

SĂPTĂMÎNAL DE LITERATURĂ ȘI ARTĂ

44

## EMPLUL TEMELOR MAJORE

Abordind problema scriitorului și a temelor sale, criticul trebuie să aibă în vedere aspectele ei multiple, diverse, un echilibru al accentelor: adevărul, pentru el, se află, ca de obicei ori, la mijloc. Mergînd numai într-o anumită direcție riscă să nu-i înțeleagă complexitatea, apăsînd numai pe o singură latură ajunge să o falsifice. În discutarea marilor probleme ale literaturii criticul trebuie să înainteze pe un front larg, antrenînd toate sectoarele, simultan, coordonat.

Temele majore sînt în primul rînd temele eterne: dragos-nea, moartea, trecerea vremii etc. Ele asigură literaturii respirația cosmică. Sînt, apoi, cele legate de condiția umană în genere, și, în fine, temele sociale. Spunem „în fine” nu pentru că ele ar fi mai puțin importante, ci pentru că numin-tele am ajuns în punctul principal al discuției.

Secolul nostru, care va ajunge în curînd la a opta sa decadă, se configurează tot mai limpede ca o epocă de mari explozii structurări sociale. Revoluțiile care într-un timp atît de scurt au schimbat fața lumii, războaiele mondiale care au marcat-o cu riduri de neșters, lagărele de concentrare fasciste, progresele fantastice ale științei și tehnicii, toate aceste evenimente ale istoriei contemporane, seismică prin excelență, sînt de natură să contribuie la promovarea socialului în prim plan. A trăi astăzi în afara socialului este o pocrizie. Tartuffismul acesta se manifestă uneori și în cadrul literaturii noastre contemporane. Trece din cînd în cînd pe lîngă noi ființe ciudate, coborîte parcă din ere înalte, debarcate — s-ar zice — chiar acum de pe vreun astru solitar. Sînt albatroșii transcendentului, ni se șoptește cu un respect înflorat, dar mersul stîngaci pe pămînt e o comedie, iar zborul lor un truc, o înscenare. Vor să ne convingă că și-au asumat întreaga suferință a omenirii pretînd a rezolva cele mai spinoase probleme metafizice. Poplesiți de aceste gânduri sublimе ei trec distrați printre noi, dar în șant ca Thales nu cad, căci trag de fapt cu coada chiului la drumul pe care merg, în realitate cu o mare siguranță, și pe care știu unde vor să ajungă. Iar la ceea ce se simțiplă în jur, ochii lor duși în extaz la cer nu vor să pră-ască.

O altă formă de eludare a socialului este falsul intelectualism, predominînd mai ales în acel gen de superficială proză poetică la modă în ultima vreme. O practică diversă autori ecializați în prolixе compendii haotice ale unor lecturi grăte și proaspete din care cărțile ies numai pe jumătate în-ate. O problematică foarte complicată, specioasă, arti- spinzură deasupra personajelor, de care nu depind, cu- au nici un fel de legătură, ca de altfel nici cu lu- în care sînt circumscrise. Din spuma acestor pretențioa- și false dezbatări răsar la intervale spinărilor unor enorme curi comune. De această volubilitate de idei goale (există ei goale cum există cuvinte goale) nu este străină meticu- zitatea exagerată, inexpressivă și nerevelatoare a unor in- stigații psihologice, voința de a dibui cele mai mici coltoa- ale sufletului, de a înregistra zborul senzațiilor celor mai emere și insignifiante. O presumție se leagă de alta. torului care se laudă cu limbuția sa speculativă i se ociază, cînd nu se identifică în una și aceeași per- ană, autorul grăbit să-și deschidă în fața oricui, pen- a se fâli, punga săracă a psihicului său. Abordînd pro- emele temelor sociale, criticul se delimitează nu numai de etextele celor care le evită, dar și de prejudecățile celor ca- în aparență le îmbrățișează. Una din cele mai persistente ndiționează caracterul social al operei de un anumit stil tistic. Dependența e falsă, căci alegoriile lui Kafka, acest zantic radar literar, semnalînd primejdii viitoare în punctul incipient, sînt sociale într-un grad cel puțin la fel de înalt atatea romane-fluvii de factură strict realistă. De aseme- a, trebuie relevată și încurajată tendința socialului spre o schidere larg „metafizică”, înțelegînd prin acest cuvînt nu chestiune arzătoare” a spiritelor cabotine, ci, după cum pre- am într-un articol anterior, o concepție despre viață, o fi- ziofie vizînd dincolo (dar **prin** și nu **pe deasupra**) de istoric particular esența omului, scopul lui în lume, teleologia exis- tei sale în univers.

Pledînd pentru social, pentru temele actuale, criticul va ebu, cu aceeași energie, să vegheze ca temele majore să nu vină — cum s-a întîmplat, cum se mai întîmplat — simple uze pentru autorii de maculatură. Non-valoarea, vinovată „crima” mediocrității, se orientează instinctiv spre alibiul arilor teme. O confuzie stăruie aici, întretînută de cei inter- ași, și atacînd un rebut literar se întîmplă să și se replicе atacîți tema. Așa să fie oare? Arătînd cu degetul pe pietra- l stîngaci a cărui statuie inexpressivă stă în fața tuturor ca dovadă irefutabilă a nepriceperii celui care ține dalta, bat- torim marmura pe care a stricat-o? Și atunci cînd, scriînd spre o carte ratată spunem lucrurilor pe nume, învinovă- m prin aceasta marmura de praf a temei pe care unii pre- și scriitorii s-au cam obișnuit s-o cheltuiască nepedepsiți mai pentru că este un material abstract și nu costă pe ni- eni nimic? În antichitate cei care încălcau legea morală o- snuiau să se refugieze în temple. O interdicție străveche îi apiedeca pe urmăritori să treacă pragul sfînt. În templul melor majore unii autori mediocri aleargă și astăzi să se undă. Infruntînd prejudecățile, dînd dovadă de curaj, cri- ea trebuie să-i izgonească de acolo, folosînd la nevoie meto- le cele mai drastice.

Din expectativa contemplării senine a operei, în care se enține uneori exclusiv, criticul trebuie să facă un pas îna- te, spre agora dezbaterilor vii, autentice, nesimplificate. În oblema de care ne-am ocupat el va combate atît formele de itare a temelor sociale, cît și cele de refugiu ilicit sub cor- șa lor gencroasă.

Valeriu CRISTEA



„IO. ȘTEFAN VOIEVOD”

desen de VIGH ISTVÁN

## Demostene Botez

### Uitări

Adeseori nu ne mai vine-n minte  
Un nume-a cîte unui vechi prieten;  
E ca și cum ar fi în prag și nu-l cunoaștem  
Sau a plecat și-l mai vedem din spate  
Dar nu mai știe nimeni cine este.  
În minte-atunci rămîne un loc gol  
Sau un contur de vreme prăfuit,  
Ca urma pe perete-a unui cadru  
Pe care l-am fi scos,  
De parcă și fotografia lui va fi plecat  
Pe undeva, de-o vreme, la plimbare  
Sau pentru totdeauna...  
Și-i straniu că în lipsa unui nume  
Parcă-a pierit însăși ființa lui  
Atîta de definitiv că n-a rămas  
Măcar o amintire.  
Adică nici o umbră-a lui.

Și universul, viața noastră-atunci  
Ni-i mai săracă de un om,  
Fiindcă fără nume, nu-i nimica,  
Nici nu-i măcar o umbră-a cuiva  
Căci nu se știe-a cui o fi.  
Și azi așa, mîine așa,  
Se tot răresc parcă a doua oară  
Și în simboluri,  
Cu totul și mai definitiv decît prin moarte  
Ațiți prieteni ce-am purtat în noi

Ca pe-o mulțime de ființe vii  
Ca însăși lumea vie. —  
O definiție a existenței.  
Atunci noi înșine ne simțim descompletați,  
De parcă viața din trecut ne-ar fi mai  
scurtă

Și că o parte-ar fi pierit în ceață,  
Acoperită de-un cer mișcător  
Cu nori care acopăr stelele  
Și ne împrăștiează firmamentul.

Poate că asta e a dispărea pe-ncetul,  
Ca acei oameni  
Ce se retrag furiși dintre prieteni  
De care au fost invitați,  
Fiindcă s-a făcut tîrziu  
Și simț nevoia să se culce.

Ne-au mai rămas încă în minte  
Un gest, o vorbă  
Cu timbrul vocii  
De parcă glasul l-am mai auzi,  
Așa, ca de pe-un disc din altă vreme...  
Dar toate-acestea ne-ntregite  
Și neidentificate,  
Și fără a alcătui un om,  
Ci mici fragmente la-ntîmplare,  
Ca-n săpături arheologice,  
De care mă întreb,  
Ca un cercetător,  
Cu-o palidă naivitate:  
— „Oare-ale cui vor fi fost ele?...”

21 septembrie 1969



## O lacună

Păstrez în suflet amintirea unui crepuscul la Barbizon, cind tot ce văzusem pe pînă sau citisem despre pictorii de aici își căuta loc în peisaj. Cind am intrat în pădurea de la Fontainebleau, recunoșteam copacii umbroși ai lui Théodore Rousseau și poezia lui Narcisse Diaz de la Pena, dar în minte mi-a venit pînă la N. Grigorescu: „Intrare în pădurea Fontainebleau”. Iar apusul liniștit de astă-vară semăna, pentru mine, mai mult cu cel pictat de Grigorescu, decît cu inserările lui Charles Jacque. Căutînd cu îndreptățită insistență urmele lăstate acum un veac la Barbizon de către artistul român, am poposit atunci la casa-muzeu a lui Jean-François Millet, personalitatea cea mai de seamă a plain-air-iștilor. Cite fru-

mit albumele mele personale, dar... n-aș vrea s-o iau înaintea Direcției artelor plastice...

Prof. N. SAFTU

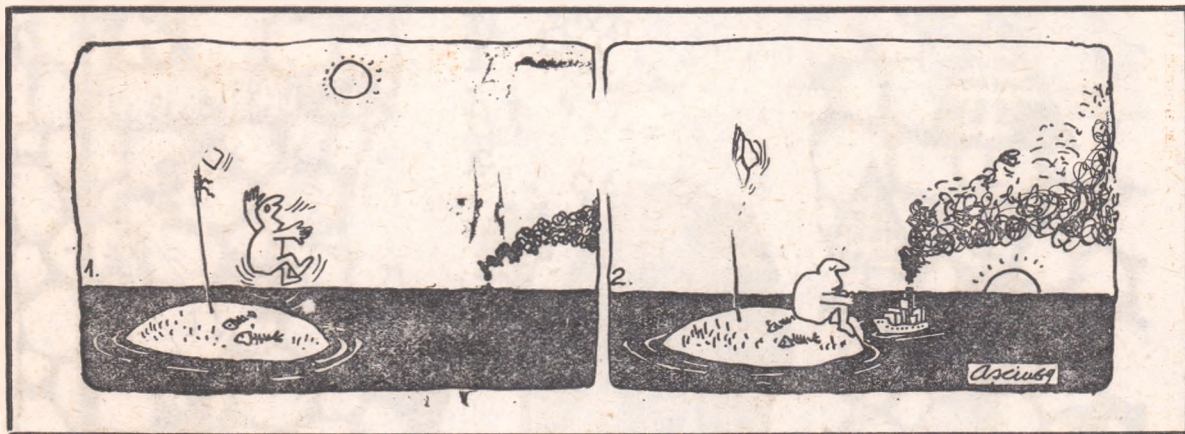
Reeditări  
necesare

Pare ciudat, aproape paradoxal, faptul că o serie de personalități remarcabile ale culturii noastre continuă să rămînă și astăzi într-un regretabil anonimat; cel puțin tot atât de stranie este prejudecata de a ține sub tăcere, de a minimaliza, voit parcă, activitatea desfășurată pe tărîmul filologiei, istoriei literaturii, folclorului și folcloristicii, bibliografiei, de către un Ion Bianu, Nicolae Cartoian, Gh. Bogdan-Duică, S. Fl. Marian, A. Gorovei, G. Pascu, Gh. Adamescu, Ion Breazu etc., cu toate că, parțial, au fost tipărite unele studii de reconsiderare. Ne lipsesc mono-

bliografiei românești moderne, deși încă din 1895 Ion Bianu propunea acest lucru într-o ședință academică. O bibliografie a literaturii române, perioada 1948—1960, apărută sub îngrijirea unui colectiv de specialiști ai Bibliotecii Academiei în 1965, în bună parte lacunară, înseamnă totuși prea puțin și ea nu poate satisface în nici un caz cerințele unei documentări mai ample. Există o insuficiență preocupare — și faptul acesta este extrem de dăunător formării tinerelor cadre de specialiști — față de retipărirea unor lucrări, cum sînt: „Istoria literaturii române vechi” a lui Nicolae Cartoian, proiectată să apară într-o nouă ediție încă din 1967, „Istoria literaturii române vechi” a lui Sextil Pușcariu, „Literatura română modernă” a lui Ovid Densusianu, „La littérature roumaine à l'époque des lumières” a lui Di-

laționare a textelor, la elaborarea aparatului critic necesar, care uneori presupune numeroase variante și lecțiuni de text), sînt inadmisibile întîrzierile de cîțiva ani între apariția unui volum al ediției și apariția celui următor. Riscăm astfel să avem un clasic, să zicem Caragiale, în ediție critică completă, la... a doua sau a treia generație! (fără nici o exagerare).

Ni se pare însă că ceea ce ne lipsește mai mult în momentul de față sînt editorii. În marea lor majoritate, editorii pe care-i avem sînt în același timp cadre universitare, cercetători antrenati în diverse domenii de activitate, istorici, critici literari, esteticieni etc., ale căror obligații profesionale le lasă foarte puțin timp să se ocupe de problemele reeditării cutărui sau cutărui autor. Nu intenționăm să pledăm aici pentru o specializare îngustă a editorului, care trebuie să fie



museți și cită dragoste în lucrșoarele adunate și păstrate acolo! Dar eu îl căutam pe Grigorescu al nostru. Nu l-am găsit. Nimic. Nici un tablou, nici o efigie, nici un rînd scris măcar. L-am întrebat, nițel contrariat, pe conservatorul muzeului, dl. F. Meunier, și m-am înșeninat parțial cînd mi-a declarat că-l cunoaște pe Grigorescu. Mi-a spus cîteva lucruri despre perioada de la Barbizon, dar... Dar spunea dl. Meunier: „Mulți mă întreabă de Grigorescu, imi cer amănunte sau ilustrații, și nu am. Ce știu eu, ați văzut. Pentru un pictor mare, foarte mare, e puțin”. Eu ce era să fac? Încercam sentimente amestecate. Aș fi vrut să găsesc acolo o placă comemorativă a lui Grigorescu, cum sînt și ale altor pictori străini, cîteva reproduceri bune după tablourile lui, albume în limbi de mare circulație. I-am promis d-lui Meunier că am să vorbesc cu prietenii din țară și că am să-i scriu. De atunci au trecut cîteva luni. Aș vrea să-i scriu d-lui Meunier, să-i tri-

grafii de popularizare a acestora, lipsesc culegerile și volumele antologice care să-i reprezinte în diversele laturi ale activității lor, lipsesc instrumentele biobibliografice de lucru și faptul a acesta ar trebui să dea serios de gîndit celor în drept. A sosit, credem, momentul să se treacă la retipărirea unor lucrări și sinteze fundamentale, imperios necesare momentului actual, și spunînd acest lucru ne referim în primul rînd la „Bibliografia românească veche (1508—1830)” a lui Ion Bianu, Nerva Hodș și Dan Simonescu. Sîntem convinși că reeditarea acestui valoros monument al bibliografiei românești, în momentul de față aproape epuizat, cu revizuirile și adăugirile de text impuse de datele cele mai noi ale științei, ar scuti cercetătorul și omul de cultură de astăzi de căutări oboșitoare și nesigure în vastul cîmp al tipăriturilor de carte veche românească. Nu este mai puțin adevărat că nici pînă acum nu s-a trecut la elaborarea și tipărirea Bi-

mitrie Popovici, „Istoria literaturii românești” a lui P. V. Haneș etc. Aprețim ca binevenite și utile noile ediții ale „Istoriei literaturii române în secolul al XVIII-lea” a lui Nicolae Iorga și Compendium-ului lui G. Călinescu, dar, dacă ne gîndim bine, acestea sînt numai niște timide începuturi, traduse în fapt după lungi dezbateri și tatonări, și înseamnă prea puțin față de ceea ce mai este încă de făcut. Edițiile din clasici aflate în curs de apariție la Editura Academiei — Bălcescu, Alecsandri, Odobescu, Eminescu (de ce nu și Creangă, să zicem, și Coșbuc, și Slavici, și Vlahuță, și Duiliu Zamfirescu, și alții alții?) — s-au oprit în mod inexplicabil după unul sau cîteva volume. Unele din ele, proiectate să apară (Hasdeu, Kogălniceanu, Maiorescu, Ibrăileanu etc.), au rămas și continuă să rămînă și astăzi în stadiul de proiect. Considerăm că, oricît de numeroase ar fi dificultățile alcătuirii unor asemenea ediții (ne gîndim în primul rînd la munca de studiere și de co-

un bun cunoscător al disciplinei sale și al disciplinelor înrudite, ci vrem să subliniem însemnătatea unei existențe autonome a acestui important sector al valorificării moștenirii literare. Ne trebuie editori de talia și devotamentul unui Perpessiciu, care și-a consacrat tot talentul, toată priceperea și abnegația carierei de editor al lui Eminescu. Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” al Academiei și celelalte institute cu profil similar din țară ar trebui să-și creze secții specializate în acest domeniu. Totodată sugerăm înființarea, în cadrul facultăților de filologie, a unor cursuri speciale care să permită studenților familiarizarea cu problemele atît de dificile ale tehnicii edițiilor și ale criticii de text. Aceste cursuri ar putea avea la bază studiul unor mari ediții critice apărute peste hotare, iar de la noi monumentala ediție Eminescu a acad. D. Pănaitelescu-Perpessiciu.

MARIUS POP  
(Profesor — Provița de Jos — Prahova)

de Fănuș Neagu

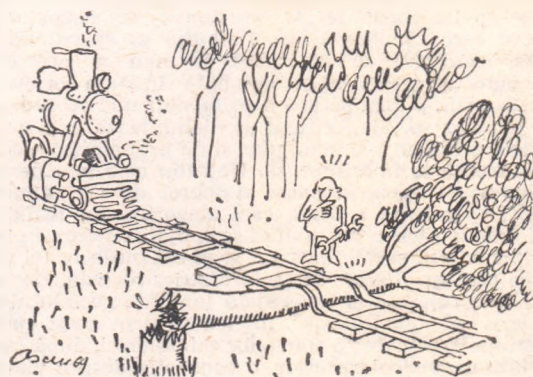
## DAR ȘI PASĂREA ÎNDOIELII...

În ultima duminică a acestui octombrie vesel ca o telegramă de nuntă, picioarele m-au purtat spre hipodromul de trap din Ploiești. Lumea turului, obsedată de martingale, evenuri și ordini tripie (și, uneori, și aranjate cu mina) discută aprins, în această toamnă coborîtă în România parcă din livezi de portocali, două probleme: necesitatea construirii unui hipodrom la București și... calificarea națională de fotbal în turneul final al C.M. Pentru prima problemă, se pare, n-avem magi și, prin urmare, o trec în seama morilor de vînt; într-a doua mă amestec cu plăcere crescîndă, mai cu seamă de cînd tribunele au început să fiarbă în mugete de sirenă de vapor și în lunet de petarde. Ne prinde de minune chestia asta. Iar la meciul cu Grecia, pe care bine-ar fi să-l jucăm pe zăpadă (nu pentru că ne-ar fi frică de soarta acelei ultime partide, ci pentru ca să vadă și internaționalul Domazos, care azvîrle din gură tot soiul de prăpăstii, cum arată o sanie și cum te duci de-a rostogolul pe derdeluș, Giuleștiul, Simileasca Buzăului și toate cartierele orașelor noastre îndrăgostite de fotbal vor ști să spargă norii și să incendieze cu torțe noaptea marii victorii. Grecii vin, după cum anunță agențiile de presă, însoțiți de domnul Onassis și de Jacqueline Kennedy — și-am aruncat vestea aici pentru că numai în această rubrică n-a fost pomenit numele doamnei Jacky.

După etapa de duminică sînt mai sigur ca niciodată că noi vom lua avionul pentru Mexico. Cele mai bune echipe românești, și în special acelea unde activează selecționabilii, s-au întrecut să-și încinte publicul. Pe malul mării, omul nostru de forță (cineva care se incurcă în dicționare îmi atrage atenția că nu i se potrivește porecla de Corsar și nici aceea de roib, dar n-am ce să mai fac, tribunele și-au însușit acest apelativ și, mi se pare, Nicolae Iorga spunea odată că dicționarele rămîn adesea în afara limbii vorbite), Dumitrache, a făcut o demonstrație de music-hall. Moxul va trebui cîndva cronometrat ca să vedem cîte minute dintr-un meci le petrece în zbor. Întreaga formație a dinamoviștilor, intrată la conducerea plutonului, s-a comportat excelent. La Pitești, Dobrin, sub mina celui mai bun antrenor al nostru (am zis Titu Teacă), învață să nu mai fie egoist și să paseze mingea colegilor aflați în poziție ideală. Rapidul și Jiul au cheltuit multă fantezie, lacrimi și îmbrățișări și ne-au făcut să credem că și pe malul Dimboviței există jucători de talia unui Fachetti.

U.T.A. pierde mereu. Și nimeni n-o iartă. Toți vorbesc cu milă despre ea, dar vorbesc din foliulul cruzimii. Propun ca, un timp de, să ne facem că am uitat-o. Și poate că această perioadă îi va prinde bine. Avem falții noștri pe care putem să ne încercăm ironiile — deci, un strop de îngăduință pentru echipa din Arad.

Se apropie marea confruntare cu Grecia. Rîndurile presei noastre exultă de optimism. Nu-i nimic rău în asta. Cu condiția ca Angelo Niculescu să stea treaz să nu asculte decît pasărea îndoielii.



Desene de N. AȘCIU

memento  
bibliografic

Zaharia Stancu: **VINTUL ȘI PLOAIA** (E.P.L.) — Volumele „Vulpea”, „Frîgule” și „Roza” din ciclul „Rădăcinile sînt amare”.

• • • **STUDII DE LIMBĂ LITERARĂ ȘI FILOGIE** (Editura Academiei) — Redactor responsabil: Ion Gheție.

Alexandru Balaci: **NICCOLÒ MACHIAVELLI** (Editura tineretului) — (În colecția „Oameni de seamă”).

• • • **ELOGIU FOLCLORULUI ROMÂNESC** (E.P.L.) — Antologie și prefață de Octav Păun. Text îngrijit de Maria Mărdărescu și Octav Păun.

Tudor Mușatescu: **SCRIERI**, vol. I (E.P.L.) — Teatru

• • • **ROMÂNI ÎN REZISTENȚA FRANCEZĂ ÎN ANII CELUI DE-AL DOILEA RĂZBOI MONDIAL** (Editura politică) — Amintiri. Lucrare apărută sub îngrijirea unui colectiv format din: Gh. Vasilechi, M. Florescu, V. Ionescu, Gh. Adorian, Al. Jar, C. Cimpeanu.

Ion Hobana: **SFÎRȘITUL VACANȚEI** (Editura tineretului) — Roman pentru pionieri (ediția a II-a).

Kazinczy Ferenc: **JURNALUL ÎNCHISORII MELE** (E.P.L.), în limba maghiară — Studiu introductiv și note de Jancsó Elemér.

Vintilă Corbul: **DINASTIA SUNDERLAND-BEAUCLAIR** (E.P.L.) — Roman („Păsări de pradă”, vol. I al noii trilogii).

• • • **BOBOCEL** (Editura tineretului), în limbile maghiară și germană — Povestiri populare maghiare.

Szemlér Ferenc: **ANUL CIUMEI** (E.P.L.), în limba maghiară — Roman.

Haralambie Țugu: **CONTRAPUNCT ÎN TOAMNĂ** (E.P.L.) — Versuri.

Mircea Horia Simionescu: **INGENIOSUL BINE TEMPERAT** — **DICTIONAR ONOMASTIC** (E.P.L.) — Proză.

Viana Șerban: **VERSURI** (E.P.L.)

Gheorghe Suciu: **ANTRENORUL ȘI ZEUL** (E.P.L.) — Povestiri.

Horváth Imre: **ABECEDAR LIRIC** (Editura tineretului), în limba maghiară — Versuri pentru copii.

Éltető József: **VORBE NECUNOSCUTE** (E.P.L.), în limba maghiară — Versuri.

Victoria Ralcev Voicescu: **CELESTINĂ** (E.P.L.) — Versuri.

M. Lax: **FIGURI LITERARE** (E.P.L.), în limba idiş.

Maria Octavian: **PARADIS ARHAIC** (Editura tineretului) — Versuri.

A. Oțetea și V. Prodan: **DOCUMENTA ROMANIAE HISTORICA** — **Țara Românească, XXIII** (Editura Academiei) — Documente referitoare la perioada 1630—1632.

Philippe Ganier Raymond: **REȚEAUA SUGRUMATĂ** (Editura politică) — Spionaj și contraspiionaj din timpul celui de-al doilea război mondial (traducere din limba franceză).





În acest număr  
desene de TAȘCU GHEORGHIU

## Ion Pop

### Trecere

Se face cald și nu mă veți mai iubi —  
Înmormîntat într-o banchiză pluteam  
Pe verdele fluviu, un faraon tîrziu,  
Albastru, albastru, albastru.

Unde e țărml? Cu două raze  
Mă sprijineam de pietrele de sus,  
Ca-n două visle; departe de tot  
Rar zvon de stingeri mă ajungea.

O cruce se scufundă — greu va fi  
De căutat, în întunericul verde.  
O lacrimă mă simt, plînsă-năuntru  
De ochiul întors înspre sînge al  
călătorului.

### Cintec

Nu vei fi veșnică, pentru că ai o formă,  
Filosofam, mîngîind ovalul feței tale,  
Iată și pietrele, iată nisipul,  
Muntele sus și, jos, această vale.

Așa vorbeam și ascultam precum  
Ar măcina mori fără număr,  
Doar haosu-i etern, ziceam, doar el,  
În timp ce neguri îți curgeau din umăr.

Apoi veneau albaștri paianjeni solitari  
În plase străvezii să ne devore  
Și se-auzeau doar orele curgînd,  
Și nu te mai vedeam de-acēle ore.

### Chartres

Nu e loc pentru mine, nu e loc, nu e loc —  
Bach ocupă totul —  
Numai în pereți, numai în lacrima  
Ce e mortarul vitraliilor,  
Înghesuit de îngerii prizonieri  
Cu o mare milă  
Zăgăzuind împrejurul.

(Nume ale trupului meu  
S-ar putea cîndva  
Aminte să-mi aduc  
De bietele voastre tăcute sunete)

Frate, mă poți ucide,  
De șapte ori căutîndu-mi în carne  
Sîngele negru —  
El nu va auzi nici un geamăt.  
În piramidele auzului său  
Nu e loc, nu e loc,  
Nici pentru tine, nici pentru mine.  
Bach ocupă totul.

### Lebede

Abia-și mai trag sufletul, ele, lebedele.  
Numai din cînd în cînd mai vislesc  
Maiestuoase, prin ceața poezilor.

Mă uit la ele: pîntece  
Remorcate de-un semn de-ntrebare.  
Nici un răspuns. Nici cînd o cosmică  
Bunăvoință scufundă totul.

### N-am văzut lei

N-am văzut lei, și eu, Ghilgameș, mă tem,  
Sînt în pustiu, printre mari clepsidre,  
Nisip cade de sus, nisip suie de jos,  
Pulverizate capete de hidre.

Nu-i nimeni care să mă înspăimînte.  
Pînă și prietenul s-a dus în moartea lui.  
Numai clepsidre-n jur, numai nisip  
Tot măsurînd un timp al nimănu.

De ce mi-am luat și scutul și sabia? De ce  
Le țin în mîini ca pentru vitejie?  
Din ochi și gură pulberi îmi curg înaintînd  
Spre-o singură clepsidră cenușie.

O, broaștele țestoase, ce eterne!  
Și-n jur, numai nisip ce se desface.  
E-așa ușor să fiu și eu... Mă culc  
Pe sabie, sub scutul-carapace.

## Întîlnirile internaționale de la Geneva

### Paul Ricoeur sau dilema libertate anarhică — libertate rațională

Adevărata intrare în miezul discuției s-a produs la Geneva odată cu conferința lui Paul Ricoeur, avînd ca temă filozoful și politicianul în fața problemei libertății. Structura expunerii lui Ricoeur părea să reflecte însăși evoluția gîndirii sale și devenea astfel o expresie reprezentativă a devenirii pe care o cunoscuse în ultimii ani filozofia universitară franceză. Critica lui Ricoeur viza tradiționala concepție asupra libertății, concentrată asupra posibilității strict subiective de a spune a sau nu împrejurărilor obiective și denunța caracterul abstract și speculativ al unui asemenea punct de vedere. Paul Ricoeur a debutat cu o carte despre „Gabriel Marcel și Karl Jaspers” și s-a afirmat definitiv în cadrul tezei filozofice franceze ca autor al unei teorii originale asupra filozofiei voinței. Modul de articulare al problemelor din cadrul conferinței sale de la Geneva trăda însă faptul că Ricoeur descoperise definitiv limitele acelei concepții care situa cheia libertății în spațiul purei interiorități și al voinței strict individuale (ceea ce echivala cu depășirea deopotrivă a punctului de vedere kantian și a celui existențialist). Fără posibilitatea unei prize efective asupra împrejurărilor reale și fără capacitatea de a le modifica și transforma în conformitate cu aspirațiile subiectului uman, orice concepție asupra libertății rămîne abstractă și sterilă. Recunoscînd meritele considerabile ale concepției tradiționale, pur subiective, asupra libertății, elaborată de Descartes și Kant, flexiunea lui Ricoeur își îndrepta însă acum întreaga atenție către Rousseau și Hegel. Actul de voință individual nu are o greutate specifică prea mare dacă nu se acordă cu voința celorlalți membri ai colectivității. Hegel, mai ales cel din „Filozofia Dreptului”, îi revelase lui Ricoeur calea mediațiilor necesare între voința individuală și cea colectivă și rolul decisiv al statului ca garanie a sintezei între voința singulară și cea universală. Libertatea unui individ, pentru a deveni efectivă, presupunînd consensul cu actele de voință ale celorlalți indivizi și statul fiind predestinat a fi locul geome-

tric al unui asemenea consens, problema raportului între individ și stat devenea pentru Paul Ricoeur piatra de încercare a întregii sale filozofii politice.

Smulgerea problemei libertății din sfera actelor de opțiune strict individuală și din zona purei nedeterminări, odată cu recuperarea dimensiunii politice, ca obiect de reflecție filozofică, erau meritele incontestabile ale expunerii lui Paul Ricoeur. Deși unica soluție împotriva libertății anarhice i se părea crearea unei puteri de stat capabile să unifice armonios aspirațiile individului și cele ale colectivității, filozoful francez nu se arăta mai puțin sensibil la riscurile unei utilizări arbitrare a puterii de către stat. Delicata problemă a echilibrului între elanurile libertare ale individului și posibilitatea arbitrarului exercitat de către puterea constituită stătea în centrul considerațiilor finale ale lui Ricoeur. Este însă îndeosebi că dezaprobarea sa se îndrepta către ceea ce el numea la liberté sauvage (libertatea sălbatecă, incarnată desigur și de actele de contestare globală a societății occidentale actuale de către tineretul universitar contestatar) iar pledoaria sa era pentru la liberté sensée, întruchipată de instituțiile adecvate, create în interiorul societății existente.

Teza hegeliană că adevărata libertate presupune „întrearea în particularitate”, deci confruntarea perpetuă a aspirațiilor subiectului individual cu totalitatea împrejurărilor obiective, teză completată de profunda maximă a lui Goethe că „stăpînul se revelă în limitare”, era folosită de Paul Ricoeur pentru a identifica libertatea veritabilă cu „întrearea în instituție” (l'entrée en institution). Insistența pe care profesorul francez o pune în a susține obligativitatea instituționalizării tuturor revendicărilor și aspirațiilor individuale, și a reglementării lor în cadrul deciziilor puterii de stat, trăda faptul că aprehensiunea sa fundamentală era spectrul libertății anarhice.

Discuția extrem de animată care a urmat conferinței lui Ricoeur a avut în centrul ei tocmai posibilitatea reală a convergenței între aspirațiile indivizilor și instituțiile existente, mai ales pe fondul seismelor care zguduiseră în ultimii ani societatea occidentală. Jeanne Hersch, profesoară de filozofie la Universitatea din Geneva, cunoscută elevă a lui Karl Jaspers, reproșa expunerii lui Ricoeur caracterul ei „abstract”. Reproșul era valabil, însă în cu totul alt sens decît cel pe care i-l dădea Jeanne Hersch. Formula lui Paul Ricoeur că este nece-

sară des-absolutizarea simultană a statului și a individului, în căutarea echilibrului între cele două forțe aflate în perpetuă tensiune, oricît de seducătoare, rămîne ancorată într-un plan de prea mare generalitate. Ricoeur făcuse pasul de la Descartes și Kant la Hegel, nu însă și cel de la Hegel la Marx. Radomir Lukic, decanul facultății de drept a Universității din Belgrad, a invocat principiul democrației directe în raporturile dintre stat și individ. Mi-am îngăduit cu prilejul intervenției în cadrul discuției să amintesc faptul că mișcarea contestatară actuală nu va accepta „reformismul liberal” preconizat de Paul Ricoeur și nici posibilitatea de a armoniza revendicările ei cu interesele „societății de consum” existente, în cadrul instituțiilor date. Exprimînd acordul deplin cu concepția unei liberté sensée, am spus în același timp atenției profesorului francez ideea de „contestatie permanentă”, formulată de Jean-Paul Sartre în conferința sa de la Sorbona, rostită cu prilejul evenimentelor din mai-iunie anul trecut. Sartre denunța atunci orice „instituționalizare” a revendicărilor contestatate, în cadrul societății existente, ca pe un fenomen de embourgeoisement. Era evident că punctul de vedere al lui Sartre se situa la antipodul celui al lui Paul Ricoeur. Filozofia politică a lui Ricoeur, cuprinsă în formula „reformismului liberal”, se exprima practic în necesitatea compromisurilor între revendicările contestatarilor și interesele instituțiilor constituite. Mi se părea însă evident că sensul actualelor mișcări protestatate ale tineretului occidental era transgresarea totală a structurilor „societății de consum” clădită pe un fundament capitalist; reforma universitară sau cea a întreprinderilor apare strîns conjugată cu transformarea structurală a însăși fundamentelor societății. Există așadar un punct inevitabil de non-coincidență între sensul mișcării revendicative și spiritul instituțiilor existente, acolo unde compromisul nu mai e posibil și unde apare imperativul revoluționar. Paul Ricoeur a arătat în răspunsul său că problema revoluției în condițiile actualei societăți industriale occidentale nu a format pînă acum obiectul meditațiilor sale serioase. Filozoful francez s-a împotrivit însă ideii de „ruptură fatală” și a apărut ideea transformării instituțiilor actuale în instituții suple („légères”), susceptibile de a cuprinde în ele însele mecanismul propriei lor transformări.

N. TERTULIAN

(Continuare în pagina 20)



Georg Scherg

## Trezire

Stau întins și dorm.  
Nu dorm, veghez.  
Și totuși, dorm. Dar oare o știu?

În odaie, brusc, cu mii de roți  
se năpustește-n curmeziș, un tren  
și-i fulgeră luminile.

Urlă-năuntru-n colțul drept  
și trece peste mine  
și prin ochiu-mi stîng.

Afară, felinarul, vinovat  
a-ncremenit lingă boschet  
și albăstriu suride.

Din risipă, cioburi  
se adună greu. Ai spaimei zori  
în revărsatul dimineții.  
Gemetele mele — apoi. Și trupul meu.  
Și inima.  
De m-ași trezi și-ar răsări odată, ziua.

## Drumețul

Dune.  
Din lumină răsărite, ape de oglinzi.  
Mii de stele-n ochi.

Curcubee-n flăcări, lumea.  
Și grădini, cetăți.  
Amar și dulce. Greu. Ușor.

Dintr-o durere se strecoară pași.  
Cineva, așteaptă undeva.  
Pași ce zămislesc durere.

Prin nisip.  
Pe undeva, pășesc în cerc  
apun, aștept pe cineva.

Din pustiu cînd am ieșit,  
poposise la izvor, drumețul.  
Singular: Bea, m-a îndemnat  
Și am băut.  
S-a-ndepărtat apoi, dar nu mai era singular.

## Pîinea

Așadar, vremea unei sorți, aici, a morții,  
în viață dincolo, deci îndoită ființă  
-n contrapunct amar, — e partea mea.

Sînt mort și zac aici,  
minciună e și-i adevăr. Trăiesc acolo  
cum nicicînd adînc în mine, n-am trăit.

Acesta-i lutul. Sînt într-adevăr aici  
și-s mort.  
Și totodată mă îndrept spre locuri unde  
nimeni nu-i,  
într-o cetate depărtată și pășesc spre tine  
singular.

Și ușa ți-o deschid, acolo,  
și cad lingă salcîm, aici.  
Acolo tu mă izbăvești de moarte, cea dintîi.

Tu mi-o întinzi, iar eu frîng pîinea.  
Acesta-i trupul meu. Îmi mulțumești,  
surîzi și muști.  
Eu flămînzesc aici. Pot flămînzii și morții.  
O, nu știai? Pășesc cu tine prin odăi,  
prin casa mea din vremi în care nu era  
a ta.

## Uimire

Îmi poruncești să tac, mereu,  
dar toate vocile te dau de gol  
în taină:  
ești frumoasă.  
Totul amuțește-n juru-mi. Fiare, zale  
nu opresc tăcerea. Te trădează.  
Mii de ochi, domol, deschide noaptea,  
mută în uimirea ei. Dezmiardă-o adiere  
părul tău.  
Revarsă mări și țări spre tine, fluvii  
de argint  
iar soarele și luna, apun în jurul tău  
apoi răsar  
și te privesc; în cerc de-a pururi  
constelații se rotesc.

În românește de Adrian HAMZEA

# SUPREMAȚIA METODELOR ȘI LITERATURA VIE

Curioasă e tăcerea care s-a instăpinit în jurul lui C. Dobrogeanu-Gherea, după ce numele lui a fost folosit într-o vreme pînă la abuz. Și mai interesant este că deși invocat și citat adesea acest critic, totodată notoriu publicist și om politic, este puțin studiat. Nici unul din cei ce au recurs la numele său ca la numele unui totem protector nu i-a închinat un studiu de amploare. Ceea ce s-a scris se reduce, cu excepția unei exaltate „monografii” semnate de Felix Aderca, la prefete ori studii de ocazie. Și cu toate acestea poate nici un critic, dacă exceptăm în ultima vreme pe G. Călinescu, n-a fost mai prezent ca argument ultim în nenumărate discuții privind literatura. Chiar viața sa, de altfel una din puținele cu adevărat senzaționale din cuprinsul literaturii române, n-a incitat pe biograf. „Reconstituirea” lui I. Vitner este doar o simplă schiță care eludează avaturile omului politic. O analiză a articolelor sale — născută, nu din necesitatea probării cu citate-Gherea a unor teze la zi, ci din dorința aprofundării textului — ar arăta cum criticele lui Gherea nu pot susține multe din afirmațiile făcute în numele său. Încă din 1946, Vladimir Streinu citează pe C. D. Gherea pentru a-i sublinia circumspecția în cazul aplicării brutale a determinismului în critica literară. O redescoperire a criticii lui, fără false frisoane admirative, ar pune punct multor exagerări și ar clarifica câteva probleme încă la ordinea zilei. Ea nu se poate face însă decît într-un spirit aplicat, nepreconcepțit, după care omul, oricît de mare sau mic, trebuie văzut egal în succes dar și în insucces.

Se zice, de pildă, că C. D. Gherea repropunzintă pentru critica românească pe criticul științific sui generis. Tentativa sa de a scientifica critica căutîndu-i cîteva criterii sigure este certă. Mai importantă însă decît punerea în practică a acestei critici este inițiativa și tentativa lui teoretică. Critic propriu-zis, C. D. Gherea a fost cînd s-a ocupat de scriitorii lansați de **Convorbiri literare**, care-i ofereau certitudinea materiei prelucrabilă. Nu pot fi infirmate premisele teoretice ale criticii lui Gherea și nici ideea studiului de amploare închinat unui scriitor sau altuia, cînd, acesta cu adevărat o cere. Dar rezultatele, așa cum o arată exegeza poeziei eminesciene, sînt uneori contestabile și fetișizarea lui C. D. Gherea în această postură nu-și are rostul.

„Critică științifică” au mai încercat și alții, și singularizarea în postura de exclusiv „critic științific” e la fel de deplasată. O critică științifică tindea să realizeze și Mihail Dragomirescu. În vederea căreia concepea un întreg sistem. Istoria ideii de critică științifică include, deci, și pe Gherea dar și pe M. Dragomirescu, după cum și pe alții ce vin după ei. O preocupare de competență pentru M. Dragomirescu era înlăturarea lui... Gherea cu metoda sa istorică cu tot (în care-l îngloba și pe Titu Maiorescu!). din cîmpul... criticii științifice, după cum partizanii mai noi ai lui C. D. Gherea au etichetat pe M. Dragomirescu ecou postum al unei polemici vechi, drept un critic... antiștiințific. Reciprocitatea exceselor...

Un bilanț al încercărilor de științificare a criticii nu poate exclude pe nici unul dintre ei. Postura de unic critic științific a lui Gherea este falsă, cu atît mai mult cu cît el este remarcabil, mai ales, în propunerile de metodă pe care le face, dar discutabil în analizele pe scriitori. Situație identică și pentru M. Dragomirescu: solid în sistem, recuzabil în critica propriu-zisă. Acesta a polemicizat destul de tăios și decis cu E. Lovinescu pe tema metodei și criticii impresioniste pe care a refuzat-o fără ocol. De obicei critica științifică e opusă impresionismului, uitîndu-se că de obicei ea nu este una ci mai multe, iar impresionismul nu se află nicăieri în stare pură. Paradoxal, o critică de ecou, promițînd o posteritate însemnată, e cea a lui E. Lovinescu, impresionistul numărul unu, pe cînd autorul impozantului sistem a fost lesne amendabil, ca și Gherea, din pricina judecăților sale friabile.

Se poate trage concluzia că soarta criticii

științifice este să fie umbrită de succesul celei impresioniste? Dacă nu vom reexamina cazul M. Dragomirescu și cazul E. Lovinescu sîntem în situația de a da un răspuns afirmativ acestei întrebări. Evaluate atent, judecățile critice ale lui E. Lovinescu se dovedesc adesea eronate sau fragile și vechi ierarhie valorică care socotea pe M. Dragomirescu un critic inferior primului va fi corectată. Nu din superioritatea stilistică putem trage încheierea că un critic e mai valoros decît altul, ci din lămurirea telurilor criticii și a apropierii și depărtării fiecărui critic de aceste telurii.

O clarificare în propria moștenire critică este cu atît mai necesară cu cît izbucnesc în forme noi neînțelegeri vechi, desuete, privind supremația metodelor. V. Florescu crede recent în atotputernicia unei singure metode. În psihologia acestui sau acestor critici care nu subscriu ideilor sale, V. Florescu observă că lipsește „conștiința de subaltern”. Imagina existența unei proceduri infailibile după care judecățile literare să fie și ele infailibile, iar studiile întocmite conform metodei tot atît de invulnerabile, este o utopie. M. Dragomirescu avea un sistem bine pus la punct, ceea ce nu l-a făcut invulnerabil, după cum premisele teoretice ale lui Gherea sînt salutare, iar analizelor sale contestabile. În schimb impresionismul care aderă E. Lovinescu ori G. Călinescu, — adăugăm: mult mai impur decît pare ori spus —, deși caracterizat, firesc, ca neștiințific s-a arătat binefăcător literaturii și a făcut prozele. Importul de metode n-duce întotdeauna și mult visatul triumf. E. Lovinescu putea să ironizeze în voie pe D. Caracostea pentru critica sa sud-vest europeană, dar noi știm astăzi că, strict teoretic, D. Caracostea nu era un impostor și că numele său înseamnă un pionierat pe care nu putem ignora.

Supralicitarea de metode nu duce însă decît la dogmatizări nefaste ca orice dogmatizare. Lipsite de nuanță sînt și pledoariile partizanilor criticii creatoare. Criticul este creator tot așa cum scriitorul este un creator. Sună una din propozițiile criticii creatoare. Dar scriitorii sînt creatori în feluri multiple: într-un fel va crea Matei Caragiale într-altul L. Rebreanu. Nu putem acuza pe Rebreanu de absența forței creatoare pentru că refuză „scriitura” frumoasă! Critica creatoare nu numai în stralul prim de expresie, ci în capacitatea de a reformula materie, organizînd-o altfel. În începuturile ei critica lui E. Lovinescu era „creatoare” numai la acest nivel, abia ciclul junimii dăruindu-ne o mostră de critică adevărat creatoare și în celălalt sens, mai profund. Lucian Raicu s-a dovedit în **Liviu Rebreanu** un „critic creator”, mai ales în acest al doilea sens care nu ține întotdeauna seama de scriitură sau de expresia memorabilă. Pe acestea cale se poate merge către structură și, aici mai departe, către edificarea unei metode critice „abisale”, care vizează structurile refăcîndu-se drumul, înapoi, către șarjierile criticii științifice. După cum invers studiul structuralist se deschide către ce ce numim astăzi critică creatoare realizată însă, cu mai multă metodă. Ov. S. Croitoru observă, comentînd o excelentă monografie (**W. Faulkner** de Sorin Alexandrescu) că orice descripție critică bună este de fapt una de tip structural fără conștiință metodelor. A ignora aportul unor astfel de cercetări pe motivul că nu se subordonează unei singure metode-panaceu ar însemna ștergem cu buretele o bună parte din contribuția criticii literare românești, pentru n-o mai aminti pe cea universală.

Apoi o cultură se clădește cu oameni existenți și trebuie spus că deși purta la picloa pericolasele ghiulele ale „apriorismului”, critica „vinovată” a fost în stare să comenteze stimulativ, nu de puține ori, să promoveze chiar scriitorii ca: St. Bănulescu, N. Velin, Breban, Al. Ivasiuc, Fănuș Neagu, Nichi Stănescu, Cezar Baltag, Ion Alexandru, Ș. Sorescu, Adrian Păunescu, D. Tepeneag, C. Zar Ivănescu, Dan Laurențiu, Gh. Istrate, I. Ivănescu, Gh. Alboiu, M. Ciobanu, S. Mărculescu, Petru Popescu, M. Pelin, Iulian Neacsu. Ceea ce, pînă cînd se va stabili cu precizie că „metodă” — de critică literară, deține prioritatea, este enorm. Este nesigur că metoda lui V. Florescu ar fi dus la aceleași rezultate cu ajutorul stimabilului și prețiosului **Concept de literatură veche**. În orice caz sau conceptul său s-au dovedit absente cazul promovării și discutării acestor autori astăzi de primă importanță.

După partizanii tirzii ai lui Gherea, Titu Maiorescu nu s-a condus după criteriul științific — păcat de moarte! — dar acei partizani uită că acțiunea lui Gherea s-a împins pe autori selectați de **Junimea**. Cînd Gherea adăugat din proprie inițiativă încă un înșelat de promovarea lui în aceleși **Convorbiri**, acesta a fost Al. Vlahuță.

Nu metoda face criticul, ci invers. Pledoaria lui V. Florescu ne aduce aminte de întomnată poveste sadoveniană în care tinăr vinător privește cu emoție de subteran complicatele preparative de vînătoare ale tovarășului său care are bocanci speciali pentru vînători africane, o pușcă de ultim tip, gloanțe anume de la o firmă strălătită Steward et C-ic, Midleton, Sussex, Englan și, mai presus de toate, un teribil șorț verde destinat să-l confunde pe purtător cu peisajul. De prisos să mai spunem că cucon Alexandru n-a împușcat nimic cu tot șorțul său verde și gloanțele Steward et C-ic și onoare breslei a fost salvată de novicele său însoțitor care n-avea nici una din miradoasele scule. Ceea ce nu ne poate face disprețuim bocancii exotici ori gloanțele Englan.

M. UNGHEANU

Desen de  
TAȘCU GHEORGHIU





# CATUL

## n traducere integrală

Verona, care este legată în amintirea noastră literară de tragicul cuplu suav al iubirii conrariate, — Romeo și Julieta, — a fost înainte de era noastră locul de naștere al celui mai ardent cîntăreț al iubirii înșelate: Gaius Valerius Catullus. S-a născut în anul 87 sau 84, într-o familie înstărită, în casa căreia trăgea ilustrul Cezar cînd popo- lea la Verona. Poetul „scăpat de griji” era fericit să atingă un liman al liniștii, departe de frămîntările capitalei, la Sirmio, pe lacul Garda, în vila părintească. El își dedică unicul volumaș de versuri istoricului cunoscut probabil tot în casa părintească, lui Cornelius Nepos, care în ciuda gravității lui își arătase aprecierea față de ceea ce prea modestul poet numea „nimicurile” (nugae) lui. După o creștere aleasă și de inițiere artistică de esență rafinată a alexandrinismului elin, tînărul de douăzeci e ani a intrat în societatea romană a un privilegiat, cu o dezinvolură adeseori impertinentă, neștiindu-se să ia în fîchiul satirei pe însuși uternicul Iuliu Cezar, care a răsunat ieșirilor lui cu o superioară indiferență, pofîindu-l mai departe la hasă, ca și cum nu s-ar fi întîmplat nimic. O întreagă societate de literați cunoscuți sau obscuri și de oameni de viață defilează în scurtele lui poeme, artistice slefuite, în care adeseori șuieră epitetul necruțător, injectivă dură. Poetul era un pasionat mare și-a consumat întreaga capacitate de simțire în dragostea pentru evrednica Lesbia, pe care tînărul mîgît o încerca cu trei sute de manți simultan, cifră poate mai mult rotundă decît exactă. Să fi fost această curioasă Lesbia, — amare de bărbați, spre deosebire de erototipul ei, faimoasa Sapho din Lesbos, — o nimfomană sau o frigidă, în căutarea fără rezultat a mulțimii simțurilor exasperate? Gule rele o învinuiau de legături incestuoase cu fratele ei, Publius Caelius Pulcher, eroul celebrilor plebării ale lui Cicero, *Pro Caelio Pro Milone*, teribile rechiziții contra popularului tribun. Era și bănuț de a-și fi ajutat să piară soțul, Quintus Metellus Celer, consulul, mort, zice-se, otrăvit. Ea ar fi cedat Catul ca soție adulterină, precau- de ordin social luîndu-și mai mult el decît ea, care era în fond o înică. Catul era cu zece ani mai tînăr decît Clodia, ațîșa luxul într-o lăieră cu opt sclavi bitinieni purtători și se lăsa dus din casa lui de la oma la vila sa de lingă Tibur, actualul Tivoli. Dacă se putea plînge teodată, cu neuitata metaforă, că mîngă îi era plină de pînă de păian- ni (*Plenus sacculus est aranearum*) micina nu era sărăcia de totdeauna a poetilor, ci risipa unei miini spar- te. Într-un astfel de moment, cînd tocace rezervele bănești, îl po- ca pe scumpul său prieten Fabul- us să vină la el acasă aducînd însă el „o cină bună și din belșug” (*bonam atque magnam cenam*), nu trădă, adăuga el spiritual, o candida- uella, adică, cum s-ar fi tălmăcit în stilul vremii lui Alecsandri, „o albă copilă”. În schimb îi oferea poetic miresmele iubitei lui, dăruite de zeițele dragostei și ale plăcerii — i prevedea atît de mari voluptăți factive, încît îl vor prefăce într-un is integral: „să mi te facă numai as. Fabule”.

Cităm din ediția recent apărută: Catul, *Poezii*, în românește, cu un udiu introductiv și note de Teodor Naum, ilustrații de Vasile Kazar, editura pentru literatură univer- sală, București, 1969. Nu mai trebu- prezentat tălmăcitorul, profesor iversitar de specialitate, afirmat în numeroase traduceri din limba tină, pe cit de exacte, pe atît de urate. Catul se distinge prin niper- ofia, dacă se poate spune, a simțu- i olfactiv, fie în plăcerile lui deli- ate, fie ca să-și stigmatizeze duș- anii. „Amant prin excelență”, ca întrebuițez formula de auto- finire perpessiciană, Catul este un t atît de pătimaș în urile lui, la fel e numeroase ca și prieteniiile sale. Grosul gurii unui neprieten, Emiliu, se pare tot atît de infect ca și acela orificiului dorsal, ba chiar mai ult, iar rictusul gurii lui e asemuit la altă despicătură de catîrță; omul te vrednic de a învîrți piatra morii olaltă cu robii, iar femeile care-l oprie, de cele mai infame practici, a călăii bolînzii.

Numai un cititor avizat, care ar olaționa traducerea integrală, sem- ată Teodor Naum, cu originalul

într-o ediție nepurgată, poate apre- cia ca un adevărat „tur de forță”, redarea exactă, dar cu perdea, ca să spun așa, a textului de o crudi- tate brută.

Poetul iubirii a decantat paroxis- mul simțirii în distihul binecunos- cut: „Poate-ntrebi de-i cu puțință: te urăsc și te iubesc. / Nu știu, dară simt c-așa e și cumplit mă chi- nuiesc”. (*Odi et amo*. Quare id fa- ciam, fortasse requiris. / Nescio, sed fieri sentio et excrucior.).

Această concisă formulare a ex- tremelor pasionale ce se ating: **odi et amo** — urăsc și iubesc, a esca- dat două milenii și va dăinui cît va dura specia noastră, sfîșiată de toate contradicțiile complexității morale.

Iubirea lui Catul este fizică, dar și unică, întocmai ca aceea a mari- lor pasionați, care au iubit o singură dată în viața lor. Astfel se răscom- pără de toate violențele verbale și de urile lui cumplită, care ne reve- lă un om al extremelor, un **homo duplex**, de certă modernitate. Dualitatea poet-pamfletar este rară, dacă prin poet înțelegem clasicul elegiac de tip Tibul sau Propertiu, cu care Catul alcătuiește un vechi triptic didactic și antologic. Dipticul îi servește geniului său epigramat- ic să-și fixeze adversarii în vîrfurile acului, ca într-un monstruos insectar: un Cezar, un Mamurra (infam onomastizat). Alteori pamfletul afec- tează forme mai dezvoltate, dar to- tuși scurte: de patru, șase sau opt versuri. Contemporanii vor fi pre- ferat poemele lungi, de inspirație mitologică sau Cîntecele de nuntă, cu refrenul „O Hymen Hymenae”, în care nu lipsește fastul expresiei nobile și al imaginilor delectabile. Adevăratul Catul nu se ascunde în hățîșul acestor poeme convențio- nale, el se dezvelește privirii noastre în nuditatea aspră a expresiei cînd ne vorbește de Lesbia, de curtezaniei ei și de lepra Romei re- publicane, la sfîrșitul erei vechi, care anunță marile convulsii sociale, politice și economice din care avea să se ivească Imperiul.

Îl iubim pe Catul pentru tinerețea lui, — a murit la vîrsta de treizeci de ani, — pentru sfîșierile și fran- chețea sa explozivă, așa cum au fost iubiți, la începutul secolului trecut, Byron și Musset. N-a fost și el, în felul lui, romanticul epocii sale, dacă prin romanticism înțelegem ru- pere cu convențiile, dezlănțuirea simțirii și sinceritatea absolută?

Să-i mulțumim așadar învățatului profesor care nu s-a speriat de li- bertățile răsfațatului nefericit poet, străduindu-se numai să le găsească surdina decenței, știut fiind, pe de altă parte, după dictionul galic, că latina — și numai latina bravează (adică înfruntă) pudoarea.

Șerban CIOCULESCU

## Fragmente critice

# PARADOXUL AVANGARDEI

Cea mai adîncă nefericire pentru un avan- gardist e să devină obiect de studiu istoric. Istoria literaturii e pentru el un insectar, iar istoricul un insalubru entomolog. Cum să accepte spiritul liber, disprețuitor de forme al poetului de avangardă un aseme- nea destin de gîză într-un insectar literar mizerabil?

Al doilea orgoliu incoruptibil e de a dis- prețui formele consacrate sociale. Un avan- gardist ministru sau academician? Iată o idee ce nu poate intra în capul tînărului intelectual pornit într-un război total, pe viață, împotriva a tot ce îngrădește nobila libertate a artei. Cu toate acestea, spiritele s-au adaptat și orgoliile avangardiste au ce- dat, nu o dată. Mulți scriitori de avangardă au ocupat confortabile fotolii academice și au ținut discursuri de recepție în care liber- tatea absolută era doar o temă de medita- ție solemnă. Scriitorul de avangardă n-a disprețuit totdeauna nici ierarhia socială și, fixat la posturile de comandă culturală, a manifestat nu de puține ori un dogmatism intolerant. Din rîndurile criticilor care în tinerețea lor spirituală scriseseră pagini in- cendiare în favoarea libertății de creație au ieșit — prin ce metamorfoză? — adversarii hotărîți ai decadentismului, inclemenți, în genere, cu tot ceea ce depășește marginile unui cuminț realism.

Avangarda a devenit apoi, ca orice fenom- en al trecutului, obiectul unei cercetări istorice întinse, inițiate — nu în puține ca- zuri — chiar de partizanii fanatici de odi- nioară care respingeau, cum se știe, pînă și ideea unei definiții. Definiția nu consen- nează decît cadavrul unui fenomen. Fiind o mișcare spirituală pururi vie, creatoare, avangarda înlătură, atunci, orice tentativă de a o cuprinde într-o formulă. Mai toți avangardiștii au încercat, cu toate acestea, să-și înscrie programul într-o formulă me- morabilă. Avangarda a trăit, așadar, într-un veșnic paradox, negînd cu voluptate ceea ce afirmă și afirmînd în chip consec- vent ceea ce neagă.

Printre ultimele paradoxuri pe care le tră- iește această mișcare e și extraordinara ei vivacitate istorică. Aceasta e întîmînată mai ales de istoriile, antologiile, sintezele critice ce apar neîncetat și la noi și în alte lite- raturi. Literatura propriu-zisă rămîne în continuare obiect de cult pentru simpati- zanți. Reflexul ei critic e însă puternic. Avem un exemplu lîmpede de substituie critică, cu efectul de a stîrni curiozitatea pentru un fenomen izolat prin însăși struc- tura lui. Să fie acesta ultimul complot al avangardei, asistăm, oare, la adevărata moarte a acestor școli inconformiste, în brațele obiective, reci, egalizatoare ale istoriei literare? În mai puțin de un an au apărut, la noi, un studiu amplu despre Avangardismul poetic românesc, de Ion Pop, o Antologie a literaturii de avangardă, in- tocmită de Sașa Pană, apoi eseuri, semnate de Adrian Marino, Matei Călinescu, D. Micu etc. Analele Universității București (1968) consacră un spațiu larg avangardei romă- nești, sub forma, mai ales, de mici monogra- fii de reviste (*Contemporanul*, *Integral*, *Punct*, *Urmuz*, *Alge*, *Pinguinul*). Al. Piru acordă, în fine, fenomenului de care este vorba un capitol cuprinzător în *Panorama*

deceniului literar românesc 1940—1950. Mai toate aceste comentarii încearcă a da o de- finiție avangardei, insistînd asupra noțiunilor de noutate și revoltă, esențiale în progra- mele futuriste, dadaiste, suprarealiste. Aceste noțiuni sînt, firește, generale și, în afara unui context lămuritor, ele nu spun nimic. Ce cu- rent literar n-a început prin a se revolta față de școlile anterioare și a propune o înnoire a expresiei? E vorba însă, aici, de o revoltă totală, de o veritabilă vocație a polemicului. Amplitudinea și violența nega- ției ar diferenția acest fenomen de alte cu- rente radicale în artă. Ion Pop — abordînd avangardismul dintr-o perspectivă mai pronunțat istorică — socotește că idealul ace- stei mișcări spirituale e „dynamismul absolut”. Creația e amenințată de consacrare și, pen- tru a împiedica oficializarea opereii, autorul preferă să sacrifice perfecțiunea. Capodo- pera (închipuirea perfecțiunii în creație) e, deci, o negație a opereii ce trebuie să rămînă, totdeauna, deschisă, stimulatorie, perfec- tibilă. Mi se pare a fi sesizat, aici, unul din paradoxurile cele mai fine ale esteticii (să-i spunem astfel) unei școli ce refuză sistemati- c și cu obstinație închiderea într-o formulă și moartea spirituală într-o creație desăvîr- șită.

Întrebarea e dacă avem de a face cu un principiu estetic superior sau e vorba de o frumoasă șmecherie: teoretizarea unei acute insuficiențe de creație. Problema aceasta se pune oricui se apropie de teritoriul spiritual al avangardei, unde geniile și impostorii se țin de mină. Unde sfîrșește inconformismul geniului și unde începe geniul imposturii într-o literatură ce neagă cu furie mijloacele obișnuite de expresie ale artei? În cazul avangardei impostura e tot atît de greu de depistat ca și genialitatea, pentru că amîndouă uezază de forța insolitului, de ști- ința de a parodia inteligent și a lua din tragedie partea ei de grotesc, iar din come- dia cea mai veselă nucleul ei tragic și ab- surd. O idee acceptată de toată lumea e că arta adevărată a avangardiștilor se cons- tituie în afara teritoriilor avangardei. Mai simplu spus, avangardiștii devin scriitori adevărați, notabili, în clipa în care renunță la programul lor. „Nici unul din marii scrii- tori nu este numai avangardist” — notează Ion Pop. „Ce a rezultat pentru literatura română de pe urma curentelor de avangardă ca realizare efectivă nu e, desigur, de dis- prețuit, dar opere care să fi înscris momente în evoluția lirică, așa cum au înscris, să zicem, Poemele luminii, Pe Argeș în sus, În marea trecere, Cuvinte potrivite, Joc secund, Flori de mucigai, nu se pot cita” — recu- noaște și D. Micu (*Analele Universității București*, 1968, p. 131). Matei Călinescu, judecă (în Prefață la Antologia literaturii de avangardă, p. 29) în același sens: creația propriu-zisă a avangardiștilor s-a desfășurat „cu sau fără știința lor, în afara limitelor stricte ale avangardei”. Și, pentru a duce paradoxul mai departe, criticul elogiază pe Tașcu Gheorghiu, singurul avangardist ro- mân consecvent cu sine însuși: după ce a publicat o proză de 35 de rînduri, acesta n-a mai încredințat nimic, niciodată, tiparului. Tăcerea ar fi modul lui ideal de expresie, în creație, iar expectativa — regimul spiritual cel mai rodnic. Autorul citat (un excelent traducător, altfel) e, totuși, o frumoasă ex- cepție. Avangardiștii sînt de regulă produc- tivi și, de luăm în discuție cazul scriitoru- lui român, el manifestă ca oricare altul ten- dința de a publica mult. Ce valoare au scrierile lui? E rîndul criticii de a evita răspunsul direct, recurînd la artificii de mai înainte. Scrierile înseamnă ceva, esteti- cește vorbind, în măsura în care n-au respec- tat litera programelor dadaiste ori su- prarealiste. Încheierea cea mai lîmpede ar fi, atunci, că școlile de avangardă n-au produs nici o operă în întregime viabilă și în tota- litate credincioasă doctrinii. Avangarda tre- buie înțeleasă, în acest caz, ca un concept ideal, o stare de spirit, cum s-a spus, stimu- latoare, dar (o nefericire pe care adepții mișcării o transformă într-o șansă fără pre- cedent!) în imposibilitate de a consacra un talent. Neconsacrînd opere și, mai ales, capodopere, avangarda a familiarizat pe ar- tist cu un stil ce se revendică din negația literaturii și — prin chiar violența cu care neagă toate filozofiile și sistemele etice — o filozofie a existenței, manifestată incoerent, fragmentar. Încă din 1939, G. Călinescu re- cunoștea că dadaistii, suprarealistii etc. au cultivat neîncrederea în metode și modele, punînd astfel în gardă pe artist — și fap- tul este pozitiv — față de primejdia imitației și rutinei. Nu e firește unica însușire a avangardei. Studiile citate consemnează și altele, ca, de pildă, capacitatea de a fi dat literaturii române un impuls, o febră, ne- liniștea — într-un cuvînt — creatoare ce-i lipsește. Acest spirit l-au adus la noi — tre- buie să recunoaștem — simbolistii. Avan- gardiștii desăvîrșesc — și în multe cazuri duc spre limita absurdului — ceea ce poezii nevrozici citadine începuseră.

Explozia avangardistă se produce, mai întîi, în expresie. Se impune un nou stil pu- blicistic, esențial polemic, eliptic, cu o mare forță (în unele cazuri) de a concretiza. In- tegraliștii, suprarealistii înnoiesc, cu adevă- rat, metafora poetică, dîndu-i un spor de materialitate și o capacitate necunoscută de a uni elemente din domenii îndepărtate. Nu rămîne, practic, nici o sferă a activității umane de unde publiciștii aceștia tîneri sînt insolent, formați la școala marii arte a pro- zei argeziene, să nu-și culeagă termeni ne- folositi pînă atunci într-o imagine literară.

În afara de a fi radicalizat lîmbajul poe- mului (expresie elocventă, superioară a ace- stui proces o aflăm în literatura lui Geo Bogza, copilul teribil al avangardei romă- nești!), avangardiștii au impus, în literatură,

Eugen SIMION

(Continuare în pagina 14)





## O parcă

zodia mea decurge într-o cupă de păun roz  
numele meu se-ntuneacă cetelor  
înstrunite ieri  
sîngele meu descalecă verde și bleu  
precum  
somnia și dragostea lui geamuri  
desleagă-n văpăi  
ori planete ce sună prin părul meu dus  
de vînt  
spectrul meu întretaie caligrama lui  
Jean Cocteau

## Dumitru M. Ion

\*

\* \*

Ci iadul nu-i decît o sărbătoare,  
Un lanț de pofte și ispite,  
Ce ține-n cap, suavă, o inimă de floare  
Dormind însingurată cu-aripe ofilite.  
Noi ce mai așteptăm cînd visul vine  
Cum iarba-n candelii de țărînă —  
Mînam asinii leneși, pe ei cresc beduine —  
Beție caldă cu aburii-n cunună —  
Vom îndrepta către pustii și sorți  
Biserice de aur păgîne și învinse  
Ținînd în sînul lor dovezi și morți;  
Ci iadul e o fantă cu inime prelinse.

\*

\* \*

Noi spărgători de clipe și de visterii  
Urlam cu lupii-n iernile din sud;  
Iubeam copile-n taină, ei spurcau copii  
Și țite fermecate cu sfîrc cum murul crud  
Cădeau în pivnițe și-n largi grădine —  
Ce norocoși, pîndeam la zaiafet  
Cometele de sînge, nimicul de rușine  
Eternul și creștinul, empiricul borfet.  
Noi Kiros alergam dinspre apus călări  
Spre Marmara plîngeam, rîdeam către Izmir,  
Eternele tarafuri cîntau pe două sfori —  
Bătrîni scuipau în taină șerbet de trandafir.

\*

\* \*

Moscheia are ochi de pește crud —  
În minarete dorm gingașii muezini,  
Porumbi cu gîngurit de taină se aud  
Și lumea prinde-avidă rădăcini.  
E-n rugă-o cerșetoare în bazar  
Străinul îi aruncă o garoafă plină  
De sorții care cad pe țite rar  
Cînd musulmana-i goală în lumină;  
Bonjour lady Ghiulsuma, te ascunzi?  
Vino și-mi încălzește trupu-n seară —  
Pe drum sînt numai orbi și surzi,  
Lady Ghiulsuma, tihnă rară.

\*

\* \*

Dar cum să-ți spun că viața-i un ciștig,  
Un templu-n care umblă-n ultim-adormire  
Seraficul tău chip rîzînd regește-n frig  
Și aruncînd pe piept netoarse-n silă fire;  
Aici în marmoră poeți cîntau vestirea  
Preablîndului cuvînt în care moartea e numită  
Fecioară neatinsă ce naște veștejirea  
Amanților căzuți în tagma ofilită.  
Femeile-s anume născute să ascundă  
Covoarele divine cu legi bătute-n flori  
Și cum să-ți spun că lumea e o pîndă  
În care vulpea plînge în pat la vînători.

Fapt semnificativ, suprarealismul românesc nu ocupă în conștiința noastră locul pe care întinderea mișcării și amplexarea consecințelor sale în literatura actuală ar putea să-l justifice. Ca în toate actele de ruptură, de schimbare profundă a atitudinilor față de obiectul artistic va trebui să treacă mai multe decenii sau va fi nevoie ca Europa să sancționeze valoarea unora dintre reprezentanții mai semnificativi pentru ca să recunoaștem însemnătatea lor și să admitem că fac parte într-adevăr din patrimoniul nostru cel mai ales, înțelegînd de asemenea cît din meritul înnoirii limbajului poeziei de azi aparține revoltei lor artistice. Nu s-ar putea spune de altfel că sîntem cei mai receptivi la înnoiri. În general. Eșecul primelor lucrări abstracte expuse de Brăncuși la București este grăitor în acest sens, iar suprarealismul lui Brauner n-ar fi fost mai mult decît o ciudățenie, fără revelația internațională a operei lui. În orice caz, trebuie să recunoaștem deschis, fie că ne place sau nu, dintre toate mișcările românești de avangardă, suprarealismul este fenomenul cel mai serios, de rezonanță europeană. Față de marile centre din lume, Bucureștiul este după 1945 cel mai fecund în experiențe artistice, și aș îndrăzni să spun, cel mai ortodox. Nu știu dacă (vai, impietate!) Breton însuși, în afara manifestelor sale, merită mai deplin calitatea de suprarealist decît Gherasim Luca sau Trost, Gellu Naum, Paul Păun sau Virgil Teodorescu. Supunerea lor excesivă la canoane mărturisește în fond o carență de personalitate, dacă-i raportăm la corifeul mișcării. El a avut o prea mare vocație pentru ca să nu depășească imediat propriile sale norme, salvîndu-și în acest fel poezia. Fiindcă suprarealismul propriu-zis depășește granițele literaturii, devenind un fenomen cu implicații dominante de psihologie

# UN MOMENT

socială și antropologie filozofică. Revenind la ordinea noastră de idei, sub rezerva unor experiențe necunoscute, de undeva de pe continentul sud-american sau din altă parte, suprarealismul românesc reprezintă cea mai importantă resurrecție de după război a acestui curent, un fenomen important pe plan mondial, ale cărui rezultate pot intra în atenția scriitorilor de pretutindeni, una dintre deschiderile noastre către Europa.

Desigur, circumscrierea suprarealismului numai la anii de după război ar fi arbitrară, fiindcă majoritatea reprezentanților săi au început să publice cu mult înainte, unii dintre ei avînd pînă acum o activitate bogată. volume numeroase apărute în țară sau în străinătate. Totuși, activitatea lor primește abia după 1945 „accentul semnificativ” care o poate situa între fenomenele caracteristice ale momentului literar. Dacă ne-am permite o analogie de istorie literară, Arghezi avea de asemenea o bogată activitate înainte de primul război mondial; ca semnificație literară, el aparține însă perioadei numite „între cele două războaie”. De asemenea, Iorga a desfășurat o întinsă activitate de critic și teoretician literar înainte de 1900, ceea ce nu ne poate împiedeca să-l considerăm un factor determinant de ideologie literară abia la începutul secolului nostru, odată cu Sămănătorul. Iorga a dat nota dominantă într-un moment istoric anumit, chiar dacă personalitatea sa n-a încetat să se manifeste în continuare, adăugînd noi trăsături unui profil deja constituit. Acesta este motivul pentru care am discutat, și vom mai discuta încă, personalități literare apărute înainte de cel de al doilea război mondial, în ca-

drul cercetării noastre despre generația poetică de la 1945. Am considerat că numai după 1945 creația lor primește importanța cuvenită în literatura română și că abia în anii de după război activitatea lor definește o trăsătură a epocii (vezi D. Stelaru). Există multe asemenea cazuri în literatura actuală. În ceea ce-i privește pe suprarealiști, singurul nume de rezonanță care se adaugă mișcării în acești ani este Virgil Teodorescu, în fond primul suprarealist autentic, încă din 1932, însă abia acum aut al unei cărți excepționale, **Blămurile oceanelor**, și tot acum începe să se evidențieze silue ta distinsă și masca de Bourbon rătăcit în Balcani a lui Tașcu Gheorghiu. În res Gherasim Luca, Gellu Naum, Trost și Paul Păun aveau „un mauvaise réputation” în cercurile literare, turbulenți și iconoclaști, încă de la mijlocul deceniului patru.

Este destul de greu apoi să stabilim cu precizie care sînt adevărații reprezentanți ai suprarealismului în România. Istoria noastră literară a făcut pînă azi dovada lipsei de rigoare în această privință. Toți avangardiștii erau suprarealiști, tot ceea ce epat pe burghezi intra sub firm lor. De la Geo Bogza și Ilar Voronca pînă la C. Nisipeanu și Miron Radu Paraschivescu într-o primă fază. O situație destul de comică la urma-urmei, dacă ne gîndim că Jacques Gaucheron se crede, dimpotrivă, îndreptățit să scrie într-un articol recent publicat în numărul dublu revistei Europe, consacrat suprarealismului: „...sînt puțini artiști, scriitori sau pictori despre care se poate spune foarte sigur că sînt suprarealiști”. Numai ucazurile lui Breton, acest papă necontestat al mișcării, au consacrat fără drept de apel apartenența unuia sau altuia la suprarealism. Motivul se află de asemenea anunțat în articolul lui Gaucheron: „Suprarealismul este, fără îndoială, cea mai mare în care nimeni nu putea să rămînă, nici să se instaleze. Și scriitorul francez se referă bine să nu uităm, la suprarealiști reputați, care practicat consecvent „automatismul psihic și dicteul gînirii în absența oricărui control al gîndirii”, nu la artiștii refinați ca apetituri estetice disponibile foarte mari, funcție de modă, scriitori adesea foarte importanți, dar loc suprarealiști. O analiză a manifestelor suprarealiste după război, a principalelor texte programatice, va justifica restrîngerea noastră la cele cîteva nume citate mai sus: Gherasim Luca, Gellu Naum, Trost, Paul Păun, Virgil Teodorescu, singurii alții care s-au recunoscut atare. Dincolo de caracterul ușor ostentativ, apelul care precede *Dialectique de la dialectique* mărturisește pateticul tulburător situației grupului suprarealist la 1945: „Nous ne adressons à nos amis surrealistes, dispersés dans le monde entier, et comme dans les grandes naufrages, nous leur indiquons notre position exacte à 44° 5' de latitude nord et 26° de longitude est. Războiul contribuise la ruperea mișcării de restul lumii îndepărtînd posibilitatea unei confruntări cu rezultatele investigațiilor suprarealiste marile centre. Scrierile lor păreau în tiraje infime cu

Desen de  
TAȘCU GHEORGHIU





crificii materiale de neînchipuit. Cu excepția celor de la Fundații, ușor academizante, cred însă că cele mai frumoase cărți din România, în secolul nostru, le-au scos suprarealiștii. Pentru ei cartea reprezenta o formă de existență, un produs artistic de mare ținută, de la copertă până la alegerea hirtiei și la desene, care nu mai erau simple ilustrații, ci un adevărat element de constituție a cărții, organic incluse în viziunea operei tipografice.

Suprarealismul românesc nu a fost un fenomen monolitic. Cercetătorii epocii au consemnat două direcții, în funcție de pozițiile exprimate în profesiunile de credință teoretice și de caracterul literaturii publicate de animatorii grupului suprarealist. Așa procedează și Al. Piru într-un articol din 1957 (respingând suprarealismul din punct de vedere ideologic și estetic, în urma unei analize severe cu o foarte atentă lectură a textelor). Cea dintîi orientare mai radicală, o ilustrau Gherasim Luca și Trost. Ei și-au consemnat punctele de vedere teoretice în manifestul *Dialectique de la dialectique, Message adressé au mouvement surréaliste international*, citat mai sus. Într-un stil pretențios și nu de puțin ori emfatic, autorii su-bun criticii starea la care ajunsese suprarealismul în lume și consemnează propriile lor rezultate. Dincolo de scandalul expresiei, specific suprarealist, *Dialectique de la dialectique* trebuie considerat un document important al mișcării internaționale și o dată în evoluția gândirii noastre estetice. De la început, autorii și afirmă adeziunea deplină la materialismul dialectic, la destinul istoric al proletariatului internațional și „la sublimele cuceriri teoretice ale suprarealismului”, adăugînd ce constituie baza confruntărilor dintre realitatea interioară și cea exterioară. Trebuie să remarcăm aici că, ori de câte ori în rîndurile organizațiilor de rezistență, publicînd în presa democratică și purtînd rigorile măsurilor antidemocratice, Oriunde s-au dat, au fost apărătorii ideii de libertate, ceea ce a atras perioade de vigilență represivă a spitelor retrograde.

Gherasim Luca și Trost analizează două abateri de la spiritul suprarealismului. Prima constă în „transformarea pură a descoperirilor obiective în mijloace de producție artistică”. Cuceririle suprarealismului nu trebuie, în concepția lor, să se sublezeze în tehnici estetice, repetabile în funcție de necesitățile expresive. O asemenea tendință, chiar involuntară, „riscă să facă din suprarealism un cînt artistic acceptabil dușmanilor noștri de clasă să-i arde un trecut istoric inofensiv, într-un cuvînt să atenueze ostilitatea ce a animat. În aceste contradicții lumii exterioare, pe cei care și-au făcut din revoluție rațiunea lor să fie”. Cea de a doua deregere ar fi „o tendință de a se opăga, într-un fel persuasiv”, „stare dată a mișcării suprarealiste”, reprezentînd o

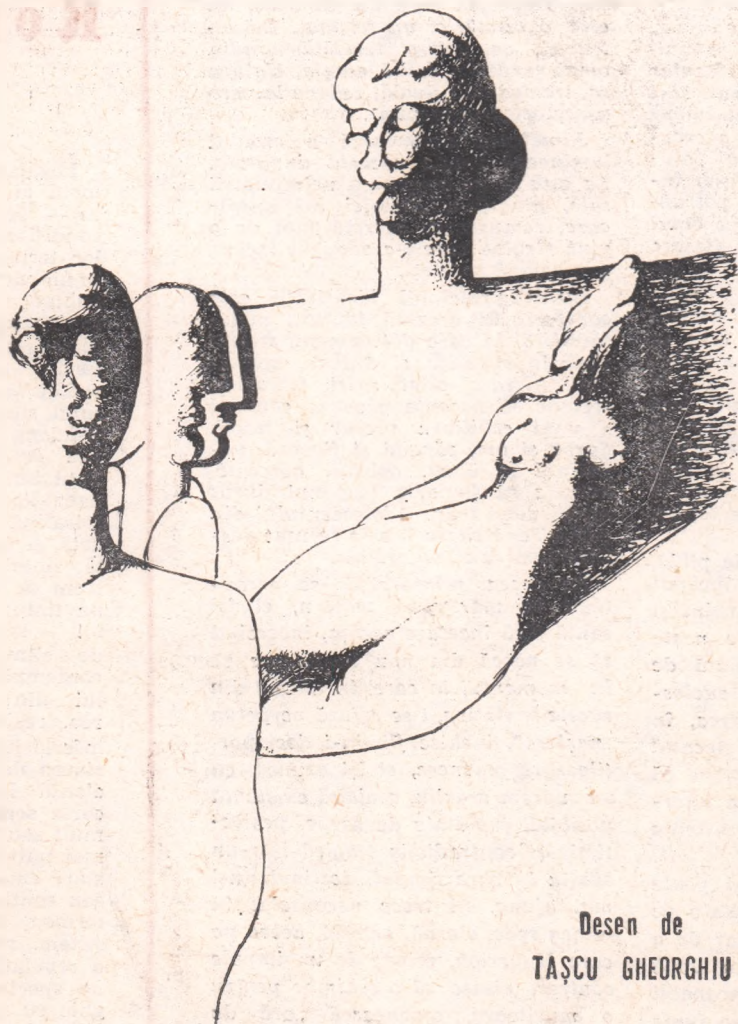
„amplificare” a celei dintîi, introducînd suprarealismul „într-un fel de politică culturală”

Cele două observații formulate de Gherasim Luca și Trost vizau încercarea de a împietri suprarealismul într-un curent istoricește determinat așa cum apărea el în Europa postbelică. Ei postulează „un mouvement perpétuel”, o revoluție permanentă, prin negație și negație a negației. Suprarealismul va trebui deci să nege continuu lumea, negîndu-se și pe sine, refuzînd să rămînă mereu același. Negație. „envers tout et envers tous”, proclamau cei doi autori! Pentru a pune de acord realitatea subiectivă cu cea obiectivă, Gherasim Luca și Trost reiau — „sublimele descoperiri care exaltă pozițiile noastre”: cea „materialistă (leninistă)”, a relativului absolut, și cea a hazardului obiectiv „în accepția sa de întîlnire a finalității umane cu cauzalitatea universală”. Hazardul obiectiv este acela care-i face să vadă în iubire „metoda generală revoluționară” a suprarealismului. O iubire negată în formele ei tradiționale, depășind stările cunoscute: libertinajul, iubirea unică, complexuală și psihopatologia iubirii. Dragostea eliberată de coerciții devine principala metodă de acțiune și de cunoaștere. Este proclamată necesitatea depășirii complexelor oedipiene, a pasivității față de natură și față de legile biologice ale vieții și ale morții. Cei doi autori neagă „dialectic” legile fundamentale ale existenței, într-o patetică și disperată încercare de a depăși condiția umană, cu o încredere puțin obișnuită în capacitatea de metamorfoză a speciei. Ei trăiesc intelectualicește un scenariu fastuos, ieșit parcă din imaginația delirantă a lui Salvador Dali,

crezînd orbește în realitatea gesturilor pe care le îndeplinesc, aflîndu-se de fapt în situația unui ofițer respectabil care într-o zi și-ar imagina că este Napoleon și ar începe să comande armatelor Textual: „Nu mai putem accepta biologia umană care reflectă natura în aspectele sale cele mai avansate, axiomele celulare care ne înconjoară și care sfîrșesc fatalmente în moarte, contrazicînd dorințele noastre revoluționare și menținînd în noi o tensiune ambivalentă. Între viață și contrariul său”. Este fermecător acest donquijotism teoretic! Spui: nu sînt de acord să mor, să locuiesc pe planeta Terra etc. Ce mică pare distanța de la revolta artistică la situațiile din competența medicului psihiatru

Partea care se referă la contribuția lui Trost, creatorul oniromanciei, încearcă punerea de acord a visului cu realitatea diurnă prin purgarea celui dintîi de reziduurile reacționare și prin negarea disjunției lor („numai somnambulismul, automatismul și alte cîteva stări excepționale ne-au oferit primele trepte”) Ceea ce se remarcă ușor este depășirea de cadru față de un simplu manifest estetic. În formularea lui Gherasim Luca și Trost, suprarealismul devine o metodă de eliberare a omului, o dinamitare formidabilă a tuturor prejudecăților care-l în-lănțuie. Din această perspectivă, cîntecul artistic al lumii este refuzat în măsura în care nu implică forțele obscure ale sufletului nostru, ieșite acum la lumină. *Dialectique de la dialectique* este un text plin de dramatism, un strigăt de revoltă împotriva neputințelor noastre, o încercare de a provoca, de a exaspera în noi voința de a sări peste limitele fixate prin apartenența noastră la specia om. așa cum s-a constituit ea de-a lungul istoriei universale

Aurel Dragoș MUNTEANU



Desen de  
TAȘCU GHEORGHIU

## Adi Cusin

### Veni un poet

Veni un poet cu mînuși din Canada  
Și șchiopăta ușor și rar fuma,  
Îl încînta cum cade-aici zăpada,  
Dar în spre seară se neliniștea.

Gustă ulei din candelă gălbuie  
Și-l socoti de viață dătător.

— Îi porunci să scadă și să suie  
Un sfînt cu degetul arătător.

Și-a pus pe limbă minereu și fluturi,  
Silabe moi dintr-un cuvînt slavon,  
Ba uneori chiar trebuia să-l scuturi  
Din contemplația unui sifon.

Purta ghiozdan și îndreptar de vicii  
Fiindu-și sieși dascăl și puber ;  
Ca să-l iertăm aprinse artificii  
Dar niciodată nu privea la cer.

Apoi subit și fără aprobare  
Voi să facă niște pași de dans.  
Era prea mult. Un șef peste fanfare  
Îi rupse scîndura pentru balans.

Căzu-n genunchi orbit de strălucirea  
Unei danturi de aur garantat ;  
Ștergîndu-și mîneca, avu pornirea  
Unei revolte. Dar zîmbi jenat.

Mișcă din buze c-ar fi vrut să plece.  
Și ce-i mai trist a fost că nu glumea !  
Și-a început treptat să se aplece  
Lăsînd să credem c-a pierdut ceva...

### Marele meci

Pierzînd elanul și blocînd șoseaua  
Priveam la greva unui biciclist.  
Pe șanț o doamnă-i împletea flaneaua  
Îngăduindu-mi calmă să asist.

Ne-au ocolit coletării urgente  
Ce din viteză se-nvîrtiră-n cerc.  
Vuiiau armate de eșapamente  
Și-abia tîrziu simțisem că alerg.

Mi-au spus din mers că s-a zvîrlit o miză  
Pe care nici cu gîndul n-o întreci.  
Se alerga spre unica repriză,  
Ultima șansă. Marele lor meci !

Un exaltat îmi sărută piciorul  
— Cîțiva copii l-au pipăit discret —  
Deci eu eram atunci jucătorul  
Căci numai eu n-am cîpătat bilet !

Dar în tribune ! Ce era-n tribune !  
Principi din secolul antecedent,  
Știuci afumate, cratițe minune,  
Și mic, din cînd în cînd, un repetent.

La o secundă năvăli-n peluză  
O delegație, poate chiar zeci,  
Să-și recunoască pruncul o lehuză  
Și să înceapă nesfîrșitul meci.

Bătu un clopot.

Stăpînind balonul  
Domnea în soare un păianjen viu.  
În jurul meu se retrăgea gazonul  
Căci pe hectare-ntregi era pustiu !

La centru coborî stîrpindu-mi harul  
O șoaptă grea de stadion obez.  
O poartă-și omorîse lent portarul  
Și m-aștepta absentă să șutez.



De ieșit din imobilismul contemplativ nu e posibil decât prin acceptarea forfotei orașului. Inclusiv în angrenajul citadin insul e stimulat la acțiune, intră cu semenii în relații complexe, care presupun variate solicitări. Cine se retrage din civilizație și vrea, dus de inerție, să fixeze existența colectivă în tipare imuabile, adoptă în fața istoriei o atitudine conservatoare. A menține literatura în aceste coordonate, de un îngust tradiționalism, înseamnă un gest anacronic. Este un merit al criticii românești că a demonstrat stăruitor cum influențează, ca factor stimulativ, așezările urbane consolidarea noilor tipologii în proză. Departate de a se cantona, cum circulă încă o falsă legendă, în analize strict formale, prin abstragerea fenomenului literar din țesutul viu al epocii, comentarii erudiți, receptivi la efectul estetic, la savoarea stilului și a compoziției, s-au dedicat totuși fără reticente cercetării sociologice.

Subtile disocieri cu privire la stratificarea activității orașenești și reflectarea ei epică găsim la Pompiliu Constantinescu. Pentru el citadinismul e un apănaj al scriitorilor munteni, observatori ai spiritului urban la începuturile literaturii române moderne (I. L. Caragiale — vol. Figuri literare). Dacă Ion Ghica marchează prima fază a orașismului, Filimon a văzut tragedia proceselor psihologice și sociale ale orașului, a explicat drama ciocolor vechi și noi, fiind inițial critic al acestui fenomen. La Caragiale survine tabloul plin de vervă al comediei orașenești, al farsei constituționale, al demagogiei de barou. Se dezvoltă într-o infinitate de nuanțe mascarada hilară a unei mahalale care s-a luptat să ajungă la rangul de metropolă. Eroii caragialieni sînt produsul acestei ere de expansiuni a mahalagiilor înstărite, a micilor țigovești și a falangei de avocați, de mărunti funcționari, care vor invada cadrele noi societăți. De aceea, în optica lui Pompiliu Constantinescu, Caragiale devine mimul genial al unei epoci de formație a societății noastre urbane, neîntrecutul observator al unor straturi de ciudată sedimentare morală. Spirit metodic, ireproșabil în argumentație, criticul se ocupă de diversificarea tipologiilor, pe criteriile extracției de clasă, ale profesiei, ale orizontului intelectual, ale distribuțiilor demografice, diversificare raportată la etajarea din ce în ce mai pregnantă a grupărilor urbane.

Ampla pledoarie în favoarea citadinismului constituie un centru de gravitație al operei lovinesciene. Prin structură socială și prin structură sufletească, li-

teratura munteană e o literatură urbană, cu tendințe de creație epică, dar mai mult agitată de probleme psihologice. La această concluzie ajunsese și Eugen Lovinescu (Istoria literaturii române contemporane — vol. IV). Știm cit de insistent a examinat criticul evoluția de la rural la urban ca o deplasare a istoriei, în afara oricăror deziderate subiective. Tocmai la rafinamentul degustător al aromelor forme pure descoperim cea mai solidă și contagioasă chemare spre înjghebarea unei literaturi care să fie în concordanță cu caracterul de omogenitate a vieții orașenești pe cale de înfăptuire. Decisivă în desfășurarea raționamentului pe plan estetic este trasarea paralelei dintre afirmarea urbanului și obiectivarea narațiunii. Din unghiul de abordare al epicului, citadinismul revendică imperios efortul de obiectivare. „Exprimarea cit mai impersonală a obiectului” — această normă cam rigidă, poate, a tehnicii de relatare (dacă o confruntăm cu formulele moderne superioare de mai tirziu de intervenție a „subiectului” în depănarea faptelor) a avut rostul ei salutar în epocă pentru stăvilirea revărsărilor de expansivitate lirică, modalități primare de tratare a narațiunii, supape ale contemplației lincede, moleșitoare. Nimic nu-l exaspera mai tare pe calmul interpret de texte decât dira sentimentalismului romantic în proză. Prisosul de vitalitate obținut prin contactul cu animația fertilă a orașului pretindea adîncirea în „obiect”, ca un proces de maturizare artistică.

De la aceste premise, e perfect justificat asediul violent îndreptat împotriva sămănătorismului (privit sub dublul aspect al lirismului și, deci, al insuficienței de creație epică și al exclusivismului său țărănesc, care nu numai se opune dezvoltării firești a civilizației, dar înlătură din epică preocupările intelectuale și jocul oricărei psihologii mai complexe). Cu persuasiune Eugen Lovinescu s-a referit la mutațiile ivite în perimetrul vieții sociale, dovedind astfel că pentru înaintarea firească a literaturii, sincronică cu însăși înaintarea civilizației, obstacolul vine din partea nișcării sămănătoriste și a misticii țărănești. Ar fi greșit să se deducă din aceste invocații că pen-

tru critic opoziția rural-urban

are un caracter estetic definitiv, acaparator. Circumspect, preîntîmpinînd bănuiala că absolutizează criteriile judecării de valoare în artă, el notează că materialul prim al inspirației e totuși o chestiune secundară, esențială fiind atitudinea scriitorului. Astfel materialul țărănesc n-a constituit niciodată (înta atacului, ci doar metodele, telul tratării (lirismul sămănătorist, eticismul ardelenesc). De altfel lauda adusă romanului Ion („prima mare creație obiectivă”, „o dată istorică... în procesul de obiectivare”) e un indiciu al probității în apreciere. Precizările devin și mai nete prin această demarcație: „Prezența „urbanului”, e de prisos să mai amintim, nu aduce prin sine nici o calificare estetică. Urbanul fără obiectivare reprezintă, estetic, un gol. Care este atunci sensul pledoariei? Criticul declară: „Ar fi totuși nedrept să nu adăugăm că urbanismul impune o lume nouă cu probleme noi, de o psihologie mai complexă, și, oricît ar părea de paradoxal, se poate afirma că aduce chiar cu sine psihologia, posibilă decât de la anumite forme de civilizație”. Pentru orice cititor lipsit de prejudecăți reiese cu claritate că problema e abordată global, într-o perspectivă largă a direcțiilor tematice.

Cit de mare a fost doza de exagerare din aceste răspicate aserțiuni a ieșit la iveală însă din controversele cunoscute, declanșate în acea perioadă. Dacă Eugen Lovinescu semnaleză ca o mărginire a artei, trăirea doar din simțuri, el sărăcește panorama literară reducînd creația unor scriitori de anvergură la datele strict senzoriale: „Literatura română trăiește din simțuri: în d. Sadoveanu din văz, în Caragiale, din auz; prin sămănătorism și prin poporanism s-a limitat voit în lumea instinctelor, tinjînd într-un pesimism brutal, lipsit de floarea intelectualității. Cu toate că instinctele ne conduc poate pe toți, la oamenii culti ele se filtrează prin straturi suprapuse ce le deviază și le îndulcesc”. E dureros că un critic atît de fin și de avizat n-a recunoscut universul de profunzimi al artei lui Sadoveanu sau Caragiale. Riposta rămasă faimoasă aparține lui G. Călinescu (Cronica literară: Camil Petrescu, teoretician al romanului — „Viața Românească”, ianuarie 1939). Cu vehem-

ență, incitat ca și altă dată de prestanța glacială a lui Lovinescu, G. Călinescu susține că nu poate exista un raport direct de cauzalitate între cadru și atitudinea de conștiință. „Ecuatiile acestea țărăn=om rudimentar, orașean=ființă complexă dovedesc o judecată falsă și un snobism caracteristic nației noastre de rurali”. După o strălucită expunere a relației dintre automatismul adaptării instinctuale și subterfugiile etice, ca nucleu al constituției tipologice, criticul recurge din nou la procedee de interogație retorică: „Ei bine, întrebăm: țărănul, să n-aibă el viață morală, să n-aibă el complexitate? Dar el are prin tradițiile și literatura lui orală toate elementele adaptării prin idei.” Nu se poate confunda complexitatea cu finețea. În orice caz depășirea fazei embrionare de automatism prin autoviziunea mecanicii interioare, prin conștiința acomodării sau inacomodării, deci printr-o ordine superioară morală, — această efortare nu depinde de ambianță, ea este cu puțință la toate nivelurile de organizare exterioară a traiului. „Vina scriitorului român este de a nu fi ales decât aspectele automatice ale adaptării țărănului (desi I. Slavici în Mara face o valoroasă excepție), nu de a fi rămas în lumea satelor unde va trebui să rămînă încă multă vreme de vreme să nu se falsifice. În lumea satului există toată scara valorilor morale ca în orice societate, însă fără cărturarism.”

Nedrept este G. Călinescu cînd, corectînd excesele de separare a psihologiilor, nu aduce, aici, eficiența apelului lovinescian către urbanizarea literaturii, ca o nevoie firească, pentru acel timp, a evoluției sociale, a schimbării morfologiei în infrastructură. Negreșit, aștazi, termenii antagonici rural-urban par desuși într-o vreme în care exclusivismul sămănătorist a fost de mult zdrobit și echilibrul formelor de existență socială a căpătat o altă înfățișare. S-a operat și un transfer și literatura citadină nu mai poate fi ea singură sinonimă cu subtilitatea psihologică, cu elevația ideii, cum observă într-un articol recent și Eugen Simion (Literatură rurală, literatură urbană? — „România literară”). E adevărat că granița dintre experiență și simbol, dintre trăire mitică și trăire ideologică a dispărut aproape cu totul și că proza așa-zis rurală (cea

adevărată) nu mai ocolește, acum, teritoriul ideii, al experienței și a păstra vechile descrierimi e un nonsens. Cum nu există o ierarhie valorică a termenilor, important este ca aspirația spre o literatură de problematică existențială, deschisă dilemelor conștiinței, idealului de demnitate și responsabilitate pentru destinul civic și individual — să nu mai fie constrinsă la aceste tipare. Ea presupune abandonul unei mentalități strîmt descriptive, de exaltare a contemplației imobile, neevolute, lucru pe care Eugen Lovinescu l-a intuit atît de exact. Cîtă ardoare a investit el în celebrarea unui moment de răspintie pentru introducerea ramificațiilor psihologiei de adîncime și a stărilor de spiritualitate, ca ipostaze în proza modernă!

Cînd a apărut Concert din muzică de Bach, criticul salută cartea și o revindică entuziast ca un stîndard al unei orientări: „O nouă literatură română începe, printr-o afirmație definitivă; sub ochii noștri se înfăptuiește o mare frescă a vieții noastre orașenești, unde toate straturile sociale sînt reprezentate, de la acel Lică Trubadurul, crai de mahala, în care germinează virtualitățile ascensiunilor fulgerătoare, și pînă la prințul Maxențiu, floare de seră a unei rase istovite, între care nimic nu-i lăsat la o parte, nici intelectualitatea, nici senzualitatea, nici arta (cu gravele emoții ale concertului), nici forțele instinctuale, nici patologia, nici virtuțile burgheze, nici feminismul, într-un cuvînt nimic din tot ce constituie complexitatea unei vieți chinuite de atîtea nevoi și aspirații”. Romanul reprezintă o deschidere de drum: „În mijlocul tendinței obștești spre primitivitate, literatura scriitorului se distinge prin rafinare și intelectualizare; pornește de sus și se îndreaptă în sus; e floarea unei civilizații coapte. Nu ne miră că în preambulul vastei sale exegeze asupra prozei literare criticul mărturisește că admiră „o literatură esențial urbană, al cărei erou tipic e intelectualul frămîntat de probleme sociale, agitatorul revoluționar, vizionar sau ideologul preocupat de chestiuni morale și religioase”. Se va înregistra poate ca o curiozitate a reacțiilor în timp că la dezideratul lovinescian răspunde, printre alții, peste ani — și cu cîtă strălucire! — tocmai interlocutorul său, atît de înverșunat în replică, autorul Bietului Ioanide, inventatorul aceluia cavalier al spiritului, sedus de jocul marilor idei, predestinat să-și transforme chipul, radios într-o „tristă figură”, de martor al seismelor secolului

S. DAMIAN

## Ideograme

### Mitul adolescentului

În Le cru et le cuit, Claude Lévi-Strauss citează după Wagley-Galvao următorul mit al tribului Tenetehara: „O tinărie indiană întâlnește în pădure un șarpe, care devine amantul ei și de la care are un fiu, deja adolescent, din chiar momentul nașterii. Zilnic, băiatul pleacă în pădure, unde cioplește săgeți, iar în fiecare seară se reîntoarce și se adăpostește, ca într-o colibă, în matricea maternă. Fratele femeii surprinde taina acesteia și o convinge să se ascundă ca, astfel, fiul să o părească. Cînd adolescentul revine seara și vrea, ca de obicei, să reîntre în uterul matern, constată dispariția mamei. Bunica-șarpe îl sfătuiește să plece în căutarea tatălui, dar băiatul nu dorește să-și cunoască tatăl. O dată cu căderea nopții el se transformă în rază de lumină și urcă la cer unde-și rupe în fărîme arcul și săgețile. Sfărîmăturile armelor sale se transformă în stele. E noapte, întreg pămîntul doarme. Singurul martor al prefacerii astrale a băiatului este păianjenul. Acesta e motivul — ne spune mitul — pentru care păianjenii nu mor cu vîrstă, ci își schimbă doar pielea. Înainte vreme oamenii și celelalte animale își schimbau de asemeni pielea cînd îmbătrîneau, dar de atunci încoace ei mor.”

Mă interesează mai puțin, acum, faptul că Lévi-Strauss recunoaște aici un „codaj pur vizual”, precum și mijlocul unei duble opoziții între vizibil și invizibil: „păianjenii — spune el — n-au fost singurii martori ai unui spectacol particular; înainte nu se putea vedea nimic,

cerul nocturn era sumbru și uniform, pentru a-l face spectacular trebuia ca stelele să fi apărut, să-l fi luminat”. Mă preocupă, de asemeni, mai puțin ideea interesantă a creației văzută aici ca rezultat al fragmentării întregului, al opoziției întreg — parte. Aceste analize pătrunzătoare, îl satisfac desigur pe omul de știință care se ignoră în fiecare poet, dar pe artistul propriu-zis, rareori.

Sensul artistic, intern, al acestui mit primitiv, conținut mai ales în suita paradoxurilor în lanț, aproape causal, al aberațiilor povestirii, mă captivează mai mult. Cu atît mai mult cu cît, o dată acceptată prima premisă paradoxală, prima aberație (femeia se îndrăgostește de un șarpe), constăți că toate ciudățeniile care urmează devin aproape logice, necesare chiar.

Al doilea moment bizar, de pildă, este nașterea unui fiu, de la început adolescent. Fruct al paradoxului și ambiguității el nu se poate naște nici copil nici bărbat. Sfîșiată de echivocul care l-a zămislit, adolescentul băiatului este întruparea, în carne și oase, a unei dileme. Această dilemă este irezolvabilă pentru că asumarea decisă a uneia din alternative nu anulează de loc existența celeilalte, ci dimpotrivă.

Șarpele-adolescent nu mai poate refăce, înlăuntrul său, o unitate pe care a pierdut-o înainte chiar de a o fi avut. La răspîntia celor două regnuri, uman și aphidian, incapabil să facă un singur pas, într-o lume sau alta, el se rătăcește, totuși, definitiv. Adolescența sa, stare ambi-

guă, echivocă, așa cum a fost însăși dragostea care l-a zămislit, nu este o vîrstă, ci un stigmat. Îndăuntrul ei, ca într-o temniță-paradis, omul șarpe își caută esența. Natura sa, iremediabil duală, reduce la zero șansa oricărui răspuns.

Jumătatea omenească a eroului luminează tragic această dualitate. Ea este chiar conștiința neîmplinirii sale, gîndul dihotomiei lui interioare, remușcarea secretă față de o vină străină care l-a zămislit incert, neasemănător, sieși.

Însăși principiul identității este contrazis în această făptură nedesăvîrșită, în care doi gemeni, străini pînă la repulsie și durere, aparținînd fiecare altei scări biologice, trebuie să accepte găoacea comună a unui echilibru precar și fragil. Șarpe și om, zăpadă și flacără, neputință și ideal, opoziții absolute, nevoite să împartă leagănul durut al celuiiași trup. Adolescentului din mitul Tenetehara îi este refuzat destinul pentru că nu are ins.

De aceea, reîntorcîndu-se neconținut în marsupiul matern, el își caută fără încetare esența, încercînd să se nască din nou în fiecare zi. În momentul în care, în ultima din aceste tentative, i se refuză perpetua „naștere”, închise fiindu-i deci porțile spre omenească, el își aruncă, cu un suprem orgoliu, cealaltă existență posibilă, jumătate de șarpe, proiectîndu-și contradicția tragică într-un spațiu în care timpul, destinul nu-l mai ajung. Și trece neconsolat în lumea rece, eternă, astrală, aceea pe care Hyperion, minat de un impuls contrar, visase să o schimbe pentru o muritoare, omenească „oră de iubire”.

Cezar BALTAG

### Roman și

Legătura stabilită între cei doi termeni ai procesului comunicării literare — scriitor-cititor — este, în afară condițiilor de limbaj, a codificării lor terminologice și relaționale, rod a unui act de seducție, de hipnoză dublat de o primă valorificare sentimentală. Majoritatea esteticienilor acordă în studii raporturilor dintre artist și consumatorul de artă o maximă prețuire elementului subiectiv, fie el considerat independent, autonom, fie inclus în noțiunea de gust, intuiție artistică, patos. Paul Souriau nota în „La suggestion dans l'art” importanța „extazului admirativ” în recepționarea unei opere de artă, și formula ni se pare foarte exactă, sintetizînd noțional o situație extrem de echivocă. Timpul lecturii este un timp nedimensionat în care cuvîntul îndeplinește magica funcție de eliminare, de ignorare a eului contemplator, de rupere a cititorului din sine însuși. Depersonalizarea, resimțită ulterior ca o mască inferiorității, se traduce de fapt printr-o stare de hipnoză în care nu lipsește elanul lucid al valorificărilor. Oricare carte scrisă este o demonstrație, mai mult sau mai puțin abilită, mai mult sau mai puțin exactă a unei idei, a unei stări emoționale, a unui raționament sau sentiment. Scriitorul își expune termenii codificați, își explică într-un sistem, nu lipsit de premise didactice o revelație. Dar orice carte citită este un spectacol minuțios regizat, o liturghie cu ritual variabil prin care se ajunge la o revelație. Extazul se creează prin vulnerabilitatea psihică și estetică a cititorului față de artistul care anticipat iluminarea și a și putut reproduce prin propriile sale mijloace



Poezia lui A. E. Baconsky înregistrează odată cu acest volum o violență și destul de neașteptată schimbare la față. Doar paginile de proză publicate în urmă cu câțiva ani o anticipau, numai în oarecare măsură de altfel, prin apariția unui sentiment nou, a unei enigmatice senzații de gol și dezagregare. De astădată însă nu vom mai găsi aproape nici urmă din vechea mulțumire, din reveria desigur umbră de melancolie în fața existenței plenar resimțite cu un fel de egalitate armonioasă, voluptuoasă, a tuturor simțurilor. Tristețea era ea însăși un mod al acceptării, o formă nuanțată a euforiei de a exista.

Tensiunea scade acum vertiginos aproape de gradul zero, descoperind o stare de criză, netensionată, fără culoare afectivă, o negare de sine favorabilă percepției albe a vidului. Întrucât negarea de sine nu poate fi totuși totală, ceea ce se păstrează din vechiul mod al lirei e o anume teatralitate, o pornire declamatorie, o mască baconskiană de tipic efect, de sinceritate ușor jucată, nu pentru a ascunde, ci pentru a revela, a sublinia natura autentică a „rupturii” intervenite: „Tinărul melancolic a fost sugrumat într-o noapte/ și i s-a substituit un individ ridat și cărunț — / cei care-i țin companie sînt cîinii/ și cavalerii absurdului. // Ar fi putut rămînea inocent/ sau n-ar fi putut — astăzi nu se mai știe, / profesorii de muzică nu mai pot să-l învețe/ decît urletul și tăcerea de lut” (**Tinărul melancolic**). A. E. Baconsky e din categoria poezilor mai autentici în gesticulație decît în substratul sufletesc al acesteia, mai „sinceri” la suprafață decît în interior, demni de crezut îndeosebi cînd exagerează, trăindu-și pe o scenă publică **veritabila** viață. Ei încep să fie pafetic de adevărați abia după ce au atras atenția tuturor că sînt decîși să o facă și că nimeni în lume nu i-ar putea împiedica să transforme în spectacol existența lor secretă. Ei sînt ceea ce au aerul a se preface că sînt.

Conștiința că interpretează un rol însoțește mereu pe poet, de la un moment dat însă ea îi devine insuportabilă, ar vrea să se regăsească, dar mai e cu puțință această regăsire, decît tot sub înfățișarea unui „personaj”, a unei figuri străine, capabile să-și asume chinuitoarea dorință de sinceritate? Strigătul ființei istovite de a lua mereu alt chip, de a se manifesta numai într-o succesiune de măști, de personaje iluzorii, substituindu-se de fiecare dată omului autentic, în stare doar să-i semene, se distinge cu o acuitate percutantă: „Odată și-odată/ Trebuie să scapi de toate-aceste urlete/ pe care le-auzi. de toată această dențiție galbenă/ ce ți se arată într-una — oare nu e mai bine/ de unul singur să fii cîinele tuturor ploilor, / nu e mai bine să fluierei? Poate cîndva/ ai iubit, poate-ai cîntat pe superbe corzi, / și femeile-lire, toamnele-lire, orașele-lire, / încrucișîndu-se perpendicular, memoria/ ți-au ferecat-o pe veci între gratii de aur. / Vanitatea virtuosului dansator, obsesia ritmului/ și silueta unui tinăr dresor al cuvintelor-cai... toate, toate nu sînt decît o războiune stupidă, / pe cine, împotriva cui te răzbuini? / Oare nu vezi/ că dintre toate rămîne doar omul pe care l-ai ucis. / unicul pe care-l mai poți înșela dîndu-i chipul tău ca să reînceapă totul” (**Omul pe care l-ai ucis**).

## A. E. Baconsky

### CADAVRE ÎN VID



Înainte însă ca reînceputul să fie posibil, experiența iluzoriului, a inconsistenței lucrurilor (alterate de prea desele tentative de a le atribui o semnificație) trebuie dusă pînă la capăt: privești, greu de suportat, a desemnificării, a decolorării existentului, ca și cum brusc totul ar înceta pentru o clipă să mai spună ceva, trebuie acceptată fără ezitări: spațiul afectiv se sterilizează în așa măsură încît și prezența răului e percepută ca o mistificație, ca o proiecție inventată a instinctului vital: „Nu mai e nici otravă / n-a mai rămas decît o limbă palidă/ limba arsă de soare agonizează/ și colții s-au făcut miei și nimicul sigilează cuvintele”.

Versurile citate inaugurează în chip programatic volumul, cu ele începe explorarea și recunoașterea vidului, un vid absolut în interiorul căruia a afirma

ceva este egal cu a nu afirma ceva, opțiunile contrare se suprapun perfect în aceeași vană indiferență, lipsite, cum sînt, de suportul real care să le autorizeze. Dilema stă în absența dilemei, drama în absența oricărei posibilități de autentică înfruntare, pentru că nimic nu se configurează, moartea însăși nu se mai obosește să fie, primejdiile nu au nici puterea de a amenința spre a naște și a consolida riposta de auto-apărare, alarma fircască a întregii ființe: „Inventarul/ unei primăveri ce se anunțase promițătoare/ a rugini, nu mai sînt oamenii de odinioară, / și versurile obeze dormitează în buzunar/ printre bancnote sordide, și vîxutorii de ghete/ au intrat în rîndul arhonților. O, a fi sau a nu fi, / aici e la fel de trist, de stupid, de zădarnic, / nu mai ai pe cine ucide/ și nici de cine să fii ucis” (**Hamlet apocrif**).

Ceea ce rămîne, amplificînd paradoxal senzația vidului, e chiar spectacolul, la a cărui regie, într-un fel caracteristic baconskian, nu se renunță nici o clipă, semn că poetul, ușor de recunoscut și în noua sa ipostază, supraviețuiește: starea de criză e declarată ea însăși în termeni aristocratici; impresia de a asista la o ceremonie, fastuoasă pînă și în tragic, nu părăsește nici de data aceasta pe cititor. Oroarea de joc, poetul totuși o „joacă”, pozînd a fi sincer, mai ales cînd este sincer, cu adevărat. Disperare în fața vidului, spusă însă cu „stil” și cu o mare atenție la efectul provocat, la impresia pe care o lasă, supraviețuiește a formelor chiar și atunci cînd tipătul prea-omenesc, singur contează: „Doamne al visului, singele/ nu mai are venin — ghilotina / decapitează cadavre, / un NU, poate un NU, / ar mai fi de rost/ în această biserică goală/ unde predică, fără-nctare/ o bandă de magnetofon” (**Aleluia**).

Cu cît obișnuința de a trăi într-un personaj (și numai atunci „autentic”) e de nedesfăcut de nucleul formativ al acestui tip de lirism, cu atît devine mai apăsătoare conștiința distanțării, a alienării, mai imperioasă nevoia de „a fi”, mai dureroasă rutina travestirilor, a obositoarelor metamorfoze, de sub fatalitatea cărora poetul caută, în fine, a se elibera.

Sarcasmul sale sînt expresia neliniștii, a nesiguranței că va putea izbuti altfel decît în incorporarea unui nou personaj, tot așa de „paralel” cu sine, asemănător, desigur, și totuși la fel de străin: „Para... paraistorie, paralirică, paraviată.../ totul seamănă și totul e altceva — / și o puzderie de copii care latră/ devorîndu-l pe Cronos. // O, te vei duce și tu lunecînd pe drumul/ paralel tuturor fără să știi—/ pînă și solitudinea ta, / pustia, galbena ta solitudine/ își va părăsi albia... / poate... dar nu! nici chiar sfîrșitul/ pe care-l aștepti, nu va fi singurul, unul, / pentru groapa la care visezi în acest septembrie / se va găsi un paracadavru (**Paraistorie**).

Poate părea curios, dar în faptul că poetul nu izbuțește pînă la capăt să-și regăsească centrul de autenticitate a ființei sale, la care aspiră, stă și interesul ultimei sale ipostaze: în această incapacitate de a învinge și de a străbate distanța pînă la el însuși, în această fatală proliferare de roluri străine.

Dacă poetul a izbutit sau nu să-și facă verosimilă exasperarea, rămîne de văzut: ar fi să-i cerem prea mult și totodată, în planul expresiei lirice, prea puțin. Cu siguranță însă se poate spune că ne-a încredințat de validitatea unui „stil” al exasperării, al unui patos scenic al revoltei, al sarcasmului înversunat în negare și în auto-negare, care e începutul oricărei definitive cristalizări. Refuzul iluziei, al parodiei de existență la poetul în a cărui structură zonele de proiecție bovarică, de regie și artificiu s-au integrat pînă a nu mai putea fi dislocate din ecuația însăși a talentului, reprezintă o eliberare și anticipează un nou început.

## comunicare

Literatura pendulează astfel între a fi comunicare sacramentală și comunicare geometrică, încărcată de determinante logice și de raționamente. Complexul de inferioritate al cititorului se compensează numai prin plăcerea artistică. Încă Sf. Augustin vorbea de paradoxul sentimental al tragediei care ne îndeamnă să ne bucurăm în abstract de suferințele eroilor. Scriitorul nu poate trăi acest paradox decît numai ca cititor, pentru că, exprimînd tragedia, el implică o trăiește. Superioritatea lui îi răpește plăcerea obiectivă. Literatura ar fi astfel un joc al infirmităților simulînd paritatea intențională și echilibrul de procedură al comunicării artistice. „Trebuie să spunem, scrie Freud, că fericitul nu fantazează niciodată ci numai nemulțumitul. Dorințele neîmplinite sînt forțele motoare ale fan-taziilor, și fiecare fantazie particulară este împlinirea unei dorințe, o corectare a realității nesatisfăcătoare”. Cu cît scriitorul incifrează mai mult sensurile operei sale, cu atît complicitatea sa cu cititorul devine o condiție de salvant dozaj sentimental și noțional. Poezia exemplifică cel mai bine această stare. Ea rămîne între cei doi un element de referință prin care se exclude taina imperfecțiunii naturii umane: ori lipsa forței de obiectivare, ori vulnerabilitatea trăirilor intermediare. Proza înlocuiește concentrația metaforică și melodia sacramentală a versului cu unul sau altul din elementele ei componente sau determinante: ideatie, personaj, construcție, conflict; mizează pe unul sau altul dintre ele, sau pe

toate o dată pentru cîștigarea unei structuri melodice absolut necesare provocării acelui extaz admirativ, a hipnozei.

Romanul, prin capacitatea sa majoră de construcție a unui univers specific, a unei lumi noi, necodificată prin real, ci codificată prin posibil, caută, mai ales în ultima sa perioadă de existență, o motivație subtilă și profundă pentru această complicitate. Una din aceste justificări propuse ar fi jocul raporturilor temporale, despre care s-a vorbit atît. În timpul narativ al povestirii literare, **in medias res**, a intervenit vrăjitoria duratei. Planurile suprapuse ale timpului real al fabulei, al anecdotei romanești, al timpului real al lecturii și al timpului intensiv al trăirii, singurul care scapă convenționalului și dimensionărilor rigide, compun o anumită nebunie salubă a creației și percepției romanului, durata devenind un personaj foarte important al narațiunii. Jocul captivează, atrage atenția asupra elementelor de maximă subiectivitate a romanului și echivalează de multe ori proiecția simbolică, decorul metafizic al vechilor producții romanești. Se pune mereu mai mare importanță pe structură, pe metoda constructivă a povestirii care pentru unii este chiar cheia estetică a existenței actuale a romanului și care nu mai este simpla ordine artistică a motivelor anecdotice, ci intriga, conflictul filtrat prin „punctul de vedere”, prin viziunea narativă a autorului. Conceptul ca sistemul complex al semnificațiilor imaginii artistice, ca sistemul frazării abstracte, geometrice a fondului conceptual, cu atît mai greu de rostit cu cît cuprinde mai mulți termeni într-o asociație unică, structura depășește orice asociație cu „metoda” compozițională, suprapunîndu-se principiului melodic al poeziei, ideii de ritm.

Dar dincolo de aceste soluții tehnice mai vechi sau mai noi, romanul trăiește în primul rînd printr-o fabulă primordială, printr-un nucleu epic, anecdotic, în jurul căruia se organizează

întreaga lui arhitectură. El stabilește natura și gradația detaliilor specifice. De la personaj la conflict, de la teză la motivația ei psihologică, socială, metafizică, de la fenomen real la strălucitorul farmec al posibilului convențional, anecdota este cea care vitalizează un sistem altfel artificial și teoretic. Ea este simbul de „este” din „pare” și cel mai obiectiv element al romanului, pentru că poate avea un echivalent direct în cotidian. Cu cît s-a complicat mai mult tehnica romanului, s-a putut constata resorbția faptului epic pur pînă aproape de teoretizarea eliminării lui totale. Treptat-treptat, romanul a trecut de la povestirea unor întîmplări, conflicte, la o întîmplare, un conflict peste care s-au rostit valuri de motivații metaforice, sau demonstrații retorice, și de aici s-a renunțat chiar la acest minim de epicitate pentru eseistica pură, pentru expunerea unei cazuistici formale. Romanul abandonează astfel narația în sensul ei exact, abătîndu-se fie spre retorică, fie spre lirica divagație metaforică, transformat astfel în discurs pe o temă dată ori în poem în proză. Se mută accentul de pe fabula semnificativă pe comentariul semnificativ.

Explicații se pot da, desigur, nenumărate, dar cea mai aproape de adevăr mi se pare sentimentul de degradare a posibilităților seducției epice. El a determinat, credem, tendința de sublimare a anecdoticului care nu mai satisfacea necesitățile magice ale textului literar, nu mai provoca hipnoza, „extazul admirativ”. Fie dintr-o superolicitare, fie dintr-o superficializare a elementului anecdotic, el a fost nevoit să-și micșoreze spațiul narativ, să se resoarbă, lăsînd liberă desfășurarea altor elemente ale arhitecturii romanești, și, mai ales, **analizei**.

Cititorul a cerut împrespătarea prozei fie prin acumularea unor caracteristici exterioare ei, fie prin ordonarea cu totul novatoare a materialului epic. Romanului i s-a cerut, pentru a deveni gen dominant, să răspundă

tuturor habitudinilor: imaginație, meditație, tipologie, senzațional, explorare a conștiințelor, originalitate agresivă. Dar, deși anecdota putea evident susține toate aceste solicitări, ea nu era satisfăcătoare decît prin adoptarea unei optici ciudate, inedite asupra faptelor. Cu timpul optica a devenit tutelară și a răpit spațiul conflictului epic, plasînd dramele în terenul conștiințelor, unde actul concret, întîmplarea exactă, petrecută, desfășurată nu mai are decît un caracter de pretext. Cititorul modern vrea să intuiească în construcția, în structura unui roman, demonstrația. Faptele reale limitate în timp și spațiu, prezentate în toată veridicitatea lor, nu mai interesează prin ele însele, ci prin ceea ce exemplifică sau prin ceea ce declanșează. „Un roman ar trebui să fie un act divinativ prin scormoniri lăuntrice, iar nu prin descrierea minuțioasă a unei partide de cricket pe peluza unui prezbiteriu” spunea Lawrence Durrell în **Clea**. Povestirea trebuie să aibă o temperatură, un miraculos care s-o scoată din banal. Și atunci scriitorul încearcă demonstrația abstractă a revelației sale, transformînd treptat-treptat, din etapă în etapă, romanul său într-un subtil eseu bazat pe o parabolă sau pe un nucleu epic de natură psihologică sau socială, dar întotdeauna valorificat printr-o optică strict individuală. Romanul anecdotic tradițional respiră mereu mai greu, mijloacele sale tehnice se repetă. Condiția modernă a epicii se pare că este dezepicizarea. Seducător e numai comentariul literar, faptele sînt seducătoare numai la cinematograful. Ecranul a absorbit toată nevoia pătimașă de anecdota, de elementul real, documentar. Literatura dezvoltă optica particulară asupra lumii, expune o ipoteză asupra existenței prin intermediul unor convenții, cît mai reduse. Reacțiile inverse nu sînt excluse, deși întotdeauna excepția confirmă regula.

Dana DUMITRIU



## Blaga în limba

### franceză

În *Amfiteatru* nr. 9, criticul Mircea Martin semnalează lumii noastre literare, și cu deosebire editurii Meridiane, existența unei versiuni în limba franceză a poeziei lui Blaga. Este vorba de versiunea alcătuită de Paul Miclău și Jacques Bouet, la Montpellier, unde, sub conducerea profesorului Louis Michel, cunoscut filolog și romanist, funcționează în cadrul facultății de litere o secție de limbă română cu veche tradiție, grupând în fiecare an cîte o sută de studenți. Este deci prima traducere masivă din Blaga care există în limba franceză; editura Meridiane trebuie să înregistreze existența ei și să acționeze în consecință. Alături de articolul lui M. Martin sînt publicate trei poeme de Blaga în franțuzește,

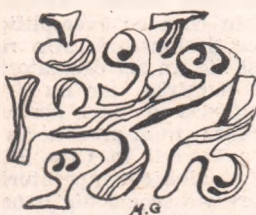


În traducerea Miclău-Bouet, dintre care unul un frumos „Autoportrait”, inaugurat cu un vers tulburător: „Lucien Blaga est muet comme un cygne”.

### Un eveniment

Astfel trebuie considerată apariția la Editura științifică a unei noi traduceri în limba română a „Criticii rațiunii pure”. La numai cîteva zile de la lansarea cartea se găsește cu tot mai mare dificultate în librării — semn sigur că răspunde unei necesități intelectuale imperioase. O versiune anterioară (1930), într-un tiraj redus și de mult ieșit din circulația mai largă, aparținând prof. Tr. Brăileanu, nu avea cum să satisfacă un public interesat de problemele filozofiei, dar căruia originalul german îi era inaccesibil.

Traducerea de acum e semnată de Nicolae Bagdasar și Elena Moisiuc. Studiul introductiv, cuprinzător și pertinent, aparține lui N. Bagdasar, autor cunoscut la noi prin contribuțiile sale de istorie a filozofiei și, mai ales, de filozofie a culturii. Textul kantian (pentru a cărui transpunere s-a folosit ediția a II-a germană) este urmat de o foarte utilă „Glosar kantian” și de un indice de nume. Acuratețea



traducerii și — în ciuda dificultăților întimpinate — cursivitatea ei, integritatea textului, prețioasele „anexe”, sînt tot atîtea indicii de probitate științifică din partea traducătorilor și a Editurii.

Ne rămîne doar să ne întrebăm cînd vom putea saluta apariția celorlalte opere ale filozofului de la Königsberg, cu deosebire apariția „Criticii puterii de judecată”, prezentînd un interes deosebit mai ales pentru lumea artelor și a literelor.

### Necruțătorul

### Topirceanu

Ion Arhip realizează un util act de informație literară, prezentînd (în Ia-

șul literar, nr. 9) „o comedie inedită de Topirceanu: *Omul din lună*, piesă neterminată și rămasă între cartoane. Dacă s-ar fi limitat la relatarea datelor și la descrierea textului (ajutată de extrase cit mai largi), întreprinderea ar fi primit aprobarea noastră unanimă (de altfel meritele ei au fost pe larg și pe drept subliniate într-o notă din „Luceafărul”). Dar se strecoară aici ticuri mai vechi și generale ale unui tip de cercetător care aplecat excesiv asupra unui obiect limitat și unic se transformă dintr-un neutru om de știință în partizan total al scriitorului său, gata să-i exagereze meritele, să-l slăvească și să se bată cu toți presupușii lui denigratori. Piesa, modestă — se vede din citate și chiar din atitudinea lui Topirceanu față de ea: „În anvelopa aceasta sînt versuri și notițe. De păstrat că poate-mi trebuie altădată” — capătă proporții monumentale în comentariul fastidios, iar autorul ei îmbracă greaua armură a cavalerului fără prihană, necruțător cu toate răciunile sociale: „Dezvăluind fără cruțare nedreptățile sociale, ascuțit critic al autorului se îndreaptă direct împotriva a ceea ce e învechit, în același timp manifestînd o mare înțelegere pentru micul și umilul funcționar strimțat de asperitățile vieții cotidiene”; sau: „...nu e greu să desprindem faptul că sub vălul subțire al ironiei se ascund sentimente de adîncă revoltă, autorul exprimîndu-și direct aversiunea față de cei care prin metode necinstite au ocupat funcții înalte, uitînd complet de necăjiții ce zilnic bat pe la uși cu palida speranță că poate își vor căpăta iar drepturile”; sau: „Artistul a turnat în cuplete toată revolta sa, demascînd fără cruțare minciuna, cinismul, orgiile din înaltă societate”; sau: „Numerele cîștigătoare devin în comedia lui Topirceanu niște indivizi care nu



se dau în lături de la nimic pentru a urca pe scara ierarhiei sociale. În cuplete, dramaturgul a punctat cu atenție note de revoltă, demascînd fără cruțare minciuna, ipocrizia”. Încheierea se aureolează ca o adevărată apoteoză: „Comedia *Omul din lună* nu e scrisă într-un ton călduț, lama satirei operează necruțător în trupul bolnav al societății cu scopul de a înlătura ceea ce e putred și a scoate la lumină dreptatea, autentică omenie... Comedia *Omul din lună* e o dovadă în plus, care vine să spulbere unele teorii naive ce se mai vehiculează și azi că autorul *Baladelor* și *Parodiilor* e un scriitor minor și aduce noi argumente privitoare la pluriactivitatea artistului, originalitatea și capacitatea lui creatoare ce iradiază din fiecare rînd și pagină”. Cu știuta lui ironie (și autoironie), primul în dezacord cu asemenea concluzii totalitare ar fi fost probabil Topirceanu. Cel puțin față de comedia sa *Omul din lună*.

### Fără să știe

În cronică la volumul *Viscol* de Ana Barbu (publicată în *Tomis* nr. 9/1969) Alexandru Protopopescu face o curată fișă de identitate a... prozei feminine. „Volumul *Viscol* — scrie cronicarul —



este, în toate piesele care îl alcătuiesc, o manifestare epică impresionistă pînă la definiție; un impresionism structural ce coincide în absolut cu firea artistică a prozatoarei (...). Străină de orice intenție pozitivă, de orice formulă ori tehnică la zi (mai jos sînt însă găsite o serie de asemănări cu formula de proză a Virginiei Woolf! — n.n.), proza Anei Barbu se alcătuiește dintr-o pulbere de nuanțe, mizînd total pe însăși puterea de seducție a nuanței. Realitatea cedează sistematic unei perspective interioare, de unde o sensibilitate discretă și adîncă luminează zonele divers colorate ale conștiinței”. Toată nostimada este însă că Al. Protopopescu protestează viguros în contra existenței unei... proze feminine! Dar, și dl. Jourdain făcea proză fără să știe.

### Stilul vijelios

Propunîndu-și să discute despre „Fantasticul prozei lui V. Voiculescu” într-un articol publicat cu multă generozitate de revista „Cronica” (nr. 42, 18 sept. 1969), Tudor Olteanu debutează vijelios: „Asistînd la evoluția prozei românești fără ambiții profesionaliste, V. Voiculescu culege (!) în prozele sale sensuri crezute de mult apuse, încă dinainte de primul război mondial, ale povestirilor de vinătoare și pescuit din scrierile lui M. Sadoveanu”. Odată stabilită filiația, aprecierile devin comode: „Ca și la Sadoveanu, povestirea se încheagă din mușenia unui personaj întîlnit cu lumea la răsuciri, cu referință la un trecut care începe imediat în spate, dar nu se știe pînă unde duce”. Dar predispoziția autorului pentru construirea unor fraze torențiale, revărsate cu mare clocot de cuvinte, se face mai mult decît vizibilă în această aproape extraordinară ziceră: „V. Voiculescu repetă migrația geologică (!) de pasăre (!) către morfologia ascunsă a basmelor în care se povestește impersonal, invind ca noutate și surpriză ceva care există latent în toți, despre un trecut nebulos, demult apus, ce apasă și cutremură prin sensurile eterne pe care le conține”. Ceea ce apasă și cutremură însă cu adevărat e stilul autorului.

### Fără „prea mari eforturi de gîndire”

Se întîmplă ca revistele, în intenția (laudabilă în sine) de a prospecta talentul și opinia critică, să încredințeze cărți pretențioase unor comenta-



tori evident depășiți de sarcina lor. În *Iașul literar* nr. 9 V. Harea exprimă opinii pe marginea mai de mult apărutelor esuri despre roman ale lui E. M. Forster și R. M. Albers. Recentul, vădit strimțat, nu se depărtează nici cu o iotă de la... repetarea unor idei culese cu grijă din prefete, postfete sau

articolele apărute în presă. Volumele, ele în schimb, au fost citite cu mai puțină atenție; de altfel V. Harea, cu o mișcare specifică celui intimizat de amploarea datoriei sale, răstoarnă situația și își minimalizează subiectul, vrînd să vadă mai puțin decît este, recunoscător pentru toate părelnicile comodități pe care i le creează textul. Va sublinia deci, de cîteva ori, satisfacția unei lecturi odihnitoare:



„În analizele de amănunt, E. M. Forster e pe cît de ingenios, pe atît destul de des (!), de profund, fără ca măcar cititorii să facă prea mari eforturi de gîndire”; „Acest mod de a trata problemele convinge pe cititori mai ușor și mai bine decît desfășurarea rigidă, logică (?) a ideilor pentru că nu cere o concentrare permanentă a atenției și nu obosește inteligența”; „stil care ușurează lectura” etc.

Acest „mod... care nu obosește inteligența”, mai curînd al lecturii grăbite, decît al textelor citite, îi joacă inocentului comentator un frumos rengh. Transcriem: „Confruntarea unor scriitori (s.n.) atît de diferiți la prima vedere ca S. Richardson și M. (?) James sau G. Wells și Ch. Dickens sau Tristan (sic) Shandy și V. Woolf și alții...”. Dacă nu o știa mai dinainte (ceea ce ar fi fost necesar unui avizat în problemele romanului), V. Harea trebuia s-o afle cel puțin acum, conspînd aceste două „usoare” istorii: Tristram Shandy nu e un scriitor, ci personajul-povestitor al celebrului roman „Viata și opiniile lui Tristram Shandy” de Laurence Sterne. Dar nevrînd să ostenească...

### „Secolul 20”

Întîrzierea în aparițiile revistei *Secolul 20* amenință să devină cronică. Din fericire ni se acordă uneori o compensație. De



pildă, nr. 6/1969, apărut zilele acestea, ne pare atrăgător, substanțial, echilibrat, aducînd o contribuție la cunoașterea și propagarea unor opere de seamă, precum și la exegiza unor „clasici” ai secolului XX. De această dată aceștia sînt: G. Călinescu, J. L. Borges și W. Faulkner.

Sub un titlu revelator, „Fantasticul bibliotecii”, sînt publicate cîteva texte inedite din laboratorul călinescian și o versiune în limba franceză (semnată de Liliana Toța) a capitolului „Clasicism, romantism, baroc” din „Impresii asupra literaturii spaniole”. Șt. Aug. Doinaș semnează în continuare un comentariu al poeziei lui G. Călinescu („G. Călinescu în spațiul ideal al clasicismului”) iar N. Balotă citeva „Glosse” despre spiritul călinescian. În încheierea grupajului exegetic, Cornelia Ștefănescu evocă, emoționant și discret, ultimele zile din viața marelui scriitor și critic.

Paginile închinete lui Jorge Luis Borges — prezență aproape simbolică

a literaturii moderne din Occident — cuprind cîteva poezii (traduse de Șt. Aug. Doinaș) și cîteva proze (traduse de Crisțina Isbășescu) ale autorului, precum și fragmente din textele unor comentatori străini (Ema Risso Platero, Maurice Nadeau, Jean Cassou, Pietro Citati) la care se adaugă o interesantă contribuție românească: eseul lui Cornel Mihai Ionescu intitulat „Indeterminarea lumii și sentimentul așteptării”.

### Un Faulkner autentic

În același număr se continuă publicarea versiunii românești a romanului lui William Faulkner „Zgomotul și furia”. Ea aparține poetului Mircea Ivănescu. După cîteva zeci de pagini îi putem deja aprecia calitățile, precum și șansele pe care le are de a rămîne în continuare aproape de spiritul faulknerian. Se vede, în orice caz, că



traducătorul n-a urmărit efecte exterioare, cu atît mai puțin o cursivitate care l-ar fi făcut pe scriitor mai ușor accesibil, dar l-ar fi deformat în același timp. Puternica originalitate a stilului faulknerian nu este atenuată prin aducerea într-un orizont stilistic cunoscut. Versiunea lui Mircea Ivănescu se caracterizează prin fidelitate și vibrație reținută. Ritmicitatea stranie a frazei faulkneriene e păstrată fără farmece auxiliare. Traducerea lui Mircea Ivănescu e un model de adevărată.

### Familia Nădejde

Note biografice ale familiei Nădejde, momente și date de un incontestabil interes pentru cunoașterea începuturilor mișcării socialiste din România, prezintă I. Felea, într-o manieră adevărată, împletind evocarea cu stilul lapidar, în numărul din octombrie al *Magazinului istoric* („Familia Nădejde”). Pionieratul celor trei tineri Ioan, Gheorghe și Sofia Nădejde a avut o etapă prealabilă, în care acești propagandiști ai ideilor socialiste au aderat la concepția filozofică a lui Vasile Conta, militînd pentru afirmarea gîndirii sale, printr-o intensă campanie de popularizare a filozofiei materialiste, angajată de revista „Contemporanul”. Alcătuit un grup unitar, format



din intelectuali care împărtășeau aceeași opinie, devotați cauzei revoluționare, frații Ioan și Gheorghe Nădejde, studentul Theodor Speranță și dr. Russel au scos la 18 septembrie 1879, în tipografia lui T. Codrescu, un ziar socialist. Urmă-

riți de autorități și so-mați de ministru de interne prin intermediul oficialităților locale să suspende apariția ziarului, datorită precipitării evenimentelor din Rusia și a intervenției Consului rus, la sfîrșitul anului 1879, socialiștii din Iași și-au înființat o tipografie proprie. Continuînd activitatea într-o atmosferă încărcată, acest grup a publicat în cursul anului 1880 un număr mare de broșuri și foi volante litografiate, printre care se inseriu și comentariile doctorului Russel, apărute în broșura „Un studiu psihiatric” și articolele Sofiei Nădejde „Momente din istoria femeii”.

### Călătorind

Cei care au nostalgia călătoriilor urmăresc cu înfrigurare însemnările de drum publicate prin reviste și așteaptă, firește, descrieri inedite de itinerarii, revelații născute din puțină informări și mai ales din observație directă. Setea rămîne nepotolită fiindcă vizitatorii unor așezări de celebritate muzeală transmit adesea relatări anoste, lipsite de fior, în fraze uscate, previzibile. Mai există, într-adevăr, o alternativă: să stai cu harta în față, în camera ta, și răsfoind indicatoare și ghiduri renumite să suplinești opacitatea și platitudinea celor care au avut șansa să fi fost la fața locului. Dintre acele note de călătorie care sparg totuși monotonia se cuvin semnalate și cele scrise de Teodor Mazilu. Le-am citit în *Contemporanul* după voiajul făcut la Londra, în Elveția, la Paris și acum, în ultimul număr, la Milano, Veneția și Triest. Integrat ca orice turist în mulțimea anonimă, scriitorul are prospețime în impresii, știe să surprindă, cu ochi de moralist, gesturi și atitudini, care definesc stările de spirit. Ce se remarcă? Degajare în fața necunoscutului, simț al ironiei în respingerea prejudecăților la modă, receptivitate la noutate și la frumos, descifrate și în moravuri, în formele mai generale ale existenței. Peste toate domină o vervă optimistă, reflex al autorului care cunoaște terapia risului. Ceea ce intrigă puțin în aceste foiletoane este ușoara nepăsare față de predecesori, care s-au încumetat să străbată aceleași meleaguri. Răsfîrte pe retina lor, imortalizate astfel, ele au căpătat și alte înfățișări, puncte de reper inevitabile pentru noua incursiune. Nimeni nu-l constringe pe drumet la genuflexiunea referințelor (de altfel e mult mai gravă aglomerarea de erudiție, de reproducere doctă care anihilează orice tresărire de originalitate). Devine totuși exagerată dezinvoltura cînd, evocîndu-se posibilitatea omenească și a morții în decorul fastuos al Veneției, refuzîndu-se categoric iluziile livrării, nu se pomenește, printre atîtea altele, de un titlu celebru în care „moartea vine și la Veneția” și încă într-o revărsare de crepuscul, de atracție și de groază. Oricît ne-am strădui, fantomele ilustre ne cutreieră amintirea și chiar ne ajung din urmă.

Casa Scriitorilor „Mihail Sadoveanu”. Calea Victoriei nr. 115. organizează vineri, 31 octombrie 1969, ora 18,30, Cicul „Serilor memoriale” LIVIU REBREANU, evocat de Al. Piru și Eugen Simion.

Își dau concursul actorii: Dinu Ianculescu și Ludovic Antal.



## POEZIA:

D. Micu

Florica Mitroi

Rugăciune către  
Efemera

Citiseam undeva, înainte de procurarea volumului, că autoarea **Rugăciunii către Efemera** e foarte talentată. Într-adevăr, este. Nu știu dacă foarte, însă autenticitatea talentului nu poate fi contestată. Poeta descoperă lumea, elementele, vietățile, cu candoare, și versurile se umplu de naivități, de rugă păgînă: „O, facere a chipului, asceză cu nimbul roșu de pămînt, / cîmp surd, ascundere fertilă și neprihănită, / impenetrabilă privire, timp acvea, / prin care trece pasărea țîpînd. // Dă-mi vîrsta ta verzuie, mireasmă de tăciune / a nevăzutului, dă-mi vindecarea, / și scoarța plopului, bătaia efemeră, fințina, încordarea, / ca niște răni pe care nu pot să le-ating”. Dominanta poemelor și a crîmpeiilor de poem izbutite e prospețimea, o prospețime blîndă, suavă: „E timpul culesului într-un albastru mistuitor / în dealul de viță, pe labe de vulpe fără putere / ca dintr-un corp răstignit curge vinul-fecior / răsfrîngînd lava de înviere”. Prin integrarea—foarte supraviețuiește—în reverie, a pitorescului etnografic, prin asimilarea unor sensuri folclorice, imprumutate îndeosebi folclorului magic, anume pagini dobîndesc frumuseți de ritual, straniu, tribal: „Ies jucătorii nebuni și erotici / arhangheli de piatră călcată și foc, / ies jucătorii, bobii de aur, / dangale-n cumintele joc. // Ies jucătorii văzuți din păcat / pe piepturi

mișcînd triunghiul de lună / din jucătorul înaripat / înalții de lemn, călușarii, frații de la o mumă”. Sau: „Joacă-n țărîna paparudele, să vină ploaia, / inger de săbii aplecate, cumpănă, fințină, / se preamărește ploaia, inefabil iris, / cu grindini străvezii obscure se cunună”. Într-o poezie, **Tace fagul peste muguri**, se aud ecouri de descîntec, o alta, **Mumulița**, comunică, în stilizare gingașă, un cîntec de paparude: „Întoarce-te drace, / cu trupu-n pruncie, / mintea-n pruncie, / mintea-n foi de laur / peste veșnicie / și-n solz de balaur, / hoț de viață vie, / întoarce-te, drace, / să vezi ce ți-oi face, / să vezi ce ți-oi face”.

Cum se face că o poetă capabilă de asemenea suavități încredințează cernelii tipografice, și încă în volum, fraze nefinisate, construcții imagistice fără nici un înțeles și chiar compuneri întregi diluate, sarbede, versuri revărsate inexpressiv aidoma unor cîrnuri vesele? Ce vrea să zică „trec sălbaticii rit țîpînd de dor” (e vorba despre cori)? Dar „pîntecul de piine și de vin dansînd”? Dar „bătrînețea castată”, „aurul din forma la fața mea schimonosită”, „un plug de venin”, „lebedele unui vin sonor”? Cum poate avea un inger „creste de fîină și de lemn” și cum să ne reprezentăm „un ochi de aluat nesărutat”? Mă întorc, totuși, și zic: nedumerirea e fără obiect. Dacă o poetă de talent găsește vrednice de semnătura ei asemenea întocmiri verbale atît de puerile, atunci totul devine posibil, chiar și existența unor ochi de aluat și a unor ingeri cu creste de fîină.

Romulus Cojocaru

Fum căzut

Cu ceva noptatec și tomnatec și lunatec și păduratec în ele, poemele din această culegere atestă irefutabil vocația. E atîta nonșalanță, atîta spontanei-

tate juvenilă în micul lor spațiu încălțat fireasca reținere cu care oricine deschide volumul unui necunoscut cade numaidecît. Fără să fie foarte original, poetul pune în versuri o simțire frustă și adoptă tonuri care îl prind. Aceste tonuri pot fi ale poeziei din secolul trecut, verificată însă prin lirici moderni, ca Arghezi, sau pot proveni din folclor. Esențială e nota de ingenuitate pe care izbutesc să o comunice, fie prin adoptarea unei delicate stingăcii, fie prin insolitul imaginilor ori prin enormitatea unor asociații. Ceva turmentat, ceva de mîtrăgună, de „toamnă alandala”, de „toamnă de fosfor”, trece prin o seamă de versuri, impunîndu-le o mișcare specifică. Poetul se dă în spectacol cu o lipsă de pudoare, candidă, divulgînd, bunăoară, experiențe potatorice: „Paharu-l beau și strig la lună / Ca noaptea obosită să mă-ndoale — / Mă șterg pe barbă și scutur barba / Și aud afară stropi de ploaie / Și văd cum tata joacă în perete / Într-un portret la bilci făcut — / Se-nvîrte casa, strada, cerul / Și aripi negre mi-au crescut.” Stilul obișnuit al autoconfesiilor e cînd de romanță veche naivă, gen Crețianu: „Ți-am văzut într-o oglindă / Chipul conturat, virgin / Am iubit o noapte-ntregă / Chipul proaspăt și virgin / Și-am rămas și trist și lacom / După chipul ce-am văzut / Nu-i durere mai flămîndă / Ca de chipul ce-am văzut”, cînd de poem decadent: „...Nici nu vreau să știu de pășări și lună, / Nici nu vreau să știu că a născut Maria / Fără să aibă certificat de căsătorie”. Cu mijloace dintre cele mai simple sînt obținute efecte notabile, îndeosebi momente nocturne, cu lună bolnavă sau halucinantă: „Luna a căzut în ape, gemînd / De atîta strîngere în corsetul stelar, / M-a torturat o stea plîngînd / Cu fosfor, pe umeri, și var”; „Noapte de fosfor, noapte cu lună, / Căteia cu dinți de aur în gură, / Noapte de var, durere de vise, / Dragoste, sufletul a căzut în fîntînă”. Nu voi spune că **Punctul căzut** e un volum extraordinar. Dar interesant în orice caz. Între atîtea cărți fără nerv, plate la modul rudimentar ori savant, el aduce un zvîcnet emotiv autentic, o voce necontrafăcută.

Alte volume

Compusă din mai multe cicluri, **Adăvărata întoarcere** de Alexandru Miran debutează cu o stranie baladă, **Pastil**, fragmentată în șaisprezece secvențe, fiecare narînd un moment din viața eroului titular, călugăr, coborîtor dintr-un cavalier de Malta. Stilul aduce vag a Doinaș și Radu Stanca. În rest, poeme diverse, unele în tonalitate imnică, meditative altele, în genere fără singe, dar pe alocuri cu anumite reprezentări sugestive, ca în aceste versete din ciclul ce a imprumutat titlul volumului: „Păstorii, lingă iesle, stau cu mieii calzi, de veacuri, / s-audă ingerii cum prind lumina-n strune. / Nu te sfil să priveghezi, e scurtă așteptarea: / aștepti un curcubeu răzleț, iscat din șapte leacuri, / o chiromantă de pripas cu pletele nebune / și-o rază de lăstun, să-ți mintuie-ntristarea / ce te cuprinde citeodată, în asfințituri bune.”

**Mihai Constantinescu**, aflăm din **Autoportret**, „cîntă pe Bach, Mozart, Beethoven / Așa cum i-ar cînta Orfeu”. Versurile strîse în **Izvorul nopților albe** sînt însă mai curînd modeste. Vocefierante sau incolore. O bucată dintre cele mai izbutite e **Cîntec**, în care învie St. O. Iosif: „Cînd doar vîntul răscolea / Pulberile mute, / Duh de ape mă iveau / Țarinei tăcute”.

Se poate cita ceva din **Întoarcerea lui Făt-Frumos de Siiviu Rusu**? Eventual **La noi**. Bucata aceasta e cu poezia în același raport ca piatra cu statuia pe care o conține virtual: „Frunză verde, / cum horese bătrînele / în șezătoare, / așezat, ca acasă la noi, / se scaldă fete / în apele cîmpiei, / depărtarea le apropie / și le sculptăm în gînd / din deruri forme / și le sîrutăm lung...”. Statuia există. Lipsește doar mîna care s-o desfacă din rocă.

## PROZA:

Magdalena Popescu

Pop Simion

Criza de timp

Ultimul roman al lui Pop Simion derutează și surprinde de la primele pagini; o dată încheiată lectura, efectul de nehotărîre în aprecieri și înțelesuri persistă, el cere o reconsiderare din afară, desprinsă puțin din imediatul textului pentru a percepe mai exact modul de însumare a părților, care, eterogene și violent separate, spun ceva numai printr-o anume alăturare și succesiune. Întîia surpriză e caracterul de autobiografie autentică, interioară. Narratorul folosește nefectiv persoana I. Pentru reporterul aplecat asupra evenimentului social, diminuîndu-și eul subiectiv, particularizat ca să favorizeze imprimarea tipică a exteriorului, pentru romancierul observator al caracterologiei și seriilor umane, maniera e neașteptată. Nu doar cititorul trebuie așadar să se acomodeze cu ea; autorul însuși se vede că o încarcă, — dar fără timiditate — cu un fel de expansiune, de lepădare a inhibițiilor, pînă dincolo chiar de ceea ce această atît de puțin convențională formă consideră drept interzis. A doua surpriză e de a face din această carte un roman. Din ce se teoretizează și se experimentează acum, Pop Simion nu a vrut să alenească să reconstituie un fel propriu de a concepe romanul, sprijinit, la rigoare, pe un sistem personal de explicare a artei scrisului. Evidente pentru autor erau numai absoluta liberalizare a formelor, dreptul de a dispune cum crede și de a aduce ce crede în materia lucrării. Sentimentul creației e de totală independență, de lipsă a constringerilor: scriitorul se mișcă în orice direcție, constatînd că nu există decît limitele pe care singur și le poate impune. Ieșirea intelectualizată spre eseistic, cea facilă spre reportajul liric, memorialul de călătorie, visul și delirul, narațiunea alegorică și evocarea, în sfîrșit analiza rece sînt adunate într-o figură mozaicată, fără contururi ferme, dar prinziînd ochiul prin marea violență a înbinării

colorilor, prin frenezia amestecului.

Natură pozitivă, cultivînd claritatea și soliditatea, Pop Simion nu face din toate acestea un labirint inextricabil. Motivația, chiar a unui strict fiziologică — delirul pacientului sub narcoza anesteziilor euforizante — există. Mai mult, transportat în literatură, acest delir e dirijat, controlat, vrînd să fie nu, în primul rînd, exact, ci semnificativ. Cititorul dispune deci permanent de cheia înțelegerii formelor divergente, succedîndu-se într-un ritm al contrastelor neprevăzute. Dacă întîiul efect e cel al colorilor tari, brutal opuse, el se datorește deja menționatei frenezii care îl stăpînește pe autor în minuirea liberă a mijloacelor sale, pe care le descomperează și le lucrează cu o ingenuă dăruire. Dincolo de acest rezultat, pe care l-a vizat, dar nu l-a prevăzut și nu l-a stăpînit în toată întinderea lui, există un fond grav, umbrît pe alocuri de exuberanța manierei.

Romanul e subintitlat „o cursă împotriva morții”. Personajul nu are psihologia maladivului, obișnuit cu desfacearea lentă a țesuturilor, cu putrezirea secretă care îl înspăimîntă, dar îl și atrage, creîndu-i o mentalitate specifică de umilînd, introvertire, egoism tăcut sau răbdare la suferință. Moartea, în acest roman, vine prin accident, brutală și curată în același timp, sfărîmînd trupul dar lăsînd întreagă puterea spiritului de a lupta cu toate rezervele lui de împotrivire și sănătate.

Cartea e un spectacol al vitalității, care, apelînd la toate sursele de menținere a treziei, memoriei, datoriei, dorinței, triumfă, înainte chiar ca moartea să-i poată imprima o minimă altcare, fie aceasta sinonimă cu tăcerea necesară prinderii secretelor ultime. Personajul, nepregătit pentru sfîrșire, străbate chinul, agitat și eroic, regăsîndu-se la fel cu sine însuși. El aduce în luptă tot ce îl îndreptățește să sperie într-o viață lungă și deplină: vigoarea strămoșilor, iubirile visate și neduse pînă la capăt, dragostea familiei și a prietenilor, proiectele nedesăvîrșite, dorința de a face și a avea rămasă la jumătate. Eul se împotrivesc nu prin ceea ce este, ci prin ceea ce ar fi putut și ar fi trebuit să fie, ca într-o datorie față de posibilitățile nedesăvîrșite din sine, care își cer actualizarea. Această frenezie a perseverenței, a continuității, a începuturilor care doar prin simpla prezență obligă și legitimează viața, stăpînește cartea ca un program al optimismului. Consemnată după biruință, cu sentimentul biruinței, criza nu se mai dezvăluie dintr-un scrupul al

exactității și sincerității; cartea nu o a coșmarului, ci a ieșirii din el, a uitării lui, într-o apoteoză a energiilor recîștigate. Bucuria și forța ei pun în umbră caracterul de limită al experienței trăgînd-o spre o tonalitate imnică, apologetică. Este ceea ce a vrut să spună autorul. Ceea ce el spune foarte bine însă e oroarea față de moarte, privită cu silă, dar și cu o curiozitate de om puternic, fascinat de spasmele dezgustătoare ale materiei care se dezagregă. Viața e ispitită de formele bolnave, care i se opun: asistîndu-le, rememorîndu-le, ea își trage de aici forța de a rezista, de a nu ceda descompunerii.

La fel de complex e spectacolul eului, care expunîndu-se aici, nu-și face probleme din modul său de a fi astfel. Analiza presupune o suspendare a opiniilor constituite pentru a ajunge la concluzii adevărate; ea vizează cunoașterea, nu afirmarea, încercînd disimulări, confesiuni, îndoile asupra ființei pînă cucerește certitudinii. Ea afișează defecte, le detaliază, manevrînd o complicată cazuistică. Persoana I a **Crizei de timp** nu se ascunde, dar nici nu se exhibează; ea se expune cu inocență, plină de euforia existenței. Sentimentală, avidă, orgolioasă, brutală, delicată, vanitoasă, veleitară, crudă, puternică, ea are ingenuitatea înconștienței de sine sau, mai degrabă, indiferența față de nuanțele de valoare. Întregul dat astfel e suprema ei explicație și justificare.

Dar un dificil obstacol stă în calea spre atingerea miezului cărții: prețiozitatea stilistică. Pop Simion se convinge de literatură ca lucru al mîinilor sale parcă numai devînd-o de la normele vorbirii obișnuite, împodobînd-o, căuțînd cuvîntul rar și pretențios; astfel are siguranța **făcutului, creatului**. Sub crusta vorbelor alese, cititorul trebuie să vadă mereu intuiția exactă și reală, ca printr-o prisnă deformatoare.

Aurel Mihale

Primăvară timpurie

Primăvara timpurie e cea a anului 1945. Subiectul cărții urmărește, supus și atent, subiectul istoric, nelăsînd să-i scape nici unul din evenimentele marcante: luptele pentru instaurarea unui guvern democratic, crearea comitetelor muncitorești în uzine, sprijinirea fron-

tului antifascist, reforma agrară. Personajele sînt grupuri sociale antrenate în marea mișcare de transformare; ele au exact ponderea, poziția și relațiile pe care istoriografia le-a extras și schematizat din cercetarea a numeroase fenomene individuale. Chiar fraza-recurge uneori la scurte fragmente de expoziție a ansamblului, în maniera tratatelor istoriografice. Totul e desigur adevărat aici dintr-un punct de vedere general, dar fals în măsura în care acest general, întreg, specific, nealterat de vreo notă individuală, divergentă, vrea să se exprime prin intermediul citorva personaje, care cumulează toate caracteristicile „clasei” (și numai pe acestea) în ordine psihologică și toate acțiunile grupului, în ordine epică. Proza se limitează la a ilustra prin nume, gesturi, dialoguri directe ceea ce conține abstract și rezumat textul cronicii vremii. Ea își reduce funcția la a arăta, asemenea unui jurnal de actualități, alb-negru, înregistrînd imagini, mișcări, sunete, dar fără puterea de a emoționa pe care asemenea mărturii autentice o conțin totdeauna. Pentru că această proză nu e autentică în sensul captării evenimentului la fața locului. Concretizînd, ea trebuia să recurgă la invenție și ficțiune și mijloacele ei sînt atunci cele mai simple, mai depersonalizate, deci mai convenționale: conturul unui personaj se alcătuiește din cîteva note ale portretului fizic, cuvintele lui sînt „tipice”, destinul lui — „exemplar” pentru categoria dată. Elementele epicii sînt astfel locurile comune ale literaturii. Deși scrupulul adevărului e cel mai tenace aici, o fatală și paradoxală impresie de **inventat** stăruie, anulînd sensul și efectul artei în direcția pe care a intenționat-o autorul.

**Primăvară timpurie** e un caz tîrziu și rar, simptomatîc pentru o perioadă literară încheiată. Romanul se inseriază printre titlurile **temelor**. Tema, existînd ca un model exterior, care prevede relațiile, procedeele, mișcarea, autorului nu-i rămîne decît să se subordoneze respectînd cu fidelitate prescripțiile. „Teroarea” în fața temei, spaima de a nu greși, grija exactității impersonale, fără nici o izbucnire a subiectivității care înțelege și creează prin sine, timiditatea, inhibiția, taie gestul scriitorului după niște presupuse limite ferme, intangibile. Romanul lui Aurel Mihale e o foarte depărtată emanație a unei atmosfere; ceea ce este el nu se datorește autorului său, ci unei mentalități care l-a modelat pe autor, poate însă nu irevocabil.



# O controversă

## Eliade — Iancu Văcărescu

Ediția critică Vladimir Drimba de poezii din I. Eliade Rădulescu (Opere, I, E.P.L., 1967) conține între multe versuri, pînă mai ieri inedite sau puțin cunoscute, și piesele unei polemici uitate între autorul *Anatolidei*, și Iancu Văcărescu.

Vorbind despre Iancu Văcărescu într-o scrisoare către V. Alecsandri (*Legile*, apărută în *Convorbiri literare* din 1 ianuarie 1885 sub titlul *Scrisoarea XIX — Iancu Văcărescu*), Ion Ghica amintește de o satiră a acestuia pe care, la un moment dat, „toți o știau pe din afară” și care ar fi fost adresată „unui fiu de rachier îngimfat”: „Prea mult te umfli-n pene / Cocon balsamigene”.

În realitate „satira” era o parodie și viza poezia lui Eliade Rădulescu *La Rodolfo*, publicată în *Curierul românesc* din 1 ianuarie 1843 despre un prestidigitator italian din Pisa ce uimise Bucureștii cu „îndemînările” lui (Eliade îl prezentase publicului și într-un articol-reportaj la 19 octombrie 1842, *Cavalerul Rodolfo prestigiman*). Neobișnuită odă era încă un prilej pentru Eliade de a-și manifesta italianismul său lexical. Joie e „propice” la rugăciunile lui Rodolfo, acesta e „aude” ca Prometeu, și Flora îi pune pe buze „putinți balsamigene”. Aria lui mărită, „terra” cu cerul și prin licoarea cu care l-a dăruit zeita florilor și a primăverii face să crească precocia „verdeată”, „floricela”. Reprezentațiile lui Rodolfo întinerec pe spectator, ca farmecele Medeei, poetul ar dori însă ca ele să-i aducă aminte și originea latină, să-l facă fericit, prevăzător și mai bun (italienismul e pentru Eliade un mijloc de regenerare a nației sub toate aspectele).

Parodia lui Iancu Văcărescu publicată de C.D. Aricescu în *Satire politice care au circulat în public, manuscrise și anonime, între anii 1840—1866* (București, 1884), care i-a scăpat lui Ion Ghica, ironizează extravagantele stilistice ale lui Eliade în acești termeni: „O! Domnule propice, / Cu jocul de popice, / Te-ai apucat cu-ardoare / Și bei mereu licoare, / Ca ursulo investit. // Te-a hotărât destinul, / La nimeni a nu place, / Căci foarte aude / Tu ceri să fii vestit. // Cocon-balsamigene, / Prea mult te umfli-n pene, / Voind, ca floricela, / Să nu te-arăți acela / Pe care toți te știm. // L-atrăcia-ți codace / Vrei, ca poet dibace, / Noul a face antic, / Precoc și pitic, / Precum noi te numim. // Eterno-creatoare, / Trimite cu amoare / Angelul tău splendid / Curînd să scape terra / Și toată atmosfera / D-astfel de românit. // Și va-nflori verdea, / Foarte frumos natura / Atunci va schintila. // Hei! dragul meu vecine, / Cu toate sfîrșii bine; / Dar ce să fac lui ma? / Să-l lăsam să-l vinză / Cu icre și halva”.

Aricescu însoțește poezia de o judecioasă notă: „Ca operă de spirit, această parodie poate avea meritul său; adevărul însă este în partea lui Eliad, care, prin poezia *La Rodolfo*, a dat semnalul radicalismului în limba română; astfel că românismul a învins pînă-n fine slavonismul, al cărui apărători se făcuseră, între alții, și poetul

Văcărescu, uitînd că poetul e precursorul progresului în limbă și în naționalitate.”

La parodia lui Iancu Văcărescu, Eliade a răspuns cu *Cinci epigrame, și una pe deasupra*, reproducute din manuscrise de același C. D. Aricescu. Replica e vehementă, cu adevărate invective: „Ce-ți amesteci și pelinul / Cînd vorbești de mozaic? / Ori vrei să te-nspire vinul, / Poetașule pitic?” (I); „Cum ți-e vorba, așa te poartă, / Ori vorbește după port; / Moșul ți-a deschis o poartă / Care n-o s-o vezi nici mort”. (II); „Îngroziși bieteze muze, / Profanator de Parnas, / Scălimbind din cap, din buze, / Scrintitule de Pegas.” (III); „Mozaicul e italic, / Limbagiul ți-e arlechin; / Nu-ți simți titlul papagalic, / Păcălitule deplin?” (IV); „Regală porfiră-aur / N-o mai cere, Atentop; / Cere piele de balaur, / Cazacule protopop.” (V); „Îți va spune tot vecinul / Ce e românescul ma; / Cnutil numai și streinul / Te va sătura de da.” (VI)

Rezultă că Eliade își socotea poezia *La Rodolfo* un mozaic de cuvinte române, întreprins ca o demonstrație de latinitate împotriva tendințelor cosmopolite contemporane, grecizante și slavizante (Atentop era, după Aricescu, numele unui suitar, măscărici, fanariot; da e de origine slavă). Epitetele cu care-l gratifică pe Iancu Văcărescu sint, totuși, nedrepte, acesta fiind îndreptățit să ia apărarea limbii române și să combată introducerea unor barbarisme, fie și de origine romanică.

Altă satiră a lui Eliade la adresa lui Iancu Văcărescu a fost provocată de calamburul prin care adversarul îl făcuse la propus de numele lui: Eliad, *El iad*. Răspunsul a fost publicat pentru prima dată tot de Aricescu. Tonul de data aceasta e altul, nu lipsit de oarecare amărăciune. Oriunde l-ar împinge cineva, Eliad e tot ce a fost. Mai rău e de cel ce se lasă tirat de sentimente josnice de ură și vindictă. Numai timpul e în stare să dea o judecată dreaptă despre om. Cine, uitîndu-se în trecut, se poate simți fericit? „Tot calamburu-ți cată la iad: / Drac negru însă mă ispitește; / Ferice ceta ce-l îmbrăcește, / Și-n veci rămîne tot Eliad. // Dar anevoie e dezbinarea / La cel ce-n vine s-a trîndăvit; / Și mai urîtă e răzbunarea... / Merg prea departe, mult am vorbit. // O, zi de miine, voi, mii trecute, / În cer v-am martori și pre pămînt, / Timp, ce-adevărul tu pe tăcute / Descoperi, — spuneti, eu cine sint? // Șu tu, o, zise că ești Hristos, / Din virful slavei unde te-ai pus, / Aruncă-ți ochii puțin în jos; / Cele trecute acum s-au dus. / Vezi-te bine, ești fericit?”

Poezia aceasta avea să rămînă fără răspuns din partea lui Iancu Văcărescu, a cărui orăție funebă va fi rostită de cel care acum semna I. Heliade Rădulescu. Îl va numi și în 1863 și în 1868 (în articolul *Geniul limbilor în genere* și al celei române în parte) „părintele poeziei române versificate după regulă”, al cărui talent și limbaj din *Primăvara amorului* ar fi fost invidiat de „Anacreon însuși”.

AL. PIRU

Motto: Am vrut în versificările mele să dau echivalentul unor stări absolute ale intelectului și viziunii.

ION BARBU

Opera lui Ion Barbu ne-a îndemnat să-i încercăm o nouă oglindire, încurajați fiind chiar de cuvintele poetului: „Dacă o poezie admite o explicație, rațional admite atunci o înfinitate. O exegeză nu poate deci fi în nici un caz absolută”. Ion Barbu caută să realizeze prin poezie o a doua creațiune, punîndu-i alături pe Demiurg și Poet: „Trebuie să facem și noi concurență demiurgului în imaginea unor lumi probabile. Pentru aceasta visul oniric este o nouă sursă de inspirație”. Putem spune fără a exagera că poemele, în special cele din ciclul „Joc secund” situate în punctul de conținut între matematică și poezie, sint niște teoreme care își așteaptă demonstrația.

POEMUL „JOC SECUND”. Titlul ne oferă o cheie a poemului, el referindu-se la o a doua stare a ființei umane, cea fictivă, acreației. În timp (*Din ceas*) — analizat profund, extrăgîndu-i noi potențe, noi moduri de întrebuintare, există timpul creației, „dedus” — obținut din timpul universului în timpul uman, o culme spre care natura umană tinde, departe de frămîntările neapartinînd firii poetului (*adîncul acestei calme creste*). Această dorință (*culme*), reflectată de mînta umană (*întrată prin oglindă*), apare precum o puritate celestă izbăvită (*mîntuit azur*) de orice dogme, o eliberare exhaustivă. Poetul are rolul de a deschide căi nestrăbătute, presărate de necunoașteri omeniești (o operă de cunoaștere — un pionier al spiritului). Izvorirea „jocului secund”, un joc atât de serios, cu atîtea implicații, se face dintr-un spațiu aflat la dispoziția rațiunii poetului care îl modifică în formă, neputînd a-i schimba fondul.

Apoi poetul revine din admirația macrocosmosului în adîncul său, în microcosmosul chintesențelor, al celor mai concise și generale formule. Astfel, nădîrul apare ca un punct de concentrație într-o emisferă cerească interioară, spiritală. Nădîrul este latent deoarece el există în fiecare dintre noi, în așteptarea activării. Poetul e acela care însumînd toate sentimentele cu rezonanțe muzicale le frămîntă (le istovește) în căutările sale. Poetul stă ascuns necunoscut în marea omenească, precum o meduză ce se confundă cu mediul, dar care în drumul ei răsună nu ca orice clopot banal, ci prin sunete străbătute de idei umane inegalabile.

OUL DOGMATIC. Conform teoremei lui Gauss, atât de admirată de Dan Barbilian, „maximum de gînd în minimum de cuprindere”, poetul caută a surprinde momentul unic al apariției vieții în care se întuiește speranța realizării perfecțiunii și apoi a putinței de extaziere a spiritului în fața acestei realizări („starea de geometrie — deci perfecțiune realizabilă — și, deasupra ei, extaza”) 4. Deci, nerezistînd tentației de a ne trage cu el înspre absolut, poetul ne transpune într-o lume imbibată cu elemente comune, dar înveșmîntate în forme noi. Pretextul este introdus prin dogmă, a cărei talmăcire ne subliniază tocmai existența imprevizibilului asupra ființei frămîntate continuu. Oului, deasupra căruia plutește dogma, i se creează un mit, mitul creațiunii. Oul nu este germenele viitoare ființe? Barbu caută permanent înțelegerea sa, nedorîndu-i distrugerea, în vederea păstrării unui „pitoresc” al existenței. Tristețea soartei acestui produs, a cărui formă amintește o primară perfecțiune este determinată de vocația lui de a fi propus spre admirație, contrar cu moartea căreia îi este destinată („viul ou la virf cu plod, / Făcut e să-l privim la soare”). Se face deosebirea încă din faza incipientă a poemului între oul sterp, căruia ar trebui să-i dăm o întrebuintare practică, și acela care va da naștere vieții. Dar soarta este supusă hazardului: oul cu necunoscută evoluție este leagăn al morții și al vieții („noul ou / Palat de nuntă și cavou”).

# CVASI-

## EXEGEZĂ

## BARBIANĂ

Inconjurat fiind concentric de forme protectoare, se realizează un ciclu în care se înfățișează începutul și sfîrșitul, ca și visul întrerupt al cărui deznodămînt nu va fi aflat niciodată (*Din trei atlazuri e culcușul / În care doarme nins albul / Atît de gales, de închis, / Ca trupul drag surpat în vis*). Versurile se ridică ușor, calme către „polul plus”, loc al purității (unde glodul / Pămînturilor n-a ajuns) pentru atingerea gîlbenușului, centru al viitorului născut, care împreună cu protectorul albuș formează parcă un nesfîrșit sîrut (*Sărutul plin*). Dar gîlbenușul cărui poetul îi conferă coordonate de masculinitate oferă sărutul. Semn al înțelegerii silite sau simbiotice?

Urmează un dialog. Omul văzut ca un complex de păcate iremediabile, este ironic interogată dacă dogma fusese vreodată penetrată, căci curajul lui nu mergea atît de departe (*Om uitător ireversibil, / Vezi Duhul Sfînt făcut sensibil? / Precum atunci, și azi întocma: / Măruntă lumii păstrează dogma*). Acestui personaj banal îi este opus adevărul unei perfecțiuni viabile, o intruchipare a dogmei care se poate autodistruge dînd naștere unei vieți adevărate (*Să vezi la bolți pe Sfîntul Duh / Veghind vii ape fără stuh, / Acest ou simbol ți-l aduc, / Om șters uituc*). Ploconul oului distrus fizic, o prezență fantomatică, este refuzat, cerîndu-se energie un purtător de viață pentru înălțarea către divinitate ca un semn al aflării perfecțiunii (*Nu oul roșu, / Om fără saț și om nerod, / Un ou cu plod / Îți vreau, plocon, acum de Paște; / Il urcă-n soare și cunoaște!*) Atmosfera închisă, cuprinsă de teama sfîrșitului, duce la observarea ciclului evolutiv, cu începutul său, dar și cu inevitabilul final (*În gîlbenuș, / Să roadă spornicul albuș, / Dyrata-inscrie-în noi o roată*), totul dominat de dogmă ca o lege universală la care sint supuse toate ființele (*Intocma dogma*). Urmează reluarea unui refren ce apăruse încă din primele versuri (*Încă o dată: / E oul celui sterp la fel*). La fel ca oul fecund există un ou sterp, o piesă de muzeu pentru exemplificări care nu trebuie distrus pentru a nu fragmenta mitul care îl înconjoară și nici dat „cloșcă” pentru același motiv, căci astfel adevărul ar fi dezvăluit (*Dar nu-l sorbi, / Curmi nuntă-n el, / Și nici la cloșcă s-nu-l pui! / Il lasă-n pacea întîie-a lui, / Finalul poemului surprinde o negație de tip spiritualist din partea poetului, care în toată această mică perfecțiune exteroară nu vede sfîntă decît ideea creațiunii și incriminează actele al căror desîn este imprevizibil: Căci vinovat e to făcutul, / Și sfînt-doar nunta, începutul*

RIGA CRYPTO SI LAPONA ENIGME. Ion Barbu a făcut distincția între poezie și matematică, dar disciplina căreia i s-a consacrat își împlinise adine rădăcinii în simțurile fine ale poetului. De aceea sintem atrași să apreciem că poate balad

Opiniile clasice, nu numai în ce privește teatrul, ci și creația literară în general, abundă în epoca pre-și post-pașoptistă. Caracterizîndu-și opera poetică în prefața volumului de Poezii din 1836, Gh. Asachi, scriitor de structură clasică, scria următoarele: „Îndreptat de pilde clasice și de firea limbei, s-au sirguit a urma sistemului care cere ca poezia, ce este produsul cel mai ales al cugetării prin simțire înălțată, să răsune prin ziceri elegante și armonioase...”. Călăuzit de aceeași concepție clasică și de idei iluministe, Asachi scria, la 1839, într-un articol, portretul ideal al „omului literat”, a cărui întregă menire era „de a încînta (a desfăta) pe oameni, a-i lumina și a li fi de folos”, străduindu-se, pentru aceasta, a se instrui mereu, cu tot ce înseamnă izbîndă a spiritului, a iubi „tot ce este frumos și adevărat”. „Pentru o asemenea, urche — conclueda, precizînd, autorul — sună armonia poeziilor lui Virgiliu, a lui Tasso și a lui Racine, pentru asemenea sentiment Tacitus au aruncat înfricoșate scînteieri pe inima tiranilor, către dînsul se adresează Montesquieu cînd apără dritul omenirii, Fenelon cînd împodobește virtutea”. În Transilvania, Ion Barac făcea, la 1837, într-un articol Pentru idile, din Foia Duminecii nr 11, apologia Greciei antice („hrănitorea tuturor măiestritorilor celor frumoase”) și a idilei pastorale, ilustrată, se arăta, de Teocrit și continuată, în epoca modernă, de Gessner și Kleist. Un an mai tîrziu, Barițiu, în articolul Scriitorii clasici, elogia spiritul clasic care în concepția sa însemna „o vilfă și frumuseță simplă, un tact de a-și ținea în ochi scopul ce-l avea, o măsură proporționată, o armonie, o soliditate plastică și o desăvîrșire formală”, „o proporție armonică a tuturor părților”, „materia și forma să-și răspundă una la alta deplin, ca fiecare cuget să-și aibă expresia sa vie și ca armonia ce se află în părți să se afle și în lucrul tot”, „prin urmare tot ce poate sluji de

model, de pildă vrednică de urmat”. Clasicismul, realizat în chip ideal în creația scriitorilor greci și latini, care rămîn pentru totdeauna „dascălii lumii de acum”, poate fi înținit și la scriitorii din epocile ulterioare, moderne chiar, în măsura în care opera acestora realizează desăvîrșirea și poate servi ca model pe linia trăsăturilor indicate mai sus. În această privință, lărgind sfera noțiunii, Bariț consideră că fiecare literatură a Europei are, în dezvoltarea sa, o perioadă clasică, identificată cu epoca supremiei sale înfloriri și în care intră, alături de clasici propriu-ziși, și scriitorii aparținînd altor direcții literare, romantismului de pildă, delimitat net, la începutul articolului, de clasicism. În sensul acestei concepții el recomandă, cu alt prilej tinerilor, ca lectură fundamentală pentru formarea lor intelectuală, „istoria și scrierile poetilor clasici” (Lectura..., în Foale p. minte nr. 4, 1839), subliniind o idee esențială pentru doctrina clasică, anume că talentul trebuie cultivat prin reguli („a păzi niște reguli, pe care alți genii înaintea voastră au aflat cu cale a le păzi neapărat” — Învățăceilor de poezie, în Foale p. minte, nr. 44, 1843 —).

Grigore Alexandrescu se afirmă ca poet liric-preponderent romantic — și ca fabulist, autor de satire și epistole — ca un scriitor de structură clasică. În epistole, care aparțin unei specii eminamente clasice, poetul exprimă deschis, adesea polemic, crezul estetic, subsumat, în ansamblu, clasicismului. În același sens este scrisă și prefața poetului la volumul de Poezii din 1847, în care se relevă importanța travaliului în compunerea poeziilor și faptul că „lucrările imaginației”, respectiv literatura și arta, trebuie să se sprijine pe rațiune, scopul lor fiind „frumosul ideal sau strălucirea adevărului”. Menirea poeziei este de a „plăcea” și de a înnobila, de a educa în sensul preconizat de estetica clasică: să exprime „treburile soțietății și să deștepte simțimente frumoase și no-

## Aspecte ale polemicii în literatura

bile care înalță sufletul prin idei morale și divine pînă în viitorul nemărginit și în anii cei vecinici”. Literatură română, cu o experiență insuficient acumulată, nu a ajuns încă să dea capodopere „care să poată sluji de model netăgăduit”, deoarece astfel de creații apar în literaturile „formate”, cu limbi „statornicite”. Atari idei asupra cărora poetul a stăruit pe larg în Epistolele sale exprimă, în esență, o concepție clasică.

Nu în altă direcție înclină și opiniile tinărului poet Baroni, din prefața la volumul său de poezii Cugetările singurătății, publicat de asemenea în 1847, volum orientat, în ansamblu, romantic. Voind să explice ce este poezia și care sint factorii săi determinanți, autorul, după ce amintește imparțial unele teorii în această privință (influența climatei, a mediului, a temperamentalului), subliniază cu deosebire concepția „învățătorului concherantului Asiei”, adică a lui Aristotel, care zice că „poezia e fiică aplicărei ce are omul pentru imitație”. De unde „Boileau — se precizează în continuare — a tras o idee mare în arta sa poetică, idee ce s-a comunicat în cei posteriori sub felurite chipuri”. Prefațatorul se referă apoi pe larg la poezia greco-latină, împărțind-o în „cinci feluri”, apoi la poezia în genere, căreia-i distinge două vîrste: antică dinaintea de creștinism, „simplă, entuziasă, profetică” epocilor ulterioare, elegiacă, „amoroasă”, satirică, „infernală”, omenească, caracterul său principal fiind drama





Desen de ȘTEFAN DIMITRESCU — 1927

ne dă imaginea viziunii barbiene asupra modului de întâlnire a reprezentanților a două lumi. Una reprezentată prin Enigel care se îndreaptă (spiritual) ascendent spre soare. Cealaltă, al cărei reprezentant este Crypto neputînd realiza desprinderea din mediul inconjurător, dar care intuiește capacitatea de evoluție. Riga este în așteptarea întâlnirii cu un personaj superior prin care să obțină apropierea de perfecțiunea inefabilă. Aceasta este Enigel poposită pe domeniul lui Crypto. Aici intervine întâlnirea și dialogul între regele-ciupercă și laponă, unde autorul dezvăluie citeva din concepțiile sale asupra celor doi reprezentanți a două moduri de viață și gîndire opuse. Laponă Enigel, ființă superioară, își parcurge drumul vegheată fiind de suprema zeitate: soarele cu sufletul-fîntînă. În poiana bureților, Riga o întîmpină căutînd să o ademenească cu fructe săi. Enigel refuză căci ea nu caută fructele în sine, ci prin ele și prospețimea lor, un simbol al vieții. Nici victuirea în mediul umed al bureților nu este acceptată, căci modul acesta de trai îi este imposibil datorită configurației inițiale. Sărmanul rege, neînțeles de poporul său, imploră cu disperare laponă de a-l lua în peregrinările ei. Dar drumul e lung, iar lumina este dușmană rigăi, care necopt (neinițiat) nu poate urma căile cunoașterii străbătute de Enigel.

Acțiunea finală, martiriul regelui, este zadarnică. Însă această primă revoltă în contra îngratei condiții inițiale, reprezintă afirmarea capacităților inexploitate care se află înăuntrul poporului de criptogame. Comentariul acestei acțiuni (iar la fătura mai firavă / Pahar e gîndul cu otravă) aruncă anatema disprețului asupra regelui a cărui încercare de a realiza o nouă existență apare ca o erezie: *Ca la nebunul rigă Crypto / Ce focul intimă i-a fript-o / De a rămas să răta-cească / Cu altă față mai crăiască.*

Ion Barbu rămîne constant un căutător al elementelor ce pot sugera perfecțiunea: „Eu voi continua cu fiecare bucată să propun existențe substanțial indefinite: ocoliri temătoare în jurul citorva cupole-restrinsele perfecțiuni poliedrele“. Poemele sale aduc imaginea unei lumi percepute prin mijloace matematice, dar trecute prin sensibilitatea poetului într-o contopire imuabilă cu adevărata poezie.

Andrei ROMAN  
Elev, cl. XII-a

<sup>1</sup> I. Barbu — *Pagini de proză* — „Note pentru o mărturisire, 1968 — pag. 54

<sup>2</sup> Ibidem — I. Valerian: *De vorbă cu d-l Ion Barbu.*

<sup>3</sup> I. Barbu — *Pagini de proză* — Carl Friedrich Gauss, pag. 206.

<sup>4</sup> Ibidem — *Cuvînt către poeți*, pag. 105.

În urmă cu 65 de ani, apărea primul volum din seria celor patru scoase de editura *Minerva* la scurt interval. Numele autorului — Mihail Sadoveanu — nu spunea pentru moment mare lucru cititorilor, fiindcă audiența revistelor *Pagini literare* și *Carmen* (gazdele celor dintii colaborări) era de tot restrînsă, iar pseudonimul M. S. Cobuz, cu care semnase bucatile de început, nu-și descoperise identitatea decît celor inițiați. Ecoul cărților în-trece însă dintr-o dată toate așteptările. Succesul de librărie îl consacră. Și nu mai puțin recunoașterea oficială. Academia se grăbește să-l distingă trei ani la rînd, dîndu-i, cum își amintește Profira Sadoveanu, chiar două premii în același an. În raportul său, I. Bianu îl compară cu C. Negruzzi și Ion Creangă. *Povestiri* primește premiul Adamachi, iar *Dureri înăbușite* și *Șoimii* premiul Eliade Rădulescu. Sub ploaia de elogi, tînarul scriitor nu-și pierde de loc capul și, glumeț, își rezervă dreptul la noi surprize: „Nu vreau să pun Academia în situația de a mă premia neconținut și nici nu vreau să risc a fi refuzat pentru o carte mai bună“.

Peisajul literar îl favoriza. După moartea lui Eminescu și Creangă mișcarea literară suferea de anemie. O oarecare efervescență întreținută la începutul ultimei decade a veacului de citeva apariții (Hașdeu cu *Sic cogito*, 1892, Coșbuc cu *Balade și Idile*, 1893, Vlahuță cu *Dan*, 1894) face loc apoi tăcerii. Semne de epuizare, de căutări pe care doar Duiliu Zamfirescu își ia sarcina să le dezmințim.

Cînd N. Iorga va spune că „1904 a fost anul lui Sadoveanu“, el anunța astfel ivirea unei mari forțe de creație, perfect acordată cerințelor momentului și care va sintetiza, precum Eminescu în plan liric, experiența cea mai prestigioasă a eposului românesc. Afirmările acestuia, în viziunea lui Mihail Sadoveanu, constituie cea mai fabuloasă excursie în trecutul și prezentul universului nostru.

De la bun început, prin povestiri de scurtă respirație în care se concentrau trăsăturile talentului său evocator (*Cozma Răcoare*, *Ivanciu Leul*, *Cînte-cul de dragoste*) Sadoveanu apelează la tipare mitice pentru a îndulci răceala obiectivă a documentelor, fie ele strict istorice sau psihoetnice. Ca și în *Șoimii* ori, în alt sens, în *Petrea Străinul*, vechimea fără vîrstă a întîmplărilor este umanizată, capătă culoare. După cum ne lasă să presimțim de la debut, Sadoveanu era îndreptățit să plămădească ampla frescă a uneia din cele mai autentice teogonii naționale din cite cunoaștem.

Dacă privim astăzi ca remarcabil, bogat în fecunde concluzii, debutul sadovenian — este și pentru că prozatorul și-a propus, reușind, să aducă în prim-planul literaturii sale destinul omului de rînd trăind prin istorie mișcarea continuă a emancipării lui. Poetizînd această mișcare și, mai ales, umanizînd-o, scriitorul a vrut să pună în lumină punctul de plecare al ființei naționale, procesul ei genetic, iar, derivat din aceasta, una dintre cele mai trainice comuniuni — cea a caracterului românesc cu natura ambiantă. În exprimarea multiplelor fețe ale acestei umanități, Sadoveanu n-a neglijat nici un detaliu, a făcut apel la hrisoave, a studiat cronicarii, a consultat specialiști. Dar trăirea intimă a tuturor formelor de existență, de la cea pastorală la cea orășenească, a datinilor și moravurilor, se înfățișează încă de la *Răz-*

## UN ÎNCEPUT MEMORABIL

— 65 de ani de la debutul lui Mihail Sadoveanu —

bunarea lui Nour a fi o infinită capacitate de identificare cu dramele și speranțele poporului, ale țaranului sau țigovețului, ale voievozilor sau păstorilor. Intuiția a lucrat, fericit, în luminarea celor mai simple, ca și a celor mai complicate psihologii. Paginile închegate poartă pecetea baladei fiindcă nu o dată refac ridicarea eroică a speței umane de la neputință și ezitare la statornicie și înțelepciune.

Arta lui Sadoveanu este acum dominată de eroi cu un conținut lăuntric monocord. Faptul de a-i reprezenta astfel nu are nimic accidental, e în firea lucrurilor de vreme ce optica prozatorului le întrezărește evoluția sub semnul autonomiei morale, al cantonării într-o singură atitudine, cel mai adesea patetic sentimentală sau pedep-sitoare de fărâdelegi. Chiar cînd cele două dispoziții se îmbină (ca în *Creanga de aur* sau în *Zodia cancerului*), țîlcul urmărit este același: prospectarea lirică a virtuților pe care le propun lumii.

La Sadoveanu, în primele sale opere, participarea socială este o stare de mare inocență, de atașament spontan la lumea exterioară. Eroul nuvelor din acești ani de cristalizare detestă crisparea, spasmul neputincios, însă e demn și chiar trufaș în înfrîngere. Spirit pragmatic, e atras de metafizic, iu-

bește clipa, dar e mistuit de amintirea celei scurse, este comunicativ și sfîrșește în solitudine. În contrastele de comportament ale eroilor săi, Sadoveanu a văzut polaritățile romantice, țînta lui fiind să definească dialectica dintre instinct și înțelegere. Asaltat de toate vicisitudinile, personajul se bari-cadează în viață cu un admirabil apetit biologic și cu o voință romantică de a trăi deplin.

Pentru a comunica acest sentiment al momentului istovit de toate latențele, arta lui Sadoveanu a beneficiat de o privire altitudinară. Fără o vedere de sus, n-ar fi fost posibilă treptata lărgire a scenei, amplificarea continuă a semnificațiilor pînă la transformarea trecutului într-o arhivă vie. Corespondența om-natură, poezia deta-liilor chiar cînd ele plutesc în aburul depărtărilor, se lasă ghicite datorită intensității evocării. Tudor Vianu remarcase printre cei dintii că arta descriptivă la Sadoveanu este una simpatică. Acestei constatări i se poate asocia o a doua, relativă la fluiditatea aspectelor notate. Impresionismul lui Sadoveanu sporește valențele viziunii sale romantice, prin modul în care substituie faptelor imaginea acestora în subiectivitatea povestitorului, cu alte cuvinte ecoul lor mediat. Procedeele i-a îngăduit prozatorului să instituie o legătură organică între *trăit* și *poveștit*. Fără a se închide într-o formulă, Sadoveanu ne lua părtași la dramele eroilor săi, chemîndu-ne să dezlegăm împreună, autor și cititor, misterul.

De la debut, aceasta s-a dovedit o calitate de preț. Omul elementar a devenit și pentru noi omul eroic, iar apoteoza lui, celebrată de Mihail Sadoveanu, o satisfacție astăzi larg împăr-tășită.

Henri ZALIS

Desen de  
TAȘCU GHEORGHIU



## CLASICISM-ROMANTISM

### română (II)

Spre care din aceste două vîrste se îndreaptă preferința autorului? Spre literatura clasicismului antic greco-latin, singura neimitatoare, ca întîia născută [...], simplă, ca morala poezilor d-atunci. Semnificativ pentru concepția acestei prefețe ni se pare și faptul că în șirul lung al scriitorilor citați nu apare nici un romantic, deși ne aflăm într-un moment cînd romantismul dăduse majoritatea marilor sale opere reprezentative și, în bună măsură, el domina încă viața literară a Europei prin scriitorii iluștri un Hugo, Lamartine, Lamennais, Musset, Vigny, Michelet, Lenau, Heine etc.), care trăiau și scriau, exercitînd o puternică înrîurire asupra opiniei publice.

Al. Odobescu, influențat în tinerețe de romantism în unele poezii și în nuvele, traducător însă și exeget entușiast al literaturii greco-latine, rămas toată viața un teoretician partizan al limpezimii artei clasice, într-un amplu articol intitulat *Bazele unei literaturi naționale*, datînd din 1855, dar publicat abia în ultimii ani, aprecia că talentul literar trebuie educat prin studiul temeinic al limbii și al „frumoaselor modeluri“, adică al operelor valoroase, a speței clasice, create de înaintași. Romantismul era violent repudiat, operele sale fiind, după părerea lui Odobescu, „roduri ale unei imaginații exaltate și întunecate, înfîșurînd de idei bizare și de fapte îngrozitoare și peste fire“. El mai departe: „Pentru exageratorii acestei școli, totul se reducea la acest axiom: «Cine știe să înșire o urmare de cuvinte, ce sună ciudat la ureche, astfel încît să înfățișeze minții niște tablouri, pline de contrasturi și cît se

poate mai impotrivoitoare firei, acela e poet. Sufletu-i trebuie în veci să pătimească, tot ce e cu neputință să-l dorească și să zică pe toate tonurile că nimic nu e bine pe pămînt, nici în ceruri, nici în iad și că, prin urmare, moartea e singura scăpare a neamului omnesc!« Astfel trebuie să fie poetul romantic. Ce batjocură!« O asemenea respingere violentă a romantismului, de pe pozițiile esteticii clasice nu e singulară în epocă. Zece ani mai tîrziu, V. Alexandrescu-Ureche, profesor universitar și scriitor cunoscut, într-o conferință intitulată *De clasicism, romantism și realism*, ținută în salonul Ministerului de culte și instrucțiune publică, își exprima, în termeni nu mai puțini severi, dezaprobarea pentru literatura romantică, dar și realistă, în numele unui ideal clasic.

Semnificative pentru înțelegerea amploarei pe care o au în epoca pre- și post-pașoptistă reacțiile antiromantice, sînt și alte exemple. Dincolo de unele rațiuni personale, de răfuială mărunță, care stau la baza pamfletului Domnului Sarsailă autorul de *Heliade Rădulescu*, scriitor de un eclecticism tipic, oscilînd între clasicism și romantism, pamfletul este, în esență, o șarjă antiromantică. Iată imaginea caricată a poetului romantic, ilustrată și prin caricaturi-desene care însoțesc textul: „Așa, mai întîi de toate trebuie să fii fără căpătîi, ca să zică că sînt slobod [...] în cămara mea cu cit va fi mai nemăturat, cu alita o să dau un ton că prea puțin mă gîndesc la lucrurile acestea trecătoare ce n-au aface cu nemurirea [...] hai-nele să-mi fie deosebite, părul să-mi fie [...] ceva mai deosebit [...] fracul o față [...] cam așa [...] pe pantaloni să am citeva picături de cernelă; cînd voi vorbi cu oame-nii să mă răpăiesc, să-mi mușc buzele, să pui ochii în grindă, ca să seamăn inspirat [...] Cînd oi scrie să mă bag prin fundături; să mă sui pe locuri cocoțate [...] într-un cuvînt, să fii deosebit [...] Acum sînt la modă d'alde D. Sarsailă, Sgindărilă, autorii reginarției românești. Aceștia sînt apărătorii libertății românești, pen-tru

că și dacă nu vor fi români, dar sînt liberali dumnealor cu aceia [...]. Apoi de este să descrie natura în simplitatea ei (cu toate că d-lui mai niciodată nu-i plac lucrurile simple și se nebulonește după peștri), vreun cîmp vesel, un cer senin, vreo apă limpede, vreun crîng, vreo dîmbravă, un deluleț, un munte, D. Sarsailă, ca să fie înalt, îl vezi că e numai trîznete și plesnete, numai urlete și vaiete, apsoara i se pare o mare în talazuri, cîmpul păstorilor o tabără singeroasă, fluierul o trimbiță d'ale mari; e numai grozăvii și potoape D. Sarsailă. Cînd e dumnealui trist sau melan-holic, e numai foc și inimă albastră, cu toate că mai niciodată nu e trist, dar zice așa, că e al dracului, știe să se prefacă hoțul ca să arză inima bieteii creștine. E viclean, uită-te, de n-are margini. „... O atare șarjă este și sceneta Un poet romantic, a cunoscutului actor Matei Mîlo, autor al unor comedii idilice, în genul vodevilurilor clasice. Eroul principal, un tînar poet, pune în uimire pe doi bă-trîni, Stan și Marița, oameni de bun simț, prin excentricitatea grotescă a ținutei și a stilului vorbirii sale („cine-i fiara asta cu plute? [...] și cu barba-n furculiță“ se întrecăbă lătrîni contrariu!). Lipsa de măsură, comparațiile și metaforele exagerate, afectarea în genere a tonului, într-un cuvînt stilul romantic, precum și înfățișarea exterioară a poetului, sînt luate în deridere, caricat (....sînt poet, poet romantic / Și din pieptu-mi poezie, vedeți curge gemînd jalnic“... spune tînarul prezentîndu-se).

Exemplele se pot înmulți. Ele probează că polemica romantism-clasicism a existat în literatura română, în forme uneori vehemente; că tendințele clasice se mențin, la noi, în epoca romantică, foarte puternice. Acest fapt, reflectat nu numai în opinii exprimate direct, adeseori polemic, ci și în procesul de creație, în ansamblul complex al mișcării literare, dă romantismului românesc o fizionomie aparte, care trebuie studiată temeinic, în nuanțele sale.

D. PĂCURARIU



## FRAGEDA FIRE

Pare un semn de înțelepciune să vezi fragilitatea lucrurilor făcute de om; dar mai înțelept este să vezi înțelepciunea lor. Există o expresie a lui Cantemir în „Istoria ieroglifică”, *frageda fire*, care ar putea descrie tot ce e creație și frumos. Sint fragede întrușipările noastre, întocmai celor ale naturii înnoite; nu atât fragile cât fragede. Dacă aceea ce făurești se poate frînge într-adevăr, în schimb aceea ce făptuiești, lucrezi cu toată ființa ta, săvârșești, desăvârșești și întrușipezi nu se poate fărîma; se pierde doar, se stinge ca o pîlpiire.

Există o fragedă fire a culturii — dacă nu și a făpturilor civilizației — care face toată gingășia vieții istorice. Chiar atunci cînd omul pune bloc de piatră peste bloc de piatră, ca la catedrale, de nu știi bine dacă și peste cite secole ele se vor surpa, ceva fraged și gingaș este acolo. Piramidele ele însele, despre care se spune că vor rămîne în ființă pînă la sfîrșitul pămîntului, în timp ce munți falnici vor ajunge ca munții noștri din Dobrogea, dacă nu se vor roade de-a binelea, chiar și ele sint fragede, într-un sens. Iar întreagă această Terra, pe care din văzduh unii au și cuprins-o toată dintr-o privire, apare celor reveniți din puștiurile cosmosului ca o fragedă fire.

Fraged vine totuși de la „fragilis” (care se frînge, se sfărîmă; frango, de unde fractură), ce ar fi dat — ni se spune — cu schimbare de sufix „fragidus”. Citorva filologi le-a părut atât de stranie această trecere de la ideea de tărie și friabil la cea de molicune și slăbiciune, încît au încercat altă etimologie. Tiktin spune, în minunatul său dicționar, unde adesea admite că e vorba de „schimbări de sens surprinzătoare” cînd cuvintele trec în limba română, că aci totuși sensul lui fraged se opune derivării din fragilis și că el trebuie să vină de la „fracidus” = moale (vorbind de fructe și cărnuri, sau „putred” în legătură cu măslinele). Dar nu numai sensul special și restrîns al lui fracidus pare să lase valabilă tot prima etimologie, ci și împrejurarea că există o curioasă tendință, în spiritul nostru ca și în limba noastră, de-a împleti lucruri și situații opuse, adesea de-a îmblîndi de neîmpăcatul.

În citeva din cuvintele noastre se petrece un proces cu totul deosebit: nu o compunere, ci o contopire de sensuri. Nu avem de fel — și este o lipsă a limbii noastre — darul compunerii, dar îl avem pe cel al contopirii. Astfel în cuvîntul „fraged” s-a contopit înțelesul strict material de frîngere, sfărîmare în bucăți, al *anorganicului*, cu înțelesul *organicului* de-a nu admite îmbucătățire și unde nu se poate vorbi de slăbiciune decît în sens de crud, delicat, proaspăt, gingaș. O asemenea contopire, sau mai degrabă o trecere și alunecare de la un plan la altul, este caracteristică pentru noi și în conținutul ei: ni s-a părut că uneori se preia anorganicul în organic în cadrul artei noastre, așa cum a făcut Tucelescu în pictura sa din ultima fază, sau cum făcuse Brăncuși. Dar modalitatea contopirii sau trecerii se petrece și la alte cuvinte.

Unul din cele mai stranii exemple este cuvîntul „îndurare”, în care se face trecerea fără salt, de la sensul de rigiditate la cel de blîndețe; căci la origină a (se) îndura însemna la propriu și la figurat a (se) întări, a face să fie dur, tare — deci și aspru, nemilos — cu un înțeles care s-a păstrat în: a fi rezistent, a răbda ceva, în timp ce la reflexiv verbul exprimă acum exact contrariul lui a fi aspru și nemilos: a fi bun, milos, „îndurător”. O contopire de sensuri este și în „către”, care putea însemna și contra și pentru, sau în atîtea alte cuvinte ale limbii noastre — și este mai ales în cuvîntul „dor”. Cum a putut cuvîntul acesta să facă un singur lucru din durere și plăcere?

Cînd, la începutul dialogului platonice „Fedon”, Socrate descrie prietenilor, pe patul său de condamnat la moarte, plăcerea pe care o simte să-și frece piciorul ce suferise pînă atunci sub lanțuri, el exclamă (la 60 b.): „Ce lucru rădădat pare, dragii mei, ceea ce oamenii numesc plăcere! Ea printr-o minune, ea se naște firească în legătură cu ce pare contrar ei”. Și într-adevăr aci plăcerea se naște

din durere, așa cum la Platon orice lucru se va naște din contrariul său, în acest dialog. E ca și cum zeul, neputînd să împace aceste două lucruri, spune filozoful, le-a legat cap la cap.

Dar e poate mai puțin surprinzător ca opuzii să se provoace unul pe altul, decît să *treacă* pe nesimțite unul într-altul; așadar e mai degrabă ceva demn de isprava unui zeu ca opuzii să se împace efectiv, cum se întîmplă în „dor”, decît să se înlătuască sau înserieze pur și simplu. Iar așa stau lucrurile în cuvîntul nostru, care vine de la dolor-durere și înseamnă la început, ba uneori și astăzi în folosința populară, durere. Ce mai rămîne în el din rigiditatea opoziției plăcere-durere, care era sortită, tocmai cu tensiunea ei, să îngăduie speculației pe tema contrariilor? Ceva care frîngea gîndul în două a devenit acum o frăgezime de gînd.

Cu „dor”, mai bine decît cu orice cuvînt al contopirii, se poate vedea că însuși procesul de contopire are o frăgezime în el și că vine să arate, pe cazuri vii în limbă, care e frageda fire a citorva din cuvintele românești, alături de tot ce e viață spirituală și creație de cultură. Dar o lume în care fuziunile, contopirile, coexistențele de contrarii sint atât de lesne cu putință, nu va fi așa numai în ce privește viața citorva cuvînte. Nu poate fi doar un fel de-a îmblîndi tensiunea opozițiilor dintre sensuri. Trebuie să fie, la noi, și un fel de-a *simți* așa viața, de-a veni cu o anumită frăgezime și blîndețe în mijlocul lucrurilor ce se dușmănesc.

Aceeași pornire de-a anula tensiunea și de-a arunca punți între situații opuse s-ar putea desprinde dintr-un simplu capitol de gramatică, dacă am coborî o clipă la ea: din capitolul adversativelor. Noi avem pe „dar” și avem pe „însă”, care opun cu adevărat rosturile una alteia. Dar mai avem pe *ci*, care parcă să nuanțeze în fel și chip opoziția; și mai ales avem pe *iar*, care slăbește opoziția atât de mult, încît poate face legătura aproape fără ideea de opoziție, apropiindu-și înțelesul de un „și” sortit să lege doar, să arunce punți și să pună în fluiditate lucrurile. În adversative s-ar putea așadar descifra indirect ceva din pornirea către fuziune și coexistență a contrariilor, pe care o manifestă de-a dreptul termenii contopirii.

Înțelepciunea aceasta, de a vedea nu ostilitatea lucrurilor nici fragilitatea lor în cadrul universale dușmăni, ci frăgezimea vieții și a legăturilor dintre ele, este poate mai adîncă decît înțelepciunea obișnuită, a marilor tris-teți. Într-unul din ultimele capitole ale „Învățăturilor lui Neagoe Basarab” stă scris: „...Că așa iaste rîndul și obiceiău lumii acesteia. Și teată veselia și bucuria ei nu poate fi într-alt chip, pînă nu să umple cu jale; așijderea și jalea să umple cu vesellie și bucurie”. Nu este ceva aci din înțelepciunea dorului? Dar ca nu rămîne simplă înțelepciune, ci poate fi o trecătoare spre creație -- de gîndire și artă — a sensibilității românești. E adevărat, ostilitatea lucrurilor poate duce, ca la Platon în exemplul citat, la admirabile construcții speculative, pe bază de joc al contrariilor. Dar nu numai că arta nu se face din alb și negru, din simple contraste; poate nici cite o construcție speculativă întotdeauna.

Cu frageda fire — ca spectacol și înțeles al lumii omului — pui în joc ceva de ordinul *organicului*, spre care totul ne întoarce în viziunea românească despre lume. Noi nu păream a avea organul mecanicului, și aceasta ne-a putut duce la unele șovăieli în adaptarea la lumea cea nouă a mașinii. Dar astăzi mașina se lasă subordonată structurilor, sistemelor, într-un fel organismelor complexe; mașinismul însuși devine o „fragedă fire”. Și lumea noastră trece firească din stihia naturii în stihia civilizației tehnice, căci se simte bine oriunde este frăgezime.

Constantin NOICA

## Locul adjectivului

Am fost surprins, acum doi sau trei ani, cînd am citit prima oară într-un ziar *moderna uzină*. De atunci încoace am întîlnit de multe ori formule asemănătoare (*o modernă fabrică* etc.) astfel că încetul cu încetul m-am deprins cu adjectivul *modern* pus înainte, ceea ce constituie o inovație.

Prin tradiție, în românește adjectivul se pune de obicei în urma substantivului pe care-l completează: *mamă mare, viață veche* etc. (francezii, în cazurile acestea, pun adjectivul înainte: *grand mère, vieille souche*). În textele noastre vechi, traduse, apar cazuri de prepunere a adjectivului, după modelul slavon, dar acestea nu par să fi avut vreo influență asupra limbii vorbite. Chiar și în limbajul familiar și popular cunoaștem exemple de adjectiv pus înaintea substantivului, dar totdeauna cu valoare afectivă: *sărmanul om, fericit muritor* și așa mai departe.

În secolul trecut, desigur după model francez, au început să se înmulțească adjectivele puse înainte, fără să exprime o emoție specială: o *importantă descoperire, insuportabilă atitudine* etc. Că modelul e franțuzesc, se poate dovedi cu exemplele, numeroase, unde adjectivul are înțelesuri deosebite, după cum e pus înaintea sau în urma substantivului: o *bună parte* nu e totuna cu o *parte bună*, în prima formulă *bună* înseamnă „marc”, exact ca în franțuzește (putem spune o *bună parte dintre crime*); *diferite persoane* este egal cu „mai multe persoane”, pe cînd *persoane diferite* înseamnă „persoane care nu seamănă între ele”, iarăși ca în franțuzește.

Se creează astfel o diferențiere de valoare a adjectivelor, cel pus înainte servind de calificare, pe cînd cel următor, de determinare. Presupunem că obiectele sint clasate în două categorii, după o însușire a lor: pentru a arăta la care categorie ne referim, vom pune adjectivul în urmă, pe cînd dacă-l punem înainte, marcăm pur și simplu prezența unei însușiri, fără nici un clasament. În zărele din deceniile trecute se mai puteau citi titluri ca: *declarațiile importante ale d-lui X*; din aceasta s-ar fi putut înțelege că d. X a făcut o serie de declarații, iar ziarul se ocupă numai de acelea dintre ele care sint importante. Intenția redactorului era însă să spună *importantele declarații*: d. X a făcut niște declarații care sint toate importante. Pentru a mai da un singur exemplu, să se compare *plin sezon*, „toiul sezonului” cu *sezon plin*, „sezon cu ample rezultate”.

Un semn că avem de-a face cu o influență franceză este și faptul că ne este mult mai la îndemînă să punem înainte adjectivele împrumutate recent decît pe cele tradiționale: nu zicem (cel puțin deocamdată) o *grasă vacă*, un *crud fruct*, un *negru ciine*, așa cum nici în franțuzește nu s-ar putea folosi prepunerea în aceste cazuri.

Totuși existența unui model franțuzesc pentru fiecare unitate în parte nu mai este o condiție. Am arătat altădată că limba care împrumută un procedeu îl duce adesea mai departe decît cea din care l-a luat. Așa se face că noi folosim astăzi prepunerea în cazuri în care franceza nu o admite. Un exemplu este tocmai adjectivul *modern*, de care vorbeam la început: un francez n-ar zice în ruptul capului *une moderne usine*.

Acum ceva mai mult de 30 de ani am auzit-o pe maica Smara stînd de vorbă, în franțuzește, cu un iugoslav, pe care îl asigura că ea va primi scri-soarea lui, chiar dacă nu va avea drept adresă decît numele ei și România: *je suis la plus connue femme de Roumanie*, zicea ea, traducînd evident din românește (*sînt cea mai cunoscută femeie din România*). În franțuzește nu se poate spune decît *la femme la plus connue*. În general, în franțuzește adjectivele constituite din participii sint puse numai după substantiv, astfel că formulele ca o *avansată idee*, o *controversată teorie*, curente în românește, nu sint admise de limba franceză.

Se înțelege că, dispunînd acum de două posibilități de plasare a adjectivului, limba devine mai suplă și, în același timp, izbutește, fără material suplimentar, să exprime nuanțe mai variate.

AI. GRAUR

## PARADOXUL

## AVANGARDEI

(Urmare din pagina 5)

fabula absurdă, de o ironie atroce. Urmuz e un exemplu. Scriitorii mai modești s-au realizat (și aici trebuie să căutăm adevărata lor originalitate) în mici parabole umoristice (un umor negru, absurd), unde spiritul juvenil iconoclastic se răsfăță. Autorii de Avio-grame, și de picto-poeme sparg geamurile poemului grav și pun în locul lor desene infantile și demonice, cu speranța de a stîrni indignarea omului de treabă. Chip, astfel, de a protesta împotriva excesului de logică și sentimentalitate în artă și de a dovedi că perimetrul literaturii însumează și alte spații ale sensibilității: grotescul, trivialul, iraționalul etc. Luna și lampa de pe masa de lucru, cosmosul și bucata de tablă abandonată pe stradă, iubirea, suferința ca și ridicolul, penibilul, stupiditatea — pot deveni cu egală îndreptățire motive pentru un poem tulburător. Acesta e construit de regulă din calcul și hazard (B. Fundoianu), hazardul fiind, totuși, elementul ce ordonează desfășurarea poemului integralist.

Sașa Pană ne oferă în *Antologia sa fragmente din poemul total*, unic pe care ambiționau să-l scrie în deceniul al IV-lea

avangardiștii români. Acest scriitor delicat e de treizeci și mai bine de ani grefierul conștiințios al mișcării și cine stă de vorbă cu el rămîne surprins de credința lui netulburată în marile destin al suprarrealismului. Ca personajul lui Ciprian, el crede în steaua Faraonului său. Faraon al V-lea se cheamă Unu, revistă eclectică în jurul căreia s-au grupat cîțiva publiciști specializați în inteligente bufonerii. Sașa Pană face eroarea de a nu da extensie în antologia sa (indiscutabil utilă), mai ales acestor vorbe de spirit, croite printr-o obstrucționare a gîndirii comune.

Proverbele suprarrealiste (de felul: „atențiune, elefanții sint contagioși”) au oarecare savoare, par, oricum, glumele unor oameni inteligenți, dezgustați de dialectica de toate zilele. O antologie care vrea să facă dovada că avangardismul a elaborat și altceva decît manifeste, se poate bizui pe astfel de aforisme întoarse, amuzante în incongruitatea lor voită. Sașa Pană alege altă cale, lărgind enorm cadrele noțiunii de avangardă. N. Mănolescu și Lucian Raicu au semnalat această tendință de inflație a sumarului prin includerea unor autori ca Arghezi, Barbu, H. Bonciu, Dan Botta, Virgil Cărianopol, B. Fundoianu etc. în nici o legătură structurală cu suprarrealismul sau integralismul. Numai faptul de a fi colaborat la reviste cu orientare modernistă ori de a fi introdus în chip deliberat un element de absurd în operă nu justifică în nici un fel trecerea lor în sumarul antologiei.

Mizînd pe mai mulți cai, arhivarul Chirică se îndoaia, așadar, că ar putea cîștiga premiul cel mare numai cu Faraonul său!

Desen de  
TAȘCU GHEORGHIU



Intr-o frumoasă seară a anului o mie nouă sute patruzeci și unu, un băiat stătea cu coatele rezemate de pervazul ferestrei deschise, privea rondurile cu trandafiri galbeni sau poate motanii care dormeau încă, simțind cum o durere ascuțită îl săgetează prin dinții de lapte.

Motanii se trezesc, se întind la început leneși în praful din curte, apoi încep să alege unul după altul, cu mișcări domoale pe jumătate adormiți încă, sperind și înfuriind găinile care coteodăcesc de mama focului.

Mama se întoarce din curtea din spatele casei, intră în bucătărie, aruncă covoarele făcute sul sub podea, oftează ștergându-și fruntea de transpirație, dă drumul la robinet și se șterge după aceea pe mâini de poalele halatului agățat de cuiul de lângă ușă, un halat vechi și zdrențuit, galben, cu flori mărunte albastre.

Fata asta foarte tinăra din fotografie, e mama, așa cum arăta ea atunci. „Mamă, strigă Andrei, mă dor dinții!”

Mama e mult mai frumoasă decât în fotografia asta prost executată, probabil opera unui fotograf amator.

Lângă sat e o fabrică de chimicale care are un cinematograf, o clădire mare ca un hangar, din cărămidă roșie. Andrei stă întotdeauna în fața pe un fel de bănci improvizate din scinduri, agățându-și adeseori pantalonii în cuiele prost bătute și pe pînă sînt niște soldați blonzi și veseli care vorbesc nemțește. Minunat film și era și colorat: o doamnă cu un păr lung și blond într-o mașină decapotabilă și doamna merge așa cu mașina și ce frumoase erau și pașiștile pe care ea le străbate, vaci cu ugerile pline de lapte pe lângă care mașina trece și doamna face amabilă și drăguță cu mîna văcarilor, niște băieți tineri cu pantaloni scurți care sar într-un picior și fac holario, holario, și orașele în care doamna intră cu alei și vile drăguțe și mai ales cu mulți trandafiri și doamna coboară din mașină și trîntește portiera mașinii, apoi iar se urcă în mașină și-și aranjează fularul în jurul gîtului, apoi doamna urcă niște scări și stă de vorbă cu un domn în halat și cu cărare mare la mijloc, apoi trece pe lângă o biserică foarte mare și iar coboară din mașină și intră în biserică și se roagă și orga cîntă și pe cîmp niște țărani veseli îi fac doamnei semne cu mîna și doamna le mulțumește trimițînd fiecăruia cite o sărutare, cu mîna, și filmu ca filmu, spune mama în vreme ce taie cu un cuțitaș cu o roțiță la capăt, colțunașii, dar era frumos colorat, am mai văzut un film colorat „Orașul de aur”, dar parcă nu avea culori atît de frumoase. Lui Andrei îi plac însă mai ales filmele în care apar prinți cu peruci albe și doamne cu crinolină. Cu cît crinolina e mai înfioată, cu atît Andrei e mai impresionat de filmul pe care îl vede.

Cu timpul, mai ales după ce se va îmbolnăvi de amigdalită, Andrei deveni un expert în deschisul gurii. Iată-l ținînd gura cît poate de larg deschisă, în vreme ce mama îi pipăie cu atenție fiecare dinte, ca să descopere care dintre ei se clatină. Mîna mamei miroase puțin a papricașul de cartofi pe care îl mîncaseră la prînz și bineînțeles a săpun de rufe pentru că mama tocmai se spălase pe mîini. Mama mișcă dintele de sus, din partea dreaptă, care într-adevăr se clatină foarte tare. „Trebuie să-l scoatem”, spune mama, apoi începe să caute în cutia în care ea ține tot felul de mosoare și Andrei o urmărește cu înfrigurare. Mama ține în mîna stîngă un fir de ață albă cu care deobicei îi cîrpește izmenele lui și tatei. Andrei deschide gura și mama înfășoară ața în jurul dintelui bolnav. Au transpirat amîndoi și-și șterg simultan fruntea de sudoare.

Andrei își trece vîrfu limbii peste mica rană de unde a fost smuls dinte. Singele călduț îi năclăiește gura. E înfricoșat și plin de curiozitate în același timp. Așa că după primul dinte scos începură să-l doară și ceilalți. Fiecare dintre noi a trecut prin asta, pe fiecare l-au durut dinții de lapte.

Se trezi după miezul nopții, în odaie era întuneric, prin fereastra deschisă, era încă vară, pătrundea lumina lunii, o fișie albă pe covor, pe aparatul de radio, pe scaunul de lângă pat, pe pantalonii și izmenele groase ale tatei, pe tabloul de pe perete (doi copii ținîndu-se de mînă rătăciți pe o punte dedesubtul căreia se cască râul adînc, cu îngerul păzitor în spatele lor, în rochie roz și cu aripioare).

Sîntem într-o frumoasă noapte de vară a anului o mie nouă sute patruzeci și unu. În luna august. Un băiețaș pe care îl cheamă Andrei, se trezește la miezul nopții și-l chinuie dinții, îl dor îngrozitor.

Noaptea de vară e senină, și de farmec plină și, din înd în cînd, cite un cîine latră răgușit (prin somn).

Își pipăie cu atenție fiecare dinte cu speranța că-l va descoperi pe cel bolnav.

— Mamă, mă dor dinții, spune Andrei.

— Ce-i cu tine, de ce nu dormi, spune mama, mai mult adormită decît trează.

— Mă dor dinții, scîncește Andrei.

Fotografia nu e prea reușită, în mod sigur opera unui fotograf amator, e prea mult sau poate prea puțin expusă, sau poate îngălbenită de vreme, în tot cazul e greu ca să-ți dai seama după fotografia asta, cum arăta mama atunci. Bărbatul care e lângă mama e un inginer chimist, petrecerea asta pe care o puteți vedea în fotografie, are loc acasă la inginer, el avea și două fete, pe una o chema Hildegard și pe cealaltă Grunhilde, numele foarte vechi, spunea inginerul, din bătrînele cărți germane, și inginerul în 1944 a fugit în Germania cu armele naziste, iar în 1945 s-a întors înapoi, fără fete, au murit amîndouă, ne spunea el arătîndu-ne fotografia lor cu codițe groase și foarte blonde, vreau să uit că sînt german, spunea el, privindu-l pe interlocutor pe deasupra ochelariilor, apoi iar a plecat și cînd s-a întors peste zece ani părul îi albise complet, își schimbase dioptriile la ochelari, purta niște ochelari acum cu lentile foarte groase din care cauză avea niște ochi care nău permanență păreau speriați, Andrei îl vedea uneori vara, trecînd prin dreptul ferestrei cu bîdonul lui nihelat, atent să nu verse laptele, cu pantaloni de golf și fără ciorapi, încît Andrei se mira întotdeauna cît de albe pot să-i fie picioarele. În fotografie el stă lângă mama, îi spune probabil ceva foarte vesel, pentru că mama zîmbește amuzată, cuvintele au zburat însă, au dispărut de mult și sînt sigur că nici mama nu-și amînește ce i-a spus domnul Kelner atunci. Dar mama era mult mai frumoasă chiar decît în fotografia asta în care zîmbește atît de amuzată domnului Kelner! — Pe Andrei îl dor dinții, îi spune mama tatei, care se trezește și el. — Nu mai poate omul dormi de gura voastră, spune tata și se întoarce pe partea cealaltă.

Și mama se scoală buimăcită de somn, își acoperă un

## Sorin Titel

# FRUMOASELE ZILE DE VARĂ

căscat cu mîna stîngă, merge aproape împleticindu-se prin odaie, apoi Andrei o aude umblînd prin bucătărie, o aude scotocînd prin bufet și e atît de atent la ce face mama, încît pentru o clipă uită de durerea de dinți...

— Dă-i să tragă niște țuică pe nas, spune tata cu plapuma trasă peste cap, încît vocea îi vine parcă dintr-o cadă.

Apoi tata începe din nou să sforăie și visează ceva neplăcut pentru că începe să vorbească prin somn.

Mama stă sprijinită de ușa de la bucătărie în cămașa ei albă de noapte și plînge. Dar asta se va petrece mai tirziu, după plecarea tatei pe front.

— Nu vreau să trag țuică pe nas, îi strigă Andrei mamei care continuă să caute calmantele în bufetul din bucătărie.

— Ce strigi ca un prost, se scandalizează tata trezindu-se din somnul lui cu vise urite.

— Pe Andrei îl dor dinții, îi spune mama care se întoarce din bucătărie cu un pahar cu apă și niște pilule pe care le ține în palma stîngă.

— Dă-i să tragă țuică pe nas, spune tata.

Înarmat cu un clește de scos cuiele de lemn făcea eforturi disperate să prindă dintele, pentru că Andrei își mișca anume capul în toate părțile ca să-l deruteze pe vecin, mama îl ținea de mîini, iar tata îi imobilizase picioarele. Apoi tata ajuns la capătul răbdărilor îi dădu pantalonii jos și-i trase două sau trei scatoalce cu cureaua. Băiatul se liniști dintr-odată și cleștele de scos cuiele de lemn își făcu într-un mod mai mult decît onorabil datoria.

Cît fu iarna de lungă Andrei nu se mai plînsese de durere de dinți. Apoi în gingie începură să-i apară niște colți mici, de parcă erau niște cornițe mărunțele de ied. Andrei le pipăia zilnic cu limba și așa începură să-i crească dinții cei noi. Dar Andrei nu scăpase încă definitiv de dinții de lapte. Băiatul începu din nou să se plîngă de durere de dinți. De data asta se luă hotărîrea să-l ducă la dentist.

— Nu ți-e frig așa, spunea mama, căldura asta e destul de înșelătoare, primăverile astea timpurii sînt tare perfide, vezi, ține gura închisă și respiră pe nas, stai frumos nu te fii atîta, n-are loc omu' de tine în trăsura, n-am mai văzut atîția ghiociei niciodată, putem opri puțin să-i culegem, n-are rost totuși, am zis-o și eu așa într-o doară, pînă ajungem acasă tot nu mai sînt buni de nimic, dacă am avea o ulcică cu apă unde să-i punem, a plouat mai mult decît pe la noi, uite cît sînt băltoacele de mari, arde soarele așa pentru că e după ploaie, să văd dacă n-ai transpirat cumva, mă trezesc că faci o gripă, am bănuît eu, e cămașa leocarcă pe tine, ești tot o apă, trecem întîi pe la matusa Chiva să-ți schimbi cămașa, bine că n-am gîndit să iau cu mine una de schimb, nu acum, după ce-ți scoți dintele îți iau cite vrei tu, ții mînt că la croitoru ăsta am fost anu trecut cu tăticu să-și facă costumu ăla de haine, la domnu Dimer, ți se pare ție că nu te mai doare, cînd ajungem acasă iar începi să mi te vaiți, e un clește micuț special, nici nu simți cînd ți-l scoate, deschizi gura și gata, nu, mulțumim, nu mîncăm nimic, dacă Andrei vrea o ceașcă cu lapte fierbinte nu te refuzăm, știu, se poartă acum pălării cu boruri mari, dar nu cred că mie mi-ar sta bine, moda asta e făcută pentru femeile înalte, dumneata poți purta liniștită, cum să fii prea bătrînă, ba sînt de părere chiar că te avantajează, ce trebuie parcă să-i spui lui, ți-o faci și gata, nu trebuie neapărat ca el să știe, așa sîntem noi, ne-am obișnuit să le dăm raportul la orice fleac, nu, nu mai stăm, mulțumesc, dar nu pot să pun nimic în gură, trăsura asta mi-a întors stomacul pe dos, uite, iau totuși un pișcot să nu zici că te refuz, nu, nu mai stăm, mai tirziu o fi plin de lume și cine știe cît trebuie să așteptăm, doamne, doamne, nu poți și tu ocoli băltoacele, trebuie să calci drept în mijlocul lor, aici e bine că e cald, nici nu e așa multă lume cum am crezut, da, a crescut în ultimul timp, toate hainele au rămas prea scurte pe el, desigur, la toamnă merge la școală, a învățat singur să citească, eu nu l-am încurajat, toate la timpul lor, nu-i așa domnule doctor, acum o să se plictisească în clasă, deschide gura cît poți tu de mare, cred că cel din stînga, domnule doctor, da, se clatină destul de tare, dacă te miști atîta, domnu doctor n-are cum să vadă care dinte te doare, are niște dinți nenorociți, exact taică-su, da îl țin eu de cap dacă trebuie, vezi ce ușor a fost, nu-i așa că nu te-a durut, să-l păstrezi ca amintire pentru cînd te însori, pune-l în buzunarul de la cămașă, stai întîi să ți-l împachetez într-o hîrtie, nu vezi că e plin de singe trecem întîi pe la Gruber c-am auzit c-au primit un material frumos din celofibră nemțească, imită mătasea teribil, ai văzut rochia aia a matusii Chiva e din mătase de-aia din import, să nu-i spui nimic lui taică-tu pînă e rochia gata, știi cum e el, iar ai călcat într-o băltoacă nu poți să te uiți și tu unde calci, acum te doare rana e doar o rană acolo care trebuie să se vindece, nu, n-am uitat, mergem după aceea, fii liniștit că nu se închide pînă la unu. dacă nu mergem la el acasă, știu doar unde stă și ne servește că-l cunoaște doar foarte bine pe taică-tu. (Mamă, ce frumoasă ești în rochia ta de celofibră cu umeri drepti, bine vătuiți, după moda nemțească, cu rochia ta lungă pînă la jumătatea pulpelor, rochia ta cu panglicuțe și volănașe, cît ești de frumoasă în rochia asta astăzi în ziua de Paști, cu pălăria asta cu boruri mari, ai îndrăznit totuși să-ți faci o astfel de pălărie, trasă pe ochiul stîng, te rog mamă să te mai uiți încă o dată în oglindă, în timp ce avioanele zboară undeva foarte sus deasupra noastră, atît de sus încît noi le auzim doar fără să le fi văzut vreodată! Dar noi nici nu le auzeam, nu-i așa mamă, noi ne uitam în oglindă, în vreme ce ele zburau sus, foarte sus, dumneata în minunata rochie cu flori mari albastre sau roșii, eu în costumul meu nou din stofă țesută în casă care mă roade groaznic la gît,



Ouăle roșii și cozonacul sînt acolo, pe masa din sufragerie, e o adevărată zi de sărbătoare și mama aruncă o ultimă privire în oglindă și i se pare că totuși partea de sus a rochiei ar fi putut arăta totuși mai bine.)

— Ieri s-a spînzurat un om în cîmîtir, spune Andrei.

— Era un dezertor, spune mama.

— Nimeni nu știe nici de unde vine nici cum îl cheamă, spune Andrei.

— Nu i-au găsit nici un act în haină, spune mama.

— S-a săturat și el de război, spune Andrei.

— L-au îngropat aseară, spune mama.

— Cristos a înviat, mamă, spune Andrei.

— Adevărat că a înviat, spune mama.

Dincolo de cîmîtir e iadul și Andrei trece prin cîmîtir pe lângă crucile din lemn putred, trece pe lângă mormîntul dezertorului și ajunge în iad. Iadul e un imens cabinet dentar și dracii au toți halate albe și nu tocmai curate. Halatele sînt stropite cu singe și cu scuipatul celor care și-au pierdut dinții și maselele, dracii sînt deci niște domni în halate nu tocmai curate, cu ochelari cu lentile groase, fiecare în mîna cu cite un clește mic și scilpitor, spre deosebire însă de medicii obișnuiți cleștele acestora pare a fi de aur sau de argint, pentru că strălucește puternic ceea ce îl face parcă și mai fioros. Toți sînt foarte ocupați cu scoaterea dinților unor tineri imberbi. „Sîntem acum într-adevăr foarte ocupați cu dezertorii”, îi spune Scaraoțki lui Andrei, acesta fiind singurul dintre draci care avea coadă. „Sînt trădători de țară și de rege”, mai adăugă el. „După ce le scoateți toți dinții cu ce vă mai ocupați?”, fu curios Andrei să afle. „Dar cresc foarte repede la loc”, îl lămurește Scaraoțki zîmbind ironic. „O luăm de la început de fiecare dată”. „Așa cum cresc dinții de lapte” precizează Andrei. „Exact”, fu de acord Scaraoțki, ai sesizat foarte bine, adăugă el zîmbind din nou din colțul buzelor. „Dar ei, ei ce zic de toate astea, se lasă ei așa să le scoateți voi cit e ziua de lungă dinții?” spune uimit la culme băiatul. „Tocmai pentru asta sînt în iad, ca să se supună”, spune Scaraoțki. Aici toată lumea e de acord cu hotărîrile noastre. Asta e legea noastră fundamentală, spune dracul mîngîindu-l pe băiat pe frunte

Lacrimile mamei îl treziră în noaptea aceea pe Andrei și nu durerea de dinți. Mama stă deci în pragul ușii de la bucătărie, care se mișcă în toate părțile, în rochia ei de noapte cu volănașe albe.

— Ai să răcești mamă, e de părere Andrei.

Avioanele zburară foarte sus și în toamna aceea, după plecarea tatei, soția directorului fabricii aduse pe lume încă un copil supunîndu-se poruncii fîhrerului. Copiii mai mari ai directorului umblau încă pe biciclete trei sferturi și, făcînd eforturi să crească cit mai repede, se îndopau cu ciocolată. Visau fapte de arme mici Lohengrini cu ochii albaștri, în pantalonii lor foarte scurți, care scoteau la iveală coapsele puternice:

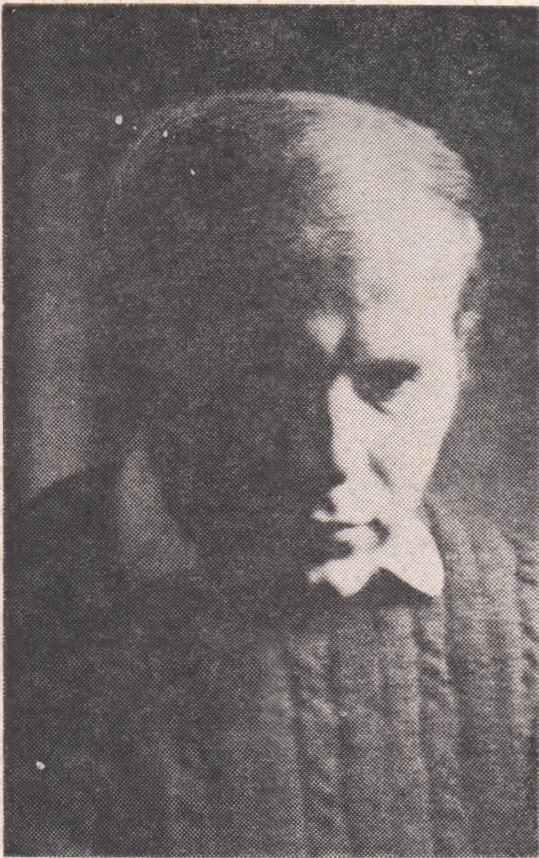
Sprijinită de ușă, mama continua să plîngă în rochia ei subțire de mătăsă. Cînd mama, obosită de atîta plîns, hotărâște să se culce. Andrei care doarme cu ea în pat, acum după plecarea tatei, se stringe lângă ea. Mîinile și picioarele mamei sînt reci, dar fața udă de lacrimi e caldă. Mîinile lui Andrei mîngîie acest obraz scaldat de lacrimi.

— Anul trecut de paști cînd m-am întors de la biserică... spune Andrei și se oprește la mijlocul frazei, fîlcile i se crispează, gura refuză să mai dea drumul cuvintelor, încît tot ceea ce ar vrea el să spună trebuie să rămînă în el, niciodată rostit pînă la capăt, acel lucru care se întîmplase în primăvara trecută în joia

(Continuare în pagina 18)



# A TREIA NOAPTE FANTASTICĂ



Dacă la început nu pricepusem mare lucru, acum, pentru mine cuvintele cardinalului capătă din ce în ce mai multă însemnătate; o fi nebun, îmi zic, și așa dintr-o dată i s-a năzărit să descopere o mare asemănare între Ramayana și femeia pe care a iubit-o în urmă cu douăzeci de ani. Desigur că vorbele unui nebun nu trebuie luate în seamă, dar ce te faci atunci când el este mult mai puternic decât tine?! te cheamă — n-ai încotro, trebuie să te duci; te lasă să-l aștepți ore în șir, apoi apare, te avertizează, strigă și, în sfârșit, îți trintește o poveste bine ticluită, iar la urmă îți spune că ești un bărbat inteligent, că trebuie să iei lucrurile așa cum sînt ele, descoperi că tonul lui, în aparență calm, este dur și amenințător, încît îți îngheață inima și nu te simți în siguranță decât atunci cînd ajungi acasă, tragi zăvoarele în urma ta, te așezi în pat și te înfășori în plapumă întocmai unui colet bun de trimis prin poștă. Și dacă pînă ieri nu mă îngrijora decît soarta Ramayanei, acum știu că răzbunarea cardinalului ne va urmări pe amîndoi deopotrivă și, oricît de mult ne-am strădui, altă cale nu mai există decât renunțarea la înfrînările noastre. Știu că Ramayanei nu-i pot dezvălui nimic în legătură cu vizita pe care am fost constrîns să i-o fac cardinalului și totodată mai știu că ea mă așteaptă de multă vreme, că frica m-a ostenit peste măsură, am adormit îmbrăcat și cu învelitoarea înfășurată în jurul trupului, acum nu-mi mai rămîne decât să întind mîna în căutarea veiozei, să cercetez acele ceasornicului deșteptător, să mă ridic și să mă furizez pe străzi ocolite spre cartierul cîmălelor deschise, încercînd astfel să înșel vigilența posibilului observator trimis să mă supravegheze.

Străzile sînt pustii; întind pasul și mă opresc la fiecare colț încercînd să surprind umbra urmăritorului, o iau la fugă și iar mă opresc așteptînd să înceteze hărmălaia cîinilor treziți din somn, și-n așteptare îmi spun că omul din urma mea, desigur, mi-a ghicit intenția și acum nu face altceva decît să se îndrepte spre casa Ramayanei, să mă aștepte acolo, fără a mai fi nevoit să calce pe urmele pașilor mei. Piața orașului, de asemeni pustie, îmi întărește senzația că alerg printr-o cetate de mult părăsită și, dacă din cînd în cînd n-ar răzbate țipetele răgușite ale întîrzițiilor la mesele circumișii, aș face cale întoarsă, convins de zădărnicia căutărilor mele. Las zgomotele pieței în urmă, o iau la dreapta, știu că voi merge pînă la prima încrucișare de drumuri, apoi la stînga și iarăși la dreapta cale de cîteva minute și, în sfârșit, după colțul acela unde vara se vînd băuturi răcoritoare și acadele pentru copii, casa Ramayanei la ora asta cufundată în întuneric și cu perdelele trase; voi pătrunde în vîrfurile picioarelor, voi ciocni o dată și încă o dată, pentru a treia bătăie lăsînd să se scurgă un anumit interval de timp și mai știu că, după repetarea semnalului, în dreptul ferestrei va apare o mină albă cu degete prelungi care-mi va da de înțeles că nu există nici o primejdie, că pot, deci, să intru. Dar pe măsură ce mă apropiu, teama că aș putea întîlni o mulțime trimisă să mă supravegheze îmi frînează ritmul înaintării, mă opresc, fac cale întoarsă și pornesc într-o fugă bezmetică spre piața intens luminată, fără a lua în seamă pericolul alunecărilor și vîntul tăios ce-mi suflă în obraz spice ascuțite de zăpadă. În ușa circumișii mă izbesc de chelnerul pleșuv, cu brațe scurte, care îmbrîncește un bătrîn amestecat de băutură și nepuțințios; intru, aud zgomotul înfundat al căderii omului și-mi spun că pe o astfel de vreme nici nu-i trebuie două ceasuri — dimi-

neața va fi gata congelat, cu hainele albe de promoroacă și cu buzunarele întoarse pe dos. Circuma — așa ca în fiecare noapte în apropierea orei de închidere — are aspectul jalnic al unei săli de așteptare în care s-a dat o mare bătălie. Telefonul plasat pe peretele din fund mă obligă să-mi croiesc drum printre mese și scaune răsturnate, printre trupurile bărbaților adormiți în așteptarea plecării tovarășilor de petrecere pentru a fi ridicați și duși acasă; printre cioburile sticlelor sparte. Duhoarea de băutură stătută, fumul acrit de țigară, precum și vacarmul care mă plesnește în moalele capului încă de la intrare îmi sporesc nesiguranța picioarelor dîndu-mi senzația că sînt și eu unul din oamenii aceștia care au chefuit pînă la o oră atît de tîrzie. Ridic receptorul și dintr-a dată uit totul, vreau să zic toată spaima strînsă în ultima vreme, mă simt învăluit de o liniște și o bucurie de mult nemăintîlnită. Mă întreb numai cum de nu mi-a venit pînă acum salvatoarea idee cu telefonul, care de bunăseamă m-ar fi scutit de atîta neliniște și alergătură, dar întrebarea mea rămîne fără răspuns: din partea cealaltă a firului se aud cîteva hîrîituri și vocea adormită a Ramayanei.

— Uite, îi spun, mă aflu în piață, aș fi vrut să te văd, dar nu pot veni. Dacă vrei, îmbracă-te, te aștept...

— Tu nu-ți dai seama? Ai pierdut noțiunea timpului sau ce se-ntîmplă? Am așteptat toată după-amiază și, în așteptare, am adormit. E întuneric, nu pot vedea ceasul, dar mi-l închipui trecut de miezul nopții și mă întreb ce e cu tine?

— Dacă poți... știu eu cum să-ți spun? aș vrea tare mult... dar cuvintele mi se împleticesc în gură și, tot atît de neașteptat precum veniseră, liniște și siguranța mă părădesc definitiv, lăsînd loc unei cumplite și greu de îndurat incertitudine.

— Du-te acasă, se mai aude vocea Ramayanei. Incerc să-i explic, dar argumentele îmi lipsesc; îmi dau seama că rostesc la întîmplare vorbe fără nici o noimă și fiindcă îmi simt încheieturile picioarelor moi și neobișnuit de flexibile, mă așez la cea mai apropiată masă și aștept să fiu întrebat ce mai doresc la o oră atît de nepotrivită, aștept chiar să fiu confundat cu un consumator înrăit și recalcitrant, să fiu luat de umeri și îmbrîncit alături de omul care zace beat și inconștient în fața ușii de la intrare.

Și, fiindcă omul pleșuv îmi cunoaște dărnicia și nesocotința cu care scot banii și-i arunc pe mijlocul mesei, nici nu mai așteaptă comanda, îmi aduce obișnuitul pahar cu băutură gălbuie și intens mirositoare; desigur că singurătatea și nesiguranța pe care nu mi-o pot ascunde îl bucură peste măsură, se vede după felul în care încearcă să lege vorba, sunetele lui îmi sfredelesc timpanele întocmai unor insecte vioaie și de neduplecate. Oricît de binevoitor aș încerca să fiu, tot n-aș putea înțelege cuvintele repezite ale omului din stînga mesei mele și-mi zic că, fără-ndoială, nu poate fi vorba decît despre felul în care va arăta localul la primăvară, cînd vor aduce orchestră, vor amenaja grădina și ringul de dans, sau poate că omul îmi explică ceva în legătură cu urmările nefaste ale consumului de alcool; cineva încercase odată să-mi argumenteze că cei mai înveciați dușmani ai alcoolului sînt înșiși producătorii și distribuitorii băuturilor spirtoase; desigur, ei sînt cei mai în măsură să știe cum să combată acest viciu și dacă n-o fac, e numai din teamă pentru propria lor existență, dar fiindcă sînt convins că niciodată nu voi putea spune că am priceput ce turuie gura acestui nemernic libidinos, ridic paharul, sorb la repezeală, i-l întind și-i fac semn să-mi mădăc un ul.

Cu cît mă gîndesc mai mult, cu atît mai mult prezența Ramayanei îmi devine indispensabilă, nici băutura, ca altă dată, nu mă mai poate face să uit că de fapt sînt singur și nefericit, urmărit și interogant, hătuit fără vină. Chelnerul a priceput că în noaptea asta urechile mele nu sînt dispuse să audă nimic din ce se petrece în jur; vrînd totuși să-mi dea de înțeles că-i ostenit după atîta alergătură și stat în picioare, îmi aduce mai multe pahare deodată și se retrage în colțul din stînga pentru a-și număra băniile.

Lată, îmi zic, nici nu mă pot măcar bizui pe faptul că va veni vreedată ziua aceea, da, ziua aceea în care, fără teamă să pot sta alături de Ramayana și să-i vorbesc despre mine sau indiferent despre ce, să-i vorbesc poate chiar despre noaptea aceasta, de ce nu? i-aș spune: „era noaptea, stam la o masă din circuma pieței, beam și mă gîndeam la tine, și cu cît beam mai mult ca să pot uita că n-ai vrut să ieși, cu atît mai cumplit mă cuprîndea dorul de tine, de ochii tăi oblici și mîinile cu degete prelungi și-mi închipuiam cît de bine ar fi fost să te am alături, să-ți privesc degetele mîinilor, sub masă, să-ți bînuir rotunjimea genunchilor și pulpele picioarelor înroșite și încinse de asprimea gerului de afară; tu să ascuți și eu să-ți povestesc ceva, orice, fiindcă asta de fapt nu contează și nici mare lucru nu poate să mai însemne; tu să mă ascuți deci și eu să-ți povestesc; da, chiar așa gîndeam atunci — cînd, în ciuda paharelor pline mereu, mintea se încăpășina să-mi rămînă limpede și-n afara oricăror semne de amorțeală — cît de bine ar fi fost să te am alături, în sinea mea să mă minunez de lungimea degetelor tale, tu să

ascuți, eu să mă prefac că totul este foarte obișnuit, cu nimic ieșit din ordinea firescului, că altfel nici nu mi-aș fi putut închipui o seară ca aceea, să las impresia unui bărbat sigur pe gesturile și cuvintele sale, tu să mă ascuți și eu să-ți spun: întotdeauna m-am întreb de ce oamenii își pun multă încredere în mine; majoritatea celor care m-au cunoscut, s-au mulțumit, de bună seamă, numai cu statura mea impunătoare, alții, cum ai fi tu bunăoară, au fost uimiți de siguranța mîinilor mele și s-au simțit dator să mă respecte, chiar să vorbească frumos despre mine, dar nîmănu nu i-ar fi trecut prin minte, că și eu la fel cu toți ceilalți (dacă nu chiar mai mult decît ei), sînt supus aceluiași gînduri, slăbiciuni și neliniști aidoma tuturor muritorilor de rînd care se-nvîrt zilnic în jurul nostru și pe care nici nu-i mai vedem.

Dar, ca să poți înțelege mai bine, află că de cîteva săptămîni deasupra orașului nu mai plutește nici un nor aducător de ploaie, asfaltul, zidurile și acoperișurile clădirilor, incinse de căldura ucigătoare a soarelui, dogoreau ca niște cuptoare încinse. Oamenii umblau amețiți, cu chipurile congestionate, în căutarea unui adăpost răcoros pe care nu-l puteau afla nici noaptea, căci și atunci aerul rămînea mai departe fierbinte, cu miros de praf și iz de lucruri calcinate pe jumătate. Și ca să mă poți înțelege, ar fi desigur bine să mai știi că în vara aceea secela distrusea orice urmă de vegetație, oamenii visau mintuirea pădurilor umbrase și vijelii apelor de munte spre care fugeau o dată cu lăsarea nopții în speranța că dimineața vor ajunge, dar mulți se întorceau mai sleiți de puteri și mai înnebuniți decît la plecare, aduceau vești groaznice, ziceau că nu mai au nevoie de nimic, că nu mai vor altceva decît să-și găsească sfîrșitul între zidurile caselor lor. Activitatea orașului amenința să se prăbușească, majoritatea refuza să mai lucreze: la ce bun?, se întrebau ei, dacă și așa va trebui să murim? Aprovizionarea se făcea din ce în ce mai anevoie, apa ajunsese să se împartă cu porția și numai la anumite ore ale zilei, prăturile alimentelor crescuseră vertiginos, cei ce se întorceau, povesteau fapte de necrezut care se petreceau în cîmpie și, ca un făcut, cu cît mai de necrezut erau veștile aduse, cu atît mai mulți părăseau orașul și cu atît mai neînsemnat devenea numărul celor care reușeau să se întorcă. Ziua despre care vreau să-ți vorbesc mă găsise mai neliniștit decît oricînd, din pricina căldurii aveam înșomnii nemaiîncercate pînă atunci, noaptea mă perpeleam în așternutul ud de sudoare, ziua umblam buimăcit de zăpușeală și de zvonuri, așa că-n seara precedentă, nemaiputînd suporta osteneala și așteptarea somnului, care oricum, știam că nu mă va cuprinde, am înghițit un narcotic puternic ce m-a adormit preț de cîteva ceasuri, dar ce folos? fiindcă dimineața m-am trezit tot la fel cum mă culcasem, cu gust amar pornit din cerul gurii și, după cum îți spuneam, mult mai neliniștit ca urmare a viselor care mă încercaseră în timpul somnului meu agitat. Se făcea că mă aflam la adăpostul unei vegetații luxuriante care se întindea pe o suprafață atît de mică, încît aș spune că nu întreaca camera mea de locuit; împrejurul meu bănuiam imensitatea desertului necruțat, dar mă simțeam apărut, cuprins de-o siguranță uimitoare, pînă la mine nu răzbăteau decît raze palide de lumină; în mijlocul oazei am descoperit o fințînă cu apă limpede, alături o bancă cioplită dintr-un trunchi de copac, auzul îmi era desfătat de cîripitul păsărelelor și cu toate că numai la cîțiva pași îmi imaginam nesfîrșitul nisipurilor mișcătoare, mă simțeam fericit; am să beau, îmi ziceam, apoi am să dorm pe trunchiul cioplit alături de răcoarea plăcută și odihnitoare a fințînii, o să dorm și o să mă visez stăpînul unui finut minunat, așa cum nu mi s-a mai întîmplat să mă visez încă din anii copilăriei. M-am apropiat de fințînă, am căutat un vas cu care să pot scoate apă și, negăsind, m-am neliniștit și am început să alerg printre copaci răscolind cu atenție fiecare tufă, mă și vedeam murind de sete alături de o apă pe care nu o puteam ajunge, dar reîntorcîndu-mă am ris singur de nesocotință disperării mele; apa se arăta atît de aproape, încît nu ar fi trebuit decît să ingenunchez, să întind brațele și să sorb din pumnii făcuți căus, oricît și-n liniște, lichidul rece și binefăcător. Am căzut în iarba deasă de la picioarele mele, am întins brațele, m-am lăsat să alunec cît mai mult spre suprafața netulburată a apei, folosind ultimul centimetru pe care-l simțeam că nu-mi primejdăiește echilibrul, dar, oricît m-am străduit, încercările mele au rămas zadarnice, înălțimea apei rămînea mult prea scăzută încît să o pot atinge măcar cu vîrfurile degetelor. Chinul a durat vreme îndelungată, cerul gurii îmi devenise amar de atîta uscăciune și cînd am știut că niciodată nu voi ajunge să-mi potolesc setea și că nici posibilitatea unei evadări prin desert nu mi se oferă, am izbucnit în plîns și lacrimile mele se izbeau cu clipocit abia perceptibil de suprafața apei. M-am deșteptat și treaz fiind am continuat să plîng încă sub stăpînirea aceluiași vis din care n-am putut lesne ieși, apoi iarăși am adormit și la căpătîiul meu veghea un bărbat necunoscut, îmbrăcat în haine albe, tras la față și încărînit; bărbatul îmi povestea că la început fințina fusese lipsită de apă, dar se umpluse treptat cu lacrimile trecătorilor care și-au

dat sfîrșitul în bătă nîsipurile ai putea spune tanță, că pe o întîmplă să vi deșertului, că importantă și mine fi-aș po acelei nopți și cepi mai bine ochii mei, ce treb? uite, loca nerul a termin cum moțăie ai unul mi-am f mă știu alți de aștept fără nă vreme băutura mai puțin bî mine, dac-aș prelungi răst sub masă fi-aș picioarelor în atunci desigur mai multă vre strîns să-ți p fi finut să-ți nume, despre plîngînd și acc fi putut înțel oricare, supus neliniști ca în dimineața acc rătate, am ieș plare, rarii tr tîrit picioarele și palide de p în tăcere pe l meni nu mă l închipui bucu derea bunului vorbit în rep vreme în tăce retrasă și lîi pe care o frec am pornit aș regăsi localul mea aceea, c nărilor bătrîi margini; am că nădușeala cinse, găsîră idee ca de o am ajuns, se cădeau perpe mică urmă de de vînt care t em încă în fel ca întode geau obloana dar așteptau chiar în du ne mai putea îmi încinsese simțisem năc tîrîndu-ne an tră — cuvînt și chiar dacă că nu am fi simple, neî fiindcă apa nu mai simți decît dacă st zător al tă trebuie decît rul e gata or pahare pline, și eu să mă despre care t îndcă dorința între bulgări moment, am spre seară; în cîrpe ume mele sperînd fierbîntate și rele a căzut lumina gălbi umple de oar rile caselor cate, fețele s doar vom re scut; ne sim umbrelor t scop pe asfa puși să invîi putem schim dea, toți își parcă de tre nu plutea n tonia aștern de bărbați cere ca și cu să comunice, său, femeile zii și imateri călcău cu te durilor prăf trase, în usc care împiedî cioarele ei, s pluteau sticl Chelnerii, d clele aburite de masa de cat eu nere sfîrșit găsise trei sticle, n bații înveșm diferenți. A gămîntea cu mai moale c răspuns, cel indică hîrtie descifra pro colorată de și ca pentru să fumeze în



încercând să stră-  
duplecat. Desigur  
e lipsit de impor-  
tului i s-ar putea  
uncat în mijlocul  
nici asta nu are  
a afla alături de  
a care a urmat  
lea face să pri-  
u ești aici, sub  
acestea, mă în-  
se golească, chel-  
rea banilor și a-  
mai repede, eu  
ormi cu toate că  
ate că știu că te  
toate că de la o  
simt din ce în ce  
fost alături de  
privesc degetele  
u mesei și dacă  
otunzi și pulpele  
gerului de afară,  
a de-a te și cit  
ea m-ar fi con-  
de fapt chiar aș  
un început și a-  
trezit dimineața  
numai astfel ai  
un om la fel ca  
geli, slăbiciuni și  
l. Și fiindcă în  
teama de singu-  
străzi la întim-  
și mai puteau  
chipurile trase  
mbre ce lunecau  
dar absolut ni-  
că-ți poți lesne  
t cuprins la ve-  
care fi-am mai  
umblat multă  
întit de berăria  
pusă a orașului  
n de studenție;  
peranța că vom  
tiam de pe vre-  
dă de frunzișul  
lei pietruite pe  
eci, și cu toate  
ne trupurile în-  
ne bucurăm de  
scoperire. Când  
razele soarelui  
șul de cea mai  
ea nici o adiere  
zia că mai sim-  
și respirăm la  
s, chelnerii tră-  
se — ziceau —  
i un transport  
noi abia dacă  
aerul fierbinte  
guri nu mi-l  
Ne-am retras  
în sinea noas-  
folosit la nimic  
a rostim, știam  
a altceva decât  
Ei, dar acum,  
fară e frig și  
arului la gură  
ptă gustul ar-  
știu că nu-mi  
finii și chelne-  
asa cu sticle și  
acestea, încep  
atea acelei zile  
pestesc. Dar fi-  
dăcât îndelung  
arăsise nici un  
reintorcem  
ezit înfășurați  
meaua camerei  
n trupurile în-  
ură. Când soa-  
uit iarăși prin  
cepuseră să se  
nci între zidu-  
purile întune-  
n orbite, doar  
cineva cuno-  
ni în mijlocul  
fără nici un  
ră; eram dis-  
în cu care să  
eni nu ne ve-  
r, preocupati  
minare, în aer  
tulbure mono-  
urmă; grupuri  
strămau în tă-  
fi avut vloga  
sau părintele  
păreau străve-  
einsofite fiind,  
l incert al zi-  
u cu obloanele  
sezată o masă  
alături de pi-  
u apă în care  
ari de gheață.  
direct din sti-  
patele rezemat  
pili, am încercu-  
bucuria că în  
repetat, dorim  
te!“ Dar bă-  
rămăseseră în-  
repetat ru-  
ite pe un ton  
vez. În loc de  
al alene și-mi  
e mai putea  
u o vopsea de-  
„închis“ încet  
nuă să bea și  
cepu să-l rog,

treptat pierzând orice nădejde că va binevoi să  
ne servească, trei sticle reci, sau măcar două,  
le bem repede, nu vă deranjăm cu nimic, le bem  
și vă lăsam în plata Domnului“, dar cuvintele  
rostită cu teamă se izbeau ca de un zid de spa-  
tele oamenilor în alb care, lăsând impresia că  
nu ne observă, fumau. Mi-am simțit cerul gurii  
mai uscat ca oricând, în fața ochilor începură  
să-mi joace linii și puncte și cerceule roșii, ce  
se intersectau vertiginos, mi-am amintit de bu-  
cășile de gheață care pluteau în butoiul de ală-  
turi, m-aș fi mulțumit acum chiar și cu puțin  
apă rece cu care să-mi răcesc timplele și obra-  
ții, dar știam că din nou mă voi izbi de nepă-  
sarea lor și așa, fără nici un gând dinainte, am  
sărit pe deasupra mesei care bloca intrarea și  
m-am năpusit orbește asupra individului care  
mă refuzase cu puțină vreme înainte. I-am în-  
fipt mâinile în ceafă, am ridicat genunchiul și  
l-am izbit în obraz cu putere; răcnetul omului  
mi-a sporit furia și am continuat să-l lovesc cu  
pumnii și cu genunchii, apoi nu știu cum s-a  
făcut că mi-a scăpat și a început să alerge în-  
nebunit în patru labe pe sub picioarele meselor  
așezate în dezordine; o vreme l-am pîndit aște-  
ptînd să-mi recapăt puterile; în stînga am  
descoperit o stivă de scaune cu care am prins  
să arunc împingîndu-l între bar și peretele din  
fund, cu unul l-am lovit chiar în mină și la ve-  
derea singelui, în loc să mă potolesc, m-am re-  
pezit cu și mai multă dușmănie asupra lui, că-  
zut, cum îl prinsesem, îi loveam capul ca pe  
o minge și capul îi suna înfundat pînă cînd por-  
ni să se dilate și să se umple de sîngele revărsî-  
du-i-se din gura fărîmițată. „Ți-e de-ajuns, păcă-  
tosule!“ aș fi vrut să-i strig, dar gîfiam de atîta  
osteneală și cînd i-am întors spatele, l-am descop-  
erit pe celălalt continuînd să bea și să fumeze de  
parcă în jurul său nu s-ar fi petrecut nimic  
neobișnuit; „desigur, e mai puternic, acum mă  
așteaptă, mă ia gata obosit și, înșelat cum sînt  
pe deasupra, mă dă repede gata!“ M-am întors  
cu spatele la perete pîndindu-i mișcările, in-  
tenționam să-mi reglez respirația și să-l iau prin  
surprindere, dar omul se prefăcea că nu mă ob-  
servă, în spatele lui, în stradă, se adunaseră  
grupuri de oameni care așteptau în liniște dezno-  
dămintul. În lumina săracă a amurgului semă-  
nam cu niște statui cioplite cu economie de ma-  
terial, și cînd ziceam că ar fi trebuit să mă re-  
ped și asupra celui de al doilea, am auzit în  
liniștea așternută vocea prietenului meu îndem-  
nîndu-mă la fugă; fluierături și pași grei lo-  
vind caldarîmul de piatră al străzii. Mi-am făcut  
vînt și am sărit peste masa proptită în ușă, cel  
de al doilea nu făcu nici un gest prin care să  
mă rețină, mai mult chiar, se prefăcea că nu  
m-a văzut niciodată, oamenii adunai se desfă-  
cură în două și cu ultimele forțe începui să alerg  
spre partea de margine a orașului, acolo unde  
știam că voi găsi izbăvire. Zgomotul pașilor ce  
mă urmăreau se făcea tot mai greu auzit, am  
traversat o alee principală din care se des-  
chideau mai multe străzi paralele, în partea  
cealaltă am dat peste un șantier de canalizare  
părăsit, acolo, pe toată lățimea drumului se  
săpase un șanț a cărui adîncime nu o puteam  
vedea din pricina înșelării, din loc în loc pe  
deasupra lui se întindeau punți de scîndură în-  
gustă pentru trecerea dintr-o parte în cealaltă  
a trotuarelor, și, în sfîrșit, după multe căutări,  
am descoperit scara de coborîre care să mă  
ducă spre adăpostul întunericului. Dacă spun  
scară e fiindcă altă denumire nu aș putea găsi  
acelei piramide subrede, clădită din scaune sco-  
se la reformă, puse unul peste altul, clătîindu-se  
și din clipă în clipă amenințînd să se prăbu-  
șească sub greutatea trupului meu; cu talpa pi-  
ciorului pipăiam mai întîi așa-zisa treaptă de  
dedesubt, iar cu mâinile eram nevoit să caut bo-  
lovani sau crăpături ivite în peretele de pămînt  
care mi se fărîmița sub degete. După o încor-  
dare care mi s-a părut a dura vreme îndelungată,  
sub picioare am simțit o platformă de scîndură pe  
care zăceau părăsite fel de fel de instrumente de  
săpat; sus, pașii urmăritorilor se auziră apro-  
piîndu-se și îndepărtîndu-se în fugă, am răsuf-  
lat ușurat și pleoapele mi le-am simțit grele acop-  
rîndu-mi ochii; m-am trîntit între cazmale și  
găleși, în groapă aerul era mai puțin incins și  
mirosea a umezeală. Deasupra se deschidea (la  
mare înălțime, credeam eu), o pată imensă de  
semiîntuneric, am închis ochii și am adormit cu  
gîndul la sticlele de bere aburite plutînd între  
bucăți mari de gheață. În sfîrșit, ar trebui să-ți  
mai spun, și de ce să nu recunosc, inima mi se  
umple de rușine, dar, în dimineața următoare,  
trezindu-mă, stam cu fața în sus și, de la adîn-  
cimea aceea de șapte metri, urmăream trece-  
rea femeilor dintr-o parte în cealaltă pe scîn-  
durile înguste aruncate deasupra săpăturilor, le  
observam picioarele dezgolite și, pînă să mă dez-  
meticesc unde mă aflui, totul s-a petrecut ca  
într-un vis din adolescență. Vezi cît de singur  
sînt?! Într-atît încît am început să-ți povestesc  
lucruri fără noimă despre mine numai în spe-  
ranța că astfel am să te pot păstra mai multă  
vreme în prezența mea; dar tu nu ești și dacă  
urechile tale ar fi auzit toate acestea, cu sigu-  
ranță că m-ai fi privit cu dușmănie, dar tot aș  
fi continuat să-ți mărturisesc; așa-zisul vis a fost  
de lungă durată și nici după ce mi-am dat sea-  
ma că totul se petrece în realitate nu m-am ho-  
tărît cu ușurință să mă ridic și să plec de acolo  
sau pur și simplu să închid ochii și să dorm în  
continuare: femeile desigur nu-mi observau pre-  
zența, și chiar așa să fi fost, preocupate să-și  
păstreze echilibrul, nu mi-ar fi acordat nici o  
atenție, putîndu-mă socoti drept beat sau, de  
ce nu?, nebun. Tocmai de aceea aș fi vrut să-ți  
spun toate acestea ca să poți pricepe că sînt  
plămădit din același aluat și supus aceluiași legi  
ca și oricare altul. Acum e tirziu, în curînd va tre-  
bui să mă ridic și să pornesc prin gerul de afară,  
omul din fața ușii o fi crăpat de mult, tu  
dormi și visezi un spațiu verde în mijlocul deșer-  
tului, o fîntînă a cărei apă nu o poți atinge,  
plîngi, dar în curînd la căpătîiul tău va apare

un bărbat prelung, încăruntit și cu veșminte albe  
care-ți va explica misterul aceluia izvor intan-  
gibil, vei rămîne cu el, pe mine să mă ierți, dar  
trebuie să mă grăbesc spre casă, Duk mă aște-  
teaptă neliniștit de îndelungată-mi absență și,  
oricum, în noaptea aceasta tot nu aș mai pu-  
tea să rămîn singur“.

Intr-adevăr, mă simt ostenit peste măsură, las  
banii pe masă, și cînd dau cu ochii de Ra-  
mayana care se îndreaptă spre mine, amușesc —  
surpriza este atît de neașteptată încît nu mai știu  
dacă mă bucur cu adevărat, dacă trebuie să-i spun  
ceva sau s-o întîmpin simplu, în tăcere, ca și  
cînd pînă atunci aș fi așteptat-o să apară din  
clipă în clipă.

— La ora asta, singură! izbucnesc și nici nu-mi  
dau seama cît de nepotrivit sînt cuvintele me-  
le, doar eu și nimeni altul fusesem acela care o  
rugasem să vină și încă pe o astfel de vreme.  
Ramayana tace. Sub masca nepăsării îi bănuie li-  
cărirea de reproș oricînd gata să izbucnească.

— Ce s-a întîmplat? mă întreabă în timp ce  
se așază.

Știu că trebuie să-i răspund imediat, orice ezi-  
tare ar face-o să creadă că am chemat-o fără nici  
un scop; tace și tăcerea femeii mă obligă să caut  
o explicație, oricare ar fi ea, mă simt dator să  
vorbesc — cu cît mă chinui însă mai mult cu atît  
mai mult îmi dau seama cît e de greu să spun ceva  
și fiindcă amînarea devine obositoare, mă trezesc  
povestindu-i:

— În fața ușii zace un bărbat care s-a întrecu-  
t cu băutura și a fost azvîrlit în stradă. Dacă  
nu s-a găsit nimeni care să-l ridice, și sigur că  
nimănuie, la o astfel de oră, nu i-ar surîde o ase-  
menea îndeletnicire, omul nostru a murit de  
mult, hainele i s-au albit de promoroacă și cei  
care au ieșit din urmă au avut grijă să-i go-  
lească buzunarele. Pînă să vii tu, nu am făcut  
altceva decât să mă gîndesc că la vederea lui  
ai putea să te sperii dacă nu chiar să te împie-  
dici și să te lovești. Am fost îngrijorat, dar  
bine că nu ți s-a întîmplat nimic din toate ace-  
stea.

„Doamne, îmi zic, cînd și unde am învățat  
să mint cu atîta convingere? Și acum ce fac?  
E tirziu, în curînd chelnerul se va trezi și ne  
va ruga să părăsim localul, afară e frig, la  
Ramayana nu pot merge și nici de explicat nu-i  
pot explica, vestea ar înspăimînta-o sau ar  
face-o să ridice cu neîncredere, ceea ce ar fi și  
mai cumplit. Mai bine nu-i spun. Ieșim și după  
aceea mai vedem noi!“.

În stradă gerul ne prinse pe neașteptate. O luăm  
pe mijlocul drumului — pe acolo zăpada e  
bătătorită și nivelată de trecerea mașinilor. În  
afară de scîrșăitul ghetelor noastre nu se mai  
aude nici un zgomot care să tulbure liniștea,  
rece și ea, așternută asupra orașului. Aș vrea  
să ne grăbim dar n-avem nici o țintă precisă,  
Ramayana m-ar întreba — eu n-aș ști să-i  
răspund, și cu toate că mă consider mic și ne-  
ajutorat, sub nici o formă nu mi-aș da în vileag  
slăbiciunea. Cînd ieșim din piață, mi se pare  
că mergem de foarte multă vreme, încheieturile  
picioarelor mi le simt moi și lipsite de stabili-  
tate. Îmi zic că frigul se îndură mai greu decât  
lipsa de hrană, și că aș da tot ce mi s-ar cere  
pentru o cameră încălzită, oricît de mică ar fi  
ea; chiar și singurătatea devine mai apăsătoare  
pe o astfel de vreme, îmi amintesc, întînd bra-  
țul, string umerii femeii și mă cuprînde mila.  
Drumul cotește la stînga, urcăm strada princi-  
pală și, fără nici un gînd dinainte, ne pomenim  
în fața gării; îmi zic că aici forfota nu con-  
ținește nici în orele de noapte; străbatem  
peronul inundat de lumină și pătrundem în hala  
imensă a restaurantului unde oamenii obișnuiesc  
să aștepte venirea și plecarea trenurilor. Ne

așezăm, cerem cafele, cafeaua fierbinte și căl-  
dura mă copleșesc repede, aș vrea să-mi sprijin  
capul de umărul femeii și să dorm — nu aș fi  
singurul și nimeni nu mi-ar lua gestul în nume  
de rău, dar știu că niciodată nu voi îndrăzni  
să-mi dezvălui nepuțința în fața Ramayanei.

— Sînt ca o corabie, îmi spune Ramayana.  
Mă simt ca o corabie ale cărei zbatări se rotesc  
mai mult înapoi decît înainte. M-am învîrtit  
toată ziua în preajma telefonului așteptînd vești  
de la tine. Aveam mare nevoie cel puțin să-ți  
aud vocea. Mă simțeam ca un ciine hăituit și  
mai speram încă să-mi oferi un punct de sprijin.  
Adu-ți aminte, îmi spuneai: totul sau nimic!  
A fost o înșelăciune. Nu vezi că pentru noi nu  
se mai găsește loc?! Îți devin o povară tot mai  
greu de îndurat pe zi ce trece și mă întreb la  
ce folos dacă și așa nimic bun nu te așteaptă  
alături de mine?

Cuvintele femeii mă trezesc din amorteală;  
îmi apropiu scaunul și încep cu voce obosită:

— Stam la fereastra camerei mele, era seara,  
fumam, și rarii trecători care se zăreau pe  
stradă îmi aduseră aminte de tine. Fumam, și  
mă întrebam ce ți-aș putea spune dacă te-aș  
avea alături, mai precis ce cuvînt ți s-ar putea  
găsi pe potrivă? Mi-am amintit de strălucirea  
și statornicia zăpezilor fără sfîrșit din lungile  
zile polare, și atunci am știut că nu te pot  
asemui decît cu nemărginirea lor. Și dacă nimic  
altceva nu reprezintă pentru mine, cum aș mai  
răspunde îndoielii tale decît cu un singur  
cuvînt? Iată, îți zic „nemărginit“; consideră că  
e pentru prima oară cînd îndrăznesc să rostesc o  
astfel de vorbă.

— Nemărginit! repetă Ramayana cu privirile  
ațintite în depărtare și ochii i se umezesc de  
umire.

— Să fugim, izbucnesc pe neașteptate. Ne  
suim în primul tren, nu ne-trebăm unde  
ajungem. Trebuie să se găsească un loc undeva,  
în afara primejdiei care ne amenință. Primejdie  
— îmi vine să rid cu hohote. Auzi, primejdie!  
Și nici nu știi de unde poate să vină. Crede-mă,  
aici nu vom izbui nimic mai mult decît să  
așteptăm să apară din clipă în clipă mai știu  
eu ce, ceva care să ne distrugă, să ne despartă  
pentru totdeauna. Mi-e teamă! Înțelegi? Mi-e  
teamă de tot ce mă înconjoară, mi-e teamă  
să deschid gura, să merg pe stradă, să mînc, să  
beau, mi-e teamă să mă bucur, să fiu poso-  
morit, mi-e teamă pentru tine, să nu ți se  
întîmple ceva și să te pierd, mi-e teamă de mine  
însuși chiar, nici nu mă mai recunosc, ca și  
cum n-aș mai fi eu, ci un altul care se aseamănă  
cu mine, gîndește și acționează în locul meu.  
Salvează-mă! Spune „da“ — ne suim în primul  
tren și gata.

— Există o lege, îmi răspunde Ramayana și  
oricît ar încerca să se ascundă nu-și poate părăsi  
expresia flegmatică întipărită pe mușchii feței.  
Există o lege, aceea a criminalului care se re-  
întoarce la locul crimei. Să fugim, zici? Simplu!  
Da! de ce nu-ți pui problema întoarcerii? O-  
dată și odată tot va trebui să revenim acolo  
de unde am plecat și ne-am simțit mult mai  
trîști și mai împovărați decît sîntem acum. În-  
totdeauna întoarcerea mi s-a părut grea și  
apăsătoare. Nu, orice ar fi să ni se îndepline.  
Îți spuneam și nu dădeai nici o importanță  
vorbelor mele, încît începusem să prind curaj.  
Dar iată, teama te-a cuprins mai mult decît  
mi-aș fi închipuit, erai singurul pe care mă  
puteam bizui; cu vremea o să ajungem să ne  
măcinăm ca două pietre care se treacă în gol.  
Nu mai e nimic de făcut, și, iartă-mă, mi-e milă  
de tine, dar nu-ți pot feri nimic altceva decît  
simpla mea prezență.

Ni se aduseră din nou cafele, plătirăm și la  
ieșire furăm întîmpinați de zorii unei alte zile  
răzbătînd prin norii grei aducători de furtună.



Desen de CORNEL GRIGORIU



# Frumoasele zile de vară

(Urmare din pagina 15)

mare, la întoarcerea de la biserică, acel lucru datorită căruia mama devenise deodată o străină, rămasă undeva în afara lui într-o lume inocentă și pură, în joia mare la întoarcerea de la cîmîr (lumina jucăușă a luminărilor, neliniștită agitata, gata în fiecare clipă să se stingă femeile care vortesc în șoaptă, flacăra luminării apărută de vînt cu palme zbîrcite și bătrîne) servitoarea dispensarului, înhăitată încă cu o femeie, băieții aia și el care văzuse totul...

— Spune-ne tu la doamna că dai de dracu! Îți tragem o bătaie cum n-ai mai primit de cînd te-o făcut maică-ta

— N-am văzut nimic, spune Andrei.

— Ce să vezi, întreabă femeia și începe să ridă. Parcă era ceva de văzut.

— N-am văzut nimic, spune Andrei.

— Ce-i cu tine? îl întreabă mama și-și lipește fața udă de lacrimi de a lui.

— N-am văzut nimic, spune Andrei și fața mamei e udă de lacrimi și caldă.

— Ce să vezi? întreabă mama. Toate lucrurile urite sînt în afara mamei și el încearcă zadarnic să intre în lumea ei luminoasă. Și Andrei descoperă cu uimire că plecarea tatei pe front îl lasă aproape indiferent.

S-a jucat și Andrei de-a războiul în vara anului o mie nouă sute patruzeci și trei? I-a spus și el comandantului, un țigan schiop și chior de un ochi, să trăiești domnule general? A pus și el cîte o pietricică mică în ghiulele de pămînt făcute sub directa supraveghere a generalului? Săpase și el la tranșeele din ordinul celuiiași general cu unghiile murdare? Se umpluse și el cu noroi pe mîini și pe haine alergînd încoace și în colo prin tranșeele murdare?

Poate asta e cea mai reușită fotografie a mamei. Fontele astea din pîrlul ei sînt din șervețele de hîrtie, adică aia ei sînt undeva la o petrecere, asta cu mult înainte de a pleca tata. Și mama așa în glumă și-a făcut fontilele astea din hîrtie și și le-a pus în pîrl. Mama e într-o rochie de mătase albă și desigur e cea mai frumoasă dintre toate femeile astea înșirate pe covor. În fotografia asta stau toți pe covor unul în poala altuia pentru că se joacă un joc foarte amuzant, care se cheamă „baba rădăcina”. Acum privind fotografia aș vrea să știu ce-i spunea mama bărbatului spre care tocmai se întorcea și sînt puțin mîhnit că în mod sigur cuvintele mamei de atunci n-am să le aud niciodată.

— Ce să vezi? întreabă din nou mama.

— N-am văzut nimic, spune Andrei și-și îngroapă capul în pîrlul mamei, în mirosul dulce al pîrlului ei.

Tata plecă pe front în toamna anului o mie nouă sute patruzeci și trei și se întoarse acasă în toamna anului o mie nouă sute patruzeci și cinci.

Cînd tata se întoarse acasă, Andrei își pierduse aproape toți dinții de lapte.

O fotografie în care mama e în dreptul fîntîinii din curte, cu un șorțuleț alb în față, și-i întinde lui Andrei o cană cu apă, și în timp ce-i întinde cana, mama zîmbește spre obiectiv.

În vara aceea, băieții directorului fabricii continuă să treacă pe bicicletele lor trei sferturi prin dreptul ferestrei la care stătea Andrei, în pantaloni din catifea roșie și cu pîrlul lor blond, tuns foarte scurt.

— Ce-i cu tine, îl întreabă mama, de ce nu dormi?

— Mă dor dinții mamă, spune Andrei. N-am văzut nimic, zău că n-am văzut nimic, de ce nu mă crezi mamă? strigă Andrei.

— Ce să vezi? întreabă mama.

— Era în joia mare, spune Andrei, ne întorceam de la cîmîr.

— Ce să vezi? întreabă mama.

— Au uitat de mine, m-au lăsat acolo și ele s-au dus nu tocmai departe.

— Cine s-a dus? întreabă mama.

— Luminile nu prea ardeau la cîmîr, bătea vîntul foarte tare, spune Andrei.

— Dormi, de ce nu dormi? întreabă mama.

— Nu pot dormi, mă dor măselele, spune Andrei.

Învățătoarea de la școală avea pasiunea tablourilor vivante. Un tablou vibrant pe versurile: „Tu Răducu lui tătucu, de ce plîngi, șterge-ți nasucu”. În timp ce el era întins în pat și se făcea că doarme, mama, o elevă din clasele mai mari îi ștergea nasu cu o batistă. În spate se spîrgeau petarde și doi sau trei elevi făceau pe soldații cu puștile îndreptate spre un dușman nevăzut. Dar unuia dintre soldați i se rupseră pantalonii în fund, și scena își pierdu tot efectul scontat. După aceea apărură în „Cîna cea de taină”, poate cel mai reușit tablou vibrant pus în scenă de doamna învățătoare! Singurul inconvenient fu că Isus trebui să apară în costum de străjer, pentru că autoritățile nu fură de acord ca să apară cineva cu chipul lui Cristos de adevăratele. Considerînd că în felul acesta s-ar fi comis o blasfemie, un păcat față de biserică și cele sfinte. Datorită faptului că tocmai în vreme ce-l întruclupa pe sfîntul Petru sau Pavel, nu-și mai aduce aminte pe care dintre ei, începură să-l doară din nou dinții, figura lui primi o expresivitate deosebită, drept care toți considerară că el și Maria Magdalena au fost personajele cele mai reușite ale întregului tablou. Învățătoarea dăduse o interpretare cu totul personală „Cinei cea de taină”, în sensul că introdusese în tablou și pe celebra pocăită, plasînd-o pentru mai mult efect, chiar în dreapta Domnului, care, din cînd în cînd, îi arunca cîte o privire drăgăstoasă și plină de înțelegere și compasiune. Învățătoarea o plasase lîngă Isus Cristos și pentru că avea indiscutabil costumul cel mai frumos cu putință: rochia de noapte a mamei, peste care erau aplicate niște stele mari din hîrtie lucioasă. Rochia Magdalenei era de altfel și singura adevărată, pentru că ale noastre erau din hîrtie creponată.

Prin urmare soldatul trecu prin dreptul ferestrei, trecu fără să vadă covorul, era un soldat roșcat, cu pistrii și cu o gură foarte mare, cu buzele neînchipuit de groase, cu un nas borcînat. Trecu deci fără să vadă covorul și abia după ce mai făcu doi sau trei pași, cu gîndurile plecate aiurea, îi fulgeră prin minte că-a trecut pe lîngă un covor de toată frumusețea, un covor care ar fi meritat mai multă atenție din partea lui, drept care se opri deodată, rămase cîteva clipe în mijlocul drumului, meditănd probabil dacă merită într-adevăr să se întoarcă. Apoi se întoarse spre covor și-l privi un timp cu gura căscată. „Uite că mai există și covoare”, spunea paică privirea lui uimită. „Cine ar fi crezut!” Rămase deci un timp nemîșcat privind cu uimire covorul, ale cărui culori vii în lumina soarelui erau de toată frumusețea, cu gura lui mare ușor întredeschisă, apoi se apropie cu pași înceți și lezeși de covor, îl privi cu atenție, îl pipăi chiar, ca să vadă cît era de moale sau poate cît era de gros; prin urmare există, mai există și covoare, spunea privirea lui uluită. Apoi fără să se grăbească, cu o mișcare lentă, ușor obosită, trase spre el covorul și cu aceeași indiferență și încetineală începu să-l facă sul, tirîndu-l prin cenușa fierbinte a drumului. Înainte de a părăsi fereastra deschisă, soldatul aruncă totuși o privire pe fereastră, o privire însă la fel de indiferentă și obosită ca și cea aruncată covorului și, ca să vadă mai bine, se ridică puțin în vîrfurile picioarelor, — avea niște cizme imense, numărul patruzeci și cinci probabil, sau patruzeci și șase chiar, încărcate de noroi, peste care i se revărsau pulpele groase ca niște butuci, — era fascinat mai ales de ceasul de pe perete, ceas care îi amintea probabil de ceasul de acasă, apoi șontic, șontic, soldatul avea un picior de lemn, se îndepărta de fereastră. Abia acum apare în scenă mama, ea se îndreaptă spre geam, descoperă dispariția covorului, și strigă cît poate ea de tare: „Covorul, hoții, mi-au furat covorul!” Ea stă la fereastră și strigă, și între timp apare și tata, care și el e schiop, dar lui în loc să-i lipsească piciorul sting ca soldatului, îi lipsește cel drept. Are loc un schimb de replici între tata și mama, din care tata înțelege pînă la urmă că mama e disperată și urlă așa pentru că a rămas fără minunatul ei covor din sufragerie. Amîndoi se apleacă atunci peste pervazul ferestrei și-l văd pe soldat cum se îndepărtează, șontic-șontic, cu cizmele lui mari pe care le trage cu mare greutate după el, pășind agale prin praful fierbinte al uliței. Țipetele mamei i-au adunat

pe vecini care cu toți privesc acum spre soldat și-l arată cu mîna. „Uite-l, spun vecinii, aia e, aia a furat covorul, se și vede.” „L-am primit dar de nuntă”, spune la rîndul ei mama ștergîndu-și cu poala capotului lacrimile, în vreme ce vecinii mișcă din cap cu compătimire și înțelegere. Apoi tata face rost de o pușcă — niciodată n-am să înțeleg de unde și așa repede — un pușcoi lung aproape de doi metri din primul război mondial — și în secvențele care urmează tata fuge, vecinii fug și ei străduindu-se să se țină cît mai aproape de tata, toți fug ca să-l ajungă din urmă pe soldat. După cum vedeți, toți vociferează și dau din mîini, afară de tata, ale cărui mîini sînt ocupate cu pușcoiul. Scena cea mai importantă are loc la gară unde îl putem vedea pe tata trîgînd de covor, în timp ce soldatul, mai mult speriat decît îndrîjit, nu vrea să renunțe nici el la covor în ruptul capului. Pînă la urmă soldatul reușește să smulgă covorul din mîinile tatei, și atunci tata îl amenință că-l împușcă dacă nu-i dă înapoi covorul. Are loc din nou o scurtă încăierare și de data asta trag amîndoi de pușca tatei. Fără ca tata să observe, soldatul face gesturi desperate să ajungă la trîgaci și atunci intră în scenă soția șefului de gară care ca dintr-o lojă — fereastra ei de la etaj — a urmărit întreaga scenă, bineînțeles palpitînd de emoție, deci al doilea țipăt care s-a auzit în după-amiaza aceea, un țipăt tot de femeie și de data asta, care s-a auzit în cursul acestei scurte drame. Abia atunci observă tata manevra soldatului, adică efortul acestuia de a ajunge cu orice preț la trîgaci ca să tragă, și cu un efort disperat tata smulge pușca din mîinile soldatului care se împiedică nu știu cum în piciorul lui de lemn, alunecă și cade, iar tata trage, spre norocul soldatului, pe deasupra capului lui, adică în aer. Speriat la culme soldatul se ridică de jos și șontic-șontic, încearcă s-o ia la sănătoasa, dar acum intră în scenă și vecinii care pînă atunci fuseseră doar niște simpli spectatori și se iau după soldat. Din nou are loc o scurtă încăierare, de data asta între soldat și între vecini, pînă la urmă însă soldatul reușește totuși să se smulgă din mîinile lor și o ia la sănătoasa fugind de-a lungul căii ferate și vecinii îl lasă în plata Domnului, întorcîndu-se asudați și mulțumiți la tata pentru că mult rîvnitul covor a reajuns la locul lui. Așa, cu covorul sub braț, tata seamănă cu eroii din tablourile vivante pe care le-am jucat la școală.

★

— Pariez, tată, că nu știi cum arată iadul, spune Andrei.

— Nu, spune tata, nu știu.

— Eu am fost în iad, spune Andrei.

— Și eu, spune tata.

— Arată ca la doctoru dentist, spune Andrei.

Tata e în odaia alăturată. Se spală pe dinți. Andrei plictisit de discuție se joacă. E un joc cu pompieri care se cațără pe niște scări ca să stingă focul. Totul e să ajungi cît mai repede la capăt stingînd cît mai multe focuri. Jocul îl înspăimîntă și-l fascinează în același timp pe Andrei și nu de puține ori în visele lui despre iad, domni în halatele lor nu tocmai curate, sînt substituiți de acești zeloși pompieri tot timpul grăbiți să stingă cît mai multe focuri. Uneori flăcările de pe carton care cuprind casele ca niște gheare, se transformă în imaginația lui Andrei în flăcări adevărate, încît, cuprins de oroare și frică, abandonează jocul. Sîntem în octombrie; deasupra crizantemelor din grădină a căzut bruma. Într-o noapte a nins și dimineața florile albe se aplecau sub greutatea zăpezii. Uneori lui Andrei, privind cartonul cu jocul, i se părea că-i descoperă pe cei care au aprins casele ascunși chiar printre pompieri, căci unii dintre aceștia păreau mult prea zeloși în lupta lor pentru stingerea focului, ca să nu fie într-un fel suspecti.

— Cu ingerii e mai ușor, spune Andrei, ei poartă întotdeauna cămașa de noapte a mamei.

Dar ingerii n-au acces prea îndelungat în capul lui Andrei, căci, în definitiv, cămașa de noapte îi ajunge ca să-i spună totul despre rai.

„Îmi pare rău de copii, spuse tata, cu ce sînt ei vinovați pentru păcatul celor mari, ca să sfîrșească așa”. „Porcii de fasciști”, spuse Vandu. „Dar de ce să suferă copiii, cu ce sînt ei vinovați”, spuse și mama. „Treceau pe lîngă mine pe bicicletele alea ale lor, trei sferturi, spuse Vandu, erau niște bestii de fasciști”. „Cel mai mare cîcă ar fi mai trăit două-trei ceasuri la spital și o striga tot timpul pe maică-sa, spuse tata, sînt morți toți, i-ar fi spus polițistul, poți s-o strigi



Desen de ASTRID SCHMIDT



cît vrei că de auzit tot nu mai are cum să te audă". „Cică ar fi rupt cămașa de pe doctor, atît s-ar fi rugat să-l scape", spuse din nou mama cu lacrimi în ochi. „N-are rost să plîngeți, doamnă, spuse din nou Vandu, niște porci de fasciști mai puțin". „Nu vorbiți așa, domnule Vandu", spuse mama. „Treceau cu bicicletele pe lingă mine și urlau de departe «Heil Hitler» în pantalonii lor bine strînși pe buci". „Am auzit că cel mic cînta frumos la acordeon", spuse mama. „Sînt uimit că n-au fugit și ei cu nemții", spuse tata. „Porcii de fasciști, nu-i știu eu?" spuse din nou Vandu. „L-au găsit lingă portretul lui Hitler, spuse din nou tata. Urinase pe el înainte de a lua otrava, probabil îl considera singur vinovat pe Hitler de întreaga catastrofă germană". „Copiii ar trebui îngropați cu preot, spuse mama. Doar nu ei de capul lor și-au pus capăt zilelor". „N-aș fi în stare să-mi omor singur copiii", spuse tata. „Parcă ei au vreo conștiință, niște criminali," spuse Vandu. „Le-o fi fost și lor greu", spuse mama. „Ăștia n-au suflet doamnă, ce, parcă ăștia sînt oameni", spuse din nou Vandu.

— Regina e mai urîtă și mai bătrînă ca regele, spuse Andrei.

— Regina nu-i nevasta majestății sale, ci mama. E regina mamă, îi explică Vandu băiatului.

— De ce umblă regina în pielea goală? întrebă Andrei.

— N-am făcut rău la nimeni, spuse Vandu.

— Ai purtat cămașă verde, spuse tata și se ridică cu greutate de pe scaun. Întotdeauna cînd se schimba timpul îl durea piciorul.

— Am s-o pun pe nevastă-mea s-o spele, spuse Vandu.

— Să nu te prindă ploaia cu ea, spuse tata.

— Ți-ai uitat piinea cu marmeladă acasă, spuse mama, și ar fi bine să te duci în bucătărie și să te speli pe mîini, ești murdar cu cerneală pînă după urechi, bineînțeles că trebuie să schimbi penița, nu vezi ce gros scrie, mai bine să rupi foaia, să scrii totul din nou de la început, nu te poți duce la școală cu un caiet ca ăsta, iar te-ai șters pe mîini cu prosopul de picioare, de cîte ori ți-am spus că prosopul pentru mîini e agățat în cuiul din stînga, nici vorbă să te fi spălat pe gît, cum să nu știu parcă nu văd că...

— De ce plîngi, mamă? întrebă Andrei.

— Parcă ar fi fost vii, spuse mama. Cel mare...

— Nu te speria, spuse mama, mi-am dat cu ou pe față, le-aia arăt așa, îl las să se usuce și numai după aceea am voie să mă spăl, ajută la ten, am citit asta săptămîna trecută în „Mariana", i-am spus lui taică-tu să ne aboneze și pe noi la revistă, uneori sînt articole foarte interesante, uite ce frumos miroase crema asta, o am demult de dinainte de război, am găsit-o din întîmplare într-un setar...

— Ești foarte frumoasă mamă, spuse Andrei.

— ...Țin minte ce păr frumos avea, mă uitam la el și mi se părea că doarme, nu-mi venea a crede că e mort, spuse mama.

— Ești cea mai frumoasă mamă din lume, spuse Andrei.

— Nu-i adevărat, spuse mama. O femeie frumoasă trebuie în primul rînd să fie mult mai înaltă decît mine. O femeie mică nu atrage niciodată atenția asupra ei. Cînd o femeie înaltă intră de exemplu într-o sală de spectacol e remarcată imediat. Pe o femeie mică n-o bagă nimeni în seamă.

— Aș fi mers și eu la înmormîntare, spuse Andrei.

— Ce s-o fi întîmplat cu bicicletele lor?

— E o lună foarte frumoasă astă-seară, spuse mama.

— Așa a fost și aseară, spuse vărul lui Andrei.

— Ce frumos miroase regina nopții, spuse mama.

— Și crinii, mamă, ai uitat crinii, spuse Andrei.

— Iar ai rupt ciorapii, pantofii cred că-s de vină, deseară să-mi amintești să-i spun lui taică-tu să-i ducă la reparat. De dus nu știu unde să-i ducă c-am rămas acum fără pantofar.

★

Apoi un cal ridică piciorul stîng și o clipă copita cu potcoava străluci în plin soare, o mișcare elegantă și bine cambrată, apoi calul celălalt se urină acolo, o băltoacă în cenușa fierbinte, mirosul acru, calduș, al urinei, mușii aveau două nuiele subțiri de salcie, nu lăsau caii în pace, îi bîzfiu cu nuielele pe la nas, caii se nelineștiră, așa strănută caii, se gîndi el, mușii rîdeau amîndoi cu gurile pînă la urechi de foiala cailor, apoi cînd Vandu îi chemă, cei doi băieți, cu căciuli pe cap, acum în plină vară, alergară într-un suflet, dispărură pe poarta mare a vilei directorului, acum a nimănui, părăsită, cu obloanele trase, alergară într-un suflet, trîntiră cu putere poarta în urma lor, apoi Andrei îi văzu din nou ieșind, mașina de cusut nu era tocmai ușoară, mușii transpiraseră, de sub căciulă transpirația le curgea în mici riulețe pe fața murdară, Vandu mult aplecat deasupra mașinii, fundul lui mare și rotund arăta ca o lună mare, unde dracu te uiți, îi spuse Vandu unuia dintre băieți care se împiedică și era cît pe aci să vină cu mașina de cusut peste el, boule, adăugă el și la glasul lui Vandu caii se foiră din nou, cel din dreapta își arătă din nou copita, apoi lui Andrei i se păru că amîndoi caii se uită la el, aveau niște ochi inteligenți și blînzi, calul ridică din nou deci piciorul stîng, își arătă copita care străluci în plin soare, apoi, cînd ajunseră în dreptul căruții, se opintiră să ridice mașina de cusut în căruță, de unde stătea ascuns el le auzea gîfiiții, cel gros și greoi al bătrînului și cel al mușilor, mai precipitat, mai spasmodic, și unde or fi bicicletele cele trei-sferturi, se gîndi el, în timp ce Vandu și cei doi muși dispărură din nou pe poarta mare a vilei și cînd se reîntoarseră Andrei putu să vadă bicicletele, dar

bine ăștia n-o să învețe niciodată să umble pe bicicletă, își spuse el, păcat de biciclete și încă amîndouă, își mai spuse privind cum mușii le trîntesc cu nepăsare în căruță, apoi apăru cine știe de unde o nemțoaică căruntă, pe care Andrei o recunoscuse, și vru s-o strige, nu le da mai ales bicicletele, mare păcat de biciclete, mușii ăștia, dincolo de gard erau tufișurile cu zmeură, dar el era mult prea curios să vadă ce se întîmplă ca să se simtă tentat de zmeură, și văzu atunci cum Vandu o trînti pe bătrînă în mijlocul drumului, îi văzu pe muși rîzînd de mama focului cu gura lor mare și strîmbă, niște bandiți, spusese Vandu, treceau pe bicicletele lor trei sferturi și mă salutau de departe, „Heil Hitler" strigau cît îi ținea gura, porcii de fasciști, ăștia nu-s oameni doamnă, ăștia sînt niște criminali, mușii o loveau cu nuielele peste obraz și bătrîna se ferea cu amîndouă mîinile, avea niște mîini uscate ca niște gheare, apoi caii o luară la fugă și bicicletele căzură peste mașina de cusut, și trăsura se hurducăia în stînga și-n dreapta, și caii o luară drept înainte peste miriștea arsă și decolorată de soare, și tot hurducăindu-se o bicicletă alunecă, căzu deasupra știuleților de porumb, și Vandu începu să alerge după trăsura și mușii se luară după Vandu, și Andrei din ascunzătoarea lui văzu că Vandu degeaba alerga să ajungă din urmă caii pentru că aceștia se speriaseră de-a binelea, trăsura trasă de cai țopăia caraghios deasupra miriștii de porumb, la capătul ei era riul și tot alergînd caii se apropiu de riu și cînd ajunseră la riu intrară cu căruța cu tot în apă, și acum erau mult prea departe de Andrei ca el să poată vedea ce se întîmplă cu toate că între timp își părăsise ascunzătoarea unde stătuse tot timpul ascuns, vedea doar bicicleta zăcînd acolo în mijlocul miriștii pustii și galbene, cu una dintre roți învîrtindu-se încă, spițele roții care se învîrteau strălueau în plin soare, și-și aminti de Tuți și Luți cum treceau prin dreptul ferestrei în pantalonii lor scurți, ei erau acolo în cimitir, mormîntul lor era în stînga desertorului al cărui nume nimeni nu-l cunoaște pentru că în buzunarele lui n-a fost găsit nici un fel de act și Andrei o văzu pe bătrînă trăgînd obloanele casei în care acum nu mai locuia nimeni, fața ei zbîrcită și speriată o clipă în dreptul ferestrei, părul ei cărunt, pieptănat strîns, cu o cărare la mijloc, cu gura subțire făcută pungă, apoi dispăru și ea în dosul obloanelor trase, roata bicicletei se învîrtea din ce în ce mai rar apoi se opri, în vreme ce dinspre riu veneau înjurăturile lui Vandu care se străduia să scoată căruța și gîngăvelile mușilor și seara Andrei îi spuse mamei:

— Mamă, mă dor urechile, cred că m-a tras un curent la școală.

— Acuma și urechile, spuse mama, abia ai scăpat de durerea de dinți.

Intră în curtea mare a lui Vandu, poarta era deschisă și cîinele, un dulău mare legat cu lanțul, dormea întins la soare, mușii erau în odaie, ascultau radioul, Andrei trecuse prin dreptul ferestrei și-i văzuse stînd unul lingă altul pe patul înalt cu scăfirliile lor chiluge ajungînd pînă aproape în tavan, lă saseră lumina aprinsă, sau poate o uitaseră așa, un bec mare și murdar tot pătat de muște, și la radio se transmitea un discurs al regelui și ei ascultau amîndoi cu gura căscată, fără să fie probabil în stare să înțeleagă ceva, în ogradă dulăul dormea încă scărpinîndu-se în somn de purici, legat cu un lanț care aluneca pe o sîrmă în așa fel ca să poată străbate întreaga ogradă, în mijlocul curții se opri și văzu ușa deschisă a grajdului, văzu bicicletele, una lingă alta, cu ghidoanele lor strălucind în umbră, una lingă alta prin urmare, și lingă ele, mai bine zis dincolo de ele, caii, pielea lor lucioasă în penumbră. ele, bicicletele una lingă alta, și dincolo de ele, în dreapta, vaca aia a lui Vandu care avea cornul rupt, vaca pe care Vandu o cumpărase de la Pircă, și Andrei se apropie de ușa grajdului, în timp ce dulăul se scărpină de purici prin somn, și mai întii se uită la cornul vacii uitînd pentru o clipă de biciclete, de ghidoanele lor strălucitoare, cornul acela acoperit cu sînge și cu o spumă albicioasă ca un puroi, cornul acela însîngerat pe care se lipeau muștele, apoi în sfîrșit bicicletele, și Andrei le pipăi cu multă atenție, de data asta nu în gînd, apoi una dintre biciclete datorită neatenției lui alunecă și căzu și zgomotul, deși cu totul neînsemnat, pe care îl făcu, îl determină pe băiat să rămînă cîteva clipe nemișcat, cu spaima în suflet că cine știe poate s-o fi trezit cîinele, caii zornăiră și ei din lanțuri, și abia acum, stînd în întunericul grajdului, Andrei simți mirosul de urină, de sînge încheșat, de la cornul vacii, de balebă și de fin uscat, auzi gîinile coteodăcînd dincolo de grajd în grădină, simți căldura care încinsese acoperișul, ajuns în stradă trecu din nou prin dreptul ferestrelor, îi văzu iar pe cei doi muși stînd unul lingă altul pe patul înalt, cu capetele lor chiluge ajungînd pînă în tavan, cu becul aprins în fața lor ascultînd de data asta Dunărea Albastră, sau probabil un alt vals celebru, și simți deodată că durerea care era acum în el nu era după bicicletele furate și care zăceau inutil în grajd, pentru că idioții ăia nu vor fi în stare niciodată să umble pe bicicletă, tristețea care acum urca în el nu era după bicicletele trei sferturi, ci după băieții aceia care pedaleau zîlnic în pantalonii lor scurți, trecînd prin dreptul ferestrei, o singură clipă zăriți, că apoi să dispară pe bicicletele lor înaripate, băieții aceia pe care niciodată n-o să-i mai vadă, niciodată n-o să-i mai întîlnească, ce rost mai aveau atunci bicicletele alea ale lor, aruncate acolo în grajd, uitate, și ceea ce ar fi vrut el să înțeleagă era dacă e posibil ca cineva să dispară așa deodată, fără să se mai întoarcă pe acest pămînt, și se gîndi atunci cu ură la biciclete, la indiferența lor de metal nichelat.

## Angela Marinescū

### Cîntece latine

I

Sfinte sînt pupilele de aur ale sălbăticiunii.  
În lumină ele nu zăresc  
Decît obiecte pure.  
De ce blînda mea carne e trup?  
Libertate pînă la neîființă există în mine.  
Sub pielea mea subțire se întinde sfîrșitul.  
Ochiul meu pervers  
Și limba mea străvezie  
Cuprind atîta integritate și liniște.  
Numai carne și sunet.  
Un pistil de floare  
Fecundat ca un imn al neîmplinirii.  
Liber e osul meu să se gîndească pe el

însuși

Pînă cînd se va prăbuși.  
O, cerul meu albastru,  
Sfera mea e ovală.  
Și peste toate acestea trăiesc eu.  
Aprinsă, rănită mereu.  
Singe albastru, riu curgător în sens invers,  
Purtător de corăbii cu smirnă și uleiuri

galbene

Ce se preling pe suprafața lui  
Ca niște șerpi în agonie.  
Singurătatea îmi suflă în jur  
Ca un animal sacrificat.  
Din ce în ce  
Mai descărnat îmi e locul

II

În cuprins străbate cel mai îndepărtat.  
Săgeata sclipitoare a luptătorului.  
Cu mare gravitate privesc, total  
însingurată.  
E prețul cel mai scump pe care-l pot plăti  
Neasemuitele lacuri albastre!  
O, adîncă e firea  
Și glasul pur e fără rațiune —  
Mă desprind de lume cu o trufie  
Care mă apasă mai greu decît însăși

credința.

Mă urmărește un trup ca un stîlp de  
aramă.  
Oare nu aceasta e forma pe care el o  
hrănește?

Și tu, iubita mea, oare nu te apropii,  
Preamărind pur natura,  
De forma aceea adîncă?  
Dar lung se așterne-nserarea  
Și noaptea învăluie pînă în centru-  
animalul.

Mă prăbușesc ca o pasăre rănită  
În mare.  
Și iată, chipul pur,  
Ce numa-n somn apare,  
Cum mă susține de la acea depărtare  
imensă.

Din ce în ce  
Somnul mă cuprinde,  
Forma dispare  
Și pot simți echilibrul.

III

Pe țărmurile moi,  
Scăldate în rouă,  
Rătăcesc azi cuprinsă de liniște.  
Păsări lungi țipă deasupra capului meu.  
Acolo unde însăși ființa e numai o stare.  
O, zeiță, sîngele meu vrea să se întindă

pe ape.

Mă pregătesc pentru această împreunare  
cosmică.  
Dar trupul meu e mai presus decît sîngele.  
Îngenunchez sfîșiată pe țarm.  
Păsările se strîng în cerc  
Deasupra capului meu  
Țipînd în văzduh ca niște flori  
monstruoase.

Secrețiile lor nestăvilite mă acoperă  
Din ce în ce mai mult.  
Cu greu mai pot scormoni nisipul  
Din dreptul genunchilor  
Pînă cînd gropile se contopesc  
Și mă scufund,  
Atît de repede și de neașteptat,  
Într-un loc în care eu nu am vrut să pier.



## Întîlnirile internaționale de la Geneva

(Urmare din pagina 3)

Încercarea de a preconiza un tertium datur între proiectul revoluționar utopic (cu care se identifică uneori acel stingism dezavuat de Ricoeur) și realismul, inevitabil pragmatic, al politicii de exclusive compromisuri, m-a condus către ridicarea unei probleme filozofice de un interes mai general: cea a relației între raporturile cauzale obiective și actele teleologice ale subiectului uman. Actul de libertate, implicând transgresarea unei situații negative existente, trebuie să se sprijine pe posibilitățile reale, aflate în imanența realității obiective, deoarece altminteri e amenințat de caducitate. Eficacitatea lui e condiționată de utilizarea determinismului obiectiv în favoarea scopului urmărit. Discuția veritabilă s-a purtat cu prilejul unei mese rotunde organizate pe tema „Libertatea și libertățile”, prezidată de Jean Starobinski. Unul dintre participanți, reverendul catolic Georges Cottier, susținea ideea că libertatea nu-și poate găsi adevăratul ei fundament decât într-o transcendență de ordin pur spiritual. Sprijinindu-mă pe o teză a lui Nicolai Hartmann, am încercat însă să arăt că actul de „transcendere” a unei situații existente trebuie să se întemeieze pe studiul posibilităților reale și pe valorificarea unor tendințe latente din imanența realității: teleologie și causalitate, departe de a se opune într-un antagonism polar, sînt realități complementare. Realitatea nu trebuie văzută doar ca un imperiu al necesității oarbe, ci și ca un depozit de posibilități și latențe, a căror valorificare și de-blocare este condiția realizării scopurilor și aspirațiilor subiectului uman.

### Raymond Aron sau „conservatorismul luminat”

Poziția lui Paul Ricoeur față de critica radicală, exercitată de către tineretul contestatar împotriva societății occidentale actuale, era totuși una comprehensivă. Denumind în termeni severi actele de violență ca pe niște manifestări de tip „fascizant”, Ricoeur recunoștea în același timp valoarea demersurilor critice ale contestatarilor și cerea să se lase cîmp liber comitetelor lor de acțiune ca o condiție a ameliorării instituțiilor existente. Cu totul alta va fi poziția exprimată în conferința sa de Raymond Aron. Atitudinea unui sociolog specializat de mai bine de două decenii în critica punctului de vedere „hegeliano-marxist”, profetizînd era „sfîrșitului ideologiilor”, față de o mișcare socială fundată tocmai pe o critică ideologică radicală a „societății de consum” occidentale, era așteptată cu un viu interes. Formulele de efect și raționamentele abile abundau în expunerea cunoscutului sociolog sorbonard. Teza sa centrală era necesitatea „recuperării” criticii contestatarilor de către actuala societate occidentală, definită de Raymond Aron ca „democratico-liberală”. Aron avea astfel aerul de a recunoaște o relativă legitimitate criticii contestatarilor, dar nimănui nu-i putea scăpa că scopul său principal era de a apăra intangibilitatea structurilor de bază ale actualei societăți occidentale. „Elle est la moins mauvaise possible” — era premiza tuturor raționamentelor sale. Îndemînarea sa consta în a accepta valoarea parțială a criticii contestatatoare împotriva organizării întreprinderilor sau a universității și necesitatea unor reforme în acest sens, preconizînd însă o luptă fermă împotriva aspirațiilor mișcării contestatatoare de a submina însesi bazele actualei organizări sociale. Cu aerul de a se distanța de conservatorismul filistin al celor care tratează cu dispreț acțiunile tineretului, Aron vorbea de seriozitate, mișcării contestatarilor, nu însă fără a pierde ocazia unei ironii transparente la adresa ei: „Luptînd împotriva lor îi iau în serios, nu însă în tragic”.

Atitudinea lui Raymond Aron este cea a sociologului realist și lucid, ostil în principiu „sintezelor globale” ale filozofiei istoriei. Implicațiile practice ale unei asemenea poziții teoretice sunt evidente. Sociologul francez a dezvoltat mereu în lucrările sale ideea că societățile moderne trebuie privite înainte de toate sub specia caracterului lor industrial și a efectelor revoluției tehnicoștiințifice asupra structurii lor, dincolo de opoziția „tradițională”: capitalism-socialism. În reprezentarea sa, instituțiile acestor societăți industriale se dezvoltă sub semnul nu al antagonismelor de clasă tradiționale, ci sub cel al unei „dialectici a modernității”. Raționalizarea progresivă este un imperativ ineluctabil al societății industriale moderne. „Tipurile ideale” de societate, în sensul clasic (și marxist) al cuvîntului, nu ar mai fi valabile, segregatia între economie bazată pe proprietate privată și cea planificată și-ar fi pierdut din rigiditate. Societățile industriale de tip occidental ar fi în consecință susceptibile doar de ameliorări parțiale, efectuate de inginerii sociali și nu de oamenii politici cu vederi radicale. „Conservatorismul luminat” afirmat de Raymond Aron (editorialist și al cunoscutului ziar conservator „Le Figaro”) culmina recent în teoria semnificativă a „sfîrșitului ideologiilor” și în pledoaria pentru strictul empirism și pragmatism al sociologiei moderne, cînd erupția vertiginosă a mișcării contestatatoare în majoritatea țărilor occidentale și audiența crescîndă a teoriilor lui Herbert Marcuse au pus subit în lumină o criză de structură a „societăților de consum” de tip capitalist și au zdruncinat întreaga eșafodaj ideologic, construit de Raymond Aron. Mitul „des-ideologizării” societății contemporane se prăbușise. La Geneva, Raymond Aron se găsea așadar inevitabil într-o poziție defensivă. Teza sa că societatea occidentală actuală trebuie să „recupereze” critica mișcării contestatatoare, asimilînd și integrînd în structurile existente revendicările valabile, după cum vechea societate liberală „asimilase” critica mișcării socialiste,

avea să-și dezvăluie rapid limitele. Senatorul comunist italian Umberto Terracini îi va aminti lui Aron, în cadrul discuției, că nici una din revendicările socialiste nu a fost acceptată de bună voie de vechea societate burgheză-liberală și că rolul decisiv l-au jucat presiunile mișcărilor „de jos”. Aron a acceptat cu dezinvoltură justetea observației. Cînd însă Jean Starobinski a evocat, în cadrul aceleiași dezbateri, poziția extrem de critică a unora dintre prietenii săi americani, universitari din grupul „New Left” (Noua Stingă), față de crescînda dominație a „complexului militaro-industrial” în viața socială americană, protestînd astfel împotriva instaurării unei dominații de tip oligarhic, Raymond Aron și-a exprimat cu franchețe credo-ul politic: „Nu cunosc o democrație care să nu fi fost oligarhică”.

Distincția marxistă între libertățile formale și libertățile reale este considerată legitimă de Aron și el însuși apreciază că ceea ce va numi la liberté-permission nu are valoare decît dacă se traduce în la liberté-capacité: libertățile afirmate în principiu trebuie să-și găsească posibilitățile de realizare efectivă. Autorul Opiumului intelectualilor e, în consecință, gata să accepte ideea că organizarea întreprinderilor și structura universității din actuala societate occidentală cuprind încă un exces de „autoritarism” și că ele ar trebui supuse unui proces de mlădire și adaptare. După acest simili-pas în întîmpinarea revendicărilor contestatatoare, Raymond Aron redevine repede el însuși și denunță vehement teza radicală a „participării producătorilor asociați la conducerea economiei” ca pe o „utopie”. Sociologul francez nu va ezita să invoce analogia lui Auguste Comte între organizarea de tip militar și organizarea industrială a întreprinderii moderne, cu scopul de a ilustra vanitatea revendicărilor contestatatoare de democratizare radicală a conducerii economiei. Respectul principiului de autoritate și caracterul non-eligibil al „sefului de întreprindere” i se par colorare inevitabile ale sociabilității industriale.

Conservatorismul social al poziției lui Raymond Aron se exprimă și mai neted în ofensiva sa împotriva conceptelor de „manipulare”, „alienare” sau „represiune”. Săgețile sînt îndreptate de astă dată direct împotriva teoriilor lui Herbert Marcuse. Pentru Aron integrarea individului într-un mecanisme care îl absoarbe și îl depășește este o fatalitate a societății industriale moderne. Refuzul lui Raymond Aron de a accepta distincția esențială între o activitate productivă bazată pe principiul profitului, randamentului sau eficacității de tip capita-

list, și o activitate productivă în care masa producătorilor este angajată după principiul participării integrale la beneficiile muncii și la distribuția bunurilor, va apărea clar și în cadrul dezbaterii pe marginea conferinței sale. Refuzul său era pe deplin comprehensibil, deoarece acceptarea unei asemenea distincții hotărîtoare echivala cu ruina conceptului de „societate industrială” (ca realitate autonomă) și cu legitimarea criticii lui Marcuse împotriva fenomenelor de manipulare și raționalitate represivă din societatea capitalistă contemporană. Apologia făcută de Raymond Aron societății occidentale actuale a împins riposta categorică a pastorului Marc Faessler, directorul centrului de studii protestante din Geneva, care i-a reproșat glacialitatea și incomprehensiunea manifestată față de rațiunile profunde ale mișcării tineretului contestatar și față de sentimentul real de malaise al tineretului în cadrele „civilizației de consum”. Cu prilejul aceleiași discuții, am încercat să arăt că utilizarea conceptului de „manipulare” nu este o fantezie sau un privilegiu al lui Herbert Marcuse; conceptul critic de manipulare este utilizat într-adevăr nu numai de gînditori marxști ca Lukács sau Marcuse, ci chiar nu numai de exponenții școlii sociologice de la Frankfurt, Adorno sau Horkheimer, ci și de reprezentanți iluștri ai sociologiei americane moderne ca Wright-Mills sau David Riesman. Frontul adversarilor teoretici ai poziției apărute de Aron era așadar mult mai larg și mai redutabil decît îl prezentase el însuși. Mi-am îngăduit în același timp să formulez întrebarea dacă spiritul „liberal” în numele căruia își desfășurase Raymond Aron pledoaria, era dispus să împingă toleranța pînă la a accepta contestarea a însuși „capitalismului corporativ” ca bază a actualei organizări sociale occidentale (la discuția pe marginea conferinței lui Raymond Aron au luat parte, dintre invitații români, și prof. C. I. Botez și George Ivașcu). Raymond Aron a răspuns doar primei întrebări, arătînd că numai timpul limitat, inerent unei conferințe, l-a împiedicat să ia în discuție diversele teorii moderne asupra manipulării și alienării; era însă gata să admită că teoria lui Riesman asupra „etero-condiționării” nu e lipsită de analogii cu critica marxistă a manipulării.

Recitalul oferit de Raymond Aron la Geneva — adevărat festival de vervă și butade polemice — s-a încheiat fără concluzii tranșante („Raymond Aron attaque et esquivé. Son combat n'est pas terminé” — își intitula a doua zi Tribune de Genève articolul consacrat dezbaterilor) și întreaga atenție a participanților se îndrepta către conferința pe care urma să o rostească în aceeași seară Herbert Marcuse.

N. TERTULIAN



De la dreapta la stînga: JEAN STAROBINSKI, președintele Întîlnirilor Internaționale de la Geneva, Monseniorul VAN CAMP (Belgia), conducătorul dezbaterii, reverendul PAUL BOUVIER, (Elveția), PAUL RICOEUR, decanul Facultății de litere de la Nanterre, ALEX. SAFRAN, marele rabin ale Genevei, prof. univ. JEAN RUDHART (Elveția), NICOLAE TERTULIAN, RADOMIR LUKIC, decanul facultății de drept din Belgrad, MARC FAESSLER, directorul Centrului de studii protestante din Geneva

## cadran

### Chestionarul Marcel Proust

Întrebările cuprinse într-un chestionar completat cîndva de tînrul Proust au intrat în tradiția literelor franceze. Anii de-a rîndul scriitorii celebri au acceptat să se încadreze în schema simplă, naivă a acestui oracol al vîrstei liceene. Acum, O sută de scriitori francezi răspund la Chestionarul Marcel Proust: este titlul unei culegeri editate la Albin Michel.

„Care vă e idealul de fericire pămîntească?” — întrebă de pildă, chestionarul.

Cîteva răspunsuri: Louis Aragon: „Dragostea care nu sfîrșește”. Jean Giono: „Pacea”. Eugen Ionescu: „Sănătatea, tinerețea, dragostea, bogăția și sărăcia, amîndouă pe jumătate”. Georges Simenon: „Să trăiesc în pace cu mine însumi”.

Nu lipsesc tendințele contes-

tatare. Marcel Jouhandeau scrie: „Fericirea n-are nimic a face cu idealul. Este fericit pe dată sau niciodată”. Răspunsul lui Raymond Queneau la aceeași întrebare: „Să nu completezi chestionarul”. Și-l completează, totuși.

### România de azi

Tot la editura Albin Michel apare La Roumanie d'aujourd'hui, un volum de impresii din țara noastră semnat de Miguel Angel Asturias, laureat, în 1967, al premiului Nobel pentru literatură.



### Un rival pentru premiul Nobel

Începînd cu anul ce vine, revista americană Books Abroad și Universitatea din Oklahoma vor decerna, din doi în doi ani, un Premiu internațional care ambiționează să rivalizeze cu premiul Nobel pentru literatură.

Premiul va fi de zece mii de dolari, dar inițiatorii speră ca prin donațiile ce vor urma să-i dubleze mai tirziu valoarea și să-l atribuie în fiecare an.

Un juriu internațional, format din 12 membri — dintre care unul singur permanent: redactorul șef al revistei americane, funcție ocupată în prezent de Ivar Ivask —, va decerna The Books Abroad International Prize for Literature. Printre cei chemați să aleagă asupra primului laureat, ce va fi desemnat în februarie 1970, se numără: Heinrich Böll, Gaëtan Picon, Jan Kott, Piero Bigongiari, Mario Vargas Llosa, Andrei Vozeneski și René Wellek.



O sinteză

# Unamuno: CUM SE FACE UN ROMAN<sup>1)</sup>

O lucrare într-adevăr unică. Departe de a avea, așa cum vrea să amăgească titlul, caracter didactic sau critic, lucrarea aceasta e o lecție de filozofie practică, în care mijloacele predilecte sînt cele romanești sau — ceea ce este și mai important — cele asimilate ori asimilabile acestora. Produs al ultimei epoci de creație a lui Unamuno, cartea depășește în toate sensurile limitele unor genuri date și concentrează nenumărate interferențe, asta fără să fie — așa cum nu-s nici celelalte opere unamuniene — o carte de erudiție, și rămînînd operă de comentariu...

Împrejurările în care s-a scris *Cómo se hace una novela* sînt bine cunoscute.

Victimă a regimului de atunci (filozoful salamtin, ins incomod și greu de abordat, era un critic acerb al stărilor de lucruri din Spania, e drept însă că din rațiuni care nu coincideau întotdeauna cu perspectiva istoric-socială) Unamuno se vede nevoit să se exileze. Petrece un timp la Fuerteventura, în insulele Canare, după care se stabilește la Paris, de unde, singular și inadaptabil, fuge spre sud la Hendaye, în Pirineii, în partea franceză a Țării Bascilor, patria sa. Aici, la granița cu Spania, așteaptă cu sufletul la gură și se întreabă cît va mai avea de stat: „trei zile, trei săptămîni, trei luni sau trei ani — era să adaug trei veacuri“. Din această epocă datează *Cum se face un roman*. La Paris, în iulie 1925, a întocmit întia versiune, apărută anul următor în franțuzește în traducerea lui Jean Cassou (*Comment on fait un roman*). Adăugîndu-i un *Portrait d'Unamuno*, Cassou o publică în „Mercure de France“ din 15 mai 1926. După un an, de astă dată la Hendaye, Unamuno reia totul, **retraducînd textul francez** al lui Cassou (pe-al său nu-l mai avea la îndemînă) inclusiv **portretul** scris de acesta și adăugînd un **comentariu** la amintitul portret, o parte finală, precum și — între croșete — o nouă parte pe care o integrează corpului principal al textului. Astfel că versiunea definitivă, spaniolă, a fost scrisă între mai și iulie 1927.

Structura și conținutul lucrării sînt în cel mai înalt grad edificatoare atît în privința filozofiei, cît și a operei romanești unamuniene, cum se face un roman fiind totuși cu felul în care se face o viață. Simplu — va spune Unamuno: se trăiește. Nu au importanță evenimentele, ci trăirea lor. Să nu fim spectatori, ci actori, și în cel mai rău caz — proprii noștri spectatori. Iar cînd ne interesează „romanul“ altuia, acesta trebuie să ne fie atît de aproape, încît să-l trăim ca pe al nostru. Unamuno nu scrie pentru cititori, ci pentru oameni. Să ne scriem romanul însemnează deci să ne trăim viața. **Cueillez la rose dar mai ales memento mori**. Un memento mori răsturnat, pentru că vrea să spună: amintește-ți că nu trebuie cu nici un preț să mori.

Structura cărții este descurajant de complexă. Planul principal al lucrării, un plan romanesc propriu-zis, de ficțiune: romanul lui U. Jugo de la Raza. (Autorul explică așa: U, de la Unamuno; Jugo (= suc, esență) e numele de familie al mamei sale; Larraza, numele bunicii sale paterne). Cartea include un al doilea plan romanesc — romanul citit de Jugo de la Raza, acesta inclus la rîndul său de un plan eseistic-memorialistic, jurnalul lui Unamuno la Paris (1925), cu comentarii la romanul scris și cu incursiuni de ordin filozofic. Este textul apărut în franțuzește. La care se adaugă un text de roman, jurnal și comentariu la amîndouă, scris la Hendaye.

Textul astfel rezultat, cu patru părți distincte — este structurat după metoda incutierii. Ca și în cutiile japoneze de lac, textele stau unul în altul, sugerînd șirul nesfîrșit: cel exterior nu se termină (nici celelalte, de altfel), iar despre cel interior știm prea puțin... Straturi, straturi și înăuntru... nimic. Așa este viața — spune Unamuno, nu există miez, nu există esențe, ci doar aparențe sau mai exact **acestea sînt esența**. Adică intra-omul și intra-istoria devin singura realitate... aparentă, dincolo de încă un fel de aparență... Romanul lui Jugo de la Raza devine spre sfîrșit ipotetic, scris la optativul trecut, ba la un moment dat ni se oferă două (foste) alternative. Eroul ar fi putut evolua așa sau așa. N-a făcut însă nimic din toate acestea și de fapt nici nu se știe ce-a făcut... **Romanul nu se termină**, căci — spune Unamuno — „cititorul care caută romane terminate nu merită să-mi fie cititor“.

Sînt multe planurile în care poate fi analizată lucrarea și nu cel din urmă rămîne cel autobiografic. Înțelesul acestuia depășește însă convenția obișnuită. Unamuno există concomitent în două ipostaze. Întîi ca autor (de jurnal, de memorii, de roman) — apărînd ca atare în carte — apoi ca personaj, fiind simbolic reprezentat prin propriul său erou, Jugo de la Raza. Primul îl creează pe al doilea, deci Unamuno se creează pe sine. Fiecare este — spune el — „hijo de su obra“ — fiu al faptelor sale, dincolo de orice sens pragmatic, dar fără să-l refuze nici pe acesta. Jugo de la Raza citește o carte. O citește cu pasiune și lectura sa constituie viața lui. Din nou în dublu sens, în sensul lectura ca viață, ca mod de „ontologie“ specifică, și în sensul viața ca lectură, făurire a propriului „roman“, citire a lui, cu început, conținut pasionant sau banal și inevitabil sfîrșit. În cartea parcursă de Jugo (despre ea știm doar că este o poveste pasională de pe vremea Directoratului) se află un avertisment: „Cînd cititorul va ajunge la sfîrșitul acestei triste întîmplări va muri împreună cu mine“. Jugo de la Raza evoluează între spaimă și speranță, neputînd să nu citească (lectura aceasta e singurul lucru care dă sens vieții sale), abia rezistînd ispitei de a se arunca în Sena. Nu știm cum se termină romanul, dar nici n-am fi putut ști, de vreme ce, alegorie fiind, autorul care se reprezintă într-însul prin personajul principal, trăia încă... Se află, evident, aici și Balzac (*Peau de chagrin* — alegoria pielii devenind, la Una-



muno, alegoria cărții) — și Amiel (*Jurnal*), și Giuseppe Manzini (corespondență) — toate lecturi ocazionale pe atunci ale lui Unamuno. Dar mai ales se află aici însuși Unamuno. Cartea gilgie de înțelesuri. Este romanul lecturii unui roman (și în alt sens, ilustrarea vieții-lectură) dar și romanul scrierii unui roman (vezi André Gide). Este apoi tema (și alegoria) „ciclului neterminat“: de roman în roman în roman, ultimul fiind „romanul vieții“ — dar de loc mai neadevărat sau mai adevărat decît celelalte. Autorul se confundă cu personajul, sau comunică cu el, ori îl creează și-l ucide — fără a înceta să fie autor. Paralela cu planul transcendent este evidentă. Totul este ficțiune sau totul este realitate...

În sfîrșit, ce este *Cómo se hace una novela*? Roman, eseu, cărui gen literar aparține? Lucrurile sînt într-adevăr complicate. Personal, socotim că oscilează între romanul experimental și eseu romanesc, existînd argumente pentru fiecare categorisire. Oricum ar fi, amîndouă sînt mai aproape de roman, fiind sau dorînd să fie ficțiune integrală sau integrală realitate. Lucrurile se înțeleg și mai ușor, dacă luăm în seamă egalitatea — programatică la Unamuno — dintre viață și roman. Dar chiar și fără aceasta, două dintre cele patru planuri ale lucrării sînt romane, între care și planul esențial. Există o **structură** (romanul lui

Jugo de la Raza) și o **meta-structură**: jurnalul, amintirile, comentariile la romanul pe care-l scrie, modurile ipotetice ale acestuia și comentariile generale-filozofice, toate fiind „romanul“ lui Miguel de Unamuno. Că și ele fac pînă la urmă parte din roman, ni se pare evident. Există un **extra-roman** și un **intra-roman** în afară de romanul propriu-zis. Dintre acestea, două sînt de ficțiune, unul sim-bolic celălalt — nu. Unamuno însă decretează — așa cum am mai spus — totul ficțiune sau totul realitate. Să-l înțelegem... Desigur există puternice trăsături de eseu — căci o parte este eseu, așa cum alta parte e-te jurnal etc., și alta, evident, este roman... Dar eseu — adică comentariul mai mult sau mai puțin liber — se află la Unamuno pretutindeni, iar pe de altă parte eseu însuși tale-quale, este întors cu fața spre roman. Pledează pentru eseu forma hibridă, comentariul. Pledează pentru roman tot restul, dar mai ales sensul, prin filozofia pe care i-o inculcă Unamuno. Tocmai de aceea, critica spaniolă a socotit lucrarea roman. Așa face Eugenio de Nors în **Romanul spaniol contemporan**, privind nu forma, ci spiritul lucrării, și tot astfel Ricardo Gullón, unul dintre cei mai de seamă unamunologi. Evident nu lipsesc nici cei care să nu-l acorde decît statutul de... pamflet politic (G. Torrente Ballester), dar bineînțeles asta nu poate fi decît o extravagantă. Polistratificarea romanului permite mai multe interpretări și unii sînt tentați să le supraliciteze. Toate acestea însă nu-și au sensul decît „în sine“, de dragul discuției<sup>2)</sup>. Unamuno nu numai că socotește lipsită de sens orice clasificare, ci consideră de-a dreptul odioasă o asemenea „scolastică“. Căci a-i cere lui Unamuno „separația genurilor“ înseamnă să nu-l cunoști pe Miguel de Unamuno. El inventează **nívola** și **druma**, tocmai pentru a scăpa de canoanele de gen impuse de roman (în spaniolă **novela**) și de dramă. Însă — să ne înțelegem — le inventează la modul ironic! Pentru el asemenea cazuistică nu are nici un sens. În „nívola“ sa centrală, Niebla, apare autorul în calitate de personaj — fără să părăsească postura de autor (continuînd adică să fie și în roman Miguel de Unamuno) — romanul rămînînd roman. Iar faptul că noi, astăzi, puși în încercătură nu putem clasifica, nu dovedește decît dreptatea lui Unamuno. Cealaltă clasificare însă, majoră, a idelilor lui Unamuno, se impune. Și **Cum se face un roman** este unul dintre ghidurile cele mai potrivite pentru înțelegerea esențelor operei sale.

Grigore DIMA

<sup>1)</sup> Miguel de Unamuno: *Cómo se hace una novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1966. Traducerea exactă este, desigur, *Cum se scrie un roman*, expresie care nu este curentă în românește, unde se spune „Cum se scrie un roman“. Unamuno a ajuns la această formulă — în afara rațiunilor probabile de eufonie (în spaniolă „escribir“, a scrie, este trisilabic) — datorită accepțiunii speciale pe care o acordă expresiei: a-ți „scrie“ romanul, înseamnă în ultimă instanță, pentru el, a-ți-l face, a-ți-l trăi, romanul fiind de fapt viață.

<sup>2)</sup> În această privință, o notă apărută în „România literară“ nr. 22 din 29 mai crt. și „semnată“ prof. Haddock, se dovedește învoluntar plină de haz. Este vorba acolo, în esență, despre faptul că Ioana Zlotescu-Cioranu, traducătoarea celor **Trei năvle exemplare** și un prolog de Miguel de Unamuno, se referă în postfață la amintitul volum „Cómo se hace una novela“ ca la un roman pe care-l caracterizează drept „tulburător“ și „ciudat“. Or, spune autorul notei, nu este vorba de un roman, ci de un eseu, trimițînd la **Obras completas** de Miguel de Unamuno (ed. Aguado, Madrid 1950 — 52 tomul IV Ensayos (Eseuri) p. 907—996, și întrebîndu-se dacă I.Z.C. a citit sau nu opera în chestiune ori „s-a mulțumit numai să o caracterizeze“. Hazul despre care aminteam rezultă din faptul că se pare că însuși autorul notei nu prea e familiar cu lucrarea. Căci altfel ar fi văzut că referirile la „Cómo se hace una novela“ ca la un roman nu sînt chiar așa de gratuite, după cum, de altfel, sperăm că rezultă din articolul de față. Subsemnatul m-am referit la „Cómo se hace una novela“ ca la un „eseu romanesc“ (Luca-fărul nr. 271 din 8 iulie 1967), nu fără preferințe către considerarea lui drept roman (Gazeta literară nr. 743 din ianuarie 1967). Împrejurarea că lucrarea apare în tomul de eseuri, nu însemnează decît, cel mult, una dintre numeroasele opțiuni posibile, căci iată, într-o ediție ulterioară, socotită și ea ediție de referință (Unamuno Ensayos, vol. I—II Ed. Aguilar, Madrid 1967) *Cum se face un roman* nu mai apare. Și după părerea noastră, pe bună dreptate.

## prezențe românești

### O întîlnire a traducătorilor

În luna octombrie au fost invitați în R.F.G., spre a participa la un seminar de literatură germană și, în același timp, la întîlnirea traducătorilor, prof. Edgar Papu, Ulvane și Ion Alexandru, poeta Veronica Porumbacu și Suzy Hirsch, redactorul secției de literatură germană a Editurii pentru literatură universală. Seminarul, la care au participat, printre alții, poetul sloven Edvard Kocbek, scriitorul ceh dr. Eduard Pettiska, poetul ungar Gabor Garai și dr. Walko, de la revista Nagy Világ, din Budapesta, criticul suedez Erik Wahlund, traducătoarea norvegiană Lotte Holmboe, etc., și-a desfășurat lucrările în mai multe orașe. La Bad Godesberg, Köln, Hamburg, Darmstadt, Lübeck au avut loc întîlniri cu scriitori, publiciști și animatori ai unor instituții culturale ca: Goetz Fehr, dr. Rode-wald, Peter Schallück, Dieter Wellershof,

Gerhard Kramer, Siegfried Lenz, Valentin Polcuch, Wolf Wondratschek și alții.

Au fost vizitate editura Kiegenheuer & Witsch din Köln, editura Bertelmann și Academia germană de limbă și literatură „Ernst Ludwig“ din Darmstadt, precum și editura Carl Hauser, unde, acum un an, a fost tipărit Urmuz. Editorii care se ocupă și de difuzarea literaturii universale, și-au exprimat dorința să cunoască noutățile literare românești, de preferință în traduceri germane, însoțite de recenzii semnificative.

La Dortmund, oaspeții s-au întîlnit cu Horst Wolff redactorul revistei hier (Aici) și cu membrii grupului literar '61. În cadrul unor discuții cu prozatorii Max von der Grün și Körner, cu criticul Fritz Häser și alții, participanții au fost invitați la un schimb de experiență asupra travaliului lor de traducere și exegeză a literaturii germane. Cu această ocazie, s-a bucurat de o caldă apreciere expunerea prof. Edgar Papu, despre tradiția

tălmăcirilor și a cunoașterii literaturii germane în România, cuvîntul lui Ion Alexandru despre contactul său cu opera lui Rilke și Hölderlin, cuvîntul Veronicăi Porumbacu despre problemele și rosturile traducerii de poezie. Cu interes a fost ascultată informarea documentată a Suzy-ei Hirsch despre planul editorial al tălmăcirilor din literatura germană.

Într-o etapă a seminarului a avut loc la Tîrgul de cărți din Frankfurt. Aici, redactorul postului de radio Köln, a intervievat pe participanții români, transmițîndu-le impresiile lor.

### Traduceri și studii

La Universitatea Eötvös Loránd din Budapesta, la catedra de limbă și literatură

română, activează doi erudiți profesori, autori de studii și cercetări consacrate literaturii române. Dr. Samuel Domokos pregătește o monografie Octavian Goga, iar Dr. Endre Pálffy una dedicată lui G. Coșbuc.

Cunoscutul romanist László Gáldi, autorul volumului Stilul poetic al lui Mihai Eminescu, a tradus cel de al treilea volum din romanul La Medeleni de Ionel Teodoreanu și lucrează la un amplu studiu intitulat Istoria versificației românești din care a publicat fragmentul Versificația lui Blaga.

În planul Editurii Europa figurează cîteva titluri din opera scriitorilor români contemporani: Ochii Maicii Domnului de Tudor Arghezi, Șatra de Zaharia Stancu, Dor de D.R. Popescu, Tierra di Siena de Francisc Munteanu. În col. „Biblioteca modernă“ urmează să apară o Antologie a liricii române contemporane.



## In anul 200 a. Cr.

„Alexandru, fiul lui Filip și elenii, fără lacedemonieni“

Putem foarte bine să ne inchipuim că în Sparta au fost cu totul indiferenți la această inscripție. „Fără lacedemonieni“, nimic mai firesc. Nu erau spartanii din cei ce se lasă conduși ca niște slugi și le poți da porunci. De altfel o campanie panelenică, fără un rege spartan drept căpetenie, nu avea să însemne mare lucru în ochii lor. A, foarte sigur, „fără lacedemonieni“.

E și acesta un punct de vedere. Se înțelege.

Astfel, fără lacedemonieni pe Granicos ; și la Issos apoi ; și în acea bătălie finală, unde a fost măturată armata grozavă pe care perșii o grămădă la Arvila ; care porni de la Arvila spre victorie și a fost măturată.

Și din marea expediție panelenică, glorioasă, strălucitoare, preamărită, victorioasă, cum n-a mai fost alta, decit toate mai vestită, am ieșit noi : o lume greacă nouă și mare. Noi : alexandrinii, antiohienii, seleucienii, și toți fără de număr elenii ceilalți, din Egipt și din Siria, și cei din Media, din Persida, și cîți alții. Cu întinsele noastre state, cu felurita activitate a conformărilor prudente. Și comuna greacă limbă pînă la Bactriana am purtat-o, pînă la indieni.

Despre lacedemonieni să vorbim acum ? !

## Gloria Ptolemeilor

Sînt Lagidul rege. Stăpinul absolut (prin putere și bogăție) al plăcerii. Macedonean sau barbar, nimeni nu-mi poate sta alături.

ori să-mi fie asemuit. Demn de ris e Seleucidul cu vulgarele-i desfătări. Dar, de doriți altceva, ascultați, priviți : Orașul științelor, culme panelenică, în fiecare cuvînt, în fiecare artă, cel dintîi.

## Intr-o mare colonie grecească, 200 a. Cr.

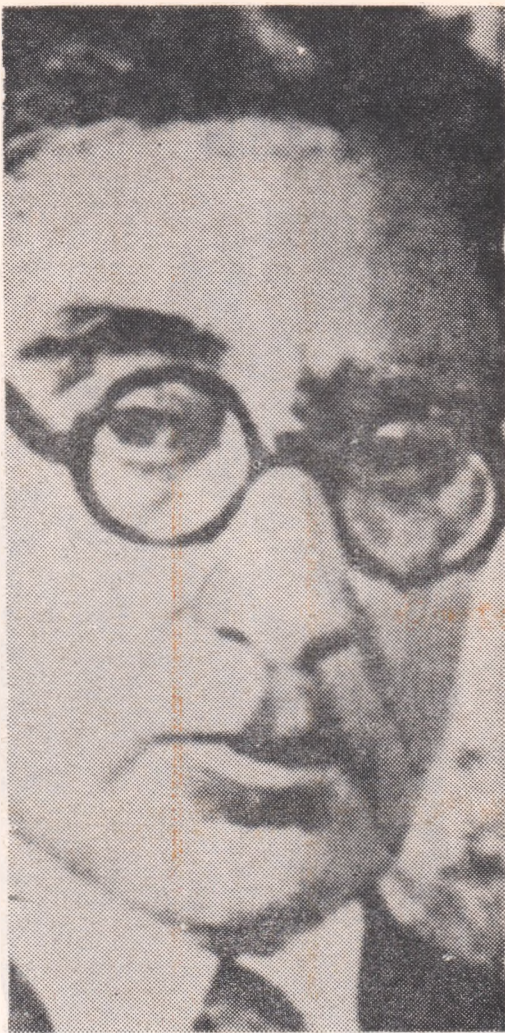
Că lucrurile nu merg după dorință în Colonie, nu începe cea mai mică indoială, și cu toate că, oricum, progresăm, e poate momentul, cum foarte mulți o cred, să găsim un Reformator Politic.

Totuși piedica și greul sînt că acești Reformatori fac din orișice fleac o întreagă istorie. Pentru orișice lucru, pentru cel mai mic detaliu, ei întrebă și cercetează și îndată inventează radicale reforme cu pretenția de a fi îndeplinite neîntîrziat.

Au și o înclinare spre sacrificii. Renunțați la acest avut ; stăpînirea asupra-i vă e nesigură. Tocmai astfel de posesiuni dăunează Coloniilor. Renunțați și la această resursă, și la aceasta apoi dependentă de prima, și la aceasta de-a treia : consecință firească. E drept că sînt importante — dar ce-i de făcut ? Vă creează o răspundere dăunătoare.

Și cu cît avansează-n ancheta lor, cu atît găsesc lucruri de prisos și cer să fie interzise, totuși lucruri pe care greu le desființează cineva. Și cînd în sfîrșit își vor fi sfîrșit opera, și, totul determinat și decupat cu de-amănuntul vor pleca încasindu-și dreapta plată, vom vedea ce ne mai rămîne după atîta iscusință chirurgicală. —

Poate n-a sosit încă timpul. Să nu forțăm nimic ; graba strică. Măsurile pripite aduc regret. Are multe nepotrivite, desigur și din păcate, **Colonia.** Dar există ceva uman fără imperfecțiune ? Și-n fond, iată, progresăm.



Pasiunea pentru istorie la Kavafis este activă, urmăritoare (poetul precizează undeva că dacă factori independenți de voința sa nu l-ar fi împiedicat, i-ar fi plăcut să-i consacre studii universitare), și, grație ei, imediatul, clipa sînt deplasate în cadrul mai vast al timpului, după cum faptele și înfățișările trecute primesc o forță de existență nouă, tulburătoare prin palpabilitate, ca în poemul Cesarion. La fel, episodul istoric concret, reluat întocmai după Plutarh sau după alte cărți vechi, păstrîndu-și întreaga autenticitate și atmosferă, este de fiecare dată parcă numai disimulare a unor răspunsuri la întrebări ale actualității, mijloc poetic de a obiectiva concluzii sociale și etice care sînt rodul unei experiențe nemijlocite, și care numesc stări de lucruri mereu posibile (Intr-o mare colonie grecească, Intr-o demă din Asia Mică, Favoarea lui Alexandru Balas).

În același timp, Kavafis rămîne un poet al artei pure, dezinteresat de tot ce poate fi campanie de moment și patos retoric, rațiunea principală dovedindu-se la el evenimentul în sine al creației, iar idealul suprem — Frumosul etern al Eladei clasice și firzii. Nu poate fi însă trecută cu vederea (aici, patriotismul la care am făcut referință) statornică admirație arătată de Kavafis actelor de cultură ale elenismului, cum și declarata mîndrie a poetului de a fi unul din cei care (In anul 200 a. Cr.) prin timp duc „pînă la Bactriana, pînă la indieni“, pe culmi noi, „comuna, greaca limbă“.

A. R.

## Favoarea lui Alexandru Balas

A, nu-mi fac griji că mi s-a spart o roată la car, și o victorie ridicolă am pierdut. Cu vinuri de preț și printre superbe roze îmi voi petrece noaptea. Antiohia mi-apartine. Sînt tinărul cel mai invidiat. Sînt slăbiciunea lui Balas, favoritul lui. Miine, să vezi, vor răspîdi că întrecerea n-a fost dreaptă.

(Ba dacă, nedelicat, le-o șopteam — lingușitorii scoteau pe primul loc carul meu schiop).

## Mormîntul lui Lysias Gramaticianul

Foarte aproape, în dreapta cum intri, în bibliotecă din Beryta, l-am îngropat pe învățătorul Lysias Gramaticianul. Locul se potrivește de minune. L-am pus lingă lucruri de care, poate, își amintește

și acolo : scolii, comentarii, texte, scrieri, extrase cu explicări de elenisme. Și astfel, de cite ori vom trece spre cărți, îi vom vedea mormîntul și-l vom cînti.

## Intr-o demă din Asia Mică

Știrile despre mersul bătăliei navale la Actium, sînt, desigur, neașteptate. Însă nu e nevoie să redactăm din nou. Numai numele să se schimbe. Acolo, spre final, în loc de „Eliberîndu-i pe romani de nefastul Octaviu, un fel de parodie de Cezar“, vom pune de astă dată : „Eliberîndu-i pe romani

de nefastul Antoniu“. Textul se-acordă bine.

„Învîgătorului prea slăvit, neîntrecut în orice faptă de război, minunat prin geniul său politic, lui Antoniu, cel al cărui triumf era dorit cu drag de întreaga demă“, aici, cum am spus, schimbarea : „Cezarului“, socotit ca un dar, cel mai scump, al lui Jupiter —

puternicului scut al elenilor, celui ce face cinste tradițiilor noastre grecești, mult iubitului în orice țară greacă, a tot vrednicului de laudă strălucită, și de redare în amănunt a isprăvilor lui, în limba greacă, în vers și în proză, în limba greacă, solia faimei“, et caetera, et caetera. Totul se-acordă de minune.

## Cesarion

În parte spre-a defini o epocă, în parte, la fel, spre a-mi trece vremea. ieri noaptea am luat în mîini o culegere de inscripții ptolemeice, ca să citesc. Flatările abundente, lingușirile se aseamănă pentru toți. Sînt toți magnifici, glorioși, puternici, binefăcători ; fiecare din întreprinderile lor, prea înțelepte. Cît despre femeile spîței, și ele, Berenicele toate și Cleopatrele, minunate.

O dată documentat asupra epocii. mă pregăteam să las cartea cînd o mențione scurtă,

și neînsemnată, a regelui Cesarion îmi atrase pe loc atenția...

A, iată ai venit tu cu vagul tău farmec. În istorie doar puține se găsesc în ce te privește, și, astfel, mai liber te-am plăsmuit în mîntea mea.

Te-am plăsmuit frumos și sentimental. Arta mea îi dă feței tale o captivantă frumusețe de vis. Și cu atîta intensitate te-am gîndit că ieri, tirziu în noapte cînd lampa-mi se stîngea — am lăsat-o anume să se stingă — am crezut că mi-ai intrat în odaie, mi s-a părut că-mi stătea dinainte ; cum ai fost în Alexandria cucerită,\* palid și obosit, ideal în tristețea ta, sperînd încă în mila infamilor — ce murmurau „Mai mulți Cezari...“.

## Mormîntul lui Lanis

Lanis, pe care atît l-ai iubit, nu-i aici, Marc, în mormîntul la care vîi și suspini și stai ceasuri și ceasuri.

Lanis, pe care atît l-ai iubit, e mai aproape de tine, mult,

cînd, închis în odăi, îi contempli portretul care totuși a păstrat ceva din farmecul lui, care totuși a păstrat ceva din ceea ce îndrăgiseși.

Îți amintești, Marc, cînd l-ai adus din palat, de la proconsul, pe faimosul pictor cyrenian, cu cîtă viclenie de artist, de îndată ce îți văzu prietenul, încerca să vă convingă că negreșit trebuia să-l picteze ca Hyacintos (în acest fel portretul urmînd să aibă mai mult efect) ?

Dar Lanis al tău nu-și imprumuta astfel frumusețea ;

împotrîvind-se cu tărie, i-a spus să redea nu pe Hyacintos, nici pe nimeni altul, ci pe Lanis, fiul lui Rametih, alexandrin.

## În românește de AUREL RĂU

\* După înfrîngerea lui Antoniu, Octavian l-a ucis pe Cesarion, în anul 30 înaintea erei noastre, la îndemnul sfințicilor. Aceștia i-ar fi spus, insinuant, că nu este util să existe mai mulți Cezari...



# IMNURI VEDICE

Nu de mult a apărut în librării, editată de Editura pentru literatură universală, cea mai bogată culegere de texte vedice din literatura română, talmăcite în versuri de Ion Larian Postolache, după textele franceze, germane și engleze, traduse și comparate de Viorica Vizante, cu un Cuvînt înainte de Sergiu Al-Ghorge. Cunoscuta *Antologie sanscrită* a lui G. Coșbuc, și ea tradusă prin intermediar german, era pînă acum, la noi, singura lucrare mai



întinsă din acest domeniu, exceptînd traduceri sporadice din reviste.

Indologia românească mai cuprinde traduceri din Calidasa, în versiunea veche a lui Coșbuc și într-una mai nouă (1964) a lui Eusebiu Camilar, ultima realizată după o traducere *literală*, singura de acest gen din cultura noastră, a lui Eugeniu Papiniu. Acum zece ani profesorul ieșean Theofil Simensky a publicat în colecția Societății de științe istorice și filologice prima *Gramatică sanscrită* românească, venită să îplinească, după trei sferturi de veac, vechiul proiect al gramaticii eminesciene (concepută între 1884-1885), păstrată în manuscris (trei caiete) la Biblioteca Universității din Iași. Dacă proiectul lui Eminescu nu era original, ci o traducere din germană (din *Kritisches Grammatik der Sanskrita-Sprache* de Fr. Bopp), dicționarul de termeni de la sfîrșitul manuscrisului se pare că nu mai e o copie a lexicului lui Bopp, ci o selecție prin compararea a cel puțin două dicționare. Specialiștii ar putea spune mai multe în această problemă. Literatura noastră clasică a frecventat cultura și literatura Indiei mai ales prin junimiști; Titu Maiorescu a ținut prelegeri cu subiecte indice, dar cel mai consecvent indolog junimist a fost Eminescu. *Scrisoarea I*, *Glossa*, *Rugăciunea unui Dac*, *Kamadeva* etc. au fost pe rînd apropiate de textele vedice, iar filozofia



poetului a fost frecvent raportată la budism.

Dar nu numai marile drumuri care străbat istoria noastră literară ne conduc spre această radiație a literaturii sanscrite. Iată, la întîmplare, în *Revista olteană* din Craiova (an. II, nr. 1, aprilie 1888), revistă condusă de Traian Demetrescu, o recenzie semnată de G. D. Pencioiu, la cele două volume ale lui Otto von Lexner, *Geschichte der Fremden Literatur*, apărute la Leipzig în 1882. În această lucrare recenzentul remarcă un imn vedic, *Imnul creației* (p. 70), pe care-l apropia de *Rugăciunea unui Dac*. Ca să convingă pe cititori îl și traducea: *Odată nu era ființă, nici nefi-*

*ință / Nici spațiu nu era, nici cer. / Ce învăluia acest tot? / În a cui putere sta / Abisul fără fund al apelor? / Atunci nici moarte nu era, nici nemurire, / Nici semn de ziuă albă, nici semn de noapte. / În sinul celui Nenăscut exista numai Unul / Și afară de Unul n-a existat nimic. // Și era întuneric și Tot era o mare / Fără margini, pierdută-n neștiut. / El numai înconjurat de gol / S-a născut puternic din sine însuși. S-ar putea merge cu această sondare în toate epocile noastre literare, terminînd cu literatura interbelică a temel, ilustrată de un Mircea Eliade, cu studiile de indologie ale lui Blaga și cu cercetările apărute după 1958 în *Studia et acta orientalia*, culegere editată de secția de studii orientale a Societății de științe istorice și filologice.*

*Imnurile vedice* talmăcite recent, deși o traducere a unor traduceri, sînt totuși un act de istorie a culturii, o posibilitate de a lua contact, chiar prin elemente mai indirecte, cu o mare și mereu neștiută literatură. Sergiu Al-Ghorge, remarcabil cercetător al domeniului, afirmă pe drept cuvînt, în prefață, că *Rig-Veda* „va continua să rămînă nu numai un text nelămurit, în conținutul său ultim, dar și intraductibil”. Intraductibilitatea, acuzată de toți indologii europeni, se explică mai ales prin faptul că toate elementele de formă ale textului, multiplele și originalele asociații fonice, structura ritmului, jocurile morfologice și sintactice, toate aceste flexionări criptice pe care noi le credem spontane, „rămîn solidare cu referința magică a conținutului”. Ca și față de descîntecele noastre, unde luăm contact numai cu ceea ce este accesibil pentru omul modern și nu integral cu mentalitatea magică, și aici,



structura operei rămîne enigmatică în arhitectura întregului. Prefațatorul vorbește de un „limbaj ecumenic al lumii arhaice”, limbaj care solicită o stare poetică intuitivă sau onirică, o disponibilitate excepțională, ca să se poată ajunge prin lectură la înțelegerea aproximativă a tainelor din textele vedice.

Versificarea ultimă a acestor imnuri nu are pretenția că oferă drumul spre absolutul lumii vedice, dar, în formele de accesibilitate modernă a poeziei, ne apropie de imaginea ei, stilizată pe plan istoric. Sînt cuprinse aici *imnuri* din *Rig-Veda* (Veda strofelor, Veda = cunoaștere sacră, revelată de zei), *Atharva-Veda* (Veda vrăjilor) și *Upanișade* („așezare alături de”; un fel de exegeză filozofică a textului sacru). *Rig-Veda* se deschide cu acel cunoscut *Imn al Creației* pe care l-am citat și mai sus, în traducerea din *Revista olteană*, de la 1888. Pentru paralelism transcriem și din ultimul florilegiu prima strofă: *Atunci nici Neființă n-a fost și nici Ființă, / Căci nu era nici spațiu, nici cer, nici stihie. / Avea stăpîn și margini pe-atuncea Universul? / Avea adînci prăpăstii? Dar mare? Nu se știe.*

Cîntecele vedice în această versiune, au fost concepute de Ion Larian Postolache în ritm clasic, pe alocuri aproape eminescian. În acest fel au patină istorică, au, într-o expresie mai largă, chiar verosimilitate istorică: *Și-acum, cînd sînt în mine sfînta binecuvîntare, / Să vestim în imnuri*

*lumea despre zei și al lor rost, / — Poate că viitorimea n-are să mai fie-n stare, / Să mai răscolească vremea ca să afle cum a fost. (Către zei). Se pune întrebarea dacă traducerea liberă n-ar fi oferit efecte estetice mai autentice și mai accesibile sensibilității noastre de azi.*



Impresia de „recepție” modernă ne-o oferă în schimb ciclul *Atharva-Veda*, cu versurile traduse, unele, după modelul descîntecelor noastre: *Pe tine, buruiănă de vrăjii, / Un vultur de sus te-a zărit, / Un mistreț te-a căutat / Și cînd te-a aflat, / Cu ritul te-a dezgropat. / Celui ce face rău, / Tu, iarbă, răspunde-i cu rău... / Vrăjile erotice din același ciclu sînt mai apropiate în transpunere ritmică de madrigalul sau de cîntecul modern: *Tu să-mi dorești și coapsele și trupul, / Cu foc aprins, etern mistuitor; / Iar părul tău și ochii, și tu toată, / Să te topești de dragoste și dor (Pentru a cîștiga dragostea unei femei). Ceva din mistuirile ludice ale Blestemelor lui Arghezi transpiră într-un alt descîntec în care iubitu-și vrăjește cu versuri iubite: *În plîns și-n suspine / Să te tirăști către mine / Acum, de îndată, / Cu gura-nsetată / ... / Să fii a mea, prea frumoasă. / Pe deplin credincioasă, / Cu vorba blindă și mătăsoasă, / Să nu te mai doară ce te doare / Și să-mi fii mie ascultătoare.***

Pentru noi conținutul magic a dispărut, versurile nu ne mai spun nimic în acest sens, sînt doar poeme erotice, în cazul ciclului de vrăji, metafore demitizate, comentarii din care n-au rămas decît valorile estetice, în rest.

De la investigațiile savantului francez Abel Bergaigne, pînă la cercetările structuraliste de azi ale *Rig-Vedei* (textul se pretează exegezelor structuraliste fiind compus din simetrii cifrice obiective), materia a suferit foarte multe interpretări, legate de personalitatea fiecărui cercetător în parte. Ediția românească nu se încadrează în vreo problematică filozofică sau istorică ci se mulțumește să realizeze pur și simplu un contact literar al cărui context istoric ne este destul de familiar, după cum am văzut. Ediția este întregită prin prefața lui Sergiu Al-Ghorge care explică foarte concentrat esențialele noțiuni filozofice și istorice ale textului, iar traducerile sînt urmate de un mic dicționar de termeni și nume, intitulat în mod impropriu *glosar*, cuprinzînd la modul explicativ și nume proprii (de zei, de instituții, de regi etc.), dar și lexic de specialitate.

Sobrietatea tehnografică a cărții, cu coperta lui Vasile Kazar — o interpretare în context —, se detașează ca viziune de „clasicismul” prozodic al talmăcirii, plasîndu-se într-o zonă mai modernă și dînd prin aceasta și sugestia modernizantă a unor culegeri viitoare.

Emil MANU



Desene de MIHAI GHEORGHE

## fișier

● În *Edinno* pentru literatură universală a apărut romanul Zilele al scriitorului egiptean Taha Hussein, în traducerea lui Nicolae Dobrișan, căruia aparține și prefața. Prozator de prestigiu, istoric și critic literar, Taha Hussein este o personalitate culturală marcantă a Egiptului; amintim, pentru ilustrarea înclinării scriitorului spre studii și exegeze literare, faptul că este primul egiptean care a obținut titlul de doctor în litere la Universitatea din Cairo.

Romanul *Zilele* a apărut în 1929 și s-a bucurat de un deosebit succes, chiar peste hotarele Egiptului. Caracterul autobiografic al cărții oferă narațiunii un evident fior de autenticitate. Autorul face o incursiune în lumea școlii al-Azhar din Cairo, așa cum e ea simțită și înțeleasă de personajul său, un copil orb. Cartea cuprinde pagini de o profundă vibrație artistică, de o vigoare amintind de Muzicantul orb al lui Korolenko.

● În aceeași editură, în colecția „Meridiane” s-a tipărit volumul al IV-lea al memoriilor lui Ilya Ehrenburg, Oamenii, ani, viață, în traducerea Tatianei Nicolescu. Acest volum evocă anii 1932—1941, o perioadă dintre cele mai sumbre pentru întreaga omenire, amenințătoare și haotică, prevestitoare de evenimente sîngeroase. E vorba de criza politică din Franța, de zilele grele din februarie 1936 ce au anticipat declanșarea celui de-al II-lea război mondial, dar și de anii de război, pe teritoriul Franței, pînă la intrarea nemților în Paris. Amintirile din Spania acelor ani ocupă o bună parte din economia lucrării. Faptele prezentate sînt cunoscute la sursă, Ehrenburg fiind multă vreme corespondent de presă, trimis de ziarul sovietic *Izvestia* pe frontul Aragonului.

Într-o însemnată parte a lucrării este, firește, evocată viața patriei sale, atmosfera anilor 1930—1941, pînă la intrarea în război.

Memoriile lui Ehrenburg au și o valoare documentară pentru istoria literară, pentru că evocă numeroase personalități din arena culturii universale, printre care: Hemingway, Gide, Machado.

● În seria „Enigma” (E.L.U.) a văzut lumina tiparului primul roman polițist din literatura scandinavă tradus la noi: *Crima de la etajul 31*, aparținînd scriitorului Per Wahlöö (traducere de Gh. Ghemiușliu). Autorul acestei cărți (născut în 1926) este un important prozator suedez, realizat în deosebi în nuvelă și roman, atras pe plan tematic mai ales de problemele politice.

*Crima de la etajul 31* este un roman satiric de formulă polițistă, realizat într-o modalitate stilistică originală, perfect adecvată acțiunii rapide, plină de fantezie, de neprevăzut și de suspense. Subiectul este luat din lumea presei cotidiene, ale cărei moravuri cartea le consemnează cu multă acuitate.



## SECVENȚE

Hitchcock despre vedete  
și actori

„În Menghina (ultimul său film — n. red.) nu am folosit vedete. De fapt, nu mai există multe mari vedete. Un actor devine star numai dacă joacă în filme de mare succes: ori acest fenomen este din ce în ce mai rar. Personal, consider că este mai bun un film care nu are vedete, dar distribuitorii nu sînt de aceeași părere; ei cred încă în faptul că numele cu rezonanță poate asigura filmului o desfășurare bogată. Între 1920—1930 filmele se vindeau sub firma vedetelor, cînd scenariile nu erau încă terminate. Azi, vedetele continuă să atingă cînturi formidabile, cu toate că filmele lor nu prea fac bani. Dar e greu de schimbat mentalitatea distribuitorilor.

Absența vedetelor permite autorului unui film să beneficieze de aceeași libertate pe care o are romancierul față de personajele sale.

Pe platou, eu nu conduc actorii. Discut cu ei înaintea turării. Cei care conduc actorii de față cu publicul o fac ca să-și dea importanță; eu, cînd mă aflu pe platou, sînt timid, iar dacă am ceva de spus vreunui actor, îi șoptesc la ureche, ca nu cumva să-l stînjenesc sau să-l paraliziez. În general nu am neplăceri cu actorii. Dacă vreunul îmi spune: «asta aș face-o în alt fel», accept imediat, pentru că știu că există o masă de montaj.

Lucrez împreună cu scenaristul din capul locului, astfel că el devine coautor la elaborarea filmului. Un lucru îl las să-l facă singur: dialogurile. Ceea ce iese la sfîrșitul filmărilor este o poveste foarte detaliată, de dimensiunile unui volum de o sută de pagini, fără calități particulare de stil (stilul nu se filmează), semănînd într-un fel filmului, însă fără bandă sonoră. Începînd din această clipă noi concepem dialogurile acolo unde ele ni se par necesare.

### De pe platou pe scenă

Actori și regizori de film italieni, din nou pe scenă: Raf Vallone va juca în *Prețul și la Paris*, după ce a montat piesa și a interpretat rolul principal la Roma. Alida Valli joacă pe o scenă italiană, în *Dumnezeul* Kurt de Alberto Moravia. Pasolini a decis să pună în scenă o altă piesă de Moravia. Gina Lollobrigida ar vrea să fie distribuită în *Femeia îndărădnică*, dar deocamdată i s-au oferit roluri în piese de Pinter și Ionescu. „E un stil care mă atrage — a declarat reputata actriță — dar Shakespeare rămîne Shakespeare”.

### Aznavour și Zatopek

Charles Aznavour îl va interpreta pe... Emil Zatopek în *Jocurile*, regizat de Michael Winner. Exterioarele vor fi filmate în Australia, Austria, Italia, Japonia, în cadrul jocurilor olimpice. Filmul va culmina cu proba de maraton. Aznavour s-a înfruntat vara aceasta cu Zatopek, la Praga, și a avut lungi convorbiri. Excampionul ceh i-ar fi spus: „Sînt sigur că mă veți reprezenta mai bine decît aș fi putut-o face eu însumi”.

### John Ford nu iude

John Ford a declarat unui ziarist, care l-a abordat pe un platou american, că iubește foarte mult folclorul și că-i va face totdeauna un loc larg în filmele sale. Îi place nespul de mult să creeze comedii, dar socotește că operele sale sînt și vor fi totdeauna triste. Nu-mi plac finalurile fericite, ci doar cele punctate de melancolie. Eu însumi rid foarte rar, cu un ris pe care l-aș numi interior”.

## O propunere pentru Cannes

Propunere cu entuziasm acceptată de autoarea filmului: Tinerețe fără bătrînețe. Proiectat în condiții imperfecte la festivalul de la Moscova (cu traducător oral) filmul Elisabetei Bostan a avut totuși un mare succes. Pentru a-l valorifica în străinătate i-ar trebui o bună traducere (să zicem franceză) a eventualelor subtitluri. Ceea ce, fără să fie ușor, nu este imposibil. Avem destui buni cunoscători ai limbilor franceză și, chiar, simultan, română. Îi spunem Elizei Bostan că ar fi păcat ca un film ca acesta să fie subtitrat în România. Tehnica subtitlurilor este o artă foarte recentă. De abia prin anii 1925—30 adică de abia de 40 de ani, această meserie a ajuns la perfecție. Bine înțeles nu la noi. Noi am rămas la un nivel echivalent cu epoca pietrei. Subtitlurile ștanțate în țară sînt mari de o șchioapă, se gudură ca gelatina, se pomenesc cînd pe nasul cînd pe abdomenul protagoniștilor, dar mai ales sînt transparente, deci ilizibile, mai cu seamă la filmele colorate. Acei care au avut plăcerea să vadă un film color subtitrat de franțuzi, cu o literă mititică dar albă ca zăpada, mai distinctă, mai precisă decît însăși imaginea filmului, și-au dat seama că acel rînd de litere aproape că înfrumusețau cadrul. Așa ceva se cuvine unui film ca acel al Elizei Bostan, care nu numai că pune în valoare frumusețea folclorului nostru, dar îi aduce și un adaos de originalitate, inovație care nu este o trădare, ci se află pe linia naturală a creației folclorice, operă orală colectivă care merge din gură în gură și de la fiecare povestitor capătă ceva nou, ceva personal, chit că repede se relopește în anonimatul genului. Față de basmul cules de Ispirescu (și față de sutele de basme de pe glob, unde eroul caută nemurirea și tinerețea veșnică) varianta Bostan conține o idee nouă și de o tulburătoare frumusețe. În toate aceste povești, zîna, iubita, soția lui Făt-Frumos, cînd vede că acesta a băut din apa dorului, este dezolată, deznădăduită. În filmul Elizei Bostan, dimpotrivă, zîna, după un scurt moment de surprindere, se reculește, își adună toate puterile, și, voit, bea și ea din acea apă pentru a împărtăși alături de el soarta omului pe care îl iubește. I-am arătat Elizei Bostan ce frumos se poate spune aceasta în franțuzește, respectînd stilul nițel arhaizant al basmelor cu zîne.

Lui Făt-Frumos, acum soțul ei, zîna îi va spune așa:

*En ce pays lointain des jeunesses sans fin / Réjouis-toi des fruits de ta vaillance. / Selon nos usages, nous te faisons créance / D'aller où tu voudras; mais ne bois pas / De l'eau du désir et des pleurs. / Ce serait le tombeau de ton bonheur. / Je fus vouée au plus vaillant, / Au meilleur cœur; et maintenant / Tu vins, enfin, gentil mortel, / Mon amant fier et bel. / Et désormais ma loi c'est toi, / Porte tes pas où tu voudras. / Mais ne bois pas, / Ne bois jamais / De l'eau des pleurs et des desirs inachevés.*

(iar în scena următoare, cînd el, totuși, din nebagare de seamă, bea, ea-i zice):

Non ! / Oh ! tu as bu !

(și în timp ce el rămîne încremenit, finind încă în podul palmelor împreunate apa din izvorul interzis —, ea declară răspicat):

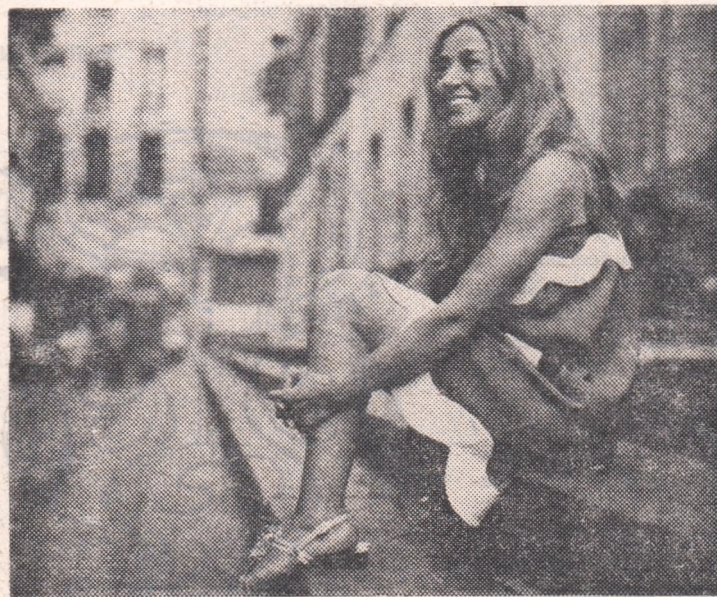
*Avec pleine science et volonté, / Je bois cette eau des desirs refoulés, / Pour que, mortelle, et près de toi, comaisse, / Les pleurs, et les soucis, et la tristesse, / O ! mon époux ! O mon élu !*

*Et c'est ainsi que cela fut, en ces temps révolus / Quand l'homme était si grand, le ciel si bas, / Qu'on le pouvait étreindre dans les bras.*

Soluția cea mai bună, mi-a spus atunci Eliza Bostan, ar fi să facem, cu asemenea versuri de folclor francez, o versiune franceză (Nu făcusem noi oare versiune germană pentru filmul lui Francisc Munteanu *Cerul n-are grație*?). Iată, i-am zis eu, o soluție mult mai rapidă. Tot ce e vorbire în acest film să fie tratat în formă nu zic de comentariu, ci de povestire orală rostită de un povestitor. Asta va produce un efect de naturalitate neînchipuită. Așa, și numai așa, basmul va fi cu adevărat basm. Basmul se aude. Se aude povestit. Povestit de un singur povestitor: doica, bunica, sora mai mare. Farmecul lui e tocmai de a ne face să auzim aceeași voce, care își schimbă tonul la fiecare eveniment, la fiecare personaj. E ca și cînd povestitorul ar mima anticipat pantomima imediată a ascultătorului. Am avea atunci fotografia exactă a gîndului, a suflului, a simțămintelor copilului care trăiește povestea. Și ar fi estetic este ceva foarte original.

Ca să facem așa, nu ne trebuie decît un singur magnetofon și un singur spicher, iar nu două duzini de actori francezi. Asta ar costa mai puțin chiar decît subtitlurile lucrate în Franța. Și-apoi, de ce să nu luăm un premiu anul viitor, la Cannes?

D. I. SUCHIANU



Emmanuèle Riva, așa cum o vom vedea în „Safari 5 000 kilomètres”, ultimul ei film franco-japonez. Marea actriță a publicat recent la Paris un volum de versuri, „Derrière le sifflet des trains”.



## „BALANSUL” LUI MENZEL

„Știm toți că viața e crudă și tristă. Să facem proba curajului, rîzînd de ea. Și să nu căutăm în acest ris cinism, ci un spirit de conciliere”. Sînt cuvintele cineastului ceh Jiri Menzel, ușor convertibile într-o profesiune de credință a noii generații de regizori cehi. Un relativism placid, nuanțat de un bun simț deconcertant în manifestările sale libere, candide și de cele mai multe ori umoristice, și care în cea mai bună tradiție a sa se revendică din acel brav și fermecător soldat Svejka. Situațiile existențiale par a se defini total și iremediabil printr-un amestec de obscuritate și tragism. Și totuși o conciliere este posibilă și vital necesară.

Îți trebuie numai un ochi proaspăt și atent, o puritate care nu e străină de candoare, o inocență — chiar dacă disimulată — în descoperirea și redescoperirea realității, în distilarea ei picătură cu picătură. Îți trebuie acel curaj de fiecare zi, prin care situațiile cele mai triviale devin susceptibile de gingașie, prin care momentele tragice în adîncime denaturează într-un grotesc din care se degajă un umor melancolizant, iar situațiile cele mai convenționale capătă prospețime, ciudătenie și emoție



Menzel ca actor

O fascinație a realului, a unei existențe cenușii în aparență, ascunzînd o istorie mai patetică decît pare la prima vedere, în numele căreia mulți îl evocă legitim pe Cehov, iar ceilalți desigur pe un Bohumil Hrabal sau Vladislav Vančura.

Primul film al lui J. Menzel, după terminarea institutului de cinema din Praga F.A.M.U. (l-a absolvit în 1963 cu filmul de diplomă: *Domnul Foerster a murit*) este unul din cele 5 filme-sketch realizate de Chytilova, Nemec, Schorm, Jires, Menzel, după nuvelele lui Bohumil Hrabal.

Oricare ar fi fost situațiile în literatura lui Hrabal, secvențele din filmul *Moartea domnului Balthazar*: baletul motocicletelor care invadează ecranul, în ralenti, cu zgomotul amortizat, moartea lui Balthazar și calma dezordine care se instaurează în urma cursei, în care fiecare personaj se întoarce la sine, continuîndu-și solilocviul (finalul filmului) constituie reperele unui univers bine definit, apropiat de cel al lui Hrabal, dar autentic cinema-

tografic în același timp. Ceea ce la Hrabal e descriere, povestire, stare sufletească, la Menzel devine gest, acțiune, situație.

Colaborarea cu Hrabal s-a continuat în *Trenuri strict supravegheate*, filmul care i-a adus lui Menzel Premiul Oscar pe 1968. Finețea de stil a acestui film și-ar merita poate numele unei povestiri a lui Salinger sau Mazilu (apropierea nu e numai formală)... „cu dragoste și abjecție...” La Menzel, cuvintele sînt altele, deși sensul e același. Situația, tragică în substanță, din *Trenuri strict supravegheate* (în timpul războiului, un elev trece prin complicate stări sufletești din cauza unei inhibiții sexuale) este tratată cu o malițioasă condescendență și cu aceeași candoare care-l salvează pe Menzel exact atunci cînd crezi că e gata să alunece în trivialitate.

Nu este aici locul unei discuții despre figurile de stil, dar s-ar putea vorbi la Menzel despre o reabilitare a acestora (dacă ele au fost vreodată compromise). O poezie care nu mai e dată de obiect, de comparație, sau simbol, ci care se constituie plenar în imagine, lăsînd, așa cum se cere și se face în literatură, zone deschise inefabilului.

În *Vară capricioasă*, acrobatul care merge pe sîrmă, un tînar firav și timid, cu ochelari, nu are nimic din siguranța profesionistului. Te aștepti să cadă dintr-un moment în altul, deși numărul nu e deloc complicat. Dar funambulul este și magician. La fiecare pas, descoperă o lume. Îl regăsim, într-un fel, în această imagine a iluzionistului, pe Menzel creatorul (rolul, de altfel e interpretat de el; Menzel avînd dese apariții ca actor). Același grațios balans, o pendulare între obscen și tragic, cum spunea el, între violență și tandrețe, între condescendență și maliție, în căutarea unui echilibru, pe care-l află oportun, întotdeauna.

Menzel are pasiunea spectacolului: în *Trenuri strict supravegheate* imaginea insistă pe chipul iluzionistului din tablou; în *Vară capricioasă* acțiunea se declanșează prin sosirea rulotei în patriarhalul tirgusor; iar ultimul său film, realizat după același Vančura se numește

**Crimă la cafă-șantan**, titlu edificator.

„Comedie cu intrigă polițistă” este formula pe care a încercat să i-o atribuie criticii. Inutilă însă și falsă, pentru că secvențele de film, unde prin cîntec se amănă o execuție, sau excelentă secvență a acrobatului nevoit să-și continue numărul într-un acces de gelozie, a depășit de mult cadrul unei simple comedii. Și aici, cîși în celelalte două lungmetraje ale sale, Menzel pare să fie preocupat mai mult de spațiu, decît de timp. **Crimă la cafă-șantan**, **Vară capricioasă** se petrec într-un timp incert. Incertitudine temporală poate părea interioară și revelatorie, așa cum apolitismul era întotdeauna, de fapt, o politică.

Și probabil că destinul filmelor lui Menzel se va scrie pune dorinței lui manifestate. „Nu mă interesează premiile (laureatul premiului Oscar și deținătorul Marilor Premii de la Karlovy-Vary și Mannheim). Vreau ca lumea să vină la filmele mele, acum ca și peste 10 ani”.

Roxana PANĂ



# NEDISIMULAREA FEMINITĂȚII

„Comedia zorilor” de Mircea Ștefănescu  
la Teatrul Giulești

Vă puteți închipui un text de muzică ușoară cum ar fi „Soarele e-n drăgostit de Mamaia / Și e tare fericit...” durind o oră și un sfert? Sau, și mai exact, un disc stricat pe al cărui șanț acul ascuțit, cu vîrf de rubin, s-a împotmolit, îndărătnic și capricios, la refrenul: „Cine a iubit nu uită / Cine uită n-a iubit // Cine a iubit și uită / A uitat, a uitat c-a iubit”. Dacă gazda nu renunță la pick-up-ul său, paharul de campari poate fi rece, cafeaua amară, totul e zadarnic, căci nervii ce își scot gheare ascuțite de pisică transformă plăcuta petrecere într-o criză. De unde s-au ivit aceste amintiri estivale? De la cele două seri petrecute în fotoliile Teatrului Giulești, prins acolo, în chingile datoriei pentru a auzi piesa lui Mircea Ștefănescu: *Comedia zorilor*. Sentimentală ca o limonadă, te-mbată cu amor și istorii bachice, căci desuetă la culme, romanțioasă fără rezerve, politicos naivă, ea nu mai e decît o pagină gălbejită de uitare. *Comedia zorilor* s-a evaporat o dată cu anii în care a fost scrisă, cu oamenii care au trăit-o și de aceea putea rămîne liniștită în rafturile bibliotecii.

Eugenia Ionescu a redus textul, lăsînd doar melodia principală din care au dispărut vulgaritatea și deliciale chefurilor bucureștene. Cîntec pe-o singură notă, piesa își epuizează toate resursele de interes după primele zece minute. Eugenia Ionescu respinge de la început posibilitatea unui spectacol intimist și nostalgic, umed lacrimogen. Renunțînd la tipologii, ea închipuie un balet subtil prin care obține tonul comun pentru întreaga montare, și astfel spectacolul devine discretă parodie lirică a unor umbre aeriene dansînd pe tema dragostei și a prieteniei. Ingenuitatea provine din decor (Diana Andrei) cu felinare făcute din bostani și copaci încărcăți cu pere decupate din carton, unde luna coboară șoptit, avînd pe fața-i luminoasă chipul iubitei. Aceste elemente apar succesiv, invitații cîntînd de a nu părăsi privirea uimită asupra lumii. În spațiul larg ce-i rămîne, Eugenia Ionescu închipuie o savantă întretăiere de linii drepte și cercuri, desen abstract al bucuriei. Ea orchestrează precis mișcarea, dar adeseori am regrețat absența unei mai largi puteri de invenție. Traseele lungi pe care le străbat interpreții se puteau întrerupe sau încheia cu rezolvări de fiecare dată diferite. Fără de acestea, în spectacol apare o anume stereotipie a mișcării. Un farmec aparte îl au scenele în care tinerii, mimînd celebrul cîntec de pe discurile His master's voice, ascultă muzica îndepărtată a unei romanțe. Din jocul de alb și negru al costumelor, din simetrie, din ordine mai ales, se ajunge la o elegantă distincție caligrafică. Eugenia Ionescu ne arată că posedă și, în același timp, o fascinează tehnica scrisului frumos. E în aceasta recunoașterea cea mai sinceră și nedisimulată a feminității sale.

În spectacol există o scenă superbă: sosirea lui Mami, lebedă nobilă, plutind parcă pe întinderea apelor, sau, mai exact, porțelan grațios împodobit cu lumini și voluri, căpătînd viață într-o noapte cu vise. Și atunci au răsărit în mine amintirile unor versuri crepusculare și fragile, acelea ale poetului Mircea Ivănescu: Ea descinde senină din așteptările noastre și dispare apoi, ființă trecătoare, într-un ușor pas de dans. Heana Cernat bucură în acest rol prin grație și delicatețe, devenind pînă la urmă prezentă aeriană. Dan Tufaru, M. Butnaru și, mai puțin, Jorj Voicu, realizează atent, exact și, de cele mai multe ori, cu intuiție, stilul spectacolului. În final, Eugenia Ionescu propune o tratare contrapunctică a replicilor care se suprapun, se așteaptă, se întînesc, gata să se termine în cîntec. L-am dorit, căci era ultimul pas pentru desăvîrșirea iluziei, pentru șansa de a rămîne în lumea fericită a „Umbrelor din Cherbourg”. El însă nu s-a născut și am plecat cu această tristețe de la un spectacol care a avut dificila obligație să pornească de la o piesă moartă.

George BANU



Dan Tufaru, Jorj Voicu, M. Butnaru, cei trei bărbați din *Comedia zorilor*

## Țandărică la 20 de ani

### AUTOBIOGRAFIE

Într-un fel, de ce n-am spune-o, e un fapt de uimire.

Căci pare de neexplicat că în timpul nostru, în cetățile vaste, inundate de nemăsuratele mecanisme și mașini ce multiplică și apropie de nesfîrșit puterea oamenilor ce le populează, există eu, marioneta. Omul modern are pentru fiecare întrebare un răspuns, și dacă nu-l are încă e sigur că va găsi acel răspuns. Știe să aducă ploaie sau să îndepărteze grindina, goneste frigul și știe să facă gheață. Nu-i mai e frică de noapte, de foame, de frig, de întineric.

Și totuși... Născută cîndva, cînd omul abia își modela în argilă chipul mitului spre a-și descoperi pe al său, păpușa trăiește astăzi în cetatea sutelor de mii de odăi, o existență nouă, unică. Act artizanal de cele mai multe ori, ea a întovărit omenirea ca o fină cutie de rezonanță în care se auză cristalul glasului epocii. Astăzi, cînd explozia industrială marchează pe om cu semnul puterii, și cînd omul își amplifică simțurile cu ajutorul tehnicii, marioneta este regăsită în dimensiunea majoră a artei.

Mucava și cîrpă, umbră, carton, scindură cioplită sau obiect uzual, semn grafic sau miniatură umană, păpușa se găsește în fața omului modern și acesta se regăsește, cu un zîmbet, în păpușă. Și tocmai acest zîmbet îl leagă pe omul spectator de astăzi mai tare ca oricînd de ea. Maliția păpușii îi redă omului demiurg dimensiunea nesfîrșită și candidă a copilăriei, pe care o socotea — în epoca rachetei — o lume lăsată în urmă.

Aidoma poeziei, păpușa declanșează, prin metafora ce o cuprinde, mecanismul miraculos al cunoașterii. Omul se poate descoperi pe sine prin simpla participare

la actul teatral. Pentru că în fața păpușii el își pierde vîrsta, poate ride cu poftă, cu risul glumei de bilci, poate gusta snoava, ca și meditația filosofică.

Și totuși...

Zăbovind asupra acestor explicații ce nu aduc decît imaginea biografică a păpușii răsturnată în luciul oglinzii, cititorul ar dori să descopere marioneta și casa ei de astăzi din București, mai concret, mai... autobiografic.

M-am născut de mult. Unde? După perdeaua bilciului sau în saloane literare. George Sand, Theophile Gautier, Anatole France, Conte Pucci, Goethe m-au adoptat cu dragoste tandră. Familia mea numără artizani, genii și instituții teatrale. Joc teatru, operă; în cabaret sint vedetă și fac figură de erou în feerii cu fum și efecte pirotehnice.

Prietenii mei sint poeți. Și nu uitați că Picasso, Paul Klee, Leger m-au zugrăvit cu vopsele. Am fost dat pildă și ideal pentru comedianti. Pentru Baty am fost totul, iar pentru Gordon Craig un supracor.

Admiratori din lumea întreagă m-au cercetat și m-au lăudat. René Drouille subliniază „adoptarea drumului care conduce către accentuarea convenției teatrale, către integrarea totală a marionetelor într-un univers în care vraja fantasticului adaugă fanteziei și măiestriei textului exprimarea poetică urmărită, epurată de orice cabotinism”.

„Fiecare spectacol al acestui teatru este compus cu o inventivitate cu adevărat admirabilă în arta modernă a marionetei”, scrie M. Korolev.

Ce ușor îmi vine, după cele de mai sus, să fiu modest!

Referințe despre mine pot da 3.000.000 de spectatori și autorii celor 42 de piese românești jucate. Și criticii, desigur.

Sînt distins cu...

Am douăzeci de ani!

Acesta sint: un joc al spiritului, o glumă a poetului.

p. conf. Margareta NICULESCU



## ARLECHIN

### Inițiative în țară

Teatrul din Tirgu-Mures lansează noua piesă a lui Dumitru Radu Popescu *Acești îngeri triști*, publicată cu oarecare vreme în urmă în revista *Steaua*, unde se pare că n-a mai citit-o nimeni — deși autorul e unul din cei mai interesați dramaturgi tineri.

Directorul Naționalului ieșean, Corneliu Sturzu, și profesorul de regie, Ion Olteanu, au convenit asupra întemeierii unui studio al tînrului regizor, la dispoziția studenților în direcția de scenă. Dacă administrația teatrului se va asocia efectiv acestei frumoase acțiuni, probabil că vom vedea primele spectacole încă înainte de sfîrșitul anului.

La Birlad a fost înfățișată, în premieră pe țară, o piesă de Pirandello, *Tichia cu clopoței*, montată în colaborare cu realizatori ai televiziunii; tot aici i s-a prilejuit studentului-regizor Tudor Mărășcu să pregătească Doamna nevăzută de Calderon.

Conducerea Teatrului de Nord din Satu-Mare a acceptat propunerea unor actori de a se întocmi un spectacol — compus cu piesele scurte *Există nervi de Marin Sorescu* și *Curierul de scară de Romulus Vulpesco*; cum reprezentația a reușit, dovedind încă o dată că și actorii pot avea lecturi particulare și idei, teatrul a hotărît să se prezinte cu acest spectacol la faza zonală de la Cluj a Festivalului național.

E foarte plăcut să consemnăm atari inițiative, mai ales atunci cînd cunosc o fructuoasă finalizare.

V. SILVESTRU

## SILVIA CHICOȘ



„Silvia Chicos face parte din generația mea, ea a fost vocea noastră! O voce năstrușnică și îndrăzneată a unui prichindel vesel în ciuda greutăților, optimist împotriva oricărui dovez de-o clipă, convins fiind că Binele și Dreptatea înving pînă la urmă și gata de aceea să se ia pentru ele la hartă cu Zmeul cel cinic și rău...”

Îmi aduc aminte de anii cînd ne-am întîlnit. Pe atunci în jurul emisiunilor pentru copii ale posturilor noastre de radio se adunaseră o seamă de tineri artiști, scriitori, interpreți, compozitori, regizori, care — în condițiile unei pedagogii încă dibuitoare și schematice — dădeau adevărate bătălii pentru dreptul copiilor la optimism, pentru dreptul lor înalienabil la sensibilitate și vis. Cu glasul ei, Silvia exprima non-renunțarea noastră. Ea era interpreta idealului nostru (să spunem curajos acest cuvînt), a ceea ce gîndeam și voiam să fie copilul de atunci — tînrul de ieri și de astăzi.

Firește, încă din vremea aceea știam că actrita noastră principală este atînsă de o boală grea, timp de aproape douăzeci de ani, Ariel din „Furtuna”, David Cooperfield, Niculiță Reporterul, Prințul și Cersetorul, dădeau în taină o încăpățînată și continuă bătălie. În inflexiunile vesele care lansau slagăre neuitate de ascultători nu se simțea că Silvia urca tot mai greu treptele Radiodifuziunii, sorîșită în baston, ajutată de prieteni. — pentru ca pînă la urmă să-și rostescă textele emisiunilor ei de dimineață dinaintea unui microfon coborît la înălțimea căruciorului. Cum glumea ea însăși: „Chiar ca pentru copii”.

„Pentru copii — o știe toată lumea — moartea nu există. Pentru ei să mori înseamnă doar să închizi ochii, în timp ce în jurul tău sunetele lumii nu conținesc. Cîi ar fi de extraordinar, Silvia Chicos a izbutit acest lucru.

Mioara CREMENE



## Cartea de artă

### „EXPRESIONISMUL”

Expresionismul — ca fișnire metafizică și amplu proces de contestare politico-socială —, deși produsul unei crize de cultură, simptom al unei mai adânci crize ale omului, — este totuși unul din semnele ei de majoră afirmare, lucru pe care-l dovedește, cu temeinicie și talent, Dan Grigorescu. (Expresionismul, Ed. Meridiane, București, 1959). Cartea lui Dan Grigorescu are meritul incontestabil de a cuprinde fenomenul expresionist în toată complexitatea lui, delimitându-l de vecinătățile cu alte curente și mișcări artistice, pipăindu-i articulațiile și diferențindu-i, cu spirit artistic și sagacitate — nuanțele ce-i alcătuiesc esența și originalitatea. Contemporan cu cubismul francez și futurismul italian, premegător dadaismului și suprarealismului, expresionismul își păstrează peste tot unitatea de stil și impetuositatea comportamentală, dovadă că arta, după formula lui Paul Klee, el însuși remarcabil stegar al mișcării, nu transpune realitatea brută, ci este o expresie vizibilă a invizibilului (ce rezonanță rilkeeană are această formulare!), ceea ce, altfel talmăcit, înseamnă că funcțiunea ontologică a actului creator de artă este oglindirea — în toată amploarea și adâncimea ei — a relației creatorului cu lumea. Lumea, aci, trebuie înțeleasă ca existență concretă, sub toate aspectele umane și cu toate prilejurile și dimensiunile ei cosmice. Și nimeni nu poate tăgădui dimensiunea cosmică a expresionismului.

Dan Grigorescu se ocupă, de asemenea — în parafrază sintetică și semnificativă — de implicațiile, ramificațiile și raporturile de reciprocitate dialectică ale expresionismului cu filozofia și literatura timpului, fapt care dovedește informație bogată, spirit de discernămint și o suplă orientare în problematica spiritului. Maturitatea critică, stăpânirea mijloacelor de exprimare și înțelegerea fenomenului artistic fac din cartea lui Dan Grigorescu o lectură fecundă, instructivă și agreabilă.

Dintre multele delimitări, circumscrieri și definiții ale expresionismului, autorul reține — și nu întâmplător — pe cea a lui Lucian Blaga, care în *sa Filosofia stilului* (1924) scrie: „De cite ori un lucru e astfel redat încât puterea, tensiunea sa interioară, îl înțelege, îl transcendează, trădând relații cu cosmicul, avem de a face cu un produs artistic expresionist” (Sublinierile sint ale lui Blaga).

Citarea lui Blaga se înscrie în expunerea pe care criticul nostru o consacră contribuției românești la promovarea expresionismului. Această contribuție îmbracă trei aspecte: unul teoretic, de dezbatere a problemelor estetice, reprezentat prin Lucian Blaga, Tudor Vianu și Petre Andrei, altul abstract și altul militant. Mai pregnant și mai eficace este, fără îndoială, cel militant. „Fără să se fi constituit într-o grupare, scrie Dan Grigorescu, fără să se fi conformat unui program sau manifest, expresionismul românesc aparține, aproape în totalitate, direcției militante. El s-a afirmat cu precădere în grafică (mai ales în cea a revistelor progresiste de după primul război mondial), ca o modalitate de dezbatere directă a problemelor sociale și politice ale vremii. Însăși condiția apariției într-o revistă, care trebuia să-și găsească o audiență largă în public, reclama abordarea unui stil ușor lizibil. Starea revoluționară de spirit a determinat integrarea multor intelectuali ai acelei perioade în vasta mișcare de protest împotriva corupției și abuzurilor politice, a sărăciei și a exploatarei. Programul Partidului Comunist a aflat un larg răspuns în conștiința multor scriitori și artiști plastici care — chiar dacă nu întotdeauna au aderat declarat la politica partidului — au putut desluși, astfel, mai limpede, rosturile sociale ale creației lor”.

Spre deosebire de viziunea apocaliptică a expresioniștilor nordici și germani, expresionismul românesc aduce o notă de cald umanism, mai ales prin creațiile lui N.N. Tonitza. Căci, ca multe alte valori spirituale ale poporului român, expresionismul crește și el sub semnul omeniei.

Grigore POPA

## TRIENALA DE ARTĂ NAIVĂ DE LA BRATISLAVA

Inițiată de Galeria Națională Slovacă, Trienala de artă naivă are menirea de a prezenta o trecere în revistă pe plan internațional a acelor uriașe zăcăminte de valori artistice autentice, pe care le reprezintă creația talentelor neinstruite în sisteme de învățământ specializate ce le-ar conferi, prin urmare, șansa profesionalizării. Fatalmente întrețesută de puternice ligamente cu folclorul, cu mentalitatea stilistică populară, nu în rare cazuri arta naivă păstrează sensurile continuității celor mai intime valențe tradiționale de cultură populară. Apoi, acest tip de creație este, cel puțin până la un punct, ferit de capcana regizată a succeselor comerciale și în consecință, de conflictele pentru notorietate în „avangarda” modei artistice. Acestor riscuri ea îi opune candoarea reimprospătată de revelația a noi talente.

Conduc de nevoia de a implini un act de dreptate, juriul (din a cărui componență amintim personalități ca Raoul Jean Moulin — Franța, Nevio Jori — Italia, Kurt Martin — R.F. a Germaniei, Oto Bihalji Merin — Iugoslavia etc.) a ales drept membri de onoare ai trienalei citiva din acei artiști deveniți clasici ai picturii naive: Adolf Dietrich, Ivan Generalic, Orneori Metelli, Nichifor, Adolf Trillhasen.

Expoziția propriu-zisă, al cărei vernisaj s-a putut asemui cu o adevărată și complexă sărbătoare artistică, a fost amplificată și prin manifestări paralele, de referință: plastică populară din Slovația, arta populară din Boemia și Moravia, expoziția creației copiilor, expoziția creației psiho-patologice, colecția de plastică din Oceania și Africa a Muzeului din Praga, colecția cu lucrări clasice de pictură naivă.

Premiul principal, purtând numele marelui Poussin Rousseau a fost atribuit pictorului iugoslav Ivan Rabuzin. Artă sa ar putea fi asociată suprarealismului dacă n-ar fi protejată de o viziune optimistă, de factură rustică, de simțul decorativ popular. Este un mesaj pentru o lume ideală în care natura este reorganizată după legile frumosului, în care, de pildă, o floare supradimensionată decide întreaga structură a tabloului. Tehnic, pictura sa este ireproșabilă, de loc s’ră-înă de o explorare atentă a resurselor expresive ale culorii.

Alt premiu a fost acordat lui Erich



NECULAI POPA (România) : Barbu Lăutaru

Bödecker — R. F. a Germaniei, pentru un grupaj de 21 de figuri din beton și ciment vopsit, purtând un titlu comun: „Societatea actuală privind fructele discordiei între Adam și Eva”: figurile apropiate de mărimea naturală respiră un umor grotesc, dar și un oarecare spirit de improvizație, având aerul unui joc ertival pe o plajă ignorată. Andrei Steberl — Cehoslovacia — autentic naiv prin viziune și factură picturală, cu un bagaj profesional restrâns la limita preferințelor sale ilustrative, oscilează între o pictură în care își află rezonanțele motivul tradi-

țional de șevalet (femeie șezând, nud în peisaj) și subiectul religios decantat după nevoia structurării decorative cvasi-instantile (Samariteanu milostiv, Potopul etc.). András Sully (Ungaria) a fost prezentat după rigorile unei retrospectivă alcătuind totalitatea colecției maghiare, cele 30 de tablouri expuse dezvăluind o retină de o reală prospețime, simț constructiv în organizarea spațiului și o voioasă dispoziție descriptivă. Premii onorifice au fost acordate sculptorului român Neculai Popa și pictorilor Cristos Kasialos — Cipru, Ruperio Jay Matamoros — Cuba, Ana Dulce Monthino Ninete — Brazilia, Teofil Ociecko — Polonia, Bruno Rovesti — Italia, Germain van der Steen — Franța.

Fără îndoială, artiști de o incontestabilă valoare emoțională și sensibilitate stilistică ar fi putut lărgi suita laureatilor. M-aș referi doar la pinzele admirabile ale englezului Patrick Byrne, la pictura lui Taieb Kaoaji (Tunis) la olandeza Ana Maria Zommer și de ce n-aș mărturisi, la Ioan Grigorescu, a cărui creație rămâne încă un teritoriu ce urmează a fi descoperit. De altfel, discuțiile neoficiale au dezvăluit disputa purtată în fața colecției române pentru o decizie în favoarea lui Grigorescu, Popa sau Niță Nicodin din Hălămagiu.

Cele două zile destinate simpozionului pe tema: „Arta naivă în raport cu societatea contemporană” au lărgit argumentația teoretică privitoare la fenomenul discutat. Avantajul de a pune în lumină numeroasele preocupări aferente: albume, publicații, filme, studii, monografii, dintre care multe au fost onorate cu premii, demonstrează atenția sporită de care se bucură acest domeniu de creativitate plastică contemporană.

Importante sînt, de asemenea, învățămintele ce ne privesc direct. Într-un teritoriu în care dispunem de strălucite tradiții, de nenumărate talente de prim rang, se cer eforturi pentru prezentarea acestora mai decisiv, mai complexă, acompaniată de aprofundări teoretice originale, capabile să ne restituie prestigiul pe care pe drept, îl merităm.

V. SAVONEA



PATRIC BYRNE (Marea Britanie) : Doi cu un pepene

## O INIȚIATIVĂ LAUDABILĂ

### La muzeul Zambaccian

De curînd, Muzeul Zambaccian a luat inițiativa, absolut nouă la noi în țară, de a găzdui, în chiar spațiul său muzeistic, expoziții ale unor tineri artiști. Entuziasmul plasticienilor solicitanți (programările s-au făcut pînă-n 1972) precum și cadrul de mare tradiție artistică, promit publicului bucurii vizuale de cali-

rate. Și aceasta cu atît mai mult cu cît sala — de un real farmec plastic și arhitectonic — va fi organizată în deplină libertate de fiecare expozant, creînd un climat artistic aparte, inedit. Seria acestor manifestări (fiecare cu o durată de 21 de zile) se va deschide la 1 nov. a.c. cu tinărul Mihai Gheorghe, urmîndu-i Gabriela Barcan, Dorin Dimitriu-Iormeanu, Lucian Sasu, Olga Cizek, Elena Aflori etc. Le urăm succes, amintindu-le totodată că dată fiind prezența, în aceeași incintă, a lucrărilor unor mari maeștri, li se impune o deosebită exigență.

Ileana MATAC



NECULAI POPA (România) : Dans



## Cronica discului

## Recital Aurelian-Octav Popa

Cînd este atent la rigorile cîstei profesionale, cronicarul se poate întreba dacă aprecierile lui n-au pornit cîteodată dintr-un prea mare entuziasm pentru o idee ce se cerea demonstrată, dacă în mod obiectiv realizarea artistică a fost conformă întotdeauna cu frazele lui. Vin însă și momente — ca recentul disc al clarinetistului Aurelian-Octav Popa — de confruntare a muzicii cu timpul și a cronicarului cu amîndouă. Semnificația prezentei înregistrări este dublă: un interpret pe care de acum cîțiva ani îl consideram „un mare artist” își confirmă în pragul maturității măiestria, iar piesele ce i-au fost dedicate, scrise între 1963—1967, au început să-și găsească locul într-o perspectivă a timpului.

Mai mult decît la prima audiere, cînd ineditul copleșea valoarea intrinsecă, Sonata pentru clarinet solo de Tiberiu Olah (1965) impresionează prin siguranța gustului și deplină cunoaștere a tînelor meseriei. Ascultînd-o, regretăm absența din viața muzicală recentă a acestui compozitor atît de înzestrat și care are marelă merit de a fi știut să depășească prin seriozitate tentațiile unui succes ceva mai timpuriu. Curios, Sonata pentru clarinet și pian (1963) de Alexandru Hrisanide pare la prima vedere piesa cea mai legată de trecut. Începutul primei părți amintește

te sonoritățile de frîstă amintire îndrăgite de pseudo-compozitori a căror salvare erau cîntătele folclorice. Repede ne dăm seama de pîrueta derutantă a acestui temperament zvăpătat care ne-a dovedit, cu această ocazie, că dacă ești înzestrat și ai un cap limpede se poate face artă și acolo unde alții n-au reușit. Incantație — sonată pentru clarinet solo (1966) de Myriam Marbê urmează în mod declarat aceeași linie a legăturii cu cîntecul popular de la care împrumută simplitatea și pregnanța unor formule de incantație, puterea lor de a desființa curgerea obișnuită a timpului. Totodată, lucrarea conține soluții componistice mai mult decît interesante, care ne fac să regretăm faptul că, pînă acum, s-a vorbit aproape exclusiv despre sensibilitatea acestei compozitoare. Variante pentru clarinet solo (1966) de Costin Micreanu sînt reprezentative pen-

tru muzica unui autor prin excelență liric, dar care adesea își asumă atitudini vehemente: mult echilibru al construcției și ingeniozitate în alcătuirea structurilor, rod al colaborării cu interpretul într-o piesă care ține de aleatorism. Poliritmii pentru clarinet, pian preparat de Octavian Nemescu este departe de a avea fizionomia unei lucrări de școală. De la tiparele gîndirii seriale aplicate la toți parametrii, atît de des folosite epigonic, pînă la muzica lui Nemescu este o cale lungă. Imaginația sa descoperă sonorități captivante, iar felul de a modela muzica depășește evident momentul Boulez. În încheierea discului. Invențiuni pentru clarinet și pian (1963-65) de Ștefan Niculescu, una dintre cele mai reușite lucrări românești de muzică de cameră, integrare armonioasă a unor principii ritmice existente și în folclorul nostru într-un sistem muzical universal, cele două piese dovedesc no-

blețea cîștigată prin efort, a artei noastre. O remarcă suplimentară facilitată și ea de scurgerea vremii: discul nu cuprinde nici un moment șocant; această muzică a încetat să se adreseze doar specialiștilor, ea se ascultă cu plăcere.

Un merit esențial îl are Aurelian-Octav Popa, pe care înclin să-l consider cel mai complet instrumentist român la ora actuală. S-au remarcat de multe ori posibilitățile lui tehnice, înțelegerea pentru genuri foarte diverse, uluitoarea unitate dintre om și instrument. În discul prezent, cîteva momente de polifonie și de admirabilă exactitate a nunațelor realizate cu dezinvoltură, ne reamintesc aceste posibilități. Popa a trecut de stadiul „interpretului expresionist” care epatează prin varietatea timbrului și a intensităților, identificîndu-se cu muzica în slujba căreia aduce toate resursele imaginabile ale clarinetului. Alexandrina Zorleanu, buna sa colaboratoare, pe care am dori s-o ascultăm mai des. Alex. Hrisanide și O. Nemescu îl acompaniază ireproșabil.

Lăudabilă și calitatea discului (numele inginerului de sunet nu apare) dar mai ales ideea Electrecordului. O dorim repetată mai des.

Sever TIPEI

## Baletul din școală

Convorbire la a douăzecea aniversare a LICEULUI DE COREGRAFIE, despre raportul scenă-școală în coregrafia românească; la masa rotundă: Petre Corpade, director al Liceului de coregrafie din București, Vasilica Bulandra, directoare adjunctă, Miriam Răducanu, maestră de balet, Ileana Iliescu, artistă emerită, prim-solistă a Operei Române, și Ion Ianegic.



Ileana Iliescu

Ion Ianegic: Ansamblul de balet al Operei din București a întreprins în stagiunea trecută o serie de turnee în diverse țări, de unde s-a întors cu remarcabile succese, care întrec în amploare pe acele obținute în anii precedenți. Cîteva cronici au semnalat evenimentul. Acest moment de culme în drumul ascensional al artei noastre coregrafice corespunde cu împlinirea a două decenii de la înființarea Liceului de coregrafie. Împrejurarea are o semnificație de corelație structurală, deci și de destin, care se cuvine a fi relevată.

P. Corpade: Între școala noastră, care și-a început activitatea în anul 1949, și progresele obți-

nute de ansamblul de balet al Operei bucureștene există un raport incontestabil. Ileana Iliescu: Se simte că avem o școală. Calitatea corpului de balet actual este cu mult

superioară celui de acum 20 de ani, tocmai fiindcă școala favorizează o pregătire metodică valoroasă. Fac parte din prima serie de eleve și îmi amintesc cum ne stimula ideea că sîntem în școală și că învățăm cu cei mai buni maeștri ai baletului românesc. În ciuda condițiilor grele pe care le aveam, depuneam o sirguință exemplară.

Ion Ianegic: S-a vorbit despre un profil caracteristic al corpului nostru de balet, observație importantă, fiindcă de el, nu de soliști, depinde valoarea întregului ansamblu.

Ileana Iliescu: Desigur. Cred că omogenitatea și expresivitatea definesc corpul de dansatori al Operei din București.

Petre Corpade: Fiindcă școala, al cărei maeștri provin în majoritate de la această instituție, pregătește dansatori compleți sub raport tehnic și interpretativ.

Miriam Răducanu: Cînd mă gîndesc cum am început, atunci, în primii ani de la eliberare, îmi dau seama de importanța drumului parcurs; n-aveam local, eram lipsiți de materialul strict necesar, dar ne însușeau un entuziasm atît de intens încît prin el suplineam totul. În jurul școlii se adunaseră cele mai strălucite personalități ale coregrafiei românești: Anton Romanovski, Oleg Danovski, Floria Capsali, Esther Maghiar-Gonda, care ulterior a condus 15 ani această instituție, și alții, muncind cu abnegație pentru propășirea ei.

Vasilica Bulandra: Și nu trebuie să uităm că, urmînd un program de liceu, elevii noștri dobîndesc o cultură generală de tip umanist, care le creează o conștiință profesională superioară și le mărește capacitatea de pătrundere și adîncire a unui rol. Sperăm ca prin constituirea unui cerc de artă plastică și a unui cerc muzical să obținem noi rezultate în această direcție.

## ARPEGII

Mihai Moldovan:

note la avangardism

Ne obișnuisem să vedem în ultimul timp, în compoziția tinăra o înclinație semnificativă spre genul de cameră cu toate ramificațiile posibile fără a putea semnala cu aceeași semnificație a condeiului apariția unui simfonism de autentic filon — desigur, trebuie să recunoaștem, desenaarea unor grante, în cazul de față, ar fi nejustificată. Și totuși, numai comparînd, își poftă da seama de nuanțele atît de difuze și neasemănătoare pe care opera fiecărui compozitor le dobîndește.

Mihai Moldovan apare, într-o astfel de conjunctură artistică, un simfonist de reală vibrație. El are acel dar de a impresiona prin total, nu prin detalii (fără a-i fi refuzate însă calificative stilistice) cu un simț al măsurii, arcuit pe dimensiuni mai largi monumentale (luîndu-i termenului orice nuanță grandilocventă). Eleganța metronomică prin urmare îi este străină, în favoarea unui reflux avîntat, pe care îl lasă aproape instinctiv să se dezvolte amplu. În tot ce cunoaștem pînă acum, RITUALE, TEXTURI, VITRULII, SCOARTE (toate lucrări simfonice) — autorul își creează sentimentul unei creșteri continue a acelor fraze interioare mobile, prin care numai libertatea desăvîrșită a punctuației, stăpînirea imponderabililor ei, face posibilă expresia prolixă, incîntătoare în efulgațiile ei.

Texturi pentru orchestră mare (ce va putea fi ascultată cu prilejul unui viitor program al Filarmonicii „George Enescu”) se dezvoltă dintr-o materie incandescentă, explozivă, cu reminiscente folclorice întretesute complicat, evoluînd într-un ritm aproape epuizant. Esența construcției este cinetică. Tot cinetică, aproape mecanică, este derularea imaginilor de documentar. Pentru o privire avizată, e interesant că tinărul creator știe și are tăria de a rezista în fața ispitelor continuu mișcătoare derulări, nelăsînd jocul de virtej în voia lui, ci reglînd de la distanță. În felul acesta, experiența dobîndește o valoare cu mult mai mare, și dacă am fi privit-o la timp, poate ne-am fi dat mai degrabă seama că latura enigmatică a tinărului compozitor rezidă mai ales în discernămint. Pentru un talent ca acesta, mi se pare esențială.

Iancu DUMITRESCU

## micul ecran

## și literatura

Iată o relație despre care tot vorbim și tot scriem, mai degrabă în absența unuia dintre termeni (adică a literaturii la T.V.). Constatarea aceasta ne prilejuește exprimarea (doar între paranteze) a unei alte — regretabile — constatări. Și anume faptul că, nicio dată pînă acum, televiziunea nu ne-a făcut să ne vîdităm de o inflație de teme literare. Dimpotrivă.

De pildă, multcomentatele Convorbiri literare de săptămîna trecută, ne-au oferit obișnuitul filmuleț (semnat, însă cu majuscule de către autorul lui), inspirat de un poem, a urmat o discuție (pe o temă generoasă, ce-i drept: Literatură și cibernetică) care, din lipsa unui „meneur de feu”, a unui animator avizat, a unei mult dorite gazde, a apărut mai degrabă ca un fel de colaj alcătuit din două monoloage ce se voiau (unul mai ales) dezinvolve și înfiripate ad-hoc. O rubrică — Arhive de istorie literară — se dovedește (prin însăși posibilitatea de a așeza documentele sub privirea cercetătoare a telespectatorului) mult mai eficace la televiziune decît la radio. Ca atare, binevenită. Cît privește prezentarea noutăților din librării, n-am reținut pertinent, decît cuvîntul... „pertinent” pe care prezentatorul îl distribuia încoace și încolo cu voioșie, precum acei copii robiți de farmecul unei mingi noi-nouțe, pe care o slobozesc cu voluptate în capul trecătorilor neavizați.

Mai demne de interes — prin intenție — Secvențele literare de simbătă seară au debutat printr-o anchetă (Exigențele unor colecții editoriale) — văduvită, însă, de o bună doză de eficiență prin absența aproape totală a unei concluzii care să exprime poziția redacției și, respectiv, a destinatarilor acestor colecții.

La acest merit de intenție, am adăuga meritul de a se programa, într-o zi destinată, prin excelență, pînă acum zburdălniciilor ne-intelectuale, și unele emisiuni menite să ne șlefuiască spiritele.

Prezența, doar pe sîrite, în programele T.V., a emisiunilor literare, a fost rotunjită, din fericire, de acel Binom cinematografic care ne-a ocazionat întâlniri cu Cehov și Mark Twain (pe cînd asemenea „binoame” inspirate din giuvaeruri de literatură românească?) precum și de formația Coral (da, da, citiți formația Coral — nu e nici o greșală!), care și-a alcătuit programul din melodii inspirate de Rimbaud, de Dimitrie Anghel, de Arghezi, tinerii trubaduri oferind astfel — desprei ei și despre contemporanii lor — o imagine cu mari posibilități de genealizare, o imagine-soc pentru amatori (și cît de mulți sînt!) de clișee.

Și pentru că am tot vorbit despre literatură, să încheiem prin a mulțumi televiziunii pentru pretextul de meditații lirice pe care ni l-a oferit, programînd în emisiunea Realitatea ilustrată o secvență despre un brevet de invenție sui generis: „Brevet de invenție penflori”.

Veți fi de acord că după un asemenea — posibil — titlu, poemul se așterne de la sine.

ARGUS

## Telescenvențe

Astăzi, pe micul ecran, o premieră pe țară. Pentru prima dată în România un spectacol cu o piesă de Marguerite Duras. Titlul original, L'amante anglaise, a devenit, în versiune românească, din cauza unui joc de cuvinte intraductibil, Agentul din Cahors (traducerea este semnată de Manase Radnev). Sub conducerea regizorului Petre Sava Băleanu vor evolua actorii Ileana Predescu, Silviu Stănculescu și Octavian Cotescu.

Cuvîntul protagonistei: „Personajul pe care-l interpretez a săvîrșit o crimă monstruoasă. Cu mici modificări, cazul e real, s-a petrecut în Franța prin 1949. Dar cu toate eforturile unui om despre care nu poți ști dacă e politist sau psiholog, Claire Loues nu va putea explica motivele actului săvîrșit. Nu poate explica nimănui, nici ea nu va ști vreodată de ce a făcut asta. Însă martorii la anchetă vor vedea că întreaga piesă, închîzînd în ea o dureroasă și aproape inconștientă confesiune, este actul de acuzare al unui mediu filistin, sufocant”.

★ Profil pe 625 de linii vesele, o emisiune lunară de varietăți, concepută și realizată de regizorul Alexandru Bocăneț.



Florian Pittis, Anda Călugăreanu, Dan Tufaru... VĂZIND ȘI FĂCÎND

Prima din serie: Anda, magnetofonul, platoul... și patru camere de luat vederi s-a bucurat de o bună primire. Cea de-a doua, pe care o vom vedea în curînd, se intitulează Văzînd și făcînd, cu cîntăreața Anda Călugăreanu și actorii Dan Tufaru și Florian Pittis. Explicații? „Cu acești interpreți-actori, la care se adaugă baletul condus de Oleg Danovski, intenționez să alcătuiască o echipă constantă cu

care să realizeze emisiuni show. De fiecare dată vom avea și un oaspete: Hanja Pazeliova în Văzînd și făcînd, iar în emisiunea viitoare Tereza Kesovija. Pittis și Tufaru sînt mîmi excelenți și buni cîntăreți pentru ei se scriu melodii speciale sau se adaptează din cele cunoscute. Cît despre Anda, resursele ei muzicale și interpretative sînt încă puse insuficient în valoare”.

— Cum definiți show-ul? — O concurență între regizori și interpreți. Fiecare cere și vrea să dea maximum din ce poate!

— Avertiți vă inspiră? — Poate! Îmi place stilul lui de lucru, felul de a vedea muzica ușoară în cadre vizualizate, perfecțiunea decupajului. Îmi place și defectul lui esențial: capacitatea de a pune în valoare pe interpreți și de a dispărea în spațiile lor.



NEINFRICATII, moment din viitorul serial al televiziunii române, în regia lui Iulian Mihu.



# Interviu cu ALFONSO DE GARAY

despre

## Destinul geneticii

Absolvind Facultatea de medicină în 1935, Alfonso León de Garay a început intense și prelungite studii de genetică, mai întâi în laboratorul din Ochrid (statul Tennessee), apoi la Universitatea din Londra, unde sub conducerea profesorului L. S. Penrose a obținut titlul de doctor în genetică. Acum 12 ani a fost numit directorul radiogeneticii și radiobiologiei din cadrul comisiei naționale pentru energie nucleară a Mexicului. Este membru al comisiei de istorie a biologiei și de studiu asupra efectelor radiațiilor din cadrul O.N.U.

— Ce crede un genetician despre specia umană? Evoluția ei a adins punctul limită sau continuă? Structura biologică a omului se află la apogeu, înaintea acestuia sau după el?

— În istoria biologiei specia umană a apărut mult mai târziu, e mult mai tinără prin comparație, de pildă, cu scoicile sau cu păianjenii. De aceea, omul se află încă în plină dezvoltare biologică.

— Știm, domnule Alfonso de Garay că sînteți inițiatorul unei vaste operațiuni de cercetări științifice, menită să studieze atleții de performanță, mai ales din punct de vedere genetic și antropologic. Ce v-a determinat?

— Într-o bună zi m-am gândit că nimeni nu a întreprins vreodată un studiu serios în legătură cu trăsăturile genetice ale sportivilor de elită. Din 4 în 4 ani, cu ocazia olimpiadelor, se concentrează în același loc oamenii cei mai bine pregătiți fizic din întreaga lume și prilejul ar putea fi excelent fructificat pentru investigații genetice de interes general. Ideea a fost apreciată de la început fără rezerve pentru înedit și perspective, iar guvernul mexican a hotărît să-i acorde sprijin financiar.

— Sondați, în fond, cum apar oamenii înzestrați. Tema e într-adevăr demnă de cei ce au început să stăpînească spațiul cosmic, dar își cunosc încă destul de puțin universul lăuntric.

— Există un vechi fapt de observație și anume, acele familii remarcabile, timp de câteva generații, prin reprezentanți talentați în muzică, pictură, știință etc. Familia Bach, Beethoven, Tizian sînt numai câteva exemple. Fenomenul a început să devină manifest și printre sportivi. Cicliștii danezi, frații Petersen, toți 4 triumfători la Olimpiadă, frații Bobby și Jackie Charlton formează unele dintre cazurile cele mai notorii. Constatarea sugerează că talentul, aptitudinile, se transmit pe cale genetică, moștenirea părînd să joace în orice caz un rol important.

— Oamenii de știință dețin dovezi peremptorii, au identificat vreun eventual substrat genetic al acestor filiații?

— Nu există încă evidente, ci numai observații. Substratul genetic al transmiterii calităților psihologice, sau al unora dintre caracterelor morfologice este încă puțin sau de loc cunoscut.

— Atunci genetică cunoaște încă puțin despre om, domnule Garay?

— Numai prin comparație cu destinul ei. Căci destinul geneticii este să elucideze aproape totul, de la apariția vieii.

— În fond, ce este fiecare dintre noi, un produs al genelor venite de la strămoși?

— Parțial, da. Sîntem rezultatul confruntării dintre ereditate și mediu.

— Se poate spune că fiecare om este într-un fel un mesaj viu transmis de către coloana infinită a antecesorilor?

— Da, dar un mesaj extrem de complex și de complicat ce conține o informație fabuloasă, fără legătură cu ereditatea mendeliană simplă. O parte din acest mesaj este restructurat în contact cu factorii de mediu. Capacitatea de transmisie a genelor de la antecesorii spre urmași este extrem de inegală. Forța sau lipsa de vigoare a materialului genetic poartă numele de capacitate de adaptare biologică sau biologic fitness. Întrebarea pe care ne-am pus-o cu ocazia studiilor genetice și antropologice, despre care discutăm, a fost dacă genele condiționate ale talentului în general, ale calităților sportive în speță, au un fitness, adică o capacitate de adaptare reproductivă mai mare decît cele normale.

— Ce este gena, domnule Garay?

— Înainte de a fi descoperită, gena a fost imaginată. Mendel și-a închipuit-o ca pe ceva, ca pe o entitate închisă în organismele vii, care determină ereditatea. Gena este o substanță biochimică purtătoare de informație care dirijează și controlează transmiterea,

dezvoltarea și exprimarea caracterelor.

— Purați-ne pe drumul de la o anumită genă la un anumit caracter.

— Se presupune că există numeroase drumuri posibile. Dar nici un traseu nu a fost, deocamdată, pe deplin identificat.

— Sînt cunoscute genele care determină geniul, harul acela despre care nimeni nu știe exact ce este, ci doar că există impregnat în plasmuirile sale sublimă?

— Nu, acesta fiind un punct de maximă dificultate.

— Dacă știința va elucida vreodată misterul genei geniului, atunci pactul cu diavolul din legenda faustiană va fi anulat prin înălțarea omului deasupra forțelor întinericului.

— Ca om de știință, nu regret că acest lucru nu s-a întimplat încă acum. Altfel, omenirea ar fi azi mai săracă fiindcă n-ar avea FAUSTUL lui Goethe, FRATII KARAMAZOV sau DOCTOR FAUSTUS al lui Thomas Mann.

— Notez această omagială uitare de sine a științei în fața artei. Să revenim acum la studiul dvs. Dați-ne pilde de gene cu efect cunoscut.

— Pînă acum au fost elucidate relații simple, cum ar fi, de pildă, cele dintre o genă și un anumit produs metabolic. Se cunosc genele care transmit anumite maladii: achondroplazia, chondrodistrofia, hemofilia; cele determinate ale grupelor sanguine, ale enzimelor, dar, nu și cele ce guvernează formarea mușchilor biceps sau ale altor mușchi, cele ce influențează grosimea sau subțirimea corpului etc.

Caracteristicile cu o determinare complexă, ca cele de mai înainte, sînt greu de investigat. Cum să disociezi rostul fiecărei gene, informația pe care o conține, cînd ele sînt atît de intricate? Pentru a stabili totuși anumite corespondențe nu rămîne decît să fie deduse pe cale matematică, utilizîndu-se trăsături considerate expresii genetice sigure, coroborate cu elemente din somatopschia individului.

— Din cîte înțeleg, în studiul dumneavoastră vă ghidați după câteva expresii genetice certe și le raportați la datele anatomo-fiziologice ale individului, interpretate ca aptitudini. Ce înțelegeți prin expresii genetice sigure?

— Trăsături, caractere ce nu pot fi modificate, alterate, prin influența factorilor de mediu, antrenamentului, alimentației etc. De pildă: amprente digitale și palmare, grupele sanguine, enzimele și proteinele plasmatice.

— Să vorbim puțin despre amprente

tele digitale pe care începusem să le credem interesante numai pentru detectivi și criminologi.

— S-a descoperit că anumite trăsături genetice se traduc prin anumite particularități digitale și palmare. La sfîrșitul secolului trecut, Francis Galton a stabilit că fiecare amprentă digitală are un nucleu. De la el, pînă la o linie de bază există un număr oarecare de cercuri concentrice, specifice pentru fiecare deget, pentru fiecare individ. În podul palmei există niște repere (triradiile palmare) prin unirea cărora se realizează așa-numitul unghi atd, normal între 45°—56°, mult mai deschis în cazul arieraților mintali.

— Iată niște date ale științei despre relieful palmei încurajatoare pentru chiromanți.

— Unghiul atd are variații normale foarte mici și o mărime particulară pentru fiecare dintre noi. Ampreentele digitale și palmare exprimă trăsături genetice de mare stabilitate. Cercetîndu-le la atleții olimpici, în fond, un grup de oameni foarte aparte, se vor stabili dermatoglifele caracteristice. Datele pot furniza sugestii extrem de interesante pentru aprecierea aptitudinilor umane. Deoarece sînt stabile și prezintă o expresie genetică, ele pot fi exprimate în cifre și introduse în calcule matematice. S-a presupus (ipoteza se verifică în prezent) existența unei corelații între aspectul dermatoglifelor pe de o parte, și caracteristicile și calitățile somatice pe de alta.

— Dacă ipoteza va fi validată, oamenii vor începe singuri să-și fotografieze amprente și să-și măsoare unghiul atd. Pentru antocunoaștere.

— N-ar fi suficient. După aceste cercetări preliminare și exterioare noi am lărgit aria investigației, trecînd la studiul grupelor sanguine și al enzimelor. Se cunoaște că într-o anumită țară sau rasă predomină o oarecare grupă de sînge pe care nici condițiile de mediu, nici antrenamentul, de pildă, nu o pot schimba. Se stabilește frecvența genelor determinate ale grupei sanguine predominante într-o anumită țară, și se compară cu materialul genetic al sportivilor. Deoarece analiza unei singure linii de corespondență nu este suficientă pentru elucidarea echipamentului genetic al unui individ recomandat de un anumit talent, este necesar să fie coroborate date multiple. Fiecare dintre ele, luate izolat, reprezintă o variabilă, iar cercetările noastre au în vedere vreo 300 de elemente, deci vreo 300 de variabile, exprimate matematic și incluse în numeroase ecuații cu mai multe necunoscute.

— Care este formula cromozomială normală a omului?

— Omul are 44 de cromozomi identici (numiți autozomi) și 2 cromozomi cu aspect aparte (heterocromozomi). Fărbațul aparține modelului 44 + xy, iar femeia 44 + xx. Precum se vede sexul este determinat de cei doi heterocromozomi, dintre care y este masculinizant, în timp ce x este feminizant. Se știe despre cariotip (ansamblul caracteristicilor proprii cromozomilor), că poate varia de la o persoană la alta, prin număr sau prin cantitatea materialului cromozomic, deviații însoțite de anomalii notabile ale fenotipului (ansamblul trăsăturilor observabile). Unele tipuri de variații marcate ale cariotipului se întîlnesc totuși la indi-

vizi cu fenotipul normal. În mod deosebit e cazul oamenilor care prezintă un cromozom y în plus (44 + xyy). Ei au un fenotip normal, cu toate că sînt frecvent mai înalți decît indivizii obișnuiți. De aceea, cei cu formula cromozomială xyy, sau cu amestecul de xy și xyy pot fi selecționați pentru baschet sau săritura cu prăjina, ramuri sportive avantajoase pentru cei cu talie peste normal. Ciudat este că agresivii

mulă genetică, adică xyy. Dar, relația dintre formula genetică a oamenilor înalți sau agresivi nu este verificată. Nu întotdeauna cei înalți sînt și agresivi. În Suedia, există un club al oamenilor foarte înalți. Au fost studiați din punct de vedere genetic și s-a văzut, într-adevăr, că aveau 1 cromozom x și 2y. Dar nu erau agresivi. Iată o dovadă că în genetică nu există nimic absolut, ci o variabilitate care mărește dificultatea oricărui studiu.

Femeile prezintă și ele uneori variații importante ale cariotipului și, concomitent, un fenotip normal. Au fost găsiți 3 cromozomi x, în loc de doi (cazul este numit superfemela) sau un singur cromozom x (cele în cauză, fiind mici de statură și lipsite de ciclu menstrual). Altele prezintă grupuri de heterocromozomi xy (asemeni bărbaților), alături de formula xx. N-ar fi exclus ca bărbații homosexuali să aibă dublul cromozomial feminin — xx. Toate eventualele aberații cromozomiale au fost urmărite în studiul nostru.

— Cercetînd, deci, cromozomii și cromatina sexuală, enzimele și grupele de sînge, amprente digitale și palmare, datele antropometrice și somatoscopice, antecedente heredo-colaterale, o echipă de oameni de știință a încercat să evidențieze genele care dau naștere calităților sportive. Ce sperați să se realizeze, domnule Garay, în ziua cînd vor fi cunoscute aceste lucruri?

— Vom ști care este relația exactă dintre calitățile innăscute și efectul antrenamentului. Vom ști, adică, în ce măsură campionul se „naște” sau se „crează”. Deocamdată, eu cred că sportivul de mare performanță e consecința calităților native, perfecționare prin lucru. Atunci vom fi în măsură să spunem dacă un tinăr sau altul e dotat și are șansă să ajungă, prin antrenament, un performer. În felul acesta, vor fi evitate încercări fără perspectivă, neplăcute pentru subiecți, și inutil costisitoare pentru cei ce le finanțează. Prin extrapolare se vor deschide ferestre pentru cunoașterea tuturor aptitudinilor omului. Aminteam mai înainte despre forța sau lipsa de vigoare a materialului genetic, denumită capacitate de adaptare biologică sau biologic fitness. Va fi interesant să ne convingem dacă echipamentul genetic al sportivilor are un procent mai mare de fitness decît cel al omului normal. În caz afirmativ, va fi preferabil ca sportivii să aibă un număr mai mare de copii, decît ceilalți oameni, fiindcă vor fi mai dotați să supraviețuiască.

Există și o altă perspectivă plauzibilă după opinia mea: aceea de a învăța cum să dirijăm creșterea numărului de gene care dau naștere calităților sportive.

— Domnule de Garay, imi aprindeți imaginația. S-ar putea cunoaște și dirija în viitor și dezvoltarea acelor gene care guvernează inteligența omului?

— Într-adevăr, genele inteligenței sînt cele mai importante. Cred că știința va putea face ceva pentru dezvoltarea inteligenței, după ce inteligența a fîcut atît de mult pentru dezvoltarea științei.

— Există posibilitatea ameliorării speciei umane prin sport? Acumulările de ordin biologic ale cîtorva generații de sportivi, de pildă, ar putea deveni capital stabil pentru urmași? Achizițiile obținute prin sport pot fi conservate?

— Transformările și mutațiile genelor nu se transmit cu siguranță de la o generație la alta. Băiatul descendent dintr-un tată cu mușchii coapsei puternici și dintr-un bunic care avea viteză, va putea păstra aceste calități, combinîndu-le, dar urmașul său nu le va moșteni. Iată de ce sportul nu va reuși să amelioreze capacitatea biologică a speciei. Acumulările obținute prin practicarea lui nu sînt transmisibile prin gene.

— Care sînt, în ultimă instanță, rezultatele studiului dumneavoastră?

— Vom ști abia peste 3 luni, cînd va fi terminat. Tot materialul în legătură cu el, inclusiv rezultatele, vor fi strîns într-o carte care a și fost contractată de către editura Appleton Century Croft, cea care acum 100 de ani publica „Originea speciilor” a lui Darwin.

Romulus BALABAN



Desen de ION MIHOC-RADNANU



# DE CE

# HIRO SHIMA?

## VI. CEVA GREU, STRANIU, CA O URIAȘĂ LACRIMĂ NEAGRĂ...

La bordul Enolei Gay moartea își țopăie cadrulul. O duzină de oameni o simt zvîcnindu-le sub țeastă, se chircesc sub gheara ei cramponată în stomac, tipătul războiului. A existat oare conștiința acestui fapt? Tensiunea descrisă de cei ce n-au trăit-o, a fost oare reală, sau tentația filmului de groază pe care ni-l rulăm cu toții în minte închipuindu-ne cum a decurs acest zbor istoric ne dă senzații atroce? Viața rămîne viață, chiar și atunci cînd călărește prin văzduh cu o sută de mii de morți și cu ființa unui întreg oraș concentrate într-o singură bombă.

„Eram pe picioare de multe ore și eram obosiți, își amintește operatorul radar de pe Enola Gay, locotenentul Jacob Beser: Imediat ce ne-am ridicat în aer, m-am trîntit pe podea și am adormit tun. Am dormit tot drumul spre Iwo Jima, cam o mie de mile. În „B-29” e un tunel care leagă compartimentul din față cu cel din spate. Pe cînd dormeam, băieții jucau popice rostogolind portocale și căutînd să mă lovească cu ele în cap...”

Aceasta este poate latura tragi-comică din preludiul morții Hiroshimei. Mai sînt cîteva lucruri despre care eroilor nu le vine deloc ușor să vorbească. Frica, acele crampe stomacale pe care bărbaiții le simt în preajma luptei, și efectul lor nu tocmai onorabil: „Eram la pămînt, își amintește tunarul Robert Schumard: Cred că erau cel puțin două perechi de pantaloni de mătase aruncați în compartimentul bombardierilor... Ce vrei? Te aflai pe drum „într-acolo”. Trebuia să te și întorci. Erai pregătit să lupți cu apărarea antiaeriană, să intri sub o ploaie de proiectile. Mergeai să lansezi OK! o bombă, și să mai și scapi...”

Locotenentul Morris Jeppson, tunar: „Cam o oră după decolare, Parsons și cu mine, ne-am dus la bombă să punem detonatorul. Bomba umplea toată cala de lansare. Era fixată acolo cu crampe și ne-am lăsat în jos și ne-am tîrît în jurul ei. A durat cam cincisprezece, douăzeci de minute. A trebuit să scot penele de siguranță și să le înlocuiesc cu pene de armare. Am păstrat cîteva din penele acelea, ca amintire... Era o răcoare plăcută lîngă bombă. Am tras fire de la ea la echipamentul electronic de control din față păstrînd continuu sub observație aceste instrumente. Din cînd în cînd, ne aruncam privirile în jos, spre oceanul luminat de lună. Eram liniștiți, fiecare cu gîndurile lui... Bomba era lungă și subțire, cam zece picioare lungime și un yard lățime. Era de culoare gri, sau verde șters, nu mai știu bine... E posibil să fi fost ceva mîzgălit pe ea, nu-mi mai amintesc, dar sînt sigur, nu era nimic obscur, așa cum s-a susținut...”

Oare în noaptea aceea, în zorii acelei dimineți pe care, oricît ar brava cei de pe Enola Gay, n-o vor uita pînă în clipa morții, știau ori nu știau cu adevărat ce cărau în pîntecul avionului lor?

„Nu știam că deschidem o nouă cră, spune maiorul Robert A. Lewis, pilot. Îmi amintesc că fusesem anunțați că ne jucăm cu uraniu, prin septembrie 1944. Restul echipajului a fost anunțat în diferite etape, înaintea misiunii. Știu că Tibbets a spus de multe ori

că el era la bord singurul care cunoștea tot adevărul, dar astea sînt gogoși! Toți știam!...”

Un singur lucru e cert. Nu știa nimic Hiroshima, și nici cei de la bordul Enolei Gay nu știau încă, cu exactitate (deși mergeau să vadă ceea ce nimeni nu mai văzuse pe lume: distrugerea totală și instantanee a unui întreg oraș) că numele condamnatului fără drept de apel era Hiroshima.

Lucrul acesta avea să-l hotărască starea vremii. „Conform instrucțiunilor primite — declară Tibbets — trebuia să atacăm obiectivul numai în cazul cînd aveam asupra lui o bună vizibilitate. Cu alte cuvinte bomba nu putea fi aruncată decît în momentul în care aveam să distingem perfect orașul condamnat. Trei avioane aflate cu mult înaintea noastră urmau să ne transmită ultimele informații meteorologice. Fiecare dintre aceste aparate trebuia să survoleze unul dintre cele trei orașe japoneze alese pentru bombardare, printre care, evident, se afla și Hiroshima. Datele cu privire la condițiile atmosferice ale celor trei orașe urma să le primim prin radio. Numai pe baza acestor informații de ultim minut aveam să ne alegem în mod definitiv ținta...”

Trei avioane înainte, cu un avans de aproximativ o oră, alte trei în urmă. Deasupra Japoniei, tridentul de avangardă se trifurcă, fiecare din cele trei superfortărețe zburătoare pornind către un oraș: Kokura, Nagasaki, Hiroshima. În tripleta din urmă, la mijloc, se află Enola Gay, care încă nu știe precis cărui din cele trei orașe îi aduce apocalipsul.

La bordul său e liniște. De aproape o sută de minute contactul radio cu celelalte aparate a fost întrerupt și echipajul caută să-și alunge din cuget întrebările pe care nu și le poate mărturisii. Prin hublourile de plexiglas, în stînga și în dreapta, se văd strălucind ca niște gigantice păsări de argint avioanele lui Sweeney și Marquardt. La bordul lor atomiștii își verifică instrumentele de observație și de înregistrare a efectelor exploziei. Aparată fotografice, camere de filmat, binoculi cu filtre de lumină, radioemitoare care urmează să fie lansate cu parașutele în urma bombei pentru a transmite și înregistra cu ajutorul osciloscopelor cu raze catodice semnalele foto.

Oamenii tac, vorbele par inutile, jenante. În huruitul constant al motoarelor, sentimentul panicii, oricît de tănuț ar fi, nu se lasă înăbușit. Crampele acelea stomacale s-au mutat parcă sub scoarța creierului, acolo unde se zbate o imensă, mută și răscolitoare întrebare: „Ce va fi?”... Dar nimeni nu-și poate răspunde. „De fiecare dată cînd treceai peste Japonia, erai speriat, mărturisește Beser. Oricine spune că nu-i era frică, este, pur și simplu, mincinos. Desigur, sînt gradații între a fi speriat, îngrijorat, sau înspăimîntat. Aveam presimțiri rele...”

„Domnilor (își avertizează Tibbets coechipierii în momentul apariției la orizont a coastelor japoneze) din clipa aceasta vă rog supravegheați-vă cuvintele. De acum încolo Beser va înregistra tot ce se va vorbi în carlingă... Această înregistrare este destinată istoriei. Vom lansa în curînd prima bombă atomică!”

Cuvîntul fatal a fost rostit. „Trucul”, „Aia”, sau „Bestia”, ridicolul „Little boy” avea în sfîrșit numele real pe care mulți din echipajul lui Tibbets îl auzeau răspicat pentru prima dată: Bombă atomică. „Eu înregistram toată flecăreala (Beser). Aveam un înregistrator cu disc la bord pentru oficiul de presă. Cineva a luat discurile acelea și le-a încuiat. În ultimii cincisprezece ani numai cîteva persoane au încercat să afle unde sînt. Ar fi niște amintiri drăguțe...”

Înregistrările lui Beser nu conțin nici o comentare a anunțului. Pauza lungă din momentul în care Tibbets și-a avertizat oamenii, și primul ordin dat, mărturisește tăcerea grea care s-a lăsat în carlingă o bună bucată de vreme.

E ora 6,40. „Conectați legătura radio cu celelalte aparate.” „Legăți-vă centurile de siguranță!” „Urcăm la zece mii de metri, altitudinea stabilită pentru atac!”

Cît cuprinde ochiul, deasupra Japoniei se întinde un strat subțire de nori, îngreunînd vizibilitatea. Oare natura acordă din nou oamenilor o aminare? Condițiile atmosferice nu par dintre cele mai prielnice. Și totuși, de cale întoarsă nici nu poate fi vorba. Dificultățile aterizării, avînd la bord ceva ce se chema pînă acum eufemistic „Băiețașul”, par de neconceput. (Aici, într-o singură frază aparținînd sergentului-operator Joe Stiborik, cred că se ascunde tot supliciu echipei frămîntat de întrebarea: Ce altceva ar fi putut să facă? „Ni se spusese să n-o aducem înapoi dacă mergea ceva rău...”).

La ora șapte și nouă minute, avionul „Straight Flush”, comandat de maiorul Claude Eatherly, ajunge undeva, în preajma Hiroshimei. În depărtare, orașul abia se distinge în cenușul opac al dimineții, sub stratul cețos al norilor. E ceasul cînd oamenii s-au trezit, paravanele cu desene vrăjite au fost strînse de la căpățiul copiilor, pescarii se întorc din larg, femeile au plecat la piață, furnicarul uman se pregătește să iasă la lucru. Trebuie să cunoști puțin viața



japoneză pentru a înțelege mai bine ce înseamnă orele șapte și opt dimineața într-o mare metropolă... Tînărul maior încearcă un sentiment de relaxare. Nu va fi Hiroshima. Nu el va trebui să zică „lansați!”. Orașul lui e protejat de zeii japonezilor care au trimis norii să-l acopere, făcînd imposibil bombardamentul. Ghi-nionul lui Taylor, comandantul navei meteo „Full House” care zboară spre Nagasaki. Sau al nefericiților de pe „Jabbit III” care survolează Kokura...

Dar deodată, înaintea aparatului, formînd o spărtură circulară cu un diametru de douăzeci de kilometri, se deschide o lentilă de senin prin care Hiroshima apare ca într-o oglindă. Numai cruzimea soartei poate face ca, exact deasupra orașului ale cărui străzi se văd ca nervurile unei frunze de arțar, norii să se împrăștie lăsînd cerul curat ca lacrima.

Ken Wey, observatorul de pe Straight Flush vede bine: dacă așa arată fatalitatea, atunci numele ei trebuie să fie seninul... Și Eatherly vede clar, și Thornhill, navigatorul de bord. Nu mai încape nici o îndoială, destinul a desenat deasupra Hiroshimei un halou de lumină pe cristalul căruia avionul din înălțimi zumzăie buimac, ca o muscă pe un geam închis. De cîteva ori aparatul lui Eatherly traversează cerul Hiroshimei măsurînd deriva vîntului, parcă în speranța că, pînă la sosirea superfortăreței lui Tibbets, plafonul orașului ce pare condamnat va fi acoperit de nori. Deșartă speranță, dacă o fi existat într-adevăr o astfel de speranță în inima viitorului nebun. Hora norilor stă nemișcată, așteptînd dansul morții.

Nu mai este nimic de făcut. Filmul despre ultimele ceasuri ale Hiroshimei consemnează radiograma citată primită de Enola Gay din partea lui Straight Flush, la ora 7,25: Obiectivul — Hiroshima. Semnează maiorul Claude Eatherly. Cîteva clipe mai tîrziu sosesec și mesaje meteorologice de pe cerul Kokurei și al lui Nagasaki: Vizibilitate perfectă deasupra ambelor orașe. Dar hotărîrea fusese luată. Înregistrarea lui Beser luată la bordul Enolei Gay cuprinde și aceste detalii: „Domnilor, întreabă Tibbets, sinteți de acord să atacăm primul obiectiv?” „Yes, boss!” se distinge clar vocea lui Parsons.

„Pînă în momentul acesta — își amintește Tibbets în memoriile sale — am evitat cu rigurozitate orice comunicare radio între avioanele noastre. De-acum, conspirația nu mai avea nici un sens: eram prea angajați în acțiune pentru a mai face cale întoarsă. Alegîndu-mi termenii cei mai sibilici cu putință am anunțat avioanele de escortă că am stabilit direcția către obiectiv și că totul se desfășura normal. Cu cinci minute înainte de a ajunge deasupra Hiroshimei, Tom Ferebee a început să numere în descresștere: Patru minute, trei, două, în sfîrșit, un minut...”

De-aici încolo, cu toată premiera lui mondială, marele spectacol devine o chestiune de rutină. Nimic improvizat, nimic neprevăzut, totul s-a anticipat ca într-o crimă perfectă pusă la cale de genii, totul s-a repetat de mii de ori pînă în ultimele amănunte studiate și răs-studiate pentru ca gesturile unice să devină reflexe condiționate. Echipajul Enolei Gay a suferit un dresaj uluitor pe care Manhattan Project l-a numit eufemistic antrenament, instrucție, sau aplicație, dar marele dresor știa că arena cercului său — un biet glob elipsoidal străbătut de meridiane și paralele — îi cerea să arate ceva „ce n-a văzut pămîntul!”... Și totuși, în minutele acestea, în carlinga Enolei Gay, bipezii, închiși într-o cușcă zburătoare cu un vulcan sub ei, trăiesc reacții neașteptate. Ceva straniu, ce nu putea intra în calcule și nu i se putea găsi antidoturi radicale, tulbură desfășurarea lecției învățată cu atîta sîrguință: instinctul de autoconservare, lucrul acesta pe care cîndva l-am socotit o simplă etapă a lășității, se dovedește a fi mai curînd reacția firească dată de experiența multimilenară a omului pe o planetă unde totul se termină prin moarte...

Înainte se vede Hiroshima punînd pe albastrul Mării Interioare o mină cu palma deschisă către cer, cu degetele de pămînt, pe care freamătă viața, desenate de brațele fluviului Ota ca o palmă întinsă a implorare. Peste cîteva minute mina aceasta va trăi convulsia morții și se va preface într-o gheară scheletică. Acoperișurile caselor se văd ca niște dale funerare într-un cîmîtir invadat de furnicarul oamenilor. Tigla smălțuită și ardezia strălucesc opac, confundîndu-și cenușul cu verdele grădinilor minusculă. Căminele fumegă diafan, aroma ceaiului de dimineață încă nesorbit pînă la capăt acoperă Hiroshima... E ultimul gust al vieții înaintea mușcăturii leșioase a morții. Pe cerul limpede își duduie înfundat motoarele cele trei avioane venite să-și arunce deasupra orașului inofensivul „pumpkin” cotidian. Dar astăzi parcă au venit ceva mai devreme să-și lanseze dovieacul galben după care vor alerga copiii Hiroshimei, curioși și neastîmpărați ca toți copiii pămîntului...

Sub aripile Enolei Gay se desfășoară vast orașul condamnat. Două sute cincizeci de mii de locuitori, în afară de evacuații din alte orașe japoneze veniți în oaza de liniște a Hiroshimei...

Ceasul morții l-a dat Hiroshimei o frumusețe aproape ireală. Totul pare strălucitor, străzile pline de forfoța dimineții, brațele fluviului, oglinda mării pe unda căreia șerpuiesc argintiu razele unui soare viguros de august, Enola Gay e gata să-și lepede progenitura...

„Obiectivul în reper!” — strigă Ferebee. Nu, n-a fost un strigăt, ci mai curînd un urlet. De ce a fost nevoie să strige așa cînd în carlinga avionului, cu tot vuietul și vibrația motoarelor, domnește o liniște atît de grea? În vizorul Norden, la întretăierea liniilor gradate care formează o sinistru cruce a morții, apare ținta: cupola de sticlă a Camerei de Comerț, o clădire modernă aflată pe brațul principal al fluviului, în centrul orașului.

În cele trei superfortărețe zburătoare semnalul ultimului minut izbucnește simultan. Primul gest al oamenilor este să-și protejeze ochii. Ochelarii cu sticle negre, ca pentru orbi, au rame de cauciuc care se lipesc de piele ca niște ventuze. Trei oameni întîrzie gestul acesta: Lewis, Tibbets și Ferebee. Sub picioarele lor, prin trapa de plexiglas, se vede carcasa bombei al cărei dispozitiv de sincronizare a comenzilor a fost declanșat. Pîntecele Enolei s-a deschis impudic și Little boy e gata să-și ia zborul. O ultimă verificare a țintei și o silabă: „Go!”

Este 6 august, ora 8,15 minute și 9 secunde. Peste 51 de secunde, Hiroshima nu va mai exista.

În numărul viitor: (VII) „UNDE ÎNCEF SA MOR PUȚIN...”





de **NINA CASSIAN**

**ION COJIȚĂ:** Aveți o inspirație spontană pe care elaborarea ulterioară nu o falsifică dar nici nu o ridică la foarte înalte zone. O strofă frumoasă despre un vas de ceramică:

„Cindva, între vîrstele anilor scurși,  
Un strămoș l-o fi dus lîngă buză  
Și-a plecat apoi la o vînătoare de urși  
Pe o noapte cu luna lehuză”.

**ION MĂRGINEANU:** Aveți cîte o idee poetică pe care nu știți s-o dominați, vorba poetului, „să nu prelingă să nu pice” Spuneți despre Decebal că

„aîut de mult si-a sărutat pămîntul  
pînă cînd l-a subțiat  
și a încăput tot  
într-o spadă”

dar, în loc să vă opriți aici, continuați:

„și ne-a lăsat-o nouă  
cu limbă de moarte  
pasăre scrisă —  
adică Tară”

ceea ce e inutil, didactic și dăunează imaginii inițiale („spada” devine brusc „pasăre scrisă”).

Astfel de versuri parazitare se întîlnesc aproape pretutindeni în poeziile dv., fie sub forma unor abuzive tranziții prozaice între două imagini, fie prin alăturarea lor improprie, dar, în același timp, reținem autenticitatea punctelor de pornire, de pildă „fata care-mi face curte, mamă, e cît iarba de săracă” sau acest ciudat și savuros „pastel” (cam stingher în lungul poem despre Lopadea):

„Ziuă, de-atîta libertate,  
cîinii la munte  
se sărută pe uliți  
iar noaptea, de-atîta plictiseală,  
tăvălesc într-o ureche iarba  
cu cealaltă dorm  
să nu uite  
că trebuie să trăiască mult aici,  
pe pămînt”.

**DORU HOROVEANU:** Piesa dv. „Sfîrșitul lumii” nu „păcătuiește” printr-o idee prea originală. Teza științifico-fantastică nu e inedită, iar conflictul psihologic se prezintă sumar, convențional, nu lipsit de note vulgare (chiar dacă intenționate). Totuși, dialogul dv. e alert și economic. Inteligent adesea și cu umor. Nu vreți să încercați o piesă realistă din medii contemporane?

**Prof. STAN GHENA:** Ceea ce deduc deocamdată din prozele elevilor dv. este că au șansa de a fi găsiți în persoana dv. un profesor excelent care-i deprinde cu literatura bună și cu respectul limbii, reușind totodată să stirnească (sau să valorifice) aptitudinile lor reale. Paginile trimise sînt însă tributare lecturilor și prea puține la număr pentru ca să pot descoperi în ele pe virtualul viitorul scriitor.

**TICU GHEORGHE:** Deși nu izbutiți să sugerați vreun sens mai adînc, în ciuda unei anumite lipse de tensiune și stîngă-

cie de frază, cred că trebuie să continuați. Dacă, așa cum reiese din schița trimisă, maestrul dv. pare a fi Marin Preda, urmăriți-l mai puțin în întorsătura frazelor și mai mult (dacă e posibil) în bogăția și patetismul analizelor lui psihologice.

**ALEXIS PEDAK:** Ca și în alte cazuri, ideea nu e rea... dar nu devine literatură. „Beție” e o simplă canava, sfîrșitul ei — partea cea mai interesantă — expedit, ratat.

**ION CODREANU:** Vă spun sincer: nu înțeleg ce înseamnă

„Fiordurile își cer  
Insignifiante eprubete  
Pe virful degetarelor plecate pe val  
Rămîne doar lessul (?) bigot insular”.

Ce o fi asta?

Și se pare, totuși, că nu sînteți străin de poezie cînd scrieți

„Am sosit dintr-o ploaie cu plumbi  
Cu zestrea-i frumoasă, năframa  
Cerului în pieptul sting”.

sau

„Iarba în palme sfîrșie crud  
Dumnezeul din piatră aude  
Ușa e-n tîndări  
Țîșinile zbiară”.

Mai scrieți-ne după un timp.

**LISANDRU MELIN:** Poemele care aparțin, după cum spuneți, răposatului dv. frate, Lisandru Stoica, mort la 22 de ani, sînt fără dubiu ale unui om de talent.

„Vom pleca în guri cu ploaia aceea albă  
cu oasele acelea picurînd o verde copilărie  
cu cîinele ca un semnal ruginit  
o șea de carne necălare” etc.

Sînt versurile unui poet și nu putem decît deplînge faptul că sînt postume.

**DOREL TRIFU:** Vă înscrieți pe orbita unei facturi clasice de calitate, modulată de tentația romantică a „însenării” și a accentelor retorice. Iată două strofe exemplificatoare din „Destin”:

„Haideti, plecați în lume, din singele meu  
bind !...  
Vă mușcă pieptul setea, vă biciuie arsura;  
un demon scurmă-n mine îndurerîndu-mi  
gura,  
cu gheara-nfiptă-n timplă-n urechea mea  
lătrînd.  
Iar pasărea vederii-mi speriată fuge-n  
cerul  
pe care-l bănuiam incendiat de spume;  
cu aripa plecării vislește peste gerul  
cel năruit în golful pustiului meu nume”.

În general, pentru a evita sonoritatea vetustă și pentru a da mai multă acuitate declamației, vă sfătuim să uzați de un vocabular mai îndrăzneț și să vă cizelați mai stăruitor forma (rimele dv. sînt prea facile și stereotipe) în ce privește universalul tematic, firește, l-aș dori mai original.

**ION CAZAN:** Excelentă, schița „Simplu”. Mult mai slabe, celelalte. Deci, s-ar deduce că „vă prind” mai puțin basmele („Vrăjitorul” e sentimentalist și pueril) sau creionările (insuficient de sugestive) în genul dialogului dintre cei doi „Sandu”. Nu v-ați găsit încă, nu formula, ci pe dv. înșivă.

**STERIAN VICOL:** Frumoasă fantezie, torturată însă de încifrări, aglomerări de cuvinte și ticuri. „Coarnele cerbului” mort care „rămîn ca un coral printre ouăle pietrei” pe fundul izvorului, „apa morților cu mășți strălucitoare ca un somn de ghețuri sub mal”, „fructul ca un ou al planctei” și încă alte versuri „găsite”, sînt incluse în poezii care, poate cu una sau două excepții, nu au o clară valoare de ansamblu. De altfel, în majoritatea cazurilor, la prozatori întîlnesc idei pregnante, dar neîncorporate artistic, la poeți, mai degrabă, detalii de veșminte, uneori scilpitoare, dar fără o „ținută” comandată de o idee, de un punct de vedere, de un sentiment sau de o stare, înedite.

**VATI-CANO :** În ciuda cam bizarului pseudonim, cred că sînteți un prozator adevărat, cu însușiri certe. Vă recomand atenției redacției, unde ar fi cazul să vă prezentați cu numele dv.

**GABRIEL RAȚIU:** Și dv. cred că ați putea publica un ciclu mai amplu din poeziile trimise, pe care mi-am permis, deocamdată, să-l selecționez eu — împreună cu o constatare: în prezent, prozodia strictă vă este mult mai proprie decît cea liberă.

**MARIUS TUPAN:** Există originalitate și febră în ceea ce scrieți, deși stilul e adesea jenat în imperfecțiunile lui. Aș vrea să vă mai citesc și să cunosc mai multe despre proiectele dv.

**C. SANDU:** Schițele dv. „triste” sînt vioaie, deși se potrivesc mai mult „Urziții” decît „României literare”. și o spun fără intenții discriminatorii jignitoare, ci pur și simplu ținînd cont de specificul acestor publicații. Aveți umor, propoziția e percutantă. Continuați, eventual adînciți...

**I.G.D. :** „Miopul” nu e rău scrisă, în manieră, să zicem, Mark Twain, dar de ce vă aflați atît de departe de problemele acestui secol?

**VICTOR PICA:** Citez din poezia „Lă-mîia”, pentru prospețimea lor, chiar dacă stingence, aceste versuri:

„Soare mic, oval  
A curs  
Din virful unui lămîi  
Ou de cristal  
Copt în lumina dîntii”.

Încolo, nimic remarcabil, deocamdată.

**NU (încă) :** Banaru Ștefan, Geo Căhurdz, Octav Eniceicu, Costin F. Dacus, Valeria Maria Tudor, Tom Millo, Iulian Hindeanu, Valentin Hurgoi, R. Sile, Petronius, Th. Minor, Tiulescu Ilie, Emil Lăzărescu, Meinhardt P. Helmut, Constantin F., Doina Popovici, Ioana Oieru, Viorica Mereuță, Băc 16, C.D. Rimproveanu, Luculescu Marilena, Ion Bucur, Aura Ivanov, Mihaela Felix, Nicolae Mavrodin, Viorel Praznaglava, Silviu Călin, I. E., Gheorghe Piscoci, Ion Lăcustă, Carmen Focea, Vasile Anegri, Gh. Olenici, Dascălu Constantin, Basilius Bota.

**MAI TRIMITETI:** Lică Cosmin, Rodica Mihăilă, D. Dumitrescu, E.L.F. Maramureș, Andi Vălsan, Ion Mătu, Al. Obliu, Ion C. Viștea, Trandafir Nicolae, Neguț Alexandru, Tudora-Mihaela Carp, Cîrnu Ion, Daniela Popescu, Bianca Mireș, Ed. Iulian, Corina Dan, Adrian Carsiad.

## Pescuitorul de perle

### ATENȚIUNEA „NECUVINTE”

Mai e puțin și vom sărbători un veac, un secol, zece decenii, douăzeci de lustri, într-un cuvînt centenarul, ca să nu zică una sută ani, de cînd Titu Maiorescu a publicat celebrul articol **Beția de cuvinte — studiu de patologie literară**. Și parcă a fost ca ieri. În orice caz, după ce revista clujeană **Tribuna** (nr. 42 din 16 oct. crt.) i-a publicat (pe pag. a 3-a și pe 4 coloane) lui **Ion Vartic** articolul **Coordonate dramaturgice**.

De la titlu, de cum te întîmpină cuvîntul **ordonate**, simți așa, ca un leșin (de plăcere) la lingurea, și te aștepți ca ceea ce urmează să fie sublim. Și este. Cel puțin la Ion Vartic nu ești dezamăgit. Articolul său tratează despre **nouă** tineri dramaturgi: Paul Anghel, Romulus Vulpescu, Sorana Coroamă, Leonida Teodorescu, Dumitru Solomon, Ion Omescu, Radu Dumitru, Paul-Cornel Chitic, Gellu Naum. Pentru un singur articol e destul. Mai ales că cantitatea (cacofonia își are rostul ei, deoarece însuși articolul ne vorbește despre „o acțiune dramatică care...”), deci cantitatea, potrivit principiului, se transformă în calitate.

Astfel, ni se spune clar că, în dramaturgia sa, (citez) „Paul Anghel însinuează rafinat însingurarea prin procedeul non-alterității personajelor care nu se percep, declamîndu-și, fragmentate, monologurile cu efigii distincte, unul divagînd teribil ca în **Apus de soare**, celălalt, cu acalmie mitică, sadoventiană”. Aici, cititorul e rugat să citească mitică și nu mitică, cum ar fi tentat s-o facă Altfel n-ar percepe deloc „personajele care nu se percep”. Că eu unul nu mai percep nimic. Dar la Sorana Coroamă ce întrevăd Ion Vartic? Citez iar: „Se întrevăd în această secvență eleganța interioară a autoarei.” Iar la Leonida Teodorescu se observă că (citez mereu): „Absența comuniunii dintre Bătrîn și Tinăr amendează inerția umanului care ratează suprema clipă a gestului adecvat al omului pentru om.” În ce-l privește pe Romulus Vulpescu (nevinovat ca și ceilalți), în piesele sale (citez din nou): „Numele certifică omenescului existența, numărul avertizînd trecerea acestuia la o inexistență înregistrată matematic, abstractizarea unei existențe denotînd dispariția ei, după cum moartea e o a doua viață prin înlocuirea trupului pămîntesc cu corpul astral, iar anamnezis-ul platonician nu mai năzuiește către revelația ideilor, căci se zbate, neputincios, în zona te-restră.” Bine că de la „inexistența înregistrată matematic” și de la „corpul astral” am ajuns în sfîrșit „în zona terestră”. Altfel, nu știu zău dacă ne mai trezeam din buimăceală. Totuși, în aceste analize profunde, peripatetice, transversale, perpendiculare pe axă, perfect obstetricale, iată cum, în ocu-luine, ne apare tinărul dramaturg, căci (nu ostenesc a cita): „Scriitorul diversifică coordonatele (ah, **coordona-tele!** — n.n.) unei spiritualități vechi în care pînă și senzualitatea este sacralizată, iar actul creației are un prag divin al inspirației.” Însă aici s-a comis, desigur, o greșală de tipar. Întrucît e vorba de senzualitate, trebuia să apară „actul **procreației**”, despre care toată lumea știe că în adevăr „are un prag divin”.

Ni se mai vorbește în articol despre: energetismul teatral al umanului; sonori apoteotice; viziune incandescentă; volbură abisală; inflexiuni tragice care-și trag seva din izolarea ontică a unui popor eroic; prilejul degajării atributelor existențiale fundamentale cu accent de funciară actualitate; desfășurare integrală a posibilelor motive electice; atmosferă misterică; o nouă viziune eidetică, contrabalansînd epigonismul proliferat de...; formule efervescente; asasinat aurcolat de semnul evanescent al ideii; conexarea (în mod) malign (adică de natură **canceroasă** — n.n.) a elementelor anacronice care nu se mai pot în-forma într-o structură autentică; desconflictualizare; des-spiritualizare, des-sacralizare; ecouri surdizate de metronom indiferent. Etfel. etfel.

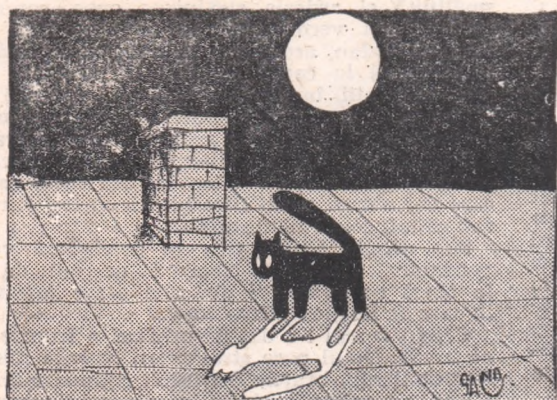
Sincere firîtisiri revistei **Tribuna**, gazdă atît de filotimă cu hîrtia, cer-neala tipografică, munca linotipistului, creierul cititorului.

### AD-LIBITUM

Fiindcă e vorba de dramaturgie, cităm și începutul unei cronici teatrale a Nataliei Stancu: „Dramaturg ce s-a lăsat ispitit de tentația de a crea o mitologie autohtonă, Radu Stanca a recurs...” etc.

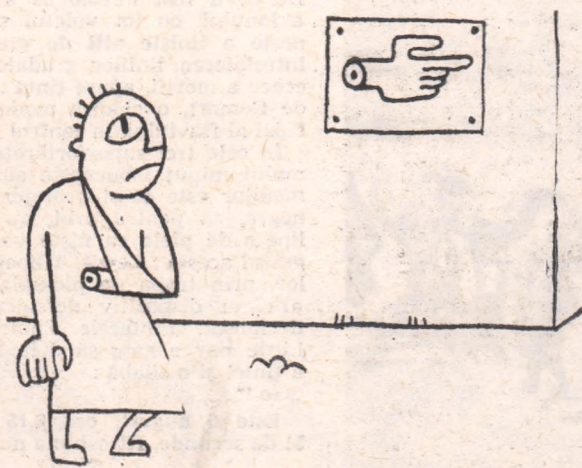
Firește, se putea spune și invers: „tentat de ispita”. Sau poate chiar: „ispitit de ispita”. Dacă nu: „tentat de tentația”. Cititorul e liber s-o ia cum vrea.

**Profesorul HADDOCK**



AL. IFTODI

PAUL RĂDULESCU



OCTAVIAN COVACI



# O PAGINĂ... PENTRU SENECA.

Formarea omului este arzătoarea cerință a școlii și condiția fundamentală a pregătirii lui. Mai mult ca oricând vorbim astăzi despre modernizare. Mai mult ca oricând căutăm să ne perfecționăm. Și căutările au dat deja roade bogate și vor da altele și mai bogate. Școala s-a angajat și ea în aceste căutări.

Ne referim în acest sens numai la două obiective: esențializarea și înțelegerea.

Eliminarea a tot ceea ce este perimat și nesemnificativ, închegarea unui sistem de esențe, stimularea participării active a elevului printr-o solicitare sporită a gândirii sînt numai cîteva aspecte care vizează activitatea didactică — de la autorii de manuale și programă pînă la „autorii” de lecții și elevi.

Dar uneori vorbim prea mult, iar principiile rămîn doar în sfera lor teoretică, deoarece continuă, de pildă, să apară manuale încărcate, dîndora de fapte diverse, date, cifre, nume și titluri, parcă anume adunate pentru a pune la încercare memoria lui Seneca.

Iată o pagină de acest fel, o singură pagină din cele 400 ale unui manual (pag. 8 din *Literatura română — clasa a XI-a*, ed. 1969), în care găsim :

40 de nume de personalități culturale și literare, unele menționate de cîte 2—3 ori ;

10 denumiri de publicații, unele menționate, de asemenea, de 2—3 ori ;

19 date și cifre : anii apariției unor publicații, durata altora, debuturi etc. ;

1 titlu de operă — „Moara lui Călfar” ;

alte cîteva noțiuni — simbolismul, caracterul „universitar” al *Convorbirilor literare* etc.

Numai pe o singură pagină, aproximativ 90 de nume proprii și date, unele fiind însoțite și de una-două determinări (secretar de redacție, editor, filolog, economist, psiholog, neojunimist etc.).

Adevărat record !

S-ar putea afirma că multe din aceste nume sînt deja cunoscute și intrate pentru totdeauna în fondul de cunoștințe al fiecăruia. S-ar putea, de asemenea, spune că alte nume vor fi reținute pe parcurs, deoarece le întîlnim adeseori menționate. Și, în sfîrșit, s-ar mai putea afirma că nu este obligatorie cunoașterea tuturor, sau că nu trebuie să-l absolvim pe elev de un efort de memorare. Fiind într-un tot de acord cu afirmațiile respective, ne întrebăm :

Ce rămîne din pagina menționată ? Cîte idei își fac loc în această țesătură de cifre și nume ? Pe ce stă frunzișul de date, dacă lipsesc crengile-idei ?

Desigur, un răspuns pozitiv la asemenea întrebări, cît am vrea, nu putem da.

Manualele încărcate au consecințe negative și asupra procesului însușirii. Ele suprasolicită memoria, îngreuiază înțelegerea, transformă elevul, dintr-un element activ de operare, cum trebuie să fie, într-un instrument de înregistrare. Pasivitatea unor elevi este, nu rareori, o consecință a modului nesatisfăcător în care manualul le dă răspunsuri la problemele ce-i preocupă.

Memorarea nu trebuie să fie un scop al învățămîntului, ci un mijloc de studiu. Un vechi proverb chinezesc ne recomandă să avem mai multă încredere în cea mai palidă cerneală decît în cea mai bună memorie. Parafrazînd acest proverb, am zice că mult mai valoroasă e posibilitatea de a formula o idee, oricît de palidă ar fi ea la început, decît aceea de a memora cele mai dificile idei. Or, pentru a formula o idee, omul nu trebuie să fie copleșit de fapte, gîndirea nu trebuie înăbușită în noțiuni. Manualele au misiunea de a stimula gîndirea, în care scop ele însele trebuie să devină pepiniere de idei, nu o sumă de fapte particulare pe care n-ar putea să le epuizeze niciodată.

Referindu-ne la modul cum sînt scrise unele pagini de manual, semnalăm un aspect cu o consecință paradoxală : e vorba de caracterul „erudit” al formulărilor, de abstracționismul acestora, de întrebuintarea masivă a neologismului de strictă specialitate.

Făcînd o paralelă între manualele de literatură și unele cursuri universitare sau tratate și studii monografice, constatăm că, uneori, **cursurile pentru învățămîntul superior sînt mai accesibile elevilor de liceu decît propriile lor manuale.** Chiar tratatul de Istorie a literaturii române editat de Academie, deși incomparabil mai întins și mai dezvoltat decît manualele, pune, totuși, mai puține probleme în privința accesibilității decît manualele de literatură.

Acest lucru se explică prin tendința de a îngloba în manuale cît mai mult material concret, particular. Uneori un singur cuvînt determinant se vrea înlocuitor al unei idei, lăsîndu-se în seama profesorului explicarea acestor determinări — fapt ce duce la consumarea timpului lecției în defavoarea ideilor fundamentale.

Citatele din limbi străine nu trebuie să devină o manie ; ele sînt necesare numai atunci cînd, în limba respectivă, au căpătat un caracter aforistic ; altfel, ele trebuie traduse pentru două motive : a) sînt și elevi care nu învață limba respectivă, b) trebuie să demonstrăm că limba noastră e capabilă să ne spună tot ceea ce putem simți și percepe.

Prof. Gh. DASCĂLU — Tulcea

Mult timp în manualele școlare romantismul și realismul au fost prezentate drept concepții opuse, ireconciliabile. În realitate, între ele există numeroase afinități, deosebirea principală constînd în preocuparea scriitorilor realiști pentru descrierea minuțioasă a mediilor și pentru prezentarea tipurilor, a caracterelor. Această ultimă trăsătură a realismului îl apropie sensibil de clasicism, între Grandet și Harpagon deosebirea constînd, în primul rînd, într-o situație precisă în timp și spațiu a eroului lui Balzac, față de atemporalitatea personajului lui Moliere.

Antiteza, opoziția unor tipuri umane posedînd calități și defecte contrastante, nu este caracteristică numai romanelor lui Victor Hugo, dar și celor ale contemporanului său Balzac. O comparație între *Les Misérables* și *Notre Dame de Paris*, pe de o parte, Eugénie Grandet și Le Cousin Pons, de alta, ne relevă adevărul afirmației de mai sus. De aceea istoricii literari ca Gustave Lanson și Philippe van Tieghem consideră romanul realist ca una din direcțiile romanului romantic.

La fel, în *Ciocolii vechi* și noi există două serii de personaje : angelice și demonice. Gheorghe, Maria, Banul C., Grigore Ghica aparțin primei serii. Acestora le corespund în seria a doua, printr-un paralelism perfect : Dinu Păturică, Chera Duda, Andronache Tuzluc, Caragea.

O însemnătate încă nu pe deplin recunoscută o au în liceu lecțiile cu privire la curente literare. Ele contribuie la aprofundarea și sistematizarea cunoștințelor de istorie literară, grupînd scriitorii după caracteristicile fundamentale ale artei lor, facilitînd corelații sugestive și interesante comparații între lite-

## PREDAREA CURENTELOR LITERARE

ratură română și literatura universală.

De obicei se vorbește despre curente fără o delimitare prealabilă, atît de utilă pentru evitarea unor confuzii posibile între termeni : curent literar, școală literară, societate literară etc. Definirea noțiunii apare cu atît mai necesară pentru elevii de liceu, cu cît ea a fost efectuată pentru specialiști (Adrian Marino, *Curentul literar în Iașul literar*, nr. 3, martie 1968).

Dogmatismul, existent încă în școli, duce la prezentarea curentelor literare ca realități etanșe, perfect delimitate, uneori opuse unul altuia, cînd în realitate ele sînt legate prin indisolubile fibre, studiul raporturilor dintre ele demonstrînd continuitatea fenomenelor literare, descendența unui curent din altul, interferența lor.

Între clasicism și romantism, mișcări ce par distincte pe tot parcursul desfășurării lor, cores-punzînd nu numai unor determinări social-istorice, dar și unor structuri spirituale fundamentale, există totuși afinități evidente. Al. Philippide în *Romantismul permanent* din volumul *Studii de literatură universală* citează numele a doi contemporani de-ai autorului *Artei poetice* : Tristan L'Hermite (1601—1655) și Saint-Amant (1594—1661) ale căror poe-

zii prin „singurătatea melancolică, sentimentul dureros al trecerii timpului și scurundarea în trecut, lăsarea în voia visului și a contemplației” au fost ignorate de contemporani și condamnate de Boileau, fiindcă ceasul lor încă nu bătuse. Pe de altă parte Pierre Moreau își intitulează lucrarea, apărută la Paris în 1932 : *Le classicisme des romantiques*, demonstrînd continuitatea în cadrul romantismului francez, a clarității și armoniei specifice clasicismului.

Simbolismul descinde din romantism. Tranziția între cele două curente o realizează, în literatură franceză, Baudelaire prin sonetul *Correspondances*, iar în literatură română Alexandru Macedonski, teoretician al noii poezii în unele articole din *Literatorul* ca : *Poezia viitorului*, în pragul secolului etc.

Inclinația către prezentarea mediilor, a ambianțelor, apelul la amănuntele concrete sînt atît de evidente la scriitorii realiști, dar și la cei naturaliști, încît confuzia între cele două curente este frecventă. Astfel, Emile Zola în lucrarea : *Romancierii naturaliști*, publicată în 1890, începe studiul scriitorilor aparținînd acestui curent cu : Balzac, Stendhal și Flaubert, cunoscuți ca principali reprezentanți ai realismului.

În opera lui Delavrancea se interferează aspectele romantice din volumul *Între vis și viață* cu cele realiste din *Paraziții* și cele naturaliste din *Zobie* și *Milogul*.

Predarea curentelor literare ridică încă multe alte probleme ce nu pot fi abordate în cadrul limitat al unui articol. O lucrare de sinteză în genul cărții lui Philippe van Tieghem : *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France* ar deveni un instrument prețios în munca profesorilor.

Prof. Viorel ALECU

## Alma mater zarandensis

Inteligenția din Valea Crișului Alb, sau mai bine zis din acea vestită Țară a Zarandului, a sursătorit la 12 oct. 1969 un veac de la înființarea liceului „Avram Iancu” din Brad, a cincea școală de limbă românească și a treia de confesiune ortodoxă din Transilvania.

Dintre școlile românești din Ardeal, liceul din Brad a fost școala cu cea mai chinuită naștere. Și nu că organismul care a zămislit-o n-ar fi fost sănătos, dimpotrivă : prima mișcare revoluționară din Europa, — cu cîțiva ani înaintea celei burgheze din Franța — pornește din satul Mesteacăn, de lingă Brad, în anul 1784, sub conducerea lui Crișan, omul cu cel mai cumplit curaj pe care îl cunoaște istoria Transilvaniei. (Cînd a pornit răscoala a spus : „Fraților să nu vă temeți nici de păcatele voastre”). La Tebea, sub un gorun care mai dăinuie și azi, Horia, Cloșca și Crișan au hotărît să facă dreptate „precum în cer așa și pe pămînt”. Tot pe acest pămînt a umblat și a murit Avram Iancu. La Brad, capitala acestui ținut, în primăvara anului 1860, șase reprezentanți ai inteligenței din împrejurimi : Ioan Ficăr din Ruda, Aron Suciu din Podele, Georgiu Bogdan din Brad, Lazăr Comșa din Ribița, Ioachim Comșa din Zdrați și Hențu din Rîșca, în ospătăria lui Francisc Zavațki, mîncînd vișle și bînd vinars întors, s-au hotărît să-i ofere proprietarului suma de două mii florini în schimbul localului din care să facă „ghimnaziu” și „societate culturală românească”. Vestea a fost comunicată mitropolitului Andrei Șaguna, care răspunde : „Primiți sfatul meu și împliniți făgăduința voastră spre cumpărarea caselor din Brad și le prefaceți în izvor de lumină, după cum ne cere timpul de azi”. A urmat apoi strîngerea fondurilor pentru plata localului și a celorlalte nevoi (banii au fost în întregime strînși de preoții bisericilor din împrejurimi, bani ai văduvelor, ai orfanilor și ai tuturor celor adunați în jurul altarelor strămoșești), elaborarea statutelor care prevedeau că : „Ghimnaziul din Brad e ghimnaziu național român, ghimnaziu mare, de opt clase, și se bucură de toate drepturile și prerogativele unui ghimnaziu public de stat”. În iulie 1869 a venit și aprobarea ministrului regatului ungar I. Ötvoș pentru deschiderea școlii. Pînă la începerea cursu-

rilor s-au făcut anunțuri în Telegraful român din Sibiu. Director, conform statutelor, a fost numit protopopul Moise Lazăr, iar primii profesori, George Costin și Constantin Părău, urmau să predea toate disciplinele prevăzute de programa analitică. La inaugurare a participat și Avram Iancu, vorbind despre „importanța învățaturii pentru neamul românesc, pentru zărîndeni și pentru orice om”. După aceea, timp de un veac, alături de celelalte instituții și foi românești din Ardeal, „ghimnaziul” (și mai tirziu liceul din Brad) a fost un cîstît și harnic îndrumător pentru toată mîntea, inima și literatura românească. L-au slujit cu cinste, cu omenie și cu nespus devotament dascăli ardeleni cu înalte studii la Viena și Pesta, oameni care au pus în tot ceea ce au propovăduit, nu numai știința lor de carte, ci și tot sufletul. Și ce suflet au avut ! Pe cei de la început i-au cunoscut bunicii noștri, pe cei de la mijloc părinții și pe cei de la urmă noi. Ctitori și-au jertfit totul pentru școală.

Valul următor, dr. Ion Albu, dr. Vasile Boneu, dr. Pavel Oprea, dr. Ion Radu, — valul părinților noștri, — modernizează învățămîntul, dublînd instrucția elevilor și cu o educație din care căuta să nu se steargă nici o iotă din „patimile” străbunilor. Directorul Ion Radu ținea la școală ca la trupul lui, iar ceilalți stăteau în mijlocul elevilor, fie în cadrul școlii, fie aducîndu-i pe aceștia în casa lor. Contemporaneitatea și-a adus și ea aportul ei. Directorul Candin Ciocan, profesor de fizică și chimie, n-a pus niciodată în viața lui de dascăl vreun diagnostic pedagogic greșit. Nu voi uita niciodată că pentru e orice fenomen trebuia prezentat în perspectiva lui „de ce”, „pentru ce” și „cum”. Gramatica franceză era atît de sistematic predată de profesorul Onescu încît cu ce-ți înșuseai în liceu puteai face față onorabil și la facultate. Nestor Lupei, titularul catedrei de naturale, Tudor Popescu și C. Rusu, respectiv profesori de latină și istorie, au fost cei mai vii oameni pe care i-a avut liceul. Și ca aceștia au mai fost și alți constituiind în corpore grupul de dascăli care au creat pentru contemporaneitate acea masă de intelectualitate care la cel mai scurt și mai istoric îndemn „No, gata ?”, să poată răspunde : „Gata !”. Elocven lor, dimpreună cu rabelaisianul umor al multor poezii de tipul lui Micu Candin, să spunem, fost elev al liceului, alcătuiesc acea faimă și acel prestigiu al școlii ardelenice, care, fie ea chiar la Brad, nu cu nimic mai prejos decît atîtea alte faimoase colegii. Și la urma urmelor, zice tot inteligenția : De ce să nu fie și la noi o „Alma mater zarandensis” cînd cei din Austria o au pe Alma mater vindobonensis, a lor ?

Marcel PETRIȘOR



## Premiul Nobel pentru literatură, 1969

Samuel Beckett s-a născut la Dublin, în 1906, ca fiu al unei familii din clasa mijlocie protestantă. Între 1919—1923 este intern la Portora Royal School, din Enniskillen, County Fermanagh. În 1923 intră la Trinity College, Dublin, unde studiază pînă în 1927 franceza și italiana luîndu-și diploma de Bachelor of Arts. Student remarcabil este numit de universitatea sa. În cadrul schimbului de lectori, la École Normale Supérieure din Paris, unde va preda, după o scurtă perioadă petrecută la Belfast, între 1928—1930 îl cunoaște acum, la Paris, pe James Joyce și colaborează la un volum de exegeze omagiale ale operei încă necunoscute a lui Joyce, *Work in Progress* (eseul Dante.. Bruno Vico.. Joyce, în *Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress*, 1929). Tot din 1929 datează poemul, tipărit în tiraj confidențial, *Whoroscope*. În primii ani parizieni Beckett serie și studiul său despre Proust, care va fi publicat la Londra în 1931. Între 1930—1932 se întoarce în Irlanda, ca lector de franceză la Trinity College, Dublin. Abandonează din lipsa unei adevărate vocații o carieră academică începută sub cele mai bune auspicii și care se anunța strălucită. Revine așadar, în 1932, la Paris, unde se va stabili definitiv după o perioadă de călătorii prin Europa. În 1934 publică un volum de povestiri, *More Pricks than Kicks* (Chatto & Windus), urmat de o subțire plachetă de versuri: *Echo's Bones and Other Precipitates* (1935). În timpul șederilor la Paris îl frecventează pe Joyce care, cu vederea slăbită, îi dictează în două sau trei rînduri fragmente din *Finnegan's Wake*. În 1933, Beckett publică în *Anglia* romanul său *Murphy* (cu sprijinul lui Herbert Read).

În 1937 își cumpărăse un apartament în Montparnasse unde urma să locuiască de-a lungul războiului și în anii postbelici. Cam în același timp se situează episodul înjunghierii lui

Beckett în plină stradă de către un vagabond parizian: scriitorul e dus la spital cu un plămîn perforat. Întrebat mai târziu, în închisoare, de ce voise să-l omoare, vagabondul îi răspunde lui Beckett: „Je ne sais pas. Monsieur”.

În vremea ocupației Franței scriitorul participă la Mișcarea de Rezistență. După eliberarea Parisului (1944) începe, în biografia lui intelectuală, o perioadă de intensă creativitate. *Eleutheria* (piesă nepublicată), *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1952), *En attendant Godot* (1952), *L'Innomable* (1953), *Nouvelles et textes pour rien* (1955), *Fin de partie* (1957). Alte opere beneficiază de o primă versiune în limba engleză (*All that Fall*, *Tous ceux qui tombent*, 1957 — cu titlul luat din Psalmul 145: *Cei ce cad*; *Krapp's Last Tape*, *La dernière bande*, 1959). Să mai adăugăm: romanul *Comment c'est* (1961), piesa *Oh les beaux jours* (1963), *Comédie et actes divers* (1966). Aproape toate operele scrise în limba franceză au fost traduse de Beckett însuși în engleză. Întrebat odată de ce a adoptat ca mijloc de expresie literară limba franceză (cînd, cum se știe, în veacul nostru engleza se bucură de o mult mai largă circulație), scriitorul a dat următorul răspuns: „Pentru că în franceză e mai ușor să scrii fără stil.” Deși opera sa se dovedește, pe una dintre laturile ei esențiale, o meditație asupra limbajului, Beckett pare a fi dorit să evite capcanele „stilului”, ale așa numitei „calofilii”; a preferat, de aceea, să compună într-o limbă învățată și nu în cea natală, poate tocmai pentru că aceasta din urmă era mai bogată și mai flexibilă. Poate că pentru Beckett — scriitor dintre cei mai enigmatice ai zilelor noastre — adoptarea limbii franceze a corespuns unei nevoi de austeritate.

M. C.



Desen reproduș din „Ecrivains de toujours”



### Cîteva gînduri despre

## SAMUEL BECKETT

Tragedie rizibilă a limbajului, a semnificației — în care însăși lipsa de sens se umple de sens, căci nimic și totul participă în egală măsură la edificarea paradoxală a ceea ce aș numi închisoarea semnificației — așa îmi apare în ansamblu ei opera lui Samuel Beckett: deschisă oricăror interpretări cu atît mai mult cu cît își bate mai tare joc de orice interpretări. Omul beckettian resimte semnificația ca pe un destin, împotriva căruia se revoltă, conștient sau inconștient: prin bilbiială, repetiție mecanică a clișeeilor (expresii cu sens înghețat), reducere la grotesc, înjosire scatologică, incoerență, amnezie, demență (în care ciudatul sindrom Ganser, ale cărui manifestări pot da naștere așa-numitului „dialog al surzilor”, joacă un rol dintre cele mai largi), într-un cuvînt prin toate mijloacele pe care i le pune la îndemînă experiența absurdului, sau, mai bine zis, voința de absurd, căci experiența de care pomeneam reprezintă mai degrabă o finalitate decît un punct de plecare. Dar calea spre absurd sfîrșește tot în semnificație: de unde deriziunea, de unde și tragicul (care nu este posibil în afara semnificației).

Ciclul se închide, omul beckettian se mișcă în cerc, mișcare iluzorie căci nu poate ajunge decît în locul de unde a plecat (de aceea Vladimir și Estragon, vagabonzii din *En attendant Godot*, deși se îndeamnă să meargă, rămîn de fapt imobili: doar spunerea merge). Timpul este vorbirea: în romanele sau în piesele de teatru ale lui Beckett se vorbește nu pentru ca timpul să treacă (cum pare cît se poate de firesc a-

tunci cînd niște oameni așteaptă ceva sau tind spre ceva), ci pentru ca timpul să existe, și odată cu el așteptarea; și nerăbdarea; și dorința ca așteptarea să se încheie (ceea ce este imposibil în limbaj, dar și în afara limbajului, căci tăcerea semnifică și ea, plină de tot ce s-a spus ori se poate spune despre ea).

Nimic mai inaccesibil, mai utopic decît absurdul (înțeles ca lipsă a semnificației): Beckett, Ionesco, toți promotorii așa-numitei literaturi contemporane a absurdului nu fac decît să ne demonstreze aceasta. Dislocarea limbajului, subminarea acelei vorbiri care ne vorbește (cum susțin structuraliștii) și care ne ucide și care ne des-ființează, nu fac decît să ne dezvăluie, încă o dată, și încă o dată, că sîntem închiși în închisoarea semnificației, — atît de vastă încît nici măcar nu putem spera că vom atinge zidurile ei, necum să evadăm din ea. În termeni pascalieni, și în această împrejurare putem regăsi mizeria și măreția omului, Beckett se apleacă doar spre mizerie, pînă la a-și refuza însăși conștiința posibilității vreunei măreții (deși, după același Pascal, măreția chiar în aceasta constă). Mizantropismul lui (ca atitudine metafizică) îl atinge în intensitate poate doar pe acel al lui Swift din ultima parte a *Călătoriilor* lui Gulliver. Într-adevăr, dincolo de atîtea deosebiri, dincolo, de asemenea, de unele puncte de contact care sînt sau nu sînt fortuite (de pildă, comuna lor origine irlandeză), stabilirea unei înrudiri spirituale între Swift, Joyce și Beckett — nu ațîț pe planul analogiilor, cît pe acel al omologiilor — mi se pare legitimă.

Swift pleca, în descoperirea zguduitoare a „mizeriei umane”, de la premisele teoretice proprii unei epoci clasice, între ele de la postulatul fundamental al valorii rațiunii. Cum reiese dintr-o celebră scrisoare adresată lui Alexander Pope (29 septembrie 1725), decanul Catedralei St. Patrick din Dublin era în măsură să demonstreze, în ceea ce privește omul în general, „falsitatea definirii lui ca animal rațional, arătînd că ar fi doar rațional capax. Pe această temelie profundă de mizantropie — scria în continuare Swift — care nu e la fel cu a lui Timon, se înalță întregul edificiu al călătoriilor mele”. Viziunea scatologică swiftiană — despre care au glosat atîta psihanalizii ultimelor decenii — este produsul unei perioade prin excelență raționaliste, strigătul ei de disperare, ale cărui ecouri tulburătoare se aud încă.

Beckett este, istoric vorbind, reprezentantul unei epoci a comunicării, a vertiginoasei dezvoltări și tehnizării a comunicării, a sistematizării și codificării limbajelor. Trăim mai mult decît oricînd sub semnul vorbirii. Dar omul nu poate comunica — spune Beckett. Procesul intentat falsei comunicări — cu toate proliferările ei aberante — presupune atribuirea unei valori absolute comunicării ca atare, ca „idee platonice”, aș zice. Acest proces devine însă, ca urmare a incapacității omului modern de a suporta inaccesibilul, proces împotriva comunicării înseși, voință de instaurare a absurdului, luptă pentru degradarea și destrămarea semnificației. Eroare! Absurdul pur e tot atît de inaccesibil ca și pura comunicare. Mai încăpățînată decît iarba, semnificația răsare, mărunță și tristă, pînă și din nisip și cenușă.

Swift întrevădea un paradis, bineînțeles rațional,

naiv raționalist (insula cailor, utopia utopiilor); Beckett nu mai întrevăde nici unul: infernul e peste tot, alcătuit din ce este mai sordid, gunoaie, excremente, secreții fetide, noroaie nesfîrșite, revărsări vomitive; și mai ales din cuvinte — la acest nostalgic al absurdului conștiința cuvîntului n-ar putea fi comparată decît cu aceea a unui mare poet (conștiință a precariității și necesității cuvîntului), a unui mare poet care nu iubeste însă poezia, ba chiar o consideră un blestem. Dar tocmai în acest blestem stă putința salvării lui — cel puțin ea scriitor. Antiliteratura (sau aliteratura) lui Beckett reinventă literatura, ca pe una dintre modalitățile sub care se înfățișează ceea ce numeam închisoarea semnificației. De aici și succesul lui Beckett — vădit în ispița ei și atîtor interpretări pe care le-au provocat operele sale, cu toate că intenția lor primordială a fost aceea de a sfida interpretarea. Sfidare enigmatică însă, și tocmai de aceea oferind infinite posibilități de descifrare: într-un astfel de caz descifrarea nu „elucidează” sensul ci-l intensifică, descoperind în el noi și noi enigme. Am putea spune deci că tragicul beckettian nu începe din absurd, ci din conștiința eșecului absurdului; absurdul ca atare, dacă ar fi realizabil, ar implica dispariția tragicului. Or, Beckett ne revelă nu dispariția, ci unul dintre cele mai neașteptate și profunde moduri ale lui.

Matei CALINESCU

## România literară

SAPTĂMINAL  
DE LITERATURĂ ȘI ARTĂ  
editat de Uniunea Scriitorilor  
din Republica Socialistă România

### COLECTIV REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF: Geo Dumitrescu

REDACTORI ȘEFI ADJUNCȚI:

Nicolae Breban, Gabriel Dimisianu, Ion Horea, Adrian Păunescu

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE:

Vasile Băran

REDACTORI:

Cristina Anastasiu, Teodor Balș, Ion Carai, Valeriu Cristea, S. Damian, Dana Dumitriu, Andriana Fianu, Paul Goma, Marcel Mihalăș, Gheorghe Pituș, Magdalena Popescu, Petru Popescu, Lucian Raicu, Valentin Silvestru

SECRETARI DE REDACȚIE:

Viorel Burlacu, Al. Cerna-Rădulescu

REDACTOR TEHNIC: Tiberiu Tretinescu

CORECTOR ȘEF: Octav Minculescu

REDACȚIA: București, B-dul Ana Ipătescu nr. 15. Telefon: 12.94.44 — 11.39.36 — 12.74.26.  
ADMINISTRAȚIA: Soseaua Kiseleff nr. 10. Telefon: 18.33.99. ABONAMENTE: 3 luni — 26 lei; 6 luni — 52 lei; 1 an — 104 lei. TIPARUL: Combinatul poligrafic „CASA ȘCINTEII”