

CONVORBIRI LITERARE

REVISTĂ LITERARĂ FONDATĂ DE SOCIETATEA JUNIMEA DIN IAȘI, LA 1 MARTIE 1867. APARE BILUNAR. PREȚUL 2 LEI

Biblioteca Municipiului Deva
SALA DE LECTURĂ

ION GĂNJU

„După licurici”

comentariu
barbian

Cu toate diferențele fra-pante, la Barbu sint discernabile câteva atitudini eminesciene. Nu elemente privind tehnica exterioară sau referințe incidentale precum *domul ori selbele* (pădurile), nu trimiteri la Demiurg sau la Nilul albastru, nici la germanicul Odin, ci oarecare analogii ținând de tehnica interioară, de fondul psihic, acestea oferind posibilitatea întâlnirii celor doi poeți într-un spațiu sideral, rarefiat și pur. Dincolo de ordinea fragmentară din cosmosul cunoscut, se remarcă la Barbu, perseverent, eminescianul *dor nemărginit* ca nostalgie a înaltului, stare „mai sus de noi... în largul destinului supreme”... (*Cucerire*). În viziune eminesciană, viața „o boltă de vise rebele”, părea un spațiu de gravitate joasă, iar moartea integrare într-un infinit astral, „mare de stele”, antinomie care la Barbu devine multiplă *unduire*, balans între geologic și muzica sferelor. După Eminescu, poetul *Jocului secund* este cel mai constant explorator de spații *pure*, de unde dramatica voință de a transcende din temporar în etern și în acest scop apelul la tehnice combinate: de la cufundarea

în *somnul năuc* (în vis), gata să „spargă a orei îngrădire” (din *Cucerire*), de la halucinația acustică și vizuală până la meditația în tensiune rece, în „Castelul de gheață” al Gîndirii (din *Dezrobire*). La un pol, acela al lumii contingente, se situează realitatea plată „temnița în ars, nedemn pămînt”, teluricul reprezentînd un amestec de *dur bazalt*, de *roci fierbinți*, de *lavă*, de *sulf și zgură*, — „frenetica viață” din *Panteism* rotindu-se inconștient sub semnul destinului orb. Dar și în imperiul acestei „histerii” a materiei, ochiul surprinde un sens ascensional, astfel că *lava*, *munții*, *copacul*, luate ca simboluri, traduc *dorul* de cer, *împreunarea*, *logodna* sau *nunta* într-un *strălucit albastru*, spectacol care, considerat în analogiile lui umane, sugerează devoranta sete de *ceasuri verticale*, nevoia de cer a ceea ce poetul numește (în *Mod*) „*suflet impur*”. Pe scurt infinitul eminescian, cu nenumăratele-i reverberații semantice, este la Barbu „regatul fără nor”, un „Pod albastru”, „eterul” cu „plînsul apos”... spre care omul trimite (în *Margini de seară*) „un gînd adus de raze”... Prin epurare de pămîntes-

cul „nedem”, de „duhul mlaștinii”, Barbu tinde, ca romantic, spre esențe, într-un efort prometeic de a pătrunde, „prin *Tirziu și Înalt*”, în zona unui absolut cristalizat: „Hăt la cel / Vinăt cer / Împăcat la sori de ger, / Unde visul lumii ninge. / Unde sparge și se stinge. / Sub tirzii vegheri de smalt...” (*Domnișoara Hus*). În *Ritmuri pentru nunțile necesare*, poem conceput ca o simfonie cosmică în trei etaje, de un ermetism complicat, „nuntirea” ideală, în „azur”, pare a simboliza, precum la Dante, în tragica-i *Comedie*, același sens ascensional, de la *Pămînt*, definit ca un *Infern* („An al Geei, închisoare”), prin *Purgatoriu* („Ocoleşte roatele interioare: / Roata Venerii / Inimii”), către un imens spațiu de calm, dincolo de bine și de rău („peste îngeri, șerpi și rai”) într-un *Paradis astral*, hiperînalt, abstract și de o lucire glacială. Drept preludiv al „nunților”, o invocatie de aspect inițiat, sub semnul cifrei trei, care este și simbolul geometric al triumphiului, acesta traducînd ideea de unitate a spiritului în mistica creștină. Tonul general e unul de exorcism: „Capăt al osiei lumii! / Ceas alb, concis al minunii, / Sună-mi trei / Clare chei / Certe, sub lucid eter / Pentru cercuri de mister!”

Un prim ciclu existențial, e în aceste *Ritmuri*, acela al erosului-instinct, evocat de „tronul moalei Venerii”, lingă care. „ca toți amanții tineri”, poetul însuși „a vibrat, înflăcărat”, s-a

prins și el în „Danțul buf / Cu reverențe / Ori mecanice cadente”; a fost și el „paj al Venerii, / Oral / Papagal!”. Contactele cu teluricul presupun o degradare a energiei spirituale latente, în timp ce „Înaltul” văzut ca ecran sideral (cu analogii morale) înseamnă expurgare, instalare („nuntirea”) pe o a doua treaptă, acolo unde sălășluiește „Mercur”, „astră aurită”, în spațiu pur: „O, Mercur, / Frate pur / Conceput din viu mister / Și Fecioara Lucifer. / Înclinat pe ape caste / În sfruntări iconoclaste, / Cap clădit / Din val oprit / Sus, pe Veacul impietrit...” Printre rînduri se străvede ideea de „inițiere intelectuală”, care nu e decît o treaptă spre „mai sus”, în compania călătorului Mercur. Ambiție prezumțioasă, urmărită însă de sentimentul neîmplinirii „O, select / Intellect, / Nuntă n-am sărbătorit... Extazul solar, în incandescență deplină, rămîne forma desăvîrșită a „nuntirii”: ceva apro-

piat de modul eminescian al trăirii astrale, dar la Barbu sugerînd de fapt o instalare în *idee*. Spiritualizarea a intrat în cel de al treilea stadiu și ultimul, arhitectura amintind, incidental, firește, simbolică tri-ală din *Adone*, al lui Marino, care imaginează un cer din trei planete: Mercur, Venera, Luna. Opoziția Eros — Idee este la Barbu totală; la „cămara Soarelui / Marelui / Nun și stea”, se ajunge prin „asceză, adică numai prin intelectual. De reținut acel spectacol final, evocînd parcă, prin ecourile cosmice, traiectoria *Luceafărului* eminescian: „Abur verde să ne dea, / Din clădiri de mări lactee / La surpări de curcubeie, / În Firida ce scînteie / Eteree...” Exemplul nu e izolat. Sub semnul aceluiași eter rece, de observat în *Statură*, armonia pythagoriană a sferelor, într-un timp pur, suspendat („din ceasul ce nu bate”), un „timp tăiat cu săbii reci”...

Const. CIOPRAGA

GLASUL DE AUR

Cu nemărginită cunoaștere-a mărginirii,
fără durere și fără beția
ferice a celor înstăpiniți amăgirii,
sufletul meu se apropie astăzi de tine, o,
inmiresmat habitacul al desăvîrșirii.

Glusul de aur fu vraja secundelor mele
nocturne, am săvîrșit
vîrsarea de singe iubit intru numele tău
și m-am hrănit cu viață fierbinte, intocmai
ca dulcile fiare ale pădurii.

Curgerea undei de aur mi-a fost
semnul statornic al asurzitoarei ființe.
Vis de o clipă-s acum nesfîrșitele, o nesfîrși-
tele

iuți cavalcade-n deșerturi, tulburatele
fapte-ale oștilor mele.

Ci netulburat, ca o stană de smalt în pustie
sufletul meu stă acum înaintea
detunăturii de aur. Primește
ceva ce nu știi ce este, atotștiutorule.
Merindea aceasta atît de fierbinte, de fragedă,

o tu, orbitoare prăpastie. . .

Mihai Ursachi

- ☑ Opinii—controverse
- ☑ CONSTANTIN NOICA : O nouă pagină în istoria spiritului european (IV)
- ☑ N. D. COCEA : Alt jurnal inedit (VI)

- ☑ J. D. SALINGER : Franny și Zooey
- ☑ DANA DUMITRIU: Noapte de decembrie (nuvelă)
- ☑ VICTOR FELEA : un ciclu de poeme

MIHAI BENIUC

Magul

Surisul se-ngropase-adinc in față
Subt zbircuri și fără leac palori,
Trecea pe-alături orice dimineață
Și-n ceață se-necau visații zori.

Ani coborau, o suvă avalanșă
Din înălțimi cu nevăzute virfuri,
Iar magul sta incovoiat pe-o planșă,
Alături cu o roză printre stivuri.

Vis in mocirla unui veac străin,
Durată așteptare peste-o vreme
Cu temelii de crincene blesteme!

Doar magu-nchis in cugetu-i senin
Veghea ca un oștean ce știe una:
Că va dansa cu soarele și luna.

Pornim de-a pururea...

E talpa gata pentru primul pas
Ce trebuie cărarea s-o măsoare
Necunoscută visului ca zarea
Sub care niciodată nu a mas
Acest străin venit să plece... Unde ?

De ce cu grijă totul, i se ascunde,
Cind are tot ce-i trebui' de plecare,
Urechi și ochi și umeri și picioare
Și miini să țină un toiag și dorul
De-a fi prin astă lume călătorul
Spre „nu-știu-unde”? Ranița e goală,
Bat zorii marșul zilei cu sfială
Și a pornit un nou oștean la drum
Cintind: „Pornim de-a pururea și-acum“...

Ros de patimi...

Ros de patimi, de victorii frint,
Iar de-nfringeri mindru ca un rege,
M-am incumetat pe-acest pământ
Să declar că numai fapta-i lege.

Am și dovedit-o, se-nțelege,
Dar atîția cei nemernici sint,
Fiecare vrînd a face-drege,
Cîți is viermii-n proaspătul mormint.

Faptul - dresul lor: nimicnicia
Viermilor ce mortăciuni consumă
Pînă pier cu mortăciunea-n humă.

Ci rămîne veșnic omenia:
O să mori, dar omeneasca faptă
E răsplata-n lume cea mai dreaptă.

o nouă pagină în istoria spiritului european

semnificația istorică a operei lui Teofil Coridaleu

(IV)

Este - s-a spus - sterilitatea de gîndire și decadența; este alexandrinismul și bizantinismul. Un istoric al logicii din veacul trecut, Prantl, este exasperat să infrunte toată această serie de comentarii greci. În afara lui Alexandru din Afrodisia, spune el, sau a lui Simplicius în calitate de colecționar de opinii, ne-am fi putut lipsi de toți acești comentarii; în particular pentru studiul logicii, influența lui Porfir, hotărîtoare în Evul-Mediu latin, ar fi fost „catastrofală”. De aceea, spune Prantl, ar fi fost chiar mai bine să nu se practice deloc logica începînd din veacul al IV-lea al erei noastre. La rîndul său, fără a fi atît de aspru, istoricul din veacul nostru, Léon Robin, nu se poate împiedica să vorbească, în legătură cu acești comentarii, de o „logomachie artificială”; căci dacă Aristotel încarna pentru ei Rațiunea, „nu mai exista, cu ei, o folosință liberă a rațiunii”.

Toate acestea pot fi exacte, iar Coridaleu nu va face altfel decît să sporească spectacolul acesta de monotonie, fără precedent, cel puțin în Europa. Dar dacă lucrurile sînt exacte, ele nu sînt și adevărate, în înțelesul adevărului spiritului. De n-ar fi decît o simplă chestiune didactică - în măsura în care aproape toți acești comentarii sînt „didaskaloî” - și încă ar trebui să se vadă pentru ce adoptă el un singur autor și îl interpretează într-un același spirit. Trebuie totuși să se găsească o justificare pentru ce anume Aristotel - care în anii săi nu a fost „Filozoful” și nu a devenit așa ceva nici în secolele următoare, ci abia după ce Andronikos, pe la 70 i.e.n. a alcătuit prima ediție a operei sale - a început să pară și a rămas întiul dintre gînditori. Căci dacă prostia este locvace, ea nu e neapărat monotona. Iar dacă un Coridaleu vine să sporească monotonia, el o face, poate, spre a o ajuta să capete o transfigurare istorică.

Datorită lui, totul începe să capete o semnificație. Încă se putea crede - cum s-a presupus - că veacurile de exegeză grecească nu se prelungeau, după Alexandru și Porfir, decît prin cite o figură mai răsărită de dascăl, ca Ammonius sau mai tîrziu Psellos. Dar cînd se va vedea cît de puternică este tradiția greacă, în toată desfășurarea ei, în opera lui Coridaleu, se va admite că aristotelismul grec a reprezentat o realitate istorică sigură de sine. E adevărat, fără Coridaleu exegeza nu ar fi decît o decadență, începînd de la Exegețul prin excelență, cum a fost numit Alexandru. Dar ultimul dintre exegeți nu numai că va refăce calitatea exegezei, ci va aduce și mărturia faptului că ea este rezultatul unui proces

istoric. Toți acei profeți minori, care se avîntau în „logomachia artificială”, sînt din plin la locul lor, în configurația de ansamblu. Toți capătă un sens și un rost, din perspectiva celui din urmă.

Dar dacă el face ca seria să țină exterior, o face să țină și launtric, prin spiritul exegezei sale. În speța Coridaleu arată, la capătul seriei de comentarii care este datoria unui exeget, iar astfel recalifică pe înaintașii săi, chiar cînd este vorba de interpreți de o calitate superioară lui.

În general nu se mai vede bine ce era un exeget al lui Aristotel din cauza lipsei lucrurilor lor sau a ecoului activității lor. Sînt unii care comentează citeva opere ale lui Aristotel, alții ce nu reușesc să comenteze decît una. Philopon și-a meritat numele de „cel ce iubește strădania” prin zelul său de a comenta cît mai multe tratate posibile. Dar exegetul adevărat trebuie să le comenteze pe toate. Singur Alexandru, la început, și Coridaleu la capăt, au făcut-o. Iar abia prin Coridaleu se vede acest lucru, în măsura în care de la el s-au păstrat toate comentariile.

Coridaleu înalță pe comentarii izolați la demnitatea de exegeți ai operei lui Aristotel, nu ai operelor. Care e deosebirea? Este cea dintre greci și arabi, în orice caz cea dintre greci și latini. Pentru latini (adică apusenii), care n-au în fața lor decît frînturi din gîndirea antică și apoi opere izolate, va fi poate firesc să caute în ele decretalele Adevărului. Dacă n-a fost limba latină cea care a împus gînditorilor din Evul-Mediu judecări și formulări prin decret, este limpede că împrejurările vieții culturale din Occident ar fi fost de-ajuns să-i explice stilul.

Să comparăm într-adevăr Alexandria din veacul V și VI, cînd aristotelismul grec e în floare, cu Parisul lui Abélard. Nimic mai opus, sub raportul condițiilor exterioare de cultură, decît abundența de documente, presiunea tradiției în lumea Alexandriei - unde se întemeiaseră filologia, gramatica, retorica și esențialul teologiei - în comparație cu condițiile de viață culturală din Occident, între veacurile X și XII, adică din perioada cînd se încheagă scolastica latină. O „conștiință de cultură” era imposibilă, la seria de gînditori pe care o deschisese Alcuin, la celălalt capăt al lumii. Unor asemenea gînditori refuzați de Abundență - care poate fi sursă a lenii spiritului, dar este și una a oricărei neliniști, subtilități și căutări - nu le rămînea decît să se angajeze pe calea sarcii, care duce la exigența adevărului gol.

Constantin NOICA

Dintre profesorii de care ne-am apropiat nu numai cu încredere ci și cu simpatie, acum aproape patru decenii, cînd am venit la universitate, ne place să evocăm figura cărturarului distins și discret care a fost Octav Botez.

Ibrăileanu era bolnav și n-avea să ne facă decît citeva lecții în care a urmărit prietenia unică dintre Eminescu și Creangă, dintre europeanul autor al „Lucaefărului” și inegalabilul reprezentant al acestui pământ, boțul de humă în-suflețită din sat de la noi, din Humulești.

Octav Botez era conferențiar în vremea aceea, și predă estetica și critica literară. Fusese multă vreme, înainte, profesor de liceu, la specialitățile franceză și filozofie. Dar, alături de obligațiile sale de conferențiar, mai ținea și cursuri de literatură română în perioadele cînd Ibrăileanu, reținut de boală, nu putea veni la universitate.

Din martie 1934, cînd Ibrăileanu și-a întrerupt în mod definitiv activitatea, Octav Botez ne predă două materii. Nu era ușor să-l suplinești pe Ibrăileanu, pe acest profesor pe care nimeni nu l-a mai putut egala de-a lungul anilor. Vorbele lui necăutate, familiare, îmbrăcate, de cele mai multe ori, în fonetisme moldovenești, se constituiau în replici scinteietoare și în adevăruri în fața cărora nu te puteai declara decît invins. Expunerea sa, dialogată, te ținea într-o încordare continuă.

Octav Botez proceda cu totul altfel. Era mai puțin personal, în expunere; aproape didactic. Își pregătea minuțios fiecare lecție și ne dădea posibilitatea să-i urmărim foarte ușor șirul ideilor. Suplinitor al lui Ibrăileanu, el nu urma, totuși, planul expunerii acestuia. Ba, de multe ori, lecțiile sale aveau rostul să completeze cursul, multiplicat, al titularului disciplinei.

Dacă Ibrăileanu concepea cursul pe epoci și își îndrepta

octav botez

toată atenția asupra scriiturii reprezentativ (Conachi, Alecsandri, Eminescu, Sadoveanu - Goga), Octav Botez pune greutate mai mare pe grupările literare („Dacia literară”, „Convorbiri literare”, „Contemporanul”, „Semănătorul”, „Viața românească” etc.), scoțînd, se înțelege, în evidență rolul pe care l-a jucat cutare personalitate în epocă. Din această abatere, de la programul stabilit de Ibrăileanu, au rezultat unele capitole deosebit de apreciate, de auditori, cum ar fi cel referitor la activitatea lui I. Budai-Deleanu ori cel despre „Naturalismul în opera lui Delavrancea”, cel dedicat lui B.P. Hasdeu ori lui Macedonski și, mai ales, cel despre Titu Maiorescu, din care îmi permit să reproduc două scurte citate: „Maiorescu are meritul, care nu-i poate fi disputat de nimeni, de a fi disociat, cel dintîi la noi, valoarea estetică de toate celelalte cu care era confundată în cultura noastră începătoare și de a fi afirmat cu tărie... caracterul ei autonom (...). A disocia valorile a lămuri și delimita punctele de vedere, pentru a risipi confuzia mentală, a sprijini tot ce susținea pe temeiuri solide sau logice, a te limita pentru a adînci, a fi disciplinat în viața interioară, consecvent în gîndire și în acțiune, iată îndemnuri și învățăminte care, dacă nu vin de la un apostol, pornesc desigur de la un înțelept”.

Era modest și foarte omenos. Nu ridică, niciodată, tonul și nu și-a permis, vreodată, să facă o glumă nepotrivită la adresa cuiva. Adversarii literari se bucurau. În prelegerile pe care ni le făcea, de aceleași aprecieri ca și cei mai apropiați prieteni.

Simpatia lui literară se îndrepta spre scriitorii ieșeni, spre colaboratorii „Vieții românești” și ai „Adevărului literar și artistic”, în frunte cu M. Sadoveanu. Nu-i mai puțin adevărat, însă, că el s-a oprit și la nume din alte provincii, cum ar fi I. Budai-Deleanu, pomenit deja, I. Agîrbiceanu, I. Minulescu, B. Șt. Delavrancea și, mai ales, Liviu Rebreanu. Este, poate, cel mai mare merit al criticului Octav Botez de a fi vorbit, cel dintîi, cu competență și de a fi pus definitiv în lumină valoarea romanului Ion. Într-un articol datat ianuarie 1921, apărut în „Viața românească” nr. 7, din același an, el sublinia că „Rebreanu are în fața personajelor sale... *impasibilitate atitudinală a savantului sau a chirurgului*”, că „reușește să dea viață nu numai personajelor individuale ci și grupurilor sau maselor”. A mai stăruit asupra faptului că romancierul a definit just raporturile dintre români și minoritățile naționale din Transilvania (p. 56), că în „opera întreagă... respiră un robust optimism, o senină și virilă încredere în rezistența pasivă, tăcută dar cu atît mai tenace a tărînimii ardelenice...”. Nu uită să ne atragă atenția asupra unui element cu totul esențial, în scrisul lui Rebreanu: puterea de a crea viața și,



în încheiere, își exprimă convingerea că romanul Ion „va rămîne în literatura noastră ca romanul Ardealului și, poate, dintr-un anumit punct de vedere, ca primul nostru roman”.

Activitatea publicistică a lui Octav Botez nu este prea bogată. Ea se mărginește, în general, la colaborarea la revistele ieșene ori la cele conduse de ieșeni („Arhiva”, „Viața românească”, „Insemnări literare”, „Manifest”, „Adevărul literar și artistic”, „Minerva”, „Insemnări ieșene”.

Omul acesta blînd și de o bunătate extremă, care reprezenta cum nu se poate mai bine pe universitarul de ieri, urmărea, cu îngrijorare, evoluția vieții politice din Europa. Nu se agita și nu alarma pe nimeni dar, în unele paranteze, la curs, ori într-o discuție pe stradă, cînd urma sau cînd cobora de la Copou, în plimbarea-i zilnică, își dădea a înțelege că existau puține motive de liniștire. Colaboratorii lui apropiați, ca și studenții care prețuiau în el un om și un profesor, n-au uitat, desigur, două momente deosebite din viața lui. Timidul Octav Botez s-a dovedit, de fiecare dată de un curaj puțin obișnuit. La una din lecțiile sale, cînd vorbea despre Iorga, cîțiva huligani l-au întrerupt și l-au amenințat cu înlăturarea din universitate. El a continuat să vorbească, sfătîndu-i pe provocatori să se obosească, mai înții, să-l citească pe Iorga, și să-l cunoască. Le-a mai spus că nu servesc nici știința românească nici patria pînindu-se în slujba hitlerismului. Al doilea caz, la care dorim să ne referim, s-a petrecut cu ocazia examenului de doctorat al unui tînar despre care se spunea că îi va lua locul, la catedră. Lucrul acesta ajunsese, se înțelege, și la urechile profesorului nostru. Făcînd parte din comisie, a ascultat, cu răbdare, răspunsurile candidatului, a fost foarte atent la intervențiile celorlalți membri ai comisiei și, în final, la aprecierile precipitate și puțin exagerate, pe un ton nepotrivit cu momentul respectiv, ale decanului facultății care era și președintele juriului. După ce acesta și-a încheiat alocuțiunea, s-a ridicat Octav Botez, care a spus: „Domnule candidat, îți urez succes, în continuare, și carieră universitară strălucită”. S-a oprit o clipă, spre a cuprinde cu privirea pe toți cei din amfiteatru și, apoi, făcîndu-l pe doctorand, a încheiat aproape șuierînd: „și cît mai curînd”. Toată sala a înțeles întregul tîlc al vorbelor celui pe care regimul de atunci intenționa să-l pensioneze forțat. Candidatul a ieșit din sală, ca palmuit.

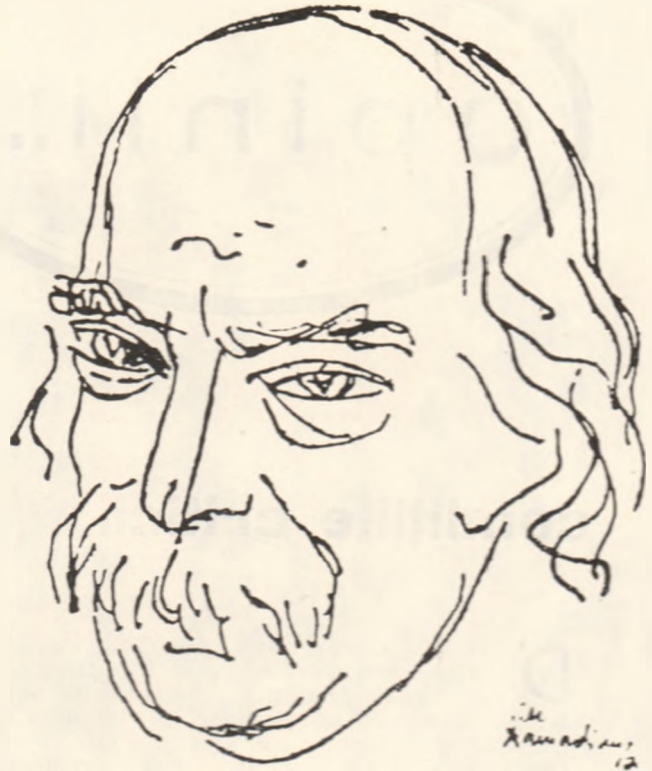
memoria iașului

Octav Botez nu era un tribun, și, mai ales, nu-i plăcea să urmărească succesul imediat prin expunerile sale. Poate și din cauza aceasta, apelul lui la unitate și la prețuirea valorilor spirituale ale poporului nostru nu avea nimic de circumstanță și glasul lui ne sună, încă, atît de familiar și de cald în urechi. Înțelegem, din ce în ce mai mult, că-i datorăm o bună parte din formația noastră intelectuală și cetățenească.

G. ISTRATE

Ion Barbu sau mitul lui Ianus

AL. ANDRIESCU



Ion Barbu reprezintă în poezia română mitul lui Ianus. Poet de boltă, acest patron al celei mai mari răsplătiri din lirica noastră a privit cu o față, pe care adeseori și-a ascuns-o, înapoi și cu alta înaintea, singura pe care, timp îndelungat, și-a crezut-o îndreptată spre adevăratul destin al literelor de care s-a legat cu patimă, pentru că numai o mare dragoste, care se crede înșelată, poate împinge la soluția de extremă a abandonului, soldată, pentru poezie, cu o adevărată sinucidere. Sub aparența unor convingeri estetice neînduplecate, poetul a fost, de fapt, plin de contradicții și ne apare, de aceea, exagerată părerea unor autori care, obsedați de omul de știință Barbu, îl văd și poezia izvorâtă dintr-un principiu unitar. Consemnările biografice mai vechi ca și cercetările recente, organizate și mult mai amănunțite, ne pun în fața unei personalități extrem de complexe, derutate, cu o largă disponibilitate pentru gestul neprevăzut. Ion Barbu putea să se induiască până la lacrimi ascultând cîntece haideucești, dintre care le prefera pe cele cu Iancu Jianu, amănunt biografic reținut de Dinu Pillat în studiul introductiv *Viața și ideea lui Ion Barbu*, ediția *Pagini de proză*, 1968, dar va protesta împotriva folclorizării poeziei culte suspectându-l chiar și pe Blaga de această erezie, deși îl admira ca poet de „grație”: „Mi-e teamă — atât de multe sînt motivele de folclor românesc la d-l Blaga — că, rîvnind la o chimie completă a poeziei, i-a alterat puritatea”. Lărgind sfera acestor considerații, poetul va relua ideea, peste câteva rânduri, într-un ton mai incisiv, cu precizie adresă la „Gîndirea”: „Cred că porțile țărănești, iile, balaurii, feții-frumoși, mozaicurile și zugrăvile bizantine, conduc poezia la un stil pastilș ori pestiș”. Folosește sugestiile folclorului și-l va căuta pe Argehea din astfel de imbolduri, dar îl va respinge cînd imaginea pe care și-o construiește despre el presupune că nu corespond cu cea reală. Poetului îi place să-l lase urechea, rafinată de „geometria înaltă și sfîntă”, metafora pe care i-o invidia lui Blaga, mîngîiată de moliciunea orientală a vechilor cîntece lăutărești, se entuziasmează de *Craii de Curtea-Veche*, în care se revarsă atîta culoare balcanică, îl admiră pe Anton Pann și pe Ghica, dar respinge cu indignare, ori de cite ori are ocazia, „pitorescul indigen”. Avea o candidă patimă franciscană pentru animale, a scris poezie naturalistă, dar îi disprețuia pe urmașii lui Francis Jammes. Dionisiac, autor de pagine versuri orgiace, declara că „la temeliile sufletului omului de astăzi zac straturi de păgînită, dar voia să moară „en beaute”, răsfoind nu o carte oarecare, nu Biblia trivializată de comerț, ci vechea Biblie a lui Șerban Cantacuzino. Îl iubea pe Anton Pann, la reabilitarea căruia a contribuit în ochii cîitorului modern mai mult decît toată critica, dar respingea anecdota în poezie după ce o cultivase. Antitraditionalist, definea „instinctul tradițional” ca „o experiență în ascendență” pe care și-o mărturisea cu orgoliu lui I. Valerian. Visa „la certitudine liberă a lirismului omogen, instruit de lucrurile esențiale, delectînd de viziuni paradisiace”, și a scris *Cîntec de rușine*. Avea ochi halucinați, ațintiți la un țărîm inexistent, proiecție a minții, în care se oglindea o Heladă imaginară, neacademică, nefilologică și nearheologică, „chenar ingenuu și rar, ocolind o mare” dar o caută pe coordonate mai puțin abstracte decît ne lasă să înțelegem, într-un orizont recognoscibil nu numai ca „simplă ipoteză morală”: „Credem a fi recunoscut în pitorescul și umorul balcanic o ultimă Grecie”. Poetul se vede obligat să-și salveze de propria sa construcție teoretică ciclul balcanic care, în mod evident, intra în zona poeziei incriminate în mai toate articolele și convorbirile sale cu diferiți publicști ai epocii. Ciclul va fi anexat, de aceea, unei teme fundamentale, prin care se poate lega de întreaga sa operă: „Acesta preocupări coincid cu apariția temei fundamentale — solemnă, neașteptată — vizitînd înțlia dată versurilor și mardindu-le: Moartea și Somnul (*Nastratin Hogea la Isarlik*, *Domnișoara Hus, Cîntec de rușine*)”. Reconcilierea între concepția sa poetică și aceste poezii, la care avem atunci dreptul să adăugăm și altele, se face, după cum îl declara în continuare lui F. Aderca, cu o frumoasă argumentare piezică: „Sondagiile astea în structura nevăzută a existenței salvează poate cele ce scriam pe atunci, desolidarizîndu-le în destin de literatura de pitoresc și de pastilș folcloric (lucru de cari mi-e groază — ori, literatura noastră e aproape toată numai asta”. Prinsă între fasciculele acestea de lumină, care vin din direcții atât de diferite, înfruntarea poetului cu poezia tradiționalistă capătă reliefuri noi.

Intrebat de Paul B. Marian dacă „mai avem poezii tradiționaliste”, Ion Barbu oferă un răspuns care denotă aceeași contradicție dintre angajarea lui sentimentală și principiile estetice pe care le propunea cu vehemența cunoscută. Tradiționalismul, combătut teoretic, într-un limbaj care e numai al său în polemică, este din nou acceptat sentimental în aprecierile elogiase cu care înconjoară poezia lui Ion Pillat, singurul poet tradiționalist pe care îl recunoaște: „Iubirea lui pentru formele noastre cîmpenești și modul larg, încrezător de a le cînta (abia înnoată de o poetică melancolică, pentru cele ce ne mai întorc), sînt așa de cucertătoare că, deși angajat într-o experiență poetică opusă, nu mă pot feri, cînd le recitesc, de emoția unor versuri ca acestea: *Văd uniformă veche de „ofițir” la modă. / De cînd era el junker, de mult, sub Ghica Vodă / Cînd mai mergeau boierii cu butca la Brașov*. Tradiționalismul acceptat înseamnă stabilirea unei legături cu un timp care i se pare abstract: acela în care îl plasau Anton Pann, Ion Ghica și Matei Caragiale. Protestul lui vizează numai un fel de produs artizanal al tradiționalismului floclorizant și pitoresc, travestirile lipsite de orice substanță, sau la fel de greșită, după părerea lui Ion Barbu, „Innodare” a tradiției la nive-

lul Asachi, Conachi, Bolintineanu, Alecsandri. Cuvîntul său va rosti tranșant această disociere necesară: „Lirica nouă nu are de combătut tradiționalismul ca atare, ci numai tradiționalismul timid” (subl. lui Ion Barbu). În sensul acesta trebuie înțeleasă și opoziția pe care o stabilește între Alecsandri, pe care îl nedreptățește, acuzîndu-l că n-a știut „să vadă, să prindă originalitatea unui moment”, și Ion Ghica, admirat fără rezerve pentru că în scrisorile sale găsea o iconă posibilă a timpului la care a visat toată viața. Acest mare polemist, poate cel mai mare din epocă în domeniul ideilor literare, a urmărit întotdeauna, la fel de recuțător, orice act exterior, indiferent dacă o astfel de manifestare pornea de la semănătorii sau de la innoitorii grăbiți: „Vă aduceți aminte cum toți am tremurat, cum în apele inseratelor armonii ce se vestiră, dizolvăram ceara și spălăram ultragiul a 20 de ani de aspre chioate semănătorești. Fii ai unor părinți eminesciani, făgăduiți dulcelui vis germanic, prin taina ierbiilor de omăt și a florii albastre, călcărăm cu hotărîre și lepădărăm dubla trivialitate a unor rurali fără mister și a unui modernism ce reușise să-și asimileze, din toată strălucirea occidentală, doar formele galante ale traficului viu sau ale cupletului”. Lama este răscuită dureros în ambele părți și poetul va alerga spre Isarlik, cetatea în care lumea concretă este încercuită de vis.

Îndată după prima sa experiență poetică, fără să se fi manifestat în cadrul ei și într-un omorîtor spirit de școală, fiind parnasian doar prin unele elemente exterioare, Ion Barbu evoluează într-un mod cît se poate de neprevăzut. Poetul își caută „originalitatea lirică” în „simțirea valahă” a folclorului trecut prin versurile lui Anton Pann, „în sensul pămîntean și bucolic”, după cum îl scria, în 1921, lui Topîrceanu (Const. Ciopraga, Ion Barbu și „Viața Românească”, în „Cronica” nr. 1, 1966). Din această perioadă, care coincide cu colaborarea poetului la „Viața românească”, datează unele din poemele sale cele mai frumoase: *După melci*, *Nastratin Hogea la Isarlik*, *Selim*, de care poetul se va dezice mai târziu, și *Domnișoara Hus*, într-o primă variantă, care, în schimb, nu întruștează sufragiile redacției ieșene și-l va separa de aceasta după o explicație cu Topîrceanu. Legat sufleteste de acest univers, poetul a căutat să-și illustreze, în volumul din 1930, noile credințe estetice, procedînd la o selecție severă a creației sale poetice pe care și-o așează sub semnul unei unități adeseori înșelătoare. Destinul său poetic apare, așadar, paradoxal. Poezia în care a crezut cel mai mult, aceea a „jocului secund”, dulcele vis intruchipat într-o „dificilă libertate: lumea purificată pînă a nu mai oglinzi decît figura spiritului nostru” într-un „act clar de narcisism”, i-a fost contestată cel mai violent. În timp ce celelalte două cicluri, cel parnasian, respins de poet „ca decurgînd dintr-un principiu poetic elementar”, și cel balcanic, cum mărturisea că îi place să fie numit, și-au aflat mai repede o dreaptă prețuire. Oricît ar părea de curios, Ion Barbu își face loc, tot mai mult, în conștiința critică. Într-un spațiu unde nu se vedea de loc: alături de disprețuita poezie folclorică și de pitoresc. Sugestia în acest sens vin de la Tudor Vianu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Al. Rosetti și Al. Dima. Alături de numele lui Barbu s-a sosit chiar și termenul „tradiționalism”. firește făcîndu-se disocierile de rigoare, cum procedeză Pompiliu Constantinescu: „Fără teoretizări și dogme, d. Bradu trece în cîmp tradiționalist; viziunea sa este însă pură intuiție poetică, nealterată de preocupări programatice și ipotetice identificări etnice, ca în estetica tradiționalistilor noștri retorici, amatori de false specificități naționale”. Poate că cel mai departe în acest sens au mers doi dintre editorii recenți ai lui Ion Barbu: Al. Rosetti și Liviu Călin, în *Cuvîntul înainte* la al doilea volum pe care îl editează, *Joc secund*, 1966. Desprindem această frază de neechivocă alăturare a unei bune părți din opera poetului zonei pe care acesta o blestemă cu formula „poezie leșească”: „Această fază a interesului pentru specificul poeziei populare sau de tradiție antonpannescă fusese oarecum enunțată de poemul *După melci*. Narațiunea are ceva din feerile noastre populare de care au fost atrași pe rînd Alecsandri, Eminescu și Coșbuc” (p. XI). Aprecieri asemănătoare stabilise și Tudor Vianu în cunoscuta sa micromonografie consacrată operei poetului, studiu fundamental, pe care se sprijină întreaga exegeză barbiană actuală. Alături de Alecsandri, „innodînd” cu „poetul unei Rodica”, Ion Barbu s-ar fi simțit închis în ceea ce el disprețuia ca fiind „tradiționalism timid”. Nu în acest punct de extremă în trecut și nici în himera „lirismului absolut” trebuie să-l căutăm pe acest poet care cunoaște atât de bine secretul cuvîntului. Dacă ne-am întreba, acum, la această răscruce, unde ne întîmpină Janus Bifrons, cum îl vedem pe Ion Barbu, cel ce se retrăgea din literatură „cu *Craii de Curtea-Veche* și cu *Cetatea de argint* transcrisă”, nu ne-am putea imagina o iconă care să-l reprezinte mai fidel decît acel misterios Nastratin care se autodevoră. În acest univers în care înaintează caicul său nebulon pe o apă înămăolită se așează în primul rînd poetul și numai după aceea, purificat prin jertfă, desprins de pămîntul iubit și blestemat, „în celălalt univers de curății și semne”. La această răscruce, Ion Barbu apare ca om împovărat și poet divin înfiorat de structura nevăzută a existenței. Restul poemelor sale sînt o superbă lecție de estetică și nu-l vom mai urma sub bolta înaltă și în spațiul lor rarefiat de emoții. Cu genuchiul în iarbă și cu urechea plecată la pămînt îi ascultăm bătăile inimii la trecerea lui Pan și privim spre Isarlik.

realismul in nuce

RADU NEGRU

Arăși și iarăși realismul. Nu, nu-i vorba de o reluare. Subliniez de la început, încă din titlu, că problema aceasta eternă a gîndirii estetice se cere clădită după principii materialist-dialectice în esență, nu declarative, nu normative, analitice.

Este necesar să examinăm relația realitate-artă, chiar din germane, la începuturile ei, acolo unde puritatea, în aparență simplă, a fenomenului de reflectare, ne permite o redefinire a termenilor săi dialectici: realitate, artă, interpretare umană sau umanizare estetică. Se impune un efort de clarificare cu uit mai mult cu cit în diferite domenii, începînd cu matematica, logica și terminînd cu etica și politica termenul de realism are accepții diferite, împrumutate uneori eclectic de esteticieni. Semnificația adevărată a realismului a devenit și mai confuză prin graba fortuită cu care unii „exegeți” și-au dezgropat conspectele superficiale din deceniile trecute, la fel de conjunctural ca și atunci. Am citit, nu de mult un articol care începea prin a afirma despre realism că „este trăsătura principală a literaturii și artei valoroase” iar la sfîrșit pomenise „între prejudecăți, identificarea realismului cu valoarea”, argumentînd în favoarea adevărului că intenția și talentul nu sînt tot una. După asemenea afirmații care se autoanulează contradictoriu, cititorul mai află că „arta nu este un simplu recipient”, lucru pe care, după părerea autorului, nu avea de unde să-l știe pînă acum. Din asemenea glume confuze, cu efect trist, s-au compus cîteva momente penibile ale dezbaterii despre realism, în deceniile trecute, dominate de o tendință normativă, superficială, care recomandă artiștilor rețetele de-a gata, nu o gîndire proprie cu privire la tema propusă. Ce poate fi mai superficial și mai fals decît să pretinzi artiștilor, și asta în numele materialismului mimat la nivelul secolului XVIII, să copieze obiecte, să reproducă evenimente, sau să tipizeze umanul, adică să-l uniformizeze schematic și strict contemplativ. Se invocau în favoarea unei asemenea „înțelegeri” a realismului concepțiile materialismului metafizic, numele lui Goethe sau chiar principiile Poeticii lui Aristotel, pentru a se demonstra, fără argumente, că arta trebuie să fie o „copie”, o „imitație” a lumii exterioare, a obiectelor. Nimic mai fals în interpretarea concepției lui Aristotel despre „mimesis”, nimic mai departe de gîndirea iluministă a lui Goethe, cu privire la libertate, personalitate, suprema clipă a artei, nimic mai străin de complexitatea dialectică a gîndirii marxiste, decît acel rigid și dogmatic pseudoconcept despre realismul artei ca o copie fidelă a obiectelor, nu s-a produs cîndva. Dar, spre fericirea literaturii noastre, artiștii mari au continuat să scrie bine despre acest popor, pătrunzînd în realitatea conștiinței lui.

Nu de mult, în această revistă, vorbind despre realism”, Const. Ciopraga a subliniat nevoia de a-l înțelege ca parte activă a lumii, pe care o reflectă arta, „realitățile spirituale de adîncime”, cele de dincolo de „fațada lucrurilor”. Înțelegerea marxistă a realității cuprinde „viața concepută ca act, adică fapte”, într-o dialectică perpetuă a „materiei cu spiritul”, adică practica social-istorică, producătoare a civilizației, a culturii. În cadrul social, munca, activitatea creatoare, presupun rolul activ al conștiinței, scopului, idealului. Prefigurarea abstractă și cea intuitivă artistică. Acestea fac parte din lumea reală a omului. Pentru a sublinia participarea omului la realitate și schimbările ei, Const. Ciopraga reformulează aforismul, „omul este măsura tuturor lucrurilor” parafrazîndu-l pe Protogoras „omul este măsura tuturor realităților”. Într-adevăr pentru om este reală cea parte a lumii care poate fi cuprinsă rațional în procesul muncii, activ, în procesul artei. Aceasta este realitatea lumii lui, după cum a demonstrat Marx². În această realitate, social determinată, se include participarea logică, simpateti-

că, senzorială, practică a omului, parte integrantă a realității oglinzite de artă. A fi realist înseamnă a reflecta această realitate socială prin afectivitatea umană, nu o lume îndiferentă, rece, strict obiectuală, în care omul și arta lui nu există.

Omul poate fi subiect care să reflecte numai lucrurile devenite realitate a cunoașterii, muncii, dorinței, iubirii, simțuri practice omeneste³ prin care devine termen activ al lumii. El face natura să se umanizeze, prin intermediul științei și tehnicii, și prin intermediul artei, aceasta intervenînd măcar în fantezie și sentiment, în psihologia comunicării și acțiunii, dar mai ales în exprimarea și contemplarea obiectelor estetice. Toate acestea devin substanță a imaginii artistice, sensul și semnificația ei lăuntrică. Fără acest conținut de umanizare nu există ca valoare estetică, nu poate ființa ca mesaj sau ca emoție transmisă, pagina de literatură, portretul turnat în bronz, pinza pictată. Aceasta este în esență realitatea artei, în special a celei realiste.

Chiar la nivelul incipient, al esteticii antice, rolul subiectivității în actul creator, participarea lui la realitatea artei, este recunoscut. Mai mult, se înțelege din textul „Poeticii”, care ar merita un comentariu larg în cadrul dezbaterii contemporane despre realism, că evoluția genurilor artei și a valorii imaginilor nu se datorează numai istoriei obiectului oglinzit ci mai ales evoluției ascendente a subiectului care oglindește.

Sensul formelor artistice este determinat de caracteristicile cerebrale și sensibile, de particularitățile temperamentale ale creatorului de frumos. În epoca sa, Aristotel, bun cunosător al artelor, distinge trei posibilități în interpretarea subiectivă a realității obiective prin imagini artistice... „personajele închipuie vor fi mai bune ca noi, ori mai rele, ori la fel cu noi, cum fac și pictorii. Se știe doar că Polignotos înșușia pe oameni mai zîpeși, Pauston mai urîți, Dionisos așa cum sînt, aievea... Homer, bunăoară, închipuie pe oameni mai buni, Cleofon așa cum sînt, Hegemon Thasianul, născocitorul parodiilor și Nichares, autorul *Deliadel*, mai răi”. Dacă filosoful antic ar fi folosit terminologia de azi, Dionisos care picta oamenii așa cum sînt și Cleofon care-i descria poetic tot astfel ar fi intrat în ordinul realităților. Aici găsim o implicație aristotelică definitivă pentru realism, o delimitare logică necesară față de idealizările clasice, idilice, romantice și față de abisul grotesc-simbolic, mitologic, demonic gotic, absurdul și autoanularea omului, limitarea acțiunii și neantizarea eroilor din literatura existențialistă. Cele trei diviziuni aristotelice au valabilitate universală.

Arta în genere are ca obiect „realitatea umanizată”, imaginile ei fiind o parte a realității, a practicii social-istorice, o parte din universul stăpînit de om, sau premergînd viziunea acestei luări în stăpînire. Prospectarea și aproximația vizionară sînt substanța idealizării. A romantismului perpetuu, propriu vîrstelor și genurilor tinere, exclamatorii, care văd lucrurile cum ar trebui să fie. Căderile abisale ale interpretării artistice, zonele instinctuale sau subconștiente, căderile psihologice provocate metafizic de înfrîngere și moarte, sînt proprii literaturii absurdui, tragediei întîmplărilor. Stărilor anxioase intercare existențialismului, care vede lucrurile și ființele umane mai rele decît sînt, fără scăpare din situațiile limită, fără ieșire, cu un scepticism al vîrstei crepusculare sau al claselor în decădere. Realitatea participării omului la înțelegerea și transformarea lumii, luciditatea matură a acțiunilor sale practice, intervenția ritualității lui, a pasiunilor în schimbarea lucrurilor este obiectul reflectării realiste în artă, a oamenilor și lumii așa cum sînt, corelate dialectic.

¹ „Convorbiri literare”, nr. 2/1972; ² K. Marx, *Opere* vol. 3, p. 5. E.P. 1959; ³ K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, p.35, E.P., 1953; 4 Aristotel, *Poetica*. II.



O glumă

Sint clauunul născut între cele două războaie numite mondiale din pricina afluenței de public, numărul meu preferat — dispariția — aduce în staluri cohorte de spectatori dormici să vadă repetindu-se seară de seară nebunia interbelică, ce stranii sint aplauzele cind fața mea muiată-n fard primește culoarea reflectoarelor, ce stranie și dorința de-a înghiți o sabie sau chiar o mitralieră.

Romanță

Vitrina fotografului prezintă colecția zimbitoare de mirese și eu călcind ireal pe trotuare plutesc printre pierdutele adrese.

Știu, ploaia a topit o generație și din promoția marelui liceu n-a mai rămas decit acordeonistul pe care-l chem la miezul nopții eu.

Băieții de acum două decenii aleargă fără noimă, cu blindețe, doar Dunărea frumos nepăsătoare spală memoria dinspre tinerețe.

Un port din sud se scurge prin conture topind promoția marelui liceu, pășesc printre necunoscuți, e timpul să intru-n gloria cercănului meu.

Clauni muzicali

El cîntă dintr-un flaut sau dintr-o umbrelă o melodie lentă și vag intristătoare, dar partenera sa, o femeie ușoară și rebelă astupă gura flautului cu un fel de floare.

Atunci el ia un acordeon sau o noptieră din care cîntă sincer o nouă melodie, dar partenera sa, o femeie rea și severă, alungă acordeonul ca pe-o ființă vie.

Resemnat, el pornește să cînte dintr-o mătură dînd la iveală triluri aproape divine, dar inoportuna sa parteneră deodată înlătură frumosul instrument, atunci clauunul în fine

începe să cînte dintr-o stea depărtată, agonică și-ntregul circ învață extazul și plutirea, dar partenera sa, o femeie geloasă, demonică, din nou se manifestă; ea nu-și mai ține firea.

Acum el cîntă numai și numai din ale ei glezne, dar lumea nu mai urmărește eschibițiile sale și prin cercul pustiu și prin arena căzută în bezne subtilul clauun devine o pastă incertă și moale.

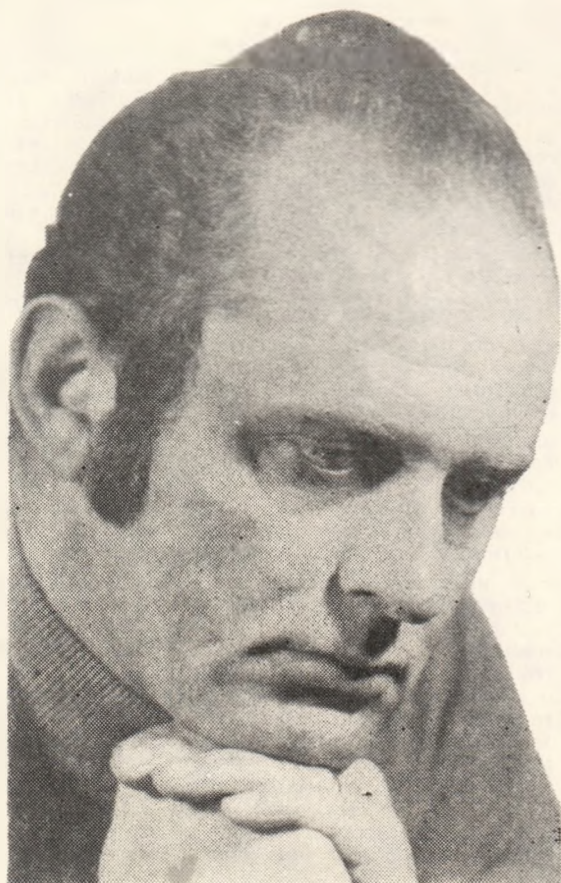
Aceste cuvinte

Între capul copilului și umărul mamei sale se află o cetate puternică în care lămpioanele gloriei strălucesc secular pregătind viitorul.

Între capul copilului și brațul tatălui său se află o mare fără sfîrșit iar corabia speranței atinge țărîmul.

Aceste cuvinte le-a rostit exilatul în noaptea întoarcerii sale din surghiun în timp ce melancolia învăluia într-o mantie tăcută amurgul.

MIHAIL
SABIN



condițiile criticii

De la prima vedere, trei condiții par a fi necesare ca să putem vorbi de critică: a) să existe obiectul asupra căruia se exercită operația; b) să existe cel care execută operația; c)

să existe martorii (auditoriul). Deci, gospodina care-i împărtășește vecinei ultima rețetă remarcată în noua ediție a **Cărții de bucate** face, putem zice, critică. La fel, telefonista care-i mărturisește celei

gustul paleo-modern

Termenul de „paleo-modern” a fost utilizat de Edgar Morin¹ pentru a caracteriza un complex de fenomene umane în care se creează o unitate între solicitarea lui „paleo” (cu sensul de tradițional) și solicitarea modernului. Fără ca Morin să se fi referit în mod direct și expres la problema gustului, termenul utilizat de el poate fi considerat ca adecvat, sugestiv, în caracterizarea unei anumite acuități ce se constată în dezvoltarea gustului pentru obiectul de artă populară în orașul românesc modern. Procesul acesta a început, de fapt, cu peste o jumătate de veac în urmă, continuînd să se accentueze nu numai în orașul românesc, ci, în general, în mediul urban european. „Trăim într-o epocă în care obiectele țărănești, avînd un caracter artistic, sint foarte căutate — observa George Oprescu încă în 1922. De unde pînă acum treizeci-patruzeci de ani, puțini erau acei

care le dădeau atenție, în ultimul timp s-a produs o reacțiune în sens contrar și arta populară a cunoscut o admirație fără rezervă, puțin indiscretă, ca toate manifestațiile în legătură cu moda și cu snobismul”. Cum se vede, acum o jumătate de veac un astfel de fenomen era pus exclusiv pe seama modei și snobismului. Lăsînd la o parte faptul că nici pentru perioada de atunci motivația nu poate fi pusă numai pe seama snobismului, pentru momentul contemporan ar fi cu totul simplist și superficial — după cum vom vedea — să se ia în considerație numai această motivație.

Procesul în ceea ce privește solicitarea cotidiană a unora dintre obiectele de artă populară este astăzi aproape invers în mediul urban, replica modernilor (căci doamne, cit este de înălțător să eliberezi sensibilitatea modernă de asprele servituiți impuse de canoanele tradiționale) — valorile moderne constituînd. la urma urmelor, singura certitudine. În rest, expresii prăfuite și neconcludente ale unor spirite rigide, depășite de frenetica propensiune modernă către elevatele cote ale autenticei arte!

Curios este faptul că, după ce se constată caracterul ireconciliabil al disputei, avînturile se temperează, fiind, de la un timp, de **bon ton** să cochetezi cu modernii și de bun gust să declari fidelitate neîntînată de nici un gînd insurgent clasicilor. Situație echivocă, tacit acceptată, pînă în clipa în care un nou Fontenelle exclamă, turnînd gaz proaspăt peste jărtecul mocnind al vechii dispute: „citim pe clasici din datorie, pe moderni de plăcere”. Și controversa ia din nou forme aprige și spectaculoase, cititorul, spectatorul și, în general, iubitorul de artă și literatură fiind ritos invitat, de o parte sau alta antrenată în acest interminabil proces, să opteze pentru **unicul** tabu acceptabil. Dincolo de care situație istoria merge, bineînțeles, liniștită, mai departe.

Se mai întîmplă, totuși, uneori ca, în absența argumentelor este-

moderni și clasici — alergie și tabu

Nicăieri nu sint mai disputate tabu-urile, ca în domeniul receptării (eventual-acceptării) clasicilor sau modernilor. Disputate, pentru că nu este vorba doar de recunoașterea sau nerecunoașterea, de respectarea sau nerespectarea unui tabu sau a altuia, ci pur și simplu de ambiția de a înlocui un tabu cu altul. Ceea ce, trebuie să o recunoaștem, este cu totul altceva.

De altfel, problema e veche, revenind periodic în atenția opiniei publice, odată cu gestul contestatar al unor „moderni”, gest căruia i se dă, de obicei, prompt, replica din perspectiva „anticilor”, a apărătorilor tradiției, ultragiați în cele mai intime convingeri și sentimente, de gestul irreverențios al celor dintii. Semnalarea acestui ultragiu deplasează, brusc, discuția din domeniul esteticului în cel al eticului, modernii fiind sever apostrofați pentru vina de a fi făcut do-vada unei crase lipse de respect față de valorile istoric constituite ale civilizației umane. Și, doamne, cit este de înălțător să iei apărarea „bătrînilor” clasici, amenințați de a fi deposezați de sacral lor drept la eternitate și să invoci, patetic, toate fulgerele cerului, pentru a sancționa o asemenea abominabilă crimă de lese-clasicitate! Ajunsă la culme, indignarea nu mai lasă loc argumentelor, impunîndu-se, apodictic, un spirit respect pentru clasici, ale căror valori au imprescriptibila menire de a ne mobila, elegant și decorativ, orizontul spiritual, în cuprînsul căruia ele reprezintă **singurele** certi-

mai bune prietene cum a cucerit-o Popescu recitîndu-i, cu glas plin de duioșie, două poezii personale și ad-hoc. Și, la fel, pensionarul care istorisește colegilor neverosimilul mod în care moare criminalul în recentul roman al lui Petre Sălcudeanu. În toate trei cazurile condițiile amintite sint indeplinite și indivizii fac, invariabil, critică, în-tocmai eroului molieresc. Fără să o știe. De unde urmarea firească: pentru ca cineva să facă, într-ade-văr, critică se cade îndeplinită și a patra condiție, aceea ca insul în cauză să fie conștient de ceea ce face. El trebuie să fie convins că face critică și nu altceva. Domnul Jourdain se poate numi **prozator** abia din momentul în care își dă seama că face **proză**.

Mergînd mai departe cu investi-garea, să ne întrebăm (cum n-o făcuse Jourdain): trebuie să ai talent ca să faci critică? În privința poeziei, prozei și teatrului lucrurile sint cit se poate de clare. Nu poți fi poet, prozator sau dramaturg dacă natura nu te-a înzestrat cu niscaiva talent. Este el, oare in-

se accentu eze pînă la frecvența cotidiană. Situația este valabilă nu numai în ceea ce privește obiectele vestimentare, ci și privind obiectele de ceramică etc.

Se cuvine, însă, ca acest aspect al problemei să fie privit diferențiat, în funcție de mediile rurale ale diferitelor țări. Efectuînd cu cițiva ani în urmă o multilaterală investigație în comuna Plodemet din Franța, Edgar Morin făcea o afirmație aproape opusă observației noastre de mai sus. El susține că prin intermediul mediului urban, locuitorul din comuna franceză investigată redescoperă demnitățile estetice a obiectului artizanal. Ideea merită atenție, dar — după opinia noastră — ea nu poate fi generalizată fără rezerve. Dacă am putea considera ca adevărat, ca real, faptul că astăzi, datorită unei proliferări neobișnuite a obiectului de artă populară în viața cotidiană a orașelor, săteanul însuși — în general vorbind, la nivelul mediului rural european — redescoperă prin intermediul urbanului ceva din „demnitățile” estetice a obiectului de artă populară, aceasta se întîmplă mai ales în legătură cu serializarea industrială a artei populare. La noi, țărănul de astăzi cumpără de la oraș aproape exclusiv acele obiecte de artă populară de proveniență industrială — bibelouri și mici obiecte decorative

tice, la umbra imputațiilor etice, să se strecoare și cite un incident formal, vizînd nu știu ce viciu de procedură. Vorbiți de clasici? — se spune. De care clasici? Noțiunea de clasic are mai multe accepții. După care urmează o zeloasă instruire a preopinentului, în termenii unui pedagog de altădată, instruire care se încheie apoteotic cu tabloul impunător al clasicilor care, într-o perfectă aliniere valorică, vin spre noi; aceasta, atunci cînd nu stau „etern” pe „strada lor”, singurul loc în care pot fi „descoperiți”, în deplina lor autenticitate. De fapt, practic, ar trebui să fie așa: ori vin, ori stau și mergem noi spre ei, — dar o asemenea subtilitate atentează, în mod evident, la dogma tabu-ului clasicizant; să ne oprim, deci, înainte de a cădea în păcat.

Este adevărat: noțiunea de clasic are accepții diferite. Ei și? Cu ce schimbă acest lucru datele problemei? În fond, însumînd toate aceste accepții, poți constata foarte ușor că nu e vorba decit de caracterul mai cuprînzător sau mai puțin cuprînzător al sferei respectivei noțiuni. Astfel, clasicului, înfățișat ca exponent al unor valori unanim atestate și definitiv încorporate tezaurului cultural-artistic al omenirii, nu-i lipsește decit un determinativ (acela al apartenenței la un anume curent, clasicismul, sau la o anume cultură națională), pentru a satisface în întregime și celelalte accepții posibile. Prima, cea mai cuprînzătoare sferă, cuprînzîndu-le și pe celelalte, e limpede că toate desemnează, practic, același parametru cuprîns în formula receptării clasicilor. Dincolo de caracterul mai extins sau mai restrîns al sferei, așadar dincolo de cazul particular luat în discuție, problema vizează, în principiu, validarea aceluiași raport necesar în procesul continuu al încorporării, de către noile generații, a valorilor istoric constituite ale umanității. Indiferent ce atitudine adoptă, ea implică valorile clasice (sau mo-

dispensabil și în critică? Intrebarea nu e nouă, răspunsurile au oscilat cu consecvență între da și nu, dar nici un observator imparțial n-a tras încheierile cuvenite. Unii au exprimat opinia că talentul literar este un sine qua non, al criticii, care — de aceea — a și fost numită **creatoare**. Alții, dimpotrivă, s-au arătat sceptici, conchizând că talentul n-are a face aici, critica fiind o investigație de natură științifică. În sfârșit, ultimii, mai puțin partizani, au tins spre concilierea extremelor, socotind că adevărul s-ar afla undeva pe la mijloc: critica e și creație (deci invenție), dar și știință (deci cercetare și triere a unor date relativ sigure). Nu-mi propun să dau o a patra soluție. Sint pe deplin convins că n-ar duce la nimic bun, ba chiar ar încurca și mai tare situația. De altminteri, prozele celor trei puncte de vedere distincte sint prea fanatice pentru a folosi cu ei metoda convingerii cu argumente logice. Argumentele fiecărora sint, mai ales, de natură afectivă, și, în fața pasiunii rațiunea nu poate decât să se retragă neputincioasă. Observ numai, deocamdată, că n-ar strica, pentru binele general, ca și unii și ceilalți să-și verze întreg focul, cheltuit în

discuție fără viitor, spre activitatea propriu-zis critică, fie ea creatoare, științifică sau numitor comun al amănunțurii. Dezbaterile recente ale Conferinței naționale a scriitorilor au reafirmat cu hotărâre această idee.

Dacă am ținut să prezint, totuși, dispoziția generală a trupelor pe cimpul de luptă, am făcut-o pentru simplificarea discuției. Revin acum la hamletiana întrebare: e sau nu nevoie de talent în critică? Partizanii criticii creatoare răspund că da. Dar care vor fi fiind calitățile esențiale în virtutea cărora un studiu, un eseu, un articol sint apreciate? Răspunsul va arunca o altă lumină asupra chestiunii.

Ce apreciem, așadar, într-un text critic? În primul rînd ipoteza (adică invenția) originală. În clipa în care am remarcat că autorul vehiculează idei — loc comun, căroră nici măcar nu le dă o inedită justificare, textul respectiv nu mai prezintă pentru noi nici un interes. Dar, și în cercetarea științifică, problema se pune cam tot așa. Și aici ne seduce în primul rînd ipoteza (care, alina vreme cit nu e demonstrată, rămîne invenție) insolită, chiar paradoxală. Inșă, și în critică și în știință, ipoteza nu face

doouă parale dacă nu e susținută cu argumente convingătoare, demonstrată adică. Aș putea, foarte bine, să afirm că Pământul e cubic sau spiralat. Ipoteza mea ar fi nouă și, mai cu seamă, paradoxală, răsturnind tot ceea ce cunoașterea umană a acumulat pînă acum despre Pământ. Mă va lua cineva în seamă numai în baza simplei afirmații? Cu totul alta ar fi situația dacă aș găsi, știu eu unde și cum, argumente în stare să-mi susțină ideea. Tot așa, în critică, pot pretinde că literatura lui Camil Petrescu e bună numai pentru pensionari. Idee bizară, dar nouă! Mă va lua cineva în serios? Categorie nu! Ba se va găsi un tip mai spiritual care să-mi recomande să aștept pensionarea, pentru a-mi dovedi mie însumi adevărul punctului de vedere.

Așadar, în ambele prilejuri, dacă ineditul ipotezei ne acaparează imediat atenția, esențială se dovedește argumentarea ei. Valoarea paginii mele va fi într-un raport direct proporțional cu modul în care reușesc să-mi susțin optica, cu stringența și coerența demonstrației. Unde vreau să ajung? La aceea că, mai totdeauna, valoarea criticii depinde de rigurozitatea dovedirii. Se

preocupă careva de calitățile artistice ale paginii critice? Prea puțin! Altă de puțin, încît — avînd în vedere numărul foarte mare al criticilor — ar putea fi ignorați la stabilirea unor eventuale procente. Și nu e cel puțin bizar să pretinzi talent literar criticului cînd nici chiar cel mai infocat partizan al **criticii creatoare** (N. Manolescu) nu-l ia în seamă cînd se ocupă de cărțile confrăților? De vreme ce aprecierea criticii ține de respectarea sau nerespectarea unor rigori științifice se cheamă că talentul (talent de felul celui al poetului, prozatorului, dramaturgului, talent literar stricto sensu) este neesențial în critică.

Asta nu vrea să spună, cumva, că, pentru a face totuși critică — nu e nevoie de nici un fel de talent. Critica seamănă foarte mult cu pledoaria de bază și, pînă la un punct, un bun critic are vocația avocatului. El trebuie să-și organizeze în așa fel discursul încît să te convingă că are dreptate. S-ar putea obiecta împrejurarea că într-un proces juridic sint susținute două cauze inverse, dintre care numai una singură este dreaptă. Nu altfel se întimplă în critică. Exis-

tă două alternative: să afirmi (și să dovedești) că un text este literatură sau, tot așa, că nu este. Și aici o situație pare mai aproape de adevăr, iar cealaltă falsă. Aș întreba, apoi: oare și în critică și la bară obiectul disputei nu este unic? Într-un caz opera, în celălalt „delictul”. Totul e cum interpretezi faptele, cum le legi între ele, cum reușești să le dai coerența convingătoare. „Adevărul”, dacă există unul, va fi atunci de partea celui care are mai multe probe. Și aș mai adăuga: accepti la un proces că una din părți are dreptate și cealaltă nu. Dar față de ce? Evident, față de normele de conviețuire curente. Se poate însă foarte bine ca legislația de acum o sută de ani să fi dat cîștig de cauză celeilalte părți. Oare în critică nu e întocmai? Accepti sau respingi în funcție de gustul public al momentului și de tradițiile legislative ale acestui gust? Și cine poate spune dacă o carte, refuzată azi, nu va fi îmbrățișată mâine cu entuziasm? Exemple sint destule în această privință.

Adrian OPRINA

standardizate — incomparabil inferioare celor pe care le-a creat țărănul de odinioară. În orașul contemporan, în viața lui cotidiană, circulă unele obiecte de artă populară de o certă calitate, însă țărănul își îndreaptă atenția, cînd este vorba de contactul lui cu mediul urban, îndeosebi spre acele obiecte de artă populară a căror demnitate estetică a fost cîntărită prin serializare industrială.

Iată aci o situație paradoxală, în fața căreia se ridică o întrebare firească: de ce țărănul, creator străvechi al unor veritabile comori de artă populară, în parte și astăzi creator și deținător al unor astfel de comori, se simte atras nu odată tocmai de obiectul de artă populară standardizat, serializat, pe care îl găsește din abundență în vitrinele orașelor? Încercînd să dăm un răspuns, credem că este vorba de un reflex al unei acute seducții generale pe care-l exercită astăzi, crescendo asupra săteanului, obiectul de proveniență urbană, modernizat în sensul „marcării” lui industriale. Vedem în aceasta un apetit deschis, nesățios, către o gamă de obiecte, de lucruri, ce semnifică pentru țărăn un mediu de confort și civilizație superior, spre care abia de curînd, în perspectiva unei noi societăți, i-a fost îngăduit să se îndrepte. Dar — după cum se vede — acest apert operează uneori neselectiv, iar pro-

cesul educativ nu intervine totdeauna la timp și adevărat.

În legătură cu proliferarea obiectului de artă populară în mediul orășenesc contemporan, este necesar să precizăm că nu este vorba în această privință de o ruralizare rudimentară, idilic-patriarhală, a gustului urban, ci mai degrabă de o nouă revitalizare a gustului pentru obiectul de artă populară în consensul unei exprimări deschise a latențelor de trăsături moderne pe care le conține acest obiect. Tocmai de aceea ni s-a și impus ca sugestiv termenul de gust paleo-modern. În această ordine de idei, nu ne putem alătura opiniei lui René Huyghe, care confundă puterea conservatoare a artei populare cu „pasivitatea”. René Huyghe invocă mereu „pasivitatea” artei populare, fapt pe care destulul real al acesteia nu-l confirmă. Arta populară este conservatoare în sensul fixării îndelungate în timp a caracterelor ei, dar, în același timp, aceste caractere devin — de la caz la caz — active, se raportează la exigențe estetice ale unei epoci sau alta, fie pozitiv, fie negativ.

Cauzele care au generat revitalizarea deosebită în mediul uman orășenesc a gustului pentru unele compartimente ale artei populare nu sint nici simple, nici prea ușor de explicat. După opinia noastră, este vorba de acțiunea unui

complex de cauze.

Una din ele — cea mai la îndemînă de constatat — este acel suflu mimetic al răspîndirii pe care orice modă îl aduce cu sine. Pentru că — s-o recunoaștem — în răspîndirea acestui gust este și ceva din ostentația mimetică a unei mode. Observația aceasta a fost făcută, cum s-a văzut, și de George Oprescu cu cinci decenii în urmă. Inșă a rămîne numai la acest stadiu al explicației ar fi insuficient și intractiv superficial. În cazul acesta este necesar ca inșăși moda să fie explicată prin cauze mai profunde.

Una din aceste cauze o constituie — credem — o anumită compensație estetică cotidiană împotriva monotoniei acute pe care o aduce cu sine serializarea industrială a obiectului modern.

Ceea ce generează această monotonie nu este inșăși calitatea de „artă implicată” a obiectului modern ci — din nefericire — infanta ei repetabilitate standardizată. Confortul obiectului industrial modern este, firește, constructiv și cu totul necesar. Dar el aduce cu sine, fatalmente, și o anumită dezindividualizare estetică. Acestea omul de gust se străduiește să i se opună, între altele și printr-o apelare la obiectul de artă populară — atunci cînd este de calitate — deoarece acesta are o expresivitate estetică deosebit de vivanță,

mai variată și uneori mai aproape de unicat. Firește, sint puținii cei care își pot îngădui să achiziționeze unicate pure ale unor creații de artă populară. Inșă, uneori, artizanatul reușește, prin soluții estetice acceptabile, care să atenueze monotonia marilor serii industriale, să lanseze serii mici de obiecte de artă populară, soliciate astăzi de locuitorii orașelor noastre, capabile să se apropie, cit de cit — fie și cu unele compromisuri — de aureola unicateilor.

O altă cauză a revitalizării contemporane a gustului pentru arta populară în mediul orășenesc, rezidă în încărcătura de modernitate latentă pe care o deține arta populară românească tradițională, de proveniență țărănească. Deosebit de receptiv față de obiectul intens stilizat, orașanul de astăzi își face un titlu de noblețe din a readuce la lumină, în prim plan, simplitatea geometrică și acuitatea cromatică — dar nu stridența — formelor expresive proprii artei noastre populare. Este o soliciție ce se dovedește a fi în consensul unor cerințe estetice ale acestui secol.

În sfîrșit, încă o cauză — nu cea mai puțin importantă — ce rezidă într-un sentiment intim, nedecarat, difuz chiar, că voga urbană a acestui gust paleo-modern constituie o contribuție la conservarea activă a unei arte de adincă umanitate și asemene context, constituindu-se o atocuprinzătoare încremenire a gîndurilor, e greu să mai realizezi ideea unor osmotic raporturi dintre contemporaneitate și tradiție, raporturi care să includă necesara permeabilitate la tot ceea ce, valoros și înaintat, a creat umanitatea în decursul zbuciumatei ei istorii. Astfel stînd lucrurile, ce este mai absurd: să nești printr-o contestație modernistă toate aceste inestimabile valori sau să le mumifici, prin validarea critică a tabloului de panopticon mai înainte zugrăvit? Și-n definitiv, nu e riscant să vorbești în numele eternității, cînd numai erorile n-au lipsit judecăților de valoare formulate de la nivelul celor mai înalte autorități literare ale epocii? Această, mergînd pînă la erori de auto-definire: „Boileau, spune Sainte-Beuve, îi răzbuna și îi susținea cu minie pe antici împotriva lui Perrault, care-i prefera pe moderni, adică pe Corneille, pe Moliere, pe Pascal și pe oamenii cei mai de vază ai timpului său, inclusiv pe Boileau, printre cei dinții. Bunul La Fontaine, luînd în această ceartă partea învățatului Huet, nu-și dădea seama că el inșuși, cu toate neatențiile sale, era pe cale

de a se trezi, la rîndul său, clasic” („Ce este un clasic?”) Erorile fiind, deci, posibile iar modificările sau corectările de optică și atitudine — inevitabile (uneori) sau necesare (alteori), ce reprezintă în acest caz un tabu? Fie că-l considerăm forma cronică a unei alergii produse de un tabiet cultural contrariat, fie expresia unui subiectivism exacerbat, el reprezintă, indiscutabil, o samavolnică absolutizare, o abuzivă interdicție în procesul firesc și necesar al metabolismului spiritual al unei civilizații, al circulației și confruntării ideilor. Motiv pentru care, abia în acest caz, al invocării tabu-urilor, se cuvine a se face apel la principiile eticii. Firește, nu în apărarea respectivului tabu, ci tocmai împotriva efectelor poluante ale instaurării acestuia.

Ca să nu mai vorbim de faptul că, din perspectiva epocii noastre, epocă de lucidă, constructivă considerare a condiției umane, de triumf deplin al rațiunii împotriva oricărui dogme anchilozante, apare anacronic și chiar grotesc acest apel la false zeități și apocrife mitologii de care, de altfel, omenirea s-a despărțit, de mult, rîzînd.

Grigore SMEU

¹ Edgar Morin: *Commune en France, La metamorphose de Plodemet*, Librairie Arthème Fayard, 1967, p. 229.

² Gh. Oprescu, *Arta țărănească la români*, „Cultura națională”, București, 1922, p. 7.

³ René Huyghe, *L'art et l'homme*, vol. I, Librairie Larousse Paris, p. 79.

derne) în totalitatea lor, fiind greu de imaginat o atitudine diametral opusă față de clasicii literaturii, pe de o parte, și, față de scriitorii (clasicii), aparținînd clasicismului, pe de alta. Și, dacă există totuși scriitori aparținînd clasicismului, care astăzi nu se mai numără printre clasicii (nici în cadrul literaturii universale, și nici în perimetrul respectivei literaturi naționale), acest lucru nu face decât să sublinieze și mai mult permanența ierarhizare pe care o operează timpul care are, în mod evident, ultimul cuvînt, în această spinoasă și mult controversată problemă. El operează cele mai drastice reconsiderări, multe fără drept de apel.

Ceea ce rezultă totuși ca o concluzie necesară și de necontestat, este „eterna” posibilitate a unor modificări de atitudine, individuala sau colectivă, întrebarea fiind: în ce măsură, exprimarea unei asemenea optici insolite sau neconformiste lezează valorile puse în discuție și de la ce punct se impune să invocăm, în apărarea lor, nobilele principii ale eticii?

Pentru a răspunde, se impune, mai întii, să observăm că o asemenea modificare de atitudine se produce, inevitabil, prin inșăși condiționarea istorică, de care vorbește și Croce și căreia îi sint supuse toate valorile, inclusiv cele estetice: „Madona lui Cimabue, spune el, stă tot în Santa Maria Novella, dar vorbește ea vizitatorilor de azi ca florentinilor din secolul al 13-lea? Și, chiar dacă timpul n-ar fi înnegrit-o, nu trebuie să presupunem că impresia pe care ne-o produce astăzi e cu totul deosebită de cea de atunci? Chiar în cazul aceluiași individ poet, o poezie, compusă în tinerețe, îi va face oare aceeași impresie de altă dată, dacă ar citi-o la o vîrstă înaintată, într-o dispoziție cu totul schimbată?”

Pe de altă parte, o modificare, evitabilă sau, cel puțin corectabilă,

se produce citeodată, în inșuși procesul instituționalizat al recepției clasicii, aduși la numitorul comun al unor impozante merite formale, dar frustrați, într-un fel sau altul, de elementul nou, militant, prin care aceștia înfruntaseră conformismul sau conservatorismul epocii lor. „Ce uluitoare antologie, exclamă Gide, („maestru al clasicismului modern”, cum îl numește Camus), s-ar putea face (...) pentru a grupa și reliefa elementul revoluționar din toate marile scrieri ale trecutului. S-ar părea că școala e chemată să-i domesticească pe clasicii; apar potoliți, cuminiți, îmblîniți, inofensivi; armele lor cele mai ofelite — prin o bișnuință se tocesc. Nu-i citești cum trebuie dacă nu le refaci ascuțișul.” Același lucru îl spune și Stanislavski: „Pușkin, Gogol și Moliere, ca și alți mari poeți, au fost de multă vreme și o dată pentru totdeauna acoperiți de zdrențele diferitelor tradiții, prin care anevoie poți străbate pînă la ființa vie a personalității lor (...) Vina acestor prejudecăți, a denaturării marilor opere dramatice prin tradiții false (s.n.), o poartă nu numai teatrele și actorii lor, ci, într-o măsură și mai însemnată, pedagogii care, încă de pe cînd elevii lor sint la o vîrstă fragedă, cînd receptivitatea, intuiția și memoria sint deosebit de ascuțite, le strică pentru toată viața farmecul primului contact cu marile genii. Ei le vorbesc despre geniu după același canon comun, răsufflat și sec.”

În sfîrșit, o altă modificare, nu de optică, ci de structură, de astă dată, este semnalată de Baudelaire: „E, desigur, foarte bine, spune el, să studiezi maestrul din antichitate, ca să înveți cum să pictezi, dar lucrul acesta nu poate fi decît un exercițiu de prisos, dacă scopul pe care-l urmărești e să înțelegi caracterul frumuseții actuale.”

Rezultă în mod evident că pro-

cesul încorporării valorilor clasice nu poate fi, în nici un caz, unul de banală conservare. Faptul a fost semnalat, de altfel, încă de acum un secol și mai bine, de către Sainte-Beuve, într-un rațional program de reconsiderare a clasicilor: „Pentru a menține tradiția nu este totuși îndeajuns să o legăm bine de monumentele ei cele mai înalte și mai înguste; trebuie să o verificăm, să o controlăm neîncetat la punctele ei cele mai apropiate, să o întinerim chiar, să o ținem într-o veșnică legătură cu tot ce este viu.”

(...) „Vom încerca deci, domnilor, să nu admirăm mai mult decît trebuie; să nu acordăm totul unui singur secol, fie și un secol mare; să nu mizăm totul deodată pe cîțiva mari scriitori. Vom încerca, vorbind despre ei, să elogiem inșușirea lor principală; fiindcă chiar și la autorii mari există o însușire principală. Numai contemporanii au toate însușirile și în același timp pe cele mai contradictorii; vom fi mai sobri cu cei vechi (anticii) și cu clasicii noștri; această sobrietate va fi ea inșăși un omagiu.” („Despre tradiție în literatură”).

Exersarea unui asemenea (echilibrat, clasic) spirit critic face să se spulbere de la bun început mirajul unor „valori eterne”, sustrase judecăților timpului printr-un tabu sau altul. Pentru că, la urma urmelor, ce înseamnă altceva „valori eterne” decît sustragerea lor de la orice condiționare istorică, eludarea legilor dialecticii și cantonarea în metafizic? În care caz, chiar și apelul la etică își pierde caracterul concret social-istoric, punctul de referință fiind acela al unei „eternă” idei de bine și frumos, care n-ar trebui contrariată de vreun gest profan. Privit dintr-o asemenea perspectivă, universul clasicilor devine un fel de panopticon în care nici o etichetă nu riscă să fie deplasată de la locul ei. Într-un

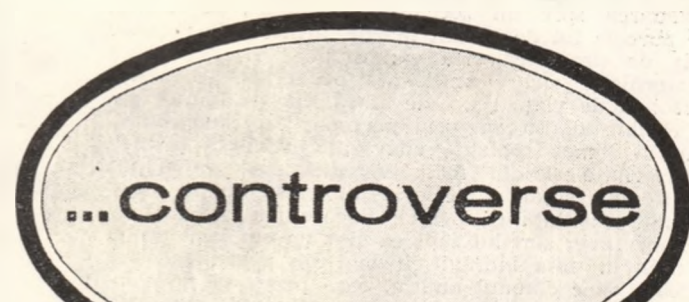
asemenea context, constituindu-se o atocuprinzătoare încremenire a gîndurilor, e greu să mai realizezi ideea unor osmotic raporturi dintre contemporaneitate și tradiție, raporturi care să includă necesara permeabilitate la tot ceea ce, valoros și înaintat, a creat umanitatea în decursul zbuciumatei ei istorii. Astfel stînd lucrurile, ce este mai absurd: să nești printr-o contestație modernistă toate aceste inestimabile valori sau să le mumifici, prin validarea critică a tabloului de panopticon mai înainte zugrăvit? Și-n definitiv, nu e riscant să vorbești în numele eternității, cînd numai erorile n-au lipsit judecăților de valoare formulate de la nivelul celor mai înalte autorități literare ale epocii? Această, mergînd pînă la erori de auto-definire: „Boileau, spune Sainte-Beuve, îi răzbuna și îi susținea cu minie pe antici împotriva lui Perrault, care-i prefera pe moderni, adică pe Corneille, pe Moliere, pe Pascal și pe oamenii cei mai de vază ai timpului său, inclusiv pe Boileau, printre cei dinții. Bunul La Fontaine, luînd în această ceartă partea învățatului Huet, nu-și dădea seama că el inșuși, cu toate neatențiile sale, era pe cale

de a se trezi, la rîndul său, clasic” („Ce este un clasic?”)

Erorile fiind, deci, posibile iar modificările sau corectările de optică și atitudine — inevitabile (uneori) sau necesare (alteori), ce reprezintă în acest caz un tabu? Fie că-l considerăm forma cronică a unei alergii produse de un tabiet cultural contrariat, fie expresia unui subiectivism exacerbat, el reprezintă, indiscutabil, o samavolnică absolutizare, o abuzivă interdicție în procesul firesc și necesar al metabolismului spiritual al unei civilizații, al circulației și confruntării ideilor. Motiv pentru care, abia în acest caz, al invocării tabu-urilor, se cuvine a se face apel la principiile eticii. Firește, nu în apărarea respectivului tabu, ci tocmai împotriva efectelor poluante ale instaurării acestuia.

Ca să nu mai vorbim de faptul că, din perspectiva epocii noastre, epocă de lucidă, constructivă considerare a condiției umane, de triumf deplin al rațiunii împotriva oricărui dogme anchilozante, apare anacronic și chiar grotesc acest apel la false zeități și apocrife mitologii de care, de altfel, omenirea s-a despărțit, de mult, rîzînd.

Al. I. FRIDUȘ



Mă văd mereu întorcându-mă. Mă văd cum adaug cu răbdare un pas celuilalt pas, în acel drum pe care Tudor l-a numit Marea Întoarcere. Iarnă, frig. Străzile pustii, ferestrele caselor luminate. Decembrie mohorât, cu gheață pură, cu zăpadă multă adunată în nămeți pe marginea trotuarului, amintindu-mi de iernile din copilărie, când mă cățaram pe virful mormanului alb și-mi dădeam drumul pe călcie până în poarta casei și când fratele meu, Paul, ridea cu lacrimi, cuprins de o bucurie inexplicabilă, furat de joc și de nepăsarea imaculată ce continua să cadă asupra străzii. Zăpada și tăcerea erau elementele principale ale decorului meu de atunci, ca și de mai târziu, din timpul acelei Mari Întoarceri, care a fost de o intolerabilă tristețe.

Îmi voi aminti adesea de drumul risipit al revenirii mele în casa domnului amiral — capitulare definitivă, singurul gest, totuși, de care sînt mîndră pentru că este și unicul împlinit, dus pînă la capăt.

Mă văd mereu pe drumul acela risipit, printre nămeți de zăpadă, printre case zăvoapte, printre copaci înghețați, înaintînd spre Capătul Capătului, spre marginea tineretii mele prost întocmite. Și el pare foarte îndepărtat, pierdut într-un timp fără măsură.

Era în ordinea firească a lucrurilor să mă întorc spre casa domnului amiral, ostenită de un dor nespus pentru

Mor lent, înghițiți de nenoroc și voiau să aibă martori docili, care să nu-i hărțuiască. Au făcut ce-au făcut și m-au adus în starea asta de ostenită deznădejde, cînd mi se pare stupid orice gest de împotrîvire pentru că-i iubesc și nu voi mai trăi ușor fără ei.

Fără răul meu necesar. Și-au construit temeinic decorul de care aveau nevoie și s-au simțit bine, în siguranță, între acești pereți mucegăiți, pe care i-au socotit ai lor, numai ai lor. Proprietate absolută.

Ceea ce fac acum, stînd printre lucrurile părăsite ale bătrînului amiral, în camera pustie, ceea ce încerc să împlinesc, este justificarea întoarcerii mele aici, este găsirea unei scuze, neputința mea de a mă smulge din cel de-al doilea clan, din familia a doua a vieții mele. Și cînd realitatea nu mă ajută, inventez dar, ceea ce e mai greu suportabil, este că ea chiar mă ajută.

Întorcîndu-mă în seara aceea de Crăciun spre cea de-a doua peșteră, frigul... Ce rost are... Ei așteptau... Eram sigură că așteaptă și veneam spre ei cu ciudă și iubire, alunecam resemnată spre Capătul Capătului păstrînd un regret pentru ceea ce nu fusesem în stare să săvîrșesc — exilul definitiv. Nu reușisem să trăiesc dincolo în lumea curajului de a fi. M-am gîndit mult pe acel drum umilitor, aflat în ordinea firească a lucrurilor, că nicăieri

Am trăit mereu cu gîndul la clanul însingurat pe care nimic nu-l mai putea susține moral decît sacrificiul meu vinovat, la fiecare din personajele lui, de care eram legată prin multe canale subterane. Săpăsem prea adînc, neobosită cîrțită, și propriile mele galerii mă trăgeau înapoi.

Mai întîi domnul amiral. Vai, bătrîne! Dorul năprasnic de ființa ta buimacă mă sorbea înapoi spre casă năpădită de ierburi sălbătice. Numai tu știai să-mi vorbești ca unui bătrîn. Nimeni nu înțelegea în afară de tine, cît de bătrînă sînt și cît de tare îmi place să uit de vîrsta mea. Îmi lipsea ritualul care domnea în casa ta, Obîșnuința, Obîșnuită a Obîșnuinței.

Oamenii mă judecau după înfățișare. Vedeau un chip tinăr, un trup sănătos, un obraz neted, un mers sportiv, viguros. Mă socoteau un suplu exemplar uman de douăzeci și cinci de ani, ceea ce era foarte departe de adevărul adevărat. Numai bătrînul știa că în sufletul meu a nins demult. Nu mai puteam trăi fără el, pentru că era singurul care știa acest secret, pentru că binele meu era numai în preajma bătrîneții sale înțelepte și cinice, atît de înțelepte și atît de cinice, încît dădea aparența unei strașnice blîndeți.

Era mai apoi fiul amiralului! De prea multe ori am oscilat, n-am reușit să mă despart de Alexandru și niciodată nu i-am spus adevărul, nu i-am spus că în jocul

NOAPTE DE DECEMBRIE

dana

acea otrăvă care domnea peste tot, care cocolise sufletul bătrînului, al fiului, al fiicei sale, al lui Tudor, al meu, pentru farmecul decreștit al navei naufragiate. De mult intrase apa în cală, de mult ruginiseră mașinăriile, de mult marinarii își dăduseră duhul pe puntea devastată — naufragiul se prelungea, se prelungea, se prelungește, se va prelungi pînă la apusul vieții vieților noastre.

Domnule amiral, spuneam în drumul meu risipit, mă predau și trebuie să recunosc că am presimțit acest final încă de cînd, intrată în odaia dumneavoastră, am tras adînc în piept aerul stătut al izolației orgolioase. V-am respirat aerul și m-a amețit. Tot ce a urmat s-a petrecut din inerție. Plănuisem prea atent fiecare mișcare pentru ca ceva să se mai poată împlini, dar la nici un gest real nu am mai participat. Am executat mecanic ceea ce îmi pusesem în cap să execut uitînd să mă apăr. Ei, cam asta a fost, bunule, bătrînule!

Spuneam toate lucrurile astea și încercam să ascund, chiar și în gîndul meu, domnului amiral, adevărul sens al întoarcerii mele. Nu-i puteam explica, nu-i puteam mărturisi cîtă lașitate era în revenirea mea în casa lui iernatică. În lumea reală, în lumea care socotea firește gestul așezării unei cărămizi peste cealaltă întru ridicarea edificiului zilnic, în lumea aceea mi se ceruse să am curajul de a fi, să am curajul de a face. Efortul mi s-a părut prea mare și izbînda prea îndepărtată. Mă molipsisem de trufie, de trîndăvie, de visare, de consolare. Domnule amiral, ar fi trebuit să-i spun, dacă m-ar fi apucat deodată nevoia sincerității absolute, am învățat de la voi să-mi găsesc ușor justificări pentru lipsa acestui curaj, am învățat tehnica suavă a aminărilor, a nehotărîrilor, tehnica abilă a obîșnuinței, a tihnei izolației. Boala asta s-a întins ca o pecingine. Lumea de afară mi-a cerut să am curaj și fug spre voi din lașitate. E atît de calmantă atmosfera casei noastre, e atît de bine în clanul nostru ce și-a căpătat un ritual constant de viețuire, un ritual pe care nici un eveniment nu-l poate tulbura.

Dar discursul meu era zadarnic. Trebuia să se întîmple ceea ce s-a întîmplat pentru că eu să mă pot desprinde din casa domnului amiral. Eu, eu nu puteam, prin propria mea voință să mă desprind. Era necesar să dispară el — clanul perfect al bătrînului — pentru ca eu să fiu constrînsă a-mi cîștiga acel curaj de a fi, acel curaj de a face. Întoarcerea acolo, în casa ca o corabie beată a avut o singură consecință: am constatat că nu mai pot trăi decît în afara ei. Nu pentru că nu m-aș fi convins de necesitatea evadării ci pentru că aceea viață de clan nu mai putea exista — dispăruse stăpînul.

Și mergeam pe străzile pustii în noaptea Crăciunului, umilită de propria mea neputință și plină de ciudă împotriva celor ce mă așteptau. Urîtă fusese înscenarea plecării mele, era un moment penibil întoarcerea. Nu știam dacă exista măcar unul dintre ei care să fi fost sincer cu mine, care să mă fi iubit dincolo de egoismul hidos al ființei sale? Așteptarea pe care o bănuiam atît de intensă și atît de calmă, totuși, mă încredința că se săvîrșise un complot, un monstruos complot împotriva mea. Și eram victima, și-i uram, și-i doream și nu mai puteam trăi fără ei! Încă de mult spusese: „Sînt Răul meu necesar. Toți la un loc alcătuiesc Răul meu necesar”. Chiar așa a rămas.

Trebuie să adun în memorie amănunțele revederii care să-mi mențină starea de convalescență, de tristă și voluptuoasă convalescență, pe care o simt și care se va prelungi neîndoielnic. Fiecare a dat o dată în viața spectacolul ratării sale definitive. L-a dat Alexandru și am fost rea, neîngăduitoare, l-a dat Tudor și l-am urît de moarte, acesta a fost al meu și-l voi reface în minte pînă îmi va plăcea nespus de mult, pînă nu voi mai putea trăi în afara lui.

Pentru că toate s-au sfîrșit aici, în camera din care domnul amiral lipsește, în camera plină de obiectele lui desprecuate, adăpostind însă, între patul de fier ce scrișile prelunge și masa îmbrăcată de cărți vechi și de caiete, străjuită de machetele fregatelor lui, o lume suficientă sieși, fascinantă ca laboratorul unui alchimist. Domnul amiral după atîtea regrete și plîsete pe ruinele casei lui, din care nu mai rămăseseră decît cîteva lucruri, candela din cristal franțuzesc, masa de mironenii și aristonul, domnul amiral știuse să însuflețească acea meschină încăpere unde trăia de atîția ani, transformînd-o într-un minunat „port al resemnării”. Cu cîtă bucurie i-am scris memoriile inventate, ignorînd mirosul borcanelor nespălate de iaurt! Camera lui primea pe Alexandru, ce-și purta în spate orgoliul ratării și duhneala bețiilor, cu sublimele lui gesturi de însingurat, pe Tamara, epuizată de alergătura pe la lecțiile ei de franceză și engleză și veșnic dorind evadarea spre un „occident splendid”, pe Tudor, însoțit de aureola lui de savant martir, urmărit de neșanse și urmărit de dragostea mea camuflată.

Se statornicise aici o umanitate periferică, se crease o celulă izolată de viața reală de afară, dar cu tainice resurse de combustie. Eu, singurul personaj care mai putea supraviețui în lumea cealaltă, adevărată, venisem printre ei din curiozitate și din maladiivă dragoste pentru un bărbat indiferent, m-am amestecat în existența lor singulară și am conștientizat că pentru fiecare am devenit un punct de reper prin simplul fapt că sînt un om încă tinăr. Dar nici unul nu m-a îndrăgît, tocmai din pricina acestei tinereți. Poate doar domnul amiral, care putea să ne contemple pe toți după ce trăise, așa cum crezuse de cuvîntă, o altă viață, necunoscută nouă. M-au pedepsit pentru că am încercat să-i justific, altfel decît doreau, altfel decît încercau să dovedească și pentru că îndrăznisem să viu printre ei de bunăvoie.



dumitriu

nu e locul meu, nici măcar acolo unde mă duceam, adică aici, în camera aceasta prăfuită, îmbrăcată. Izolată mă simțeam în casa domnului amiral, o intrusă care dădea mereu celor din jur un punct de referință, un reper al eșecurilor lor, ca și în casa familiei mele, unde moartea lui Paul stricase armonia afectivă. Eram o ființă migratoare nicăieri la locul ei și pretutindeni așteptată, pîdită.

Cînd părăsisem locuința amiralului, simțind că lupta mea ascunsă cu Tudor se soldase cu o înfrîngere lamentabilă, sperasem ca marea viață de afară să mă înconjure, apă bună și limpede. Plecarea, însă, nu schimbase nimic.

meu de-a dragostea fusese elementul unei provocări, că îl iubeam de mult, foarte de mult pe Tudor și că tot ceea ce făcusem, inclusiv mariajul acesta nenorocit, făcusem pentru a-l scoate pe doctor din indiferență, pentru a-l forța să mă vadă, să știe că-l iubesc și că numai el, oh, numai el, acvila drumeață prin țărîna și ceață, este Bărbatul Care... Să-i spun și să scap, să fie mărturisirea ca o ispășire, ca o eliberare! Aș fi reușit să mă justific? Alexandru nu s-ar fi interesat de justificări, ideea că încă o dată — pentru a cîta oară? — era păcătuit l-ar fi adus aproape de desperare. Dar nu este cu totul lipsită de temei bănuiala că în disperare s-ar fi strecurat o bucurie, o ascunsă bucurie — aceea a împlinirii unei totale nefericiri. Vanitatea de a avea o neșansă absolută l-ar fi făcut să întîmpline vestea ca pe o sîrbătoare, ca pe o izbîndă.

Sentimentul meu de vinovăție, jena că-i înșelasem lui Alexandru credința și că-l implicasem într-o poveste pe care nu o bănuia și în care avea totuși un rol inconștient a complicat lucrurile. Culpa m-a legat de el într-un mod ciudat, m-aș fi lăsat umilită, batjocorită, numai să nu-l mai ating cu vreo altă minciună. Nu puteam hotărî despărțirea, din cînd în cînd plecam o zi, două și mă întorceam, nu din dragoste și însingurare, ci, pur și simplu pentru că într-o stare depresivă ai nevoie să faci un lucru care altora și, prin alții ție, mai ales ție, să ți se pară dovada unei afecțiuni triste, care-i va uimi pe spectatori, a unei mari generozități a sufletului tău chinuit, a unui înfinit sacrificiu, și astfel să-ți cîștigi dreptul de a te socoti deasupra tuturor, mai puternic și mai liber.

Din pricina vinovăției pe care o resimțeam față de el nu-l puteam alunga. Împăcările și despărțirile noastre au suferit numai din pricina minciunii pe care nu i-o puteam dezvălui. Și știam că are nevoie de spectacolul revenirilor, și știam că are nevoie de cuvintele mele aspre, neierătoare, care îi întregeau universul lui deformat. Trebuia să creadă că mă nedreptățeste pentru a avea o vinovăție adevărată. Își luase dreptul de a fi vinovat doar de vini imaginare.

Mă voi întoarce la Alexandru, mă gîndeam atunci, în seara de Crăciun, arătîndu-i astfel că știu cît suferă, dar și el, la rîndul lui, se va preface că înțelege oscilațiile mele și va striga — și aici ar fi fost nodul întregii aventuri, momentul culminant al dramei aparente — și va striga „Mea culpa, mea maxima culpa”, se va declara nedemn de mine, îmi va descrie suferința lui, mi-o va arăta în toată splendoarea și din nou va striga: „cenușă, cenușă, mai multă cenușă pentru creștetul meu, să-mi ispășesc păcatul nesăbuității, păcatul de a chinui femeia iubită, păcatul orgoliului și al bătrîneții pretimpurii, păcatul egoismului, păcatul de a suferi prea puțin, păcatul îmbătrînirii, al ratării, al Trufiei”.

Mai era apoi Tudor. De cînd a intrat în casa primului meu clan, alături de Paul, fratele meu, m-a cuprins frenezia unei unice și complicate obsesii care, tîrziu, s-a golit de orice sentiment, devenind o îndărătnicie bolnavă pe care niciodată n-aș putea-o explica fără a trăda cinismul și furia ce au stimulat-o, ciuda adîncă ce mi-a stat în suflet.

Orgoliul mi-a fost de o mie de ori jignit de apatia lui, dar nu am crezut în jigniri atîta timp cît mai aveam un scop. Abia cînd mi s-a arătat adevărul și ridicolul rezultat al înflăcărilor mele, al provocărilor mele repetate, am simțit povara unei umilințe, pe care nimic nu mă va ajuta s-o uit. Mai întîi din recunoștință, mai apoi din dragoste și mai apoi din ciudă, am căutat să obțin intimitatea ce mi se părea desăvîrșită, Armonia Armoniilor Armonioase de care el, Tudor, nu era cîtuși de puțin con-

Acolo, jos

Împodobit cu mărăcini șarpele binelui umblă. Destrămat ospățul și ruga impietrită în ochiul tulburat al Mariei. Și mor în peșterile mici zeitățile uitate de un șir de milenii. Condamnatul pe rug stăruie în piața înșesată de oameni, privitori blinzi, sfinți părinți cu sutanele roase de invidii și molli. O, iată-mă departe; viața mea o goană imensă — pe un drum fără călăuze și aur strîvit de asini în copite. Alerg precum cel iute de picior și broasca festoasă mereu ajungînd mai aproape de cer. Acolo jos, șarpele binelui umblă...

Ca o adiere

Ce preț pentru rămînerea lingă cei stînși, văzduhul inchiupie migrații

și părul tău mă atinge ca o adiere desprînsă vechilor orații. A supt răcoarea un gînd de lebedă pe lacul ce se alcătuiește azi și ochii mei se adîncesc încît privindu-i ai putea în ei să cazii.

Veghe

Îmi frige tălpile frigul. Nici o povară nu vine ziua; dau seama și pentru tristeți și pentru plecări. Un vuiet surd îmi stăruie în timpane, ca valul după ce o mare s-a retras spre a-și judeca în liniște apele. Unul mi-e prieten adevărat, unul îmi este și gide. Vai, acest trunchi nu-i hărăzit veșniciei, doar singele, neimblinzitul meu singe duce patima imnului. Rămîne un punct sau o flacără strivită din simțurile cu atîta înțelepciune hrănite. Să fiu, îngăduie-mi, datornicul mut, cerînd eliberarea din strimtoare. Miine se va celebra triumful.

Dar frigul frige tălpile și eu mă grăbesc să duc o floare pe mormintul celui uitat.



george chirilă

știent. Nu pricepusem un lucru cât se poate de simplu, că venisem prea târziu sau prea devreme, că Tudor nu mai era doctorul care îl vindicase miraculos pe Paul, ci un exemplar al lumii domnului amiral, un învins prematur, ca și toți ceilalți, un bărbat îmbătrinit, obosit, retras în mica laștași convenționale și dind toate semnele unei oboșeli firești, unui din acei bărbați de patruzeci de ani care șovăie atît de neabil între vigoare și lene, între energie și renunțare, dind semnele unei oboșeli fizice, pentru că nu mai sînt în stare să respire oricum și în orice clipă la fel, avînd nevoie de evenimente iluzorii care să umple pauzele lungi, terne, de existență; dind semnele unei oboșeli afective — o, cîte sentimente nu mai pot încerca, și se căznesc cu toată încordarea ființei lor cangrenate să le nască, și durerile facerii îi scot din manți și o iau razna peste cîmpii în căutarea liniștii necesare; dind semnele unei oboșeli intelectuale, gesturile făcînd parte dintr-o biografie deja constituită, care nu se cere decît completată, adnotată, întărită în liniile ei mari și convulsive, ascunzînd în spatele gesturilor lor semnificații bizare de unde nu-i mai poți culege așa cum *sînt*, ci așa cum *ar vrea* să fie.

A vrut să mă facă să cred că-și înfrînge orice elan afectiv tocmai pentru că se simte îmbătrînit și învins de o viață ce l-a fost potrivnică. Voia să mă convingă, dar nu avea destule cuvînte pentru un asemenea discurs și a rîsînt stîns: „Fără text”. Atît a fost sau atît cred eu că a fost jignitor; încercarea de a se păstra confortabil în „fără textul” acela, lăsînd să plutească în aer ideea unei inhibiții sentimentale forțate.

Se imagina pe sine în mijlocul unei străni probleme de conștiință — un fel de luptă între virtute și remușcare, între pasiune și datorie, o luptă ascunsă și copleșitoare. Dacă i-aș fi spus lui Alexandru ce se petrece între mine și Tudor, s-ar fi iscat Marea Dramă care ne-ar fi cuprins pe toți, în egală măsură, dar i-ar fi făcut fericiti doar pe ei. În liniștea unui cămin aproape conjugal s-ar fi născut ucigătoare false dispute, ca niște pietre de moară care ar fi măcinat între ele adevărurile acelea mici și regretabile pe care le camuflam. Nici unul nu se temea de păcat pentru că nici unul nu credea în cunoașterea lui de către alții. Ceea ce ei ignorau era un fapt care pe mine mă îngrozea. Moartea poate însemna contactul cu tot adevărul, cu tot ceea ce există, respiră, gîndește, doarme sau lincezește. Și atunci fratele meu știa, el era mort și știa, de aceea mie mi-a fost frică și am înaintat în vinovăție cu gîndul la pedeapsă.

Din ziua în care aflasem de la doctorul Maxim că Tudor se lăsase ademinit de catastrofa ratării, că ne miușc, că ne ascunsese povestea odios de ridicolă a leacului descoperit, am socotit bătrînețea lui fără margini. Nu numai că suferise eșecul, că acceptase convenția care îl anula, care îi anula lucrul acela destul de imprecis, singurul care mai poate avea însă o importanță și care se numește desîn, dar îi era greu să-mi spună, ceruse ajutorul domnului amiral pentru a micșora efectul evenimentului. Pentru prima oară mi s-a făcut milă de el și n-am mai suportat apropierea. Se gîndise cum să ne familiarizeze cu situația și, intimidat de propriul lui eșec, își înscenase cu bătrînul cuipa mărturisirii. Maxim îi jucase și de data asta festa: „Trufia e ca o haină, cu timpul se tocește!” mi-a murmurat la ureche tandru cîntecul aspru cu sunete ascuțite, înțepătoare. Eu tocmai trufia asta blestemată iubeam. Trufia Trufășa a Trufiilor îl stăpînea pe bărbatul vieții mele, care, ca un cavalier medieval, își apărase onoarea cu prețul vieții neîmplinite. Onoarea! Cuvîntul magnific! Tudor, onorabilul domn al onorabilei curți a Marelui amiral Leviathan, și-a abandonat trufia.

De Alexandru ca și de Tudor nu te apropii decît din dragoste pentru trufia lor prea trufășă, eliberatoare, aîf de puternică, încît le oferea prilejul de a nu reuși niciodată să fie imorali. Credeau că sînt liberi de toate rigourile morale pentru că aveau o morală specială, deasupra tuturor moralităților posibile. Din conștiința ratării se nașteacea mîndrie bizară. Spuneau: Nu ne pasă de nimic, sîntem deasupra vieții. O puteau spune pentru că nu mai aveau nimic de pierdut. Pierduseră totul! Nu cereau nimic pentru că nu mai aveau ce să ceară. Și, totuși, Tudor venise deodată la bătrînul amiral să ceară ajutor în demonstrarea lipsei de sens a fostei lui Trufii, și o imensă milă mi-a umplut sufletul de amărăciune, și i-am părăsit cu gîndul neîntoarcerii.

Am crezut că va fi bine departe de atmosfera aceea îmbicsită de eșecuri, ale lor, ale mele, dar mîntea mi-a fost mereu lingă ei, cu un regret sfîșietor că nu există nici o scăpare.

Nu există nici o scăpare. Sentimentul că ei mă așteaptă, că în această cameră stau alături, trîncănînd vezi și uscate dar ascunzînd fiecare încordarea cu care urmăreau zgomotele de afară, că poate unul din ei se hotărăște să dea pe față gîndul așteptării, iar ceilalți îl privesc cu recunoștință, ca și cînd i-ar fi salvat de la cine știe ce mirșavie, sentimentul că undeva — aici între lucrurile a-furisitului de bătrîn — și s-a pregătit un loc anume, al tău, pe care nimeni nu ți-l poate uzurpa, că numai tu poți intra acolo stăpîn și cu toate gesturile firești și familiare, fără ca cineva să protesteze, chiar dacă intri umilii, supărat de neputința ta de a migra spre alte spații mai verzi și mai calde, sentimentul acesta, cred, îți dă o stare de intensă mulțumire și, uitînd Răul Răului din Casa Amiralului, nu ți lași picioarele împiedicate de orgolii și demnități nesăbuite, mergi, aiergi ca la o nuntă, ca la o mare sărbătoare — deși știi bine că nu este decît sărbătoarea definitivă tale capitulării.

Nu trec oare toți prin asta? Nu se trezesc toți oamenii într-o clipă anume a vieții lor că fug înapoi spre Răul Răului dintr-o Casă a amiralului, spre ceea ce au vrut, de fapt, să lase în spate, să uite? În acea clipă anume, în care constată că nu există nici o scăpare, că au făcut totul pentru a-și înghițea un loc, un decor, o costumăție proprie, pentru a da un contur ființei lor, pentru a o turna într-o formă vizibilă, palpabilă, și că e greu să-și lepede pielea, forma aceasta îndelung gîndită, și creată, sînt vulnerabili, foarte vulnerabili. Ea a devenit mai puternică decît el, creatorul, ființa vie, dornică de mișcare, de schimbare, de migrații continue, și îl soarbe înapoi. Nu trăiesc toți oamenii criza întoarcerii, cînd deodată află ce oribilă treabă au făcut ani de zile topindu-și ființa într-o formă fixă, cedînd de dragul ei cine știe ce elanuri aventuriste, și cînd, roși de dor de ducă, descoperă că alte haine n-au, ar trebui să fugă goi pușcă — locu, oamenii lui, veșmintele pe care și le-au ales și le-au iubit sînt singurele lor acte de identitate, fără ele nu mai pot exista?

Seara aceea de Crăciun era „clipa anume” a întoarcerii mele. Gîndeam asta atunci? Mă tem că pun pe seama drumului mai multe peisaje decît a avut. Memoria adună într-un prezent nediferențiat tot trecutul.

Mai multă ordine, Marta, ce naiba! Leagă-ți amintirea de o întîmplare, de un eveniment al aceluși drum, pentru că ea să rămîină în limitele reale, să n-o ia razna. A fost un drum lung, care ți-a dat sentimentul că nu se mai sfîrșește, dar avea un capăt precis, o destinație știută — casa aceasta în care bîntuie fantoma amiralului. Ce ciudat, ce ciudat! Imi pare că am făcut drumul ăsta demult, foarte demult! Și cine mă încrelîntă că nu-i adevărat, că n-am dreptate? Dacă aș măsura timpul dintre întoarcere și clipa aceasta... Trebuie să găsesc în drumul meu o întîmplare... Imi amintesc doar... Se făcea că am intrat într-un parc... Un întuneric-zid, un întuneric-hotar. Senzația de frig nu conținea. Orașul și grădina s-au întins înaintea mea ca un co-

Lacrimă

Mi-e dor de-o lacrimă amară
În care eu să fiu cel plîns și cel iubit
Pierdut în ea ca-ntr-o ciudată țară
De unde n-am fost încă izgonit

Mi-e dor de dulcile-i oglinzi misterioase
Crescînd un cerc și-o mare împrejur
Pentru tăceri și amintiri frumoase
Pentru sezonul inimii înalt și pur

Mă caută...

Mă caută frumusețea de-afară
Mă caută și întrebă
Unde ești uritele întunecatele răsucite
De ce te-ascunzi în gropile tale
Care put de singurătate și de înfrîngerii

Vino cu mine
Prin aerul spălat și netezit de ingeri
Vino lingă riuri lingă munți lingă mări
Mire al meu să ne pierdem în zări
Să ne pierdem în ochiul imens
Vioriu
Strălucind de cunoașteri și vise

Dizgrație

Coama de aur a popului strălucеște în soare
Eu stau lingă somnul din mine
Ca un turist rătăcit într-o țară străină
Și nu mai știu în ce grai să vorbesc
Pentru a fi auzit

Drumul meu a căzut în dizgrația timpului
Și moare aici ca un șarpe bătrîn
Da așa se întîmplă uneori
Totul se golește pină la deșertăciune
Pașii se întorc înapoi devorîndu-se

vor înecat în întuneric. Copacii răzleți fremătau cu ramurile subțiri acoperite de gheață, ca niște lame vechi de spadă, obișnuite cu singele negru, otrăvit, al nopții.

Frigul stăpînea aleile înzăpezite și pe marginea unei terase se agățaseră cu sfidare țurțuri grei, semnul acelei tiranii de iarnă.

Decembrie, decembrie.

Din ce în ce mai mare îmi era frica de Paul. El care nu mai era de mult alături de mine, asculta gîndurile fiercărui, ȘTIA sau AFLA atunci, în acea clipă, promiscuitatea de care eram direct răspunzătoare. Frica mă stăpînea și nu mă apăra nimeni. Simțeam prezența celui ce știa sau afla totul și nu mai puteam rosti decît „nu mai pot!” Voiam să înduioșez pe cel ce știa, să-i cișug mila, încercam să mă apăr singură de el plîngîndu-mă de prea multă suferință. „Nu mai pot! Nu mai pot!” și atotecunoașterile lui trebuiau să se claune. Îl înșeam? În orice caz, pe ceilalți da. O și meritau. Nu-mi rămînea decît să fac gestul confesiv total față de Paul! Să-i formulez corect vinovățiile mele pentru că auzindu-le să le ierte. Era totuși singurul față de care n-aș fi vrut să mă arăt așa cum eram, ci așa cum ar fi vrut el să fiu. Adesea, am binecuvîntat moartea lui numai pentru că mă eliberase de orice rigoare morală. Dacă el ar fi trăit, n-aș fi avut curajul să-mi comit ipocriziile și am fost liniștită, pină în clipa în care mi s-a luminat gîndul că tocmai moartea l-a adus mai aproape de cunoaștere și că ceea ce mai putea scăpa omului viu nu putea scăpa fratelui meu mort.

„Nu mai pot”, strigam, pentru a demonstra lui Paul, care mă judecă, pentru a-l convinge pe fratele meu că moartea lui a fost o crimă împotriva mea. Ca să-l fac vinovat, și să nu mă îndrăznească pînda aceea nemiloasă. M-a urmărit pretutîndeni, și m-a văzut cum cad în păcat. Să știe că este într-un fel responsabil de greșala mea. Dar mai ales să știe că nimeni nu mai e acum victimă, că toți purtăm în spate o vină.

Aș fi avut nevoie de el, ah, cîtă nevoie mai am încă de el! Fără nici o remușcare? Sinuciderea l-a fost atît de ușoară? Și trupul căzut pe marginea fotoliului păstra tăcere asupra acestui amănunt, mîna, atîngînd pîdeaua, nu spunea nimic despre tot ce a precedat moartea: durere, silă, dispreț, umilîntă, oboseală, despre ceea ce fusese și nu se mai putea afla.

Dar amiralul? Bătrînul? Pe scaunul lui de la birou încercat de hîrtoage, cu halatul înfășurat pe picpt? Sau cum?

Așteptase cafeaua de după-amiază, scrisese o pagină la Marea Enciclopedie Maritimă?

Sau, pur și simplu, dormind?
Bătrînețea s-a lăsat ca o iarnă veche în camera lui îmbicsită și aerul a devenit greu, nespun de greu, respirația nu mai putea rezista acelei greutate de plumb înghetată.

Sau cum?
Dar amiralul spre care veneam atunci, în noaptea de Crăciun și care nu mă mai aștepta, lăsîndu-mi astfel șansa de a trăi adevărat? Dar bătrînul meu? Parcă dinadins dispărut pentru că întoarcerea mea să nu mai fie posi-

Și iarăși se vede începutul
Ca un copil adormit într-un leagăn de ceață
Și tu ești copilul acela
Și tu ești și tatăl
Și mori și te naști înutil
Și e o goană ce nu te absoarbe
Și nici nu te leapădă

Să inventăm

Caut drumurile noi dar unde sînt
Mă caut pe mine și ce mai sînt
Oricum o nădejde mai stăruie pe undeva
Ca un felinar afumat ce nu s-a stîns
Ar fi trist foarte trist
Să fie numai întuneric și frig
Prin spațiile noastre omenеști

Va trebui să inventăm ceva fermecător
Un riu albastru care să se piardă în ceruri
Un vis în care noi înșine să fim visați
Într-un adînc noian de frumuseți

victor



felea

bilă, pentru că familia să se risipească! Fără el nu mai putem sta împreună! Fără el trebuie să-mi găsesc curajul de a trăi afară, în lumea reală.

Dar amiralul? Cum?
De ce în lipsa mea?

Ajunsesem în fața casei.
Alexandru, în pragul ușii, mă privea.
E o mare risipă de deznădejde în noi. Încotro să ne îndreptăm? Aici nu, nu, niciodată! Aici s-a terminat povestea Marii Enciclopedii Maritime.

Am sperat că în noaptea Marii mele întoarceri, toate vor intra pe un făgaș sigur, că ajunsă definitiv alături de Alexandru voi putea să-mi impun o existență limitată la ceea ce are el nevoie, și la ceea ce cred eu, că-mi poate pedepsi suficient vinovățiile anterioare, dar totul a luat o altă întorsătură, mai urită, pentru că e mai firesc.

Am venit înapoi spre casa domnului amiral dornică să regăsesc aici o pace amorfă, odihnitoare și hotărîtă să nu mai tulburu nicînd liniștea pereților vechi, prăfuiți, care ne adăpostesc cu atîta răbdare izolarea trufășă. Evadarea mea eșuase, dar nu-mi părea rău. Dincolo de umilînța eșecului era bucuria regisirii clanului, a familiei, a Răului Răului din Casa Amiralului.

Am urcat scările fără șovăire, știam că ei ascultau cu încordare zgomotele de afară, așteptîndu-mă. Aș fi spus, chiar în clipa în care ușa s-ar fi deschis în fața mea, simplu, foarte simplu și ironic: „Am venit și eu „a sărbătoare”, dar am simțit ceva rău plutînd în jurul casei, un vînt mi-a adus un miros neplăcut, mirosul unei liniști ciudate, unei netălmăcite singurătăți. M-am oprit cu respirația tăiată și am privit atentă ferestrele. Alexandru a ieșit în prag, înalt, urla, ținînd capul aplecat pe un umăr. Nu mi-a spus nimic, n-a scos nici un cuvînt și ochii lui împăienjeniți de băutură s-au oprit asupra mea plini de o mulțumire ascunsă. Cunosc această mulțumire sfidătoare, care prevestește întotdeauna răul și am intrat în casă ostentiv de drum, sigură că mai aveam de trecut prin-o grea încercare și abia după aceea să mă pot odihni, să-mi recapăt obișnuința. Alexandru mă urma. În cameră, Tamara strîngea paharele. S-a uitat la mine cu coada ochiului și a plecat spre bucătărie. Mă primeau ca pe o străină. Ei se uitau unii la alții, ca niște străini. „E bine, mi-a spus, e foarte bine!”, dar nu puteam rosti nici un cuvînt. În colț, lingă dulapul cu cărți, Tudor pîndea întoarcerea. Așteptarea lui era un joc ostentativ în care îl recunoșteam cruzimea și dușoia. „N-o să mai fie nimic ca înainte”, mi-am spus dar ceva mă împiedica să rostesc cuvintele limpede, pentru toți. „Iată Marea Întoarcere”, a șoptit Tudor și am simțit prea multă blîndețe în vocea lui. L-am privit pentru prima dată cu adevărată curiozitate ca pe un om pe care nu l-am văzut niciodată bine și am înțeles că Tudor pîndea încă întoarcerea. Venisem, eram aici și el încă pîndea.

Nu mai stătea nimeni la locul lui dinainte, le locul de unde pute privi spre ceilalți, bucurîndu-se de privești. Se risipiseră prin cameră ca să acopere o absență. La masa zarafului nu mai era nimeni.

Bătrînul...



AUREL GURGHIANU

Lui Aurel Gurghianu i-au apărut la interval foarte scurt două volume de versuri, diferite ca factură. Primul, *Poarta cu săgeți*, se situează, în general, pe linia unei evoluții normale. El păstrează din aparițiile anterioare firescul, sinceritatea confesivă, seducția inefabilă a imaginii. *Temperatura cuvintelor* este, în ordinea expresiei, frapant eretic. Rîvnind spre mai sus, poetul forțează nerăbdător urcușul. Cum foarte bine se exprima cineva, asistăm la o „ardere de etape”.

Ca temperament, Aurel Gurghianu este un reflexiv încercat de voluptatea insatisfacțiilor. În volumul din urmă datele temperamentale nu sînt (și, evident, nici nu pot fi) schimbate. Această inevitabilă consecvență suportă consecințele unor „infidelități” de natură pur estetică.

Scenă, Tăcerea, Epeira, Cine? din *Poarta cu săgeți*, agreabile ca tonalitate, etalează neliniști într-un limbaj al cîndorii și al unor netăgăduite armonii verbale. Dincolo de transparența și luminozitatea imaginii distingem reflexiv unor întunecate amenințări. Aici putem vorbi de o adevărată artă a însușirii: „Au trecut azi-noapte peste Sutihol / cai cu panășele negre / ca niște heruvimi / ai adincurilor / lovind valurile / cu potcoave de argint” (*Cai cu panășele negre*). În *Epeira* reversul tulburărilor lăuntrice este sugerat prin aceeași opoziție dintre lumină și umbră: „Se răsfește rochia ta pe parchet / și-n mine se-nvîr / planete ciudate / în care mi-e scris / criptografic. destina / ca al pânjenului — crucea pe spate. / Poate-n curînd n-am să te mai văd / căci iată zorii albesc / fereastra / și cineva necunoscut / îmi face semne cu mina. / Noaptea și-am privit / cearcănele / ca niște halouri magice / sau ca inele închipuind flutina”.

Edificație pentru sursele lirice ale lui Aurel Gurghianu sînt: *Remember*, *Bătrînul*, *Paz*, sau *Laguna opus 5*. Citez din *Remember* pentru umorul discret, conjugat cu gravi-

critica poeziei

enigmatică: „Și iată, acum, ca niște cozi de pînă / genele tale-mi țin umbră / din tăcerea prin care unde te află”.

Am încercat, la rîndul meu, să surprind prin cîteva date trăsăturile definitorii pentru un anumit stadiu al poeziei lui Aurel Gurghianu. La cele ce spun înseși citatele de mai sus aș adăuga, în chip de subliniere, un singur lucru: *Poarta cu săgeți* impune latura specifică a unei vocații, îi conferă deci presență și personalitate.

Ce se întîmplă în *Temperatura cuvintelor*? Reîntîlmim aici lumea interioară a poeziei lui Aurel Gurghianu; datele esențiale se pot recunoaște în îndoeli, neliniști, confesiuni sentimentale, tîmbru elegi-

ac, oroare de patetism. Diferită este atitudinea față de cuvînt ca purtător al acestor date.

Titlul însuși ne sugerează reacțiile „la cald” dintr-un laborator. Asistăm la o tentativă. Este încercată ruperea unor tipare, ceea ce subînțelege desolidarizarea de procedee socotite învechite. Mai exact, se încearcă desprinderea cuvîntului de o anume inerție semantică (restrictivă) și, în consecință, se tinde spre o sporită libertate de mișcare a expresiei. În limbaj poetic tentația este tradusă astfel: „Scrișul meu e mîncat de o fabuloasă gîngană / cu elitre de albastru alcool”.

În noile condiții cuvintele nu mai sînt privite ca simple echivalente, elemente intermediare; mișcîndu-se liber, conform unei depline autonomii, ele sînt puse să construiască, să stabilească determinări. Nu mai transpun, ci împun sensuri.

Acestea sînt tentațiile. (Vreau să precizez că, după cum prea bine se știe, asemenea încercări se înscriu — în intenții — pe linia unor deja „clasice” revendicări formulate de poezie începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Vocația le justifică așa cum natura vocației și doza de ambiție le diferențiază. Aurel Gurghianu face parte dintre cei foarte ambițioși). Care sînt rezultatele? Ce și cît cîștigă emoția din toate acestea?

Cînd normele nou intrate în vigoare nu sînt aplicate dogmatic, cîștigul e real. În schimb, nu vîd

nici un cîștig în: „Un chapeau de oțel / se va lăsa brusce / peste gorița ce-a înghițit bao-babul. / Și toate acestea în timp ce / din genunchi i se scurgea un aur verde / și cald încă, îl devorau începînd din tălpi / mandibule de anestezi” (*Parabolă*) și, cu altă mai puțin, în „Se strînsă 3 calote, incitate / de o jumătate de calotă (pentru că „calaltă / jumătate, atînsă de stropi, era ca și / inexistentă) / și a pere o calotă mai mare. / căzută, după cum ziceau ele, / într-o conjurație din care poate ar fi ieșit / rost. Singure? Nu erau singure! Dar se temeau. Și cî să-și alunge spaima / s-au ciocnit ușurel una de alta / apoi s-au altercat / hotărînd, în cele din urmă, să arunce / cu calote mai mici în calote / și mai subordonate; vîzînd că rezultatul / e nul / s-au desprins ele inele de pe umeri / și s-au aruncat în valurile unei mori / crezînd că făina se va opri. Eoare!” (*Conclavul calotelor*). (Eventualul substrat parodic al acestui text îmi scapă).

Sînt suficiente cazurile cînd plusul de originalitate atrage după sine un minus de substanță poetică. Eforturile făcute în direcția cuceririi noilor teritorii sînt parțial efiace. Asimilările sînt în curs. Reușitele volumului se sprijină încă pe vechile deprinderi. La Aurel Gurghianu vechile deprinderi sînt naturaleștea, ocolirea abilă a expresiei forțate și a insolitului gratuit, rostirea spontană, nesofisticată. A se vedea ca argument *Seară bengală*.



ALEXANDRU VĂDUVA

Scriitorul cu renume are dreptul să dea o carte proastă, tîndrul de care n-a auzit nimeni, nu. Primul a așîtat deja interesul și a probat că merită să i se acorde. El va căpăta, în consecință, și pentru săbuciușurile sale. Dar *Necunoscutul*? Pe el nu-l așteaptă nimeni cu curiozitate. Cel mult cu bunăvoință. Uneori chiar cu prea multă; așa s-a născut ideea unui regim special în critică debutanți, ceea ce e o blajînditate mai mult fi lantropică decît serioasă. Circumstanțele atenuante se acordă pentru gîndirii, dar nu vîd de ce s-ar da și pentru nepuțința literară. Nimeni nu te-a obligat să scrii. Dim-

potrivă, existența unor Dante, Balzac, Dostoevski, Tolstoi ar trebui să facă să-ți tremure tocul în mîna, la gîndul că peste un munte viu și tu să depui un fir de nisip. Gestul lui Jean Valjean e mult mai pardonabil decît volumul nănting al unui nechemat. Foamea scuză, vanitatea nu. A scoate o carte e, pentru mine, echivalent cu a ieși pe un podium și a cere atenția a 1000, 2000 sau 5000 de oameni. Apoi, trebuie să fie ceva de capul tău și trebuie să fii foarte sigur pe ceea ce ai de anunțat ca să faci un asemenea gest, expunîndu-te, conștient, maliției sau chiar batjocurii. Alături de capodoperele de pe pămînt orice carte nouă e o sfidare.

Iată de ce cred că n-ai dreptul să vii cu un prim tom decît după ce l-ai cîștigat și răscîștigat, după ce ai tras în el toate loviturile posibile și ai văzut că rezistă, după ce l-ai comparat lucid cu valorile vechi și sigure și ai constatat că nu e, față de ele, pigmeu.

De altfel, pînă la prima carte reușită, cineva nici nu merită numele de scriitor, chiar dacă a publicat mai multe. Numai înția carte solidă atestă că ești scriitor, celeritate doar că vrei să fii și cam ce posibilități ai ca să ajungi.

Dacă Marin Preda sau Eugen Barbu publică minime, să presupunem, o carte foarte slabă, ea va fi totuși febril cerută și avid citită, pentru că va fi căutat în ea Barbu sau Preda. Dar dacă nu știi cine va oferi 200 de pagini miilorăite, nu se cheamă că a mai apărut un scriitor, ci că s-a mai depus o candidatură.

Candidații cu destule șanse sînt

Alexandru Văduva și Dorel Șora. Pentru ambii muza a fost un bărbat, și anume Esculap.

Cartea lui Alexandru Văduva intră în schema romanului care-surprinde-o-criză, o cotitură radicală în viața cuiva sau citorva.

Personajul său e medicul Carol Jaraga, chirurg, soț și tată, om normal și moderat, conștiincios fără a fi pasionat, liniștit fără a fi placid, banal fără a fi fad. Într-o bună zi, în timp ce nevasta și fetița sunt la mare, ceva vine să intrerupă monotonia vieții sale. Executînd o operație dintre cele mai curente, chirurgul Jaraga are deodată revelația durerii. Tipătul bolnavului de sub bisturiul său îl fa-

critica prozei

ce să realizeze brusc ceea ce ani de zile ignorase: existența durerii omenești. Acest șoc îl obligă la o revizuire a traiului său de pînă atunci, plecînd de la copilărie, dar insistînd mai cu seamă asupra căsniciei. Jaraga își dă seama că această căsnicie tîhnită și multumită s-a buizit în fond pe ignorare reciprocă. Nu-și cunoaște soția, nici ea nu-l cunoaște. Lucrase și viețuise inert, stereotip.

În contrapunct, luăm cunoștință de soția doctorului și de un tînar lucrător și boxer, care trăiesc ei — și aici se cam simte regia — cite o similară întoarcere spre sine,

constatînd ce a fost greșit în viața lor și ce ar fi de făcut. Iată o frază care rezumă problematica romanului și a fiecărui personaj în parte: „Stînd acolo pe pat, cu fruntea prăbușită spre genunchi (nișel teatral, n. n.), trîgînd din cînd în cînd din țigară, Gore se gîndi la ceea ce credea el că fusese, pînă atunci, esențial în viața lui” (p. 170).

Fiecare din personajele centrale are parte, pe deasupra, de cite o „întîlnire hotărîtoare”. Fiecare, dă, „întîmplător”, peste cite un ins care-i incită accesul de auto-revizuire. Gore îl întîlnește pe Jaraga (care-i ține o tiradă), Jaraga o întîlnește pe Lidia, vechi și defunct amor (căreia-i ține o tiradă; dar și ea oferă una), Simona, soția medicului, îl întîlnește pe „Necunoscutul” (care-i servește tirade-basm, lirice), pînă și puștoaică, Venera, îi este aranjată o întîlnire-cheie, cu un băiețuș năstrucnic care-i vorbește de „iubire veșnică”.

Calitățile virtualului scriitor Alexandru Văduva ar fi, pe scurt, următoarele: ingeniozitatea cu care stabilește premisele unui conflict (conflict al personajului cu ceilalți, dar, mai mult, conflict cu sine însuși), suculența unor tușe (foarte frumoasă e evocarea aceluiași cartier mîrginaș al Bucureștiului cu ani în urmă, imbat de o atmosferă asemănătoare Groapei lui Barbu. Din păcate, evocarea n-are a face cu linia din restul romanului) sau precizia altora (scena din tren, cu femeia în chinuri), în fine, grația cu care e surprinsă fetița. Ea, Venera, are însă, și aici iar trebuie să spunem „din păcate”, nu un tată, ci trei, primii doi fiind legali (Ja-

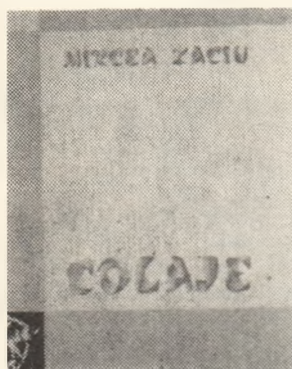
raga și Al. Văduva), al treilea oarecum ilicit: J. D. Salinger.

Bunele intenții și bunele momente ale acestui roman sînt alterate de multe cusururi și cusături cu ață albă.

Concomitența proceselor de auto-analiză retrospectivă în care plonjează eroii e forțată. Prea îi apucă pe toți deodată setea de bilanț. Întîlnirile lor „decisive” sînt inscenate — și se vîd sforile. Tiradele pe care le susțin Gore, Necunoscutul, Fane, Jaraga, Lidia sînt toate prolixo și nelalocul lor. Duioseniile de pe alocuri sună strident: Gore Suditu, mecanic și boxer amator cu suflet de aur cumpărat, din exces de sensibilitate, nuferi de la o surdomută, pe care apoi îi aruncă în baltă. Pasajele în care autorul încearcă lirismul sînt, în mare, subrede: „melodii minunate”, „animale ciudate”, „culori neștiute”, „adîncul lui tainic”, „urletul talazurilor”, „crestele inspuinate”. (Bine găsea Cezar Baltag: Ah, SDELELE!)

În concluzie. Dacă-și va concentra însușirile de observație și construcție, dacă va renunța la prefețele și iplogurile patetizante despre condiția umană pe planetă, dacă-și va interzice divagațiile de un lirism dubios, Alexandru (sau Alecsandru, după foaia de titlu) Văduva ar putea scrie trainic.

Dorel Șora, medic de profesie, prezentat cu reticență de Aurel Baranga, scoate la editura „Junimea” un volum** pe a cărui copertă, sub fotografia unui baby, care pare să anunețe o carte pentru tinerele mame, stă scris a-



MIRCEA ZĂCIU

Critica este o primejdioasă și perpetuă călătorie căci depărtarea între un drum sub regimul senzației și un altul sprijinit pe puterile minții e mai străvezie decît s-ar crede la prima vedere. Viziunea naturii de la Chateaubriand, inteligența cărților la un Sainte-Beuve — scria Thibaudet —, iată două calități ale aceleiași facultăți și, precum voiajul în jurul unei biblioteci este un voiaj, lectura ținuturilor este o lectură. Prin critică spiritul se călătorește, vede și înregistrează, se atașează de anume locuri, le ignoră pe altele, trăiește sentimentul peisajului... *livresc*. Marele semn al criticului este mișcarea, refuzul popasurilor nelimitate: el trece din filă în filă, din carte în carte, din bibliotecă în bibliotecă. Fidelitatea sa față de

cărți se conjugă cu infidelitatea în fața Cărții. Evul Mediu dăruie o mului sentimentul statorniciei, al atașamentului pentru Unu (iubirea cavalerescă este consfințirea acestei adevăruri în planul cuplului); cititorul se dădea cu totul unei singure cărți, lecturile (de fapt, reluări succesive) nu depășeau o viață ultima scoarță. Lipsa tentația peisajului, fiecare se mulțumea cu o singură frunză; meticulozitatea în scrierea amănuntului pe toate fețele era păgubită de ignorarea ansamblului. Critica ia ființă cînd orizontul depășește Cartea și, în ordinea călătoriei, *Pseudokinegetikos* consfințește, la noi, posibilitatea actului critic. Îl înțeleg, de aceea pe Călinescu atunci cînd nota că „Farmecul (acestei cărți — n.n.) stă în scandalul de a surprinde pe un om atât de serios, schițînd cancanul pe scara rulantă a bibliotecii lui, înșesată cu autori greci, sau de a ascunde litografiile libertine în sala cu marii maeștri ai picturii” (*Istoria...* p. 307). Gestul era, indiscutabil, de „scandal”, revoluția pe care o presupunea fiind depășirea unității pitagoreice în favoarea șirului.

A spune despre *Colajele* lui Mircea Zăciu, plecînd de la considerațiile anterioare, că sînt concepute în numele lui *vagatio* ar fi un curat pleonasm, cîtă vreme orice carte de critică poartă această pecete. Și, totuși, e greu să ocolești o asemenea afirmație, mai ales că autorul însuși o accentuează prin inserarea în volum a cîtorva eseuri ce tratează literatura de călătorii (*Dinicu Goleacu, Un Alecsandri aproape de inimă, Călătorind, Un*

călător, Paralipomena). Dacă, în cazul lor, critica funcționează ca voiaj al voiajului, ea se reîntoarce în celelalte la sensul originar. Pe unde se călătorește Mircea Zăciu? Prin Europa anului 1825, avînd drept ghid *Insemnarea* boierului Dinicu, prin universul *Locului unde nu s-a întîmplat nimic*, pe urmele plimbărețului Alessandri, în lumea lui Coșbuc, Goga, Macedonski, Bălcescu, în cimitire pentru a lăsa să cadă o lacrimă pe proaspetele morminte ale lui Streinu și Perpersicius, rătăcînd apoi

critica criticii

printre paginile lui Ibrăileanu și Zarifopol; și enumerarea este lăunară. Spațiu întins, cuprînzînd în el aproape întreaga curgere a literaturii noastre. O întrebare firească e: pentru ce peregrinează autorul? Văd în *Colaje* intenția expresă de a înlătura frecvența prejudecată a dihotomiei critic-istoric literar. În principiu toți cei interesați sînt cum nu se poate mai de acord că oricare comentator de literatură este (sau ar trebui să fie) un Ianus bifrons: critic și istoric deopotrivă. Cărțile însă indică perpetua despărțire: mai cu seamă din partea celor ce se numesc cu voce tare numai istorici literari. Convertînd judecarea critică într-o pedantă examinare a documentelor, ei nu fac decît să perpetueze ceea ce neagă teoretic. Mircea Zăciu vrea să statornicească ideea că

istoria literară nu e o disciplină monotonă, amorfă, că ea își are viața ei, proprie, că fiecare probă este, în fond, un peisaj, căruia i se cuvin descifrate sensurile. O istorie literară — Pasăre Phoenix, care păstrează în cenușa documentelor urme din care, cu necesară aplicare, pot fi refăcute trecute vîrste. Documentul are, așadar, o valoare primordială, el singur este în măsură „să ne modifice viziunea asupra unui scriitor, în orice caz să nuanteze clișeele critice cu care ne-am obișnuit, vehiculate prin manuale, studii, monografii etc. De aceea, aspra diatribă îndreptată împotriva maniei arhivistice a atîtor nechemăți („Istorie literară face o cină”, declarați peste noapte specialiști în comentarea documentelor (*Umori istorico-literare*). Dar dincolo de această pondere a probei indiscutabile, rămîne afirmația călinesciană, la care Mircea Zăciu subscrie fără rezerve: documentul, suveran cînd e vorba de amănunt, rămîne totuși un punct de plecare pentru sinteza epică. În aceeași descendență Mircea Zăciu profesează portretul (a se vedea în *Glose* desfacerea din epistole a amicitiei Blaga-Emil Isac) cu ecouri din Ibrăileanu (căruia îi consacră, de altfel, trei pătrunzătoare articole), cită vreme structura paginilor îl apropie de Al. George, minus amplitudinea demonstrației. Eseurile au întotdeauna o justificare polemică, vîzînd corectarea „profilelor” tradiționale. Un Gherea, „erou de film spectaculos”, cu „trăsătura de viață zilnică (...) colorată de sentimentele cele mai diverse și mai contradictorii” (*Gherea intim*), nu tradiționala imagine de „personaj

de roman tendențios”; un Coșbuc în linia lui Vergiliu, citadin refugiat formal în ruralitate, ca univers „ex-centric” (*Coșbucieni*); un Bălcescu măcinat de idei, camilpeirescian și „Napoleon dunărean” într-o revoluție victorioasă (*la Bălcescu*); iată numai cîteva dintre îndrăznețele propunerii din *Colaje*. Fiecare în parte conține sugestii pentru posibile studii de amploare. Mircea Zăciu nu construiește însă pînă la capăt, el schițează cîștînd monografii în nuce, în care frapază chipul supunerii. Au fost citate în mai toate comentariile, ca mărturie a aptitudinilor scriitoricești ale autorului, paginile despre Bălcescu. Dar ele nu sînt singure. Întregul volum pare o ilustrare a tezei călinesciene (statornicia lui Zăciu la Călinescu e axiomatică) potrivit căreia un critic este un prelabil „ratat” al altor genuri literare. Aleg cu destulă greutate: „Jăratec reaprins acum, Ciucea e azi o ctitorie a Poeziei. Cum sînt Ipoteștii și Mirceștii, cum e Lancrămul și Mărțșorul. Fii împăcătă, credincioasă Baucis! Ne plecăm fruntea în fața tenacității iubirii. În haine vorvodale, purtînd în cîntăta lor mină chivotul mănăstirii celei închinată poeziei românești, ctitorii de la Ciucea pășesc peste valuri de vreme spre lumina de-a pururea. Iar pe timpla acestei case s-ar cuveni să se înscrie ceea ce trecătorul poate citi pe basilica Santa Maria de la Passione din Milano: AMORI ET DOLORI SACRUM...” (*Ciucea*). Călător cu o rafinată percepție a peisajului, Mircea Zăciu ne rămîne, după aceste elegante și vioaie crochiuri, dator cu marea sinteză,

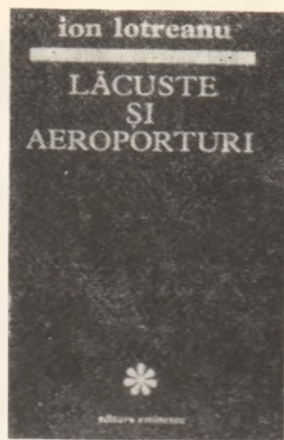
Temperatura cuvintelor este în multe privințe jurnalul unui experiment. Preparativele, datele preliminare, rezultatele intermediare apar cu toate consecințele. Autorii încearcă să obțină sinteze superioare, fără a deține deocamdată toate secretele „procesului de fabricație”. Adecvarea poeziei la noua formulă este în curs.

Cite au apărut, comentariile critice la *Lăcuste și aeroporturi* stau sub semnul divergenței de opinii. Acceptat, parțial acceptat (ca și în cazul de față), expedit sau, pur și simplu, desființat, volumul și, implicit, autorul său au devenit un caz (în miniatură, desigur).

Pot spune cu certitudine deocamdată că Ion Lotreanu știe ceea ce înseamnă poezie, dînd impresia că, înțelegînd legile imanente textului poetic, încearcă, la rîndul său, să gasească în interiorul acestui spațiu familiar prin adopțiune un loc numai al său. Un timbru propriu nu există încă. Sint exersate, cu și fără succes, de la nivelul unei modernități afișate, „figuri” dificile. Cautarea tenace a asociației rare se soldează deseori cu rezultate neconcludente, la care de admirat este numai îndrăzneala în sine; altfel spus, *Lăcuste și aeroporturi* oferă suficiente gratuități: „Există după miezul nopții decupaje / de timp, cînd telefoane publice soioase / își parăsec conditii

de dușuri; le-apropii de ureche, și nu-ți spală / în grabă picăturile căzute / din întrebările ce ard sub frunte” (*Există după miezul nopții decupaje*). În altă parte: „Pe vremuri, traficanții de elitre / plăteau tribut muzeelor de artă, / deși nu reau în veci pe coridoare, / O lebadă cu suflet telescopic / își desprindea vizorul din tablouri; / rețina apăsata pe-o fereastră / era un fel de mană reciprocă / din cerul mic crescînd spre cerul mare” (*Pe vremuri, traficanții de elitre*). Extravaganța — aici semn al unei inteligențe febrile — ajunge pînă la: „Pianul e un corb nutrit cu fosfor, / tîmînd de zvonuri, scurt și mai la pene, / cu raze-nțușe printre intestine” (*În casa noastră-i multă sticlă spartă*). Referințele de ordin anatomic-morfologic la instrumentul respectiv sînt, fără dor și poate, insolite, dar, din punctul de vedere al poeziei, apar absolut inutile.

Dacă Ion Lotreanu s-ar fi oprit aici, lucrurile ar fi fost — în ceea ce mă privește — destul de simple. Complicațiile survin odată cu detectarea unor zone de poezie acceptabilă, scăpate ca prin minune de cochetarile teribiliste. Un diletant sadea nu este capabil de asemenea „inconsecvențe”, așa că avem obligația de a vedea lucrurile și în alt mod. Pe alocuri, confecționarea în serie a metaforelor este întreruptă și, astfel, se deschid porți spre imaginea-unicat, consistentă. Mi-au plăcut (minim una sau două prețiozități): „Proiect de piramidă-n lac a-



ION LOTREANU

narhic; / o lebadă asediind o frunză / căzută dintr-o margine de toamnă / pe ape zapăcite de sidefuri. / Din prund, un soare micșorat și rece, / alcătuit din iriși de meduze, / aruncă umbra peștilor spre boltă” (*Proiect de piramidă-n lac anarhic*). Integral merită a fi luată în seamă *Ard luminările în boabele de struguri*.

Daniel DIMITRIU

șarpe și cupa”. Recunoscut ca n-am înțeles de ce această grandilocvență.

Cartea adună, sub forma de flash-uri însemnările pe care le face un tânăr doctor pus în trei medii diferite, upice pentru stadiul actual al acestei profesii: stagiul la țară, stagiul la o clinică universitară, postul, unde va în provincie.

Citim, prevăzute cu excelente motto-uri, notații disparate și alături în ordine cronologică, precise, unele din ele sugestive, altele chiar dramatice, adevărate subiecte de nouvea. Dar acumularea lor, cîntar uca e făcută din unghiul aceluiași privitor, nu dă senzația de scurgere lentă și irească a vieții, așa cum un album de fotografii, la vîrste și în locuri diverse, nu spune povestea soartei unui om. Răgăniile lui Dorel Șora constituie nu mai mult de un jurnal, ba cîmar ceva mai puțin, anume un „jurnal de spital”. Șarpele și cupa nu e roman, ci un dosar cu tot de observație, multe vior întocmite.

Două sunt viciile esențiale. Unu, că nici o existență nu e urmărită atent și revelatoriu. Cartea n-are nici un personaj, are numai figuri schițate fugăr. Ea nu oferă „felii de viață”, ci secțiuni microscopice. Exactitatea termenilor, amănuntele „de atmosferă”, descrierile tratamentelor rămîn valabile în sine, citeva chiar literar, dar ele nu s-membre vii, organice sudate, ale unui ansamblu coordonat. E adevărat, așa procedea în romanele care-l Holban, dar avantajul său, care-l urcă pînă la condiția artei, e că nu-și dispersează observația, ci

o fixează tenace și detaliat pe unul sau două destine.

Al doilea viciu de structură al volumului lui Șora l-aș numi ne-naturalismul. Nu o dată ai impresia că parcurgi un reportaj (altminteri competent și destul de colorat), despre munca medicilor, în toate cele trei medii: țară, provincie, capitală. Dar viața medicilor, ca a oricărei categorii profesionale, interesează în literatură în primul rînd sub raport moral. Dincolo de rigia, stilul sau bisturiu, vrem să aflăm un caracter, un temperament, un suflet, un destin semnificativ. Înțîrișată din unghi strict profesional, viața medicilor, așa palpantă și plină de neprevăzut și de contacte omenești cum e, nu dă mai mult decît reportaj. Or, asta se-nîmplă la Dorel Șora. El pune în scenă niște halate perfect scrabite, pasionate de munca, biruind mai greu sau mai idilic niște dificultăți tehnice sau sociale, dar sub aceste halate albe e vid.

Iar cînd aceste halate deschid gura pentru a rosti fraze ca „Am de gînd să-i învăț lucruri interesante pe acești copii!” (p. 29, înaintea unui curs de educație sanitară), „O, cît aș dori să le dovedesc babelor că n-au avut dreptate!” (p. 41, a-propo de medicina empirică și pesimistă a babelor), „Mai tîrziu, cu siguranță, dacă nu va arde lumina într-o seară, li se va părea imposibilă situația!” (p. 73, despre țărani din satele de electricitate), o convingere îi se întărește: dacă medicii din relatările lui Dorel Șora merită expuși pe un panou de onoare pentru abnegația și frumusețea lor etică, oamenii acestor file trebuie duși urgent la reanimare.



DOREL ȘORA

Corpul doctorilor în medicină și ficțiune (Rabelais, Cehov, Cronin, Axel Munthe, Ulieru, Baranga, Biberi, Buzura) a mai căpătat un stagiari. Produsul său, cu bune și excelente notații medicale și omenești, care sunt convins că pot fi citite cu plăcere și profit nu numai de medici, este față de un roman ceea ce e o cutie cu uleiuri față de un tablou.

George PRUTEANU

* Alexandru (Alecsandru) Văduva, *În vara fierbinte*, roman, ed. „Eminescu”, 1972, 178 pp.

** Un roman de Dorel Șora — *Șarpele și cupa*, ed. „Junimea” 1972, 228 pp., cu un portret al autorului, și o notiță de Aurel Baranga.

la care măcar pasionantul răspuns la ancheta recentă a TRIBUNEI îl obligă.

Sub regimul călătoriei sînt și volumele de eseuri semnate de Ștefan Aug. Doinaș, cu o deosebire evidentă însă: Mircea Zăciu (și înțeleg prin numirea lui pe critic, în general) *călătorește* în lumea cărților ca factor exterior; poetul, în schimb, este element al acestei lumi, căci împreună cu alți de-o seamă compune *peisajul*. De unde și resortul intim, distinct, al relațiilor acestuia din urmă cu cărțile. Scopul lor este definirea propriului ei creator prin succesive raportări, cită vreme în primul caz universul livresc este obiectul tentativelor de definire. Criticul se arată deci interesat de pătrunderea unor taine din afară, de revelarea propriilor taine. Acesta din urmă afirmă: cutare e așa, cutare așa! Dar propozițiile sînt valabile mai ales într-o ultimă instanță, ca linii ale unui posibil autoportret. Pentru critic, compania cărților reprezintă o formă extensivă de mișcare a spiritului, o centrifugare a subiectivității. La poet ea este restrictivă, intensivă, adică centripetă. Comentînd, criticul se pulverizează în adîncimile operei. Executînd aceeași operație, lumea se strînge în poet ca sondă a propriilor adîncimi. Interesant e că, procedînd (în *Lampa lui Diogene*) la determinarea ipostazelor criticului, Ștefan Aug. Doinaș distinge, în spirit călînescu, între *poetul-critic* și *criticul-poet*. Pasibil de a fi integrat în prima diviziune, autorul își

găsește prin această distincție un alibi, o justificare a actului, o motivație ale cărei consecințe vor trebui să acopere probabil, și recenta *Poezie și modă poetică*. Ca și *Lampa lui Diogene*, cartea de față propune deci un tip de poet, în stare să se miște dezinvolt între parametrii atât de imprecizi ai creației lirice, posesor al unei întinse culturi, preocupat de problemele actuale ale lirismului, gata de a înlesni prin sfat și exemplu orientarea curentului spre cele mai sănătoase făgașuri. Lectura paginilor vine să taie multora cheful de a mai scrie despre poezie, căci aceste două volume nu numai că ilustrează un mod de a percepe critic lirismul, dar constituie — deopotrivă — o replică fătîșă la stilul incifrat, plin de stereotipii și dogmatisme al unor cronici. Lecția lui Doinaș (și este o nefîndolnică lecție!) stă în aceea că el nu desface misterul poetic, nu distruge poezia prin comentariu, ci o re-face, cititorul participînd la actul sugestiv al făuririi edificiului. *Poezie și modă poetică* nu aduce lucruri deosebite în teoretizările asupra poeziei, dar ceea ce seduce într-adevăr aici este deplina claritate a exprimărilor, finețea disocierilor, deschiderea cu care optează autorul pentru un punct de vedere sau altul, și, mai ales, siguranța omului de aleasă cultură poetică. El nu se sfiește să spună ce-i place și ce nu, fiind categoric în preferințe chiar și în cazul unor producții aparținînd unor nume consacrate în analele literaturii contemporane: Stănescu, Sorescu, Ioan Alexandru, Gabriela Melinescu, ș.a. După cum surprinde plăcut grija părintească în a sugera tinerilor



ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

aspiranții la nemurire drumul pe care îl au de străbătut, ca și popasurile formatoare la care sînt obligați.

Conținînd citeva eseuri remarcabile în linia celor afirmate mai sus (*Poetica lui Lucian Blaga...*, *G. Călinescu, în spațiul ideal al clasicismului*, *Atitudini expresioniste în poezia românească*, *I. Negoitescu — poetul*, *Dialectica liricii moderne și Poezia — la o sută de ani după Rimbaud*). *Poezie și modă poetică* suferă, mai ales în a doua secțiune a ei (*Despre modă poetică*), de didacticism, scuzabil dacă ne gîndim la motivele care determinaseră scrierea și publicarea acestor articole.

AI. DOBRESCU

ANDRÉ GIDE*

Tezeu este unanim considerat testamentul spiritual al lui Gide, ultimul său mesaj adresat umanității. Ar fi, însă, riscant să încercăm a defini (și a reduce) personalitatea lui Gide în raport cu această fantezie mitologică; dar important e că Tezeu reia multe din temele operei gidiene, se face expresia unor mai vechi obsesii, vine să adauge noi linii, sau să îngroașe și să facă mai clare altele, la portretul moral al autorului *Imoralistului*. *Portret moral* pe care îl trasează nu numai opera de mărturisire directă a lui Gide, ci și (ba chiar, după unii, mai ales) opera de ficțiune, îl descoperim pe Gide nu numai în *Jurnal* ci și în *Pivnițele Vaticanului*, nu numai în *Si le grain ne meurt* ci și în *Falsificatorii de bani*, nu numai în abundențele scrieri cu caracter autobiografic ci și în povestiri, drame, „soties”; literatura lui Gide stă, în egală măsură, sub semnul lui Narcis și sub acela al lui Proteu. Ea este expresia unui „eu” care s-a căutat și s-a format pe sine, plăcîndu-i să spargă mercu oglinda în care își contemplă imaginea, dar reconstituind-o de fiecare dată în alt chip, în așa fel încît nici o imagine nu o repetă identic pe alta.

Narcis. Proteu... Elementele mitologice sînt numeroase în creația gidiană și reprezintă prețioase puncte de reper pentru cel ce încearcă să reconstituie itinerariul sinuos al unei aventuri spirituale de o complexitate unică (*Tratatul despre Narcis* (1891) lua mitul drept pretext al condiției umane și definea, totodată, un program estetic: *Prometeu rău înlăuntrul* (1899) reprezenta o spumoasă și „demitizantă” versiune modernă a mitului prometeic, punînd accentul pe o idee pe care Gide nu o va abandona niciodată: libertatea individului; piesa *Filoctet* (1899), subintitulată „tratat al celor trei morale”, se voia o confruntare a unor atitudini

cartea străină

etice, pe tema responsabilității și a legitimității devotamentului față de o cauză. *Regele Candaul* (1901) relua alte două motive fundamentale: fericirea și prietenia; în *Oedip* (1931) mesajul umanist este cel mai limpede exprimat, traducînd o generoasă încredere în umanitate: singurul cuvînt cu care putea fi intrînt Sfinxul era „Omul”; în fine *Persefona* (1934) nuantează idealuri afirmate în *Fructele pămîntului* și aduce o notă de calm și împăcare). Urmimul cuvînt avea să-l spună Tezeu (1946).

S-a încercat să se vadă și în Tezeu o scriere „cu chei”: englezul George D. Painter merge pînă la a găsi în aproape toate personajele și situațiile mai importante ale povestirii corespondențe cu existența lui Gide: Egeu ar fi chiar tatăl lui Gide (moartea „accidentală” a lui Egeu ar semnifica sentimentul unei culpabilități obscure, dorința de a asuma moartea naturală a tatălui), Hipolit ar fi Marc Allegret, fiul adoptiv al lui Gide, în *Piritous* ar urma să-l recunoaștem pe Marcel Drouin, prietenul de tînetre devenit ulterior adversar spiritual, savantul Dedal nu ar fi altul decît Valery, iar Icar — drogatul ce se aventurează să zboare prea aproape de soare — Jean Cocteau. Concluzia speculațiilor lui Painter nu putea fi decît aceasta: Tezeu este singurul dintre eroii pe care Gide i-a modelat după el însuși. Afirmăție ce conține o anume exagerare: ar fi poate mai potrivit să se spună că Tezeu este eroul pe care Gide l-a modelat după o imagine ideală a lui însuși, că în figura lui Tezeu scriitorul a investit aspirații pe care nu a putut, deși ar fi vrut, să le materializeze, și crezuri cărora nu a reușit întotdeauna să le fie fidel. Tipic gidiană este o idee ce apare chiar la începutul povestirii: conștiința de sine, luarea în posesie a propriului ei: „Trebuie mai întîi să înțelegi cine ești”.

Idee pe care o va relua mai tîrziu Dedal insistînd asupra importanței pe care o prezintă această cunoaștere de sine în formarea și evoluția personalității: „Întoarce-te la tine însuși, căci nimic nu se iscă din nimic și numai din trecutul său, din ceea ce ești în clipa de față, se va plăsmui cel ce vei fi mîine”. Continuitate care nu înseamnă și consecvență: lui Tezeu îi place nestatornicia, ignoră morală cînd e vorba să-și apere libertatea, dar subordonează totul idealurilor sale civice și umaniste. Interesantă în Tezeu e tocmai întoarcerea lui Gide de a concilia individualismul pe care-l exaltase de altele ori cu dăruirea în fața unor interese superioare. Dar mai important este aici, elogiul activității constructive, elogiul faptei, al muncii în folosul colectivității, în cursa pentru cucerirea libertății. O etapă dintre cele mai importante este eliberarea de sub tutela zeilor: „Primele și cele mai însemnate izbînzii omul avea să le dobîndească luptînd împotriva zeilor. Dușmanul, fie el, om sau zeu, poți socoti că l-ai învins cu adevărat numai cînd i-ai luat armele și le-ai întors împotriva lui...”. Victoria asupra zeilor înseamnă descătușarea energilor umane, concentrarea și dirijarea conștiință a eforturilor: „...nu poți dobîndi nici un lucru de preț, nici un lucru care să merite într-adevăr să dăinuie, fără strădanie”. Sfaturile lui Dedal consemnează aforistic, această morală, această filozofie a activității practice ce amintește de *Faustul* lui Goethe: „Vezi-ți de drumul tău. Să socoți mereu că a trîndăvi înseamnă a trăda. Deprinde-te cu gîndul că odihna nu trebuie aflată decît după moarte, atunci cînd ai îndeplinit ceea ce ți-era menit. Numai astfel, dincolo de o moarte aparentă, vei trăi făurit iarăși și iarăși de recunoștința semenilor tăi. Mergi mereu înainte, vezi-ți de drum, vajnice ziditor de cetăți”. A lăsa ceva posterității — iată rațiunea de a fi a lui Tezeu, și aici trebuie să avem și orgoliul de creator al lui Gide: „Căci nu este destul să fii, și apoi să fi fost, ci trebuie să lași ceva în urma ta, să te porți astfel încît nimic să nu se curme prin tine...”. Iar dacă e simbolul neliniștilor și febrei creatoare umane, Tezeu se face purtătorul de cuvînt al unui umanism „realist”, mai „așezat” (în ciuda aerelor de aventurier pe care și le dă protagonda), ce consideră omul singura valoare reală, singura „investiție” legitimă: „Și dacă nu de om (...) de ce altceva merită să te ocupi? Omul nu și-a spus încă ultimul cuvînt”.

În ediția românească Tezeu stă alături de niște *File de toamnă*; alăturarea, mărturisim, ne-a intrigat. Avem încă puține traduceri din Gide și aceste *File de toamnă* nu se numără printre textele cu adevărat reprezentative. Există în ele, bineînțeles, fraze memorabile, idei la care Gide ținea foarte mult și pe care le-a reluat de nenumărate ori, dar povestea lui Mulot sau cea a lui „Perdictus Potto”, zis „Dindiki”, nostimul animal dat lui Gide de către căpetenia din Zaoro-Yanga nu sînt prea semnificative... Mai potrivită ar fi fost, credem asocierea lui Tezeu cu *Oedip*. Ne rămîne să mai spunem că, pînă la traducerea romanului *Les Faux-Monnayeurs*, a autobiografiei *Si le grain ne meurt*, a eseurilor din *Prétextes*, *Incidences* etc., cititorii români vor avea o imagine a lui Gide incompletă, amputată de ceea ce are ea mai viabil.

AI. CĂLINESCU

* Tezeu; *Din file de toamnă*, Editura „Univers”, traducere și prefață de Irina Mavrodin.

Cinematografele trebuie să capete o dezvoltare covârșitoare. Cele mai modeste case obștești să-și aibă cu timpul cinematograful lor propriu. Ca și în celelalte întreprinderi inițiativa și organizația începuturilor vor cădea în sarcina statului.

Pe de o parte se va organiza în capitala țării o întreprindere vastă de cinematografiat. Nici unul din evenimentele importante din țară să nu-i scape. Nici una din privilegiile naturale sau din rezultatele muncii omenești să nu fie trecută cu vederea. Se va proceda în mod sistematic. Fiecare județ va fi cercetat în parte. Se vor lua vederile cele mai pitorești, moravurile cele mai interesante, costumele și locuințele cele mai caracteristice. Numai după ce un județ va fi complet epuizat se va trece la altul.

Filmurile acestea naționale, împreună cu filmurile închiriate sau cumpărate în străinătate (dar de același gen) vor fi desfășurate în toate comunele rurale, pe rând, de către instituții ambulante. În fiecare comună cel puțin un spectacol pe lună, compus din 2-3 filmuri instructive românești sau străine, o dramă și o comedie bufă, pe înțelesul populației.

Convoiul ambulant va avea pe el tot materialul necesar reprezentăției, de la ecran până la motor electric pentru lumină. O librărie modestă cu cărți poștale ilustrate (vederile din film) și cărți cu subiecte tratate în aceleași filmuri îl vor însoți și vor fi vindute doritorilor.

Librăriile ambulante. Se vor construi pentru fiecare județ câteva librării ambulante. Un cărucior cu dulapuri, saltare etc. tras de un măgar. Posturile se vor încredința în special invalizilor din război.

Librăria va cuprinde câteva sute de cărți din cele deja editate sau dintr-o editură specială pentru popor. De asemenea jurnale, reviste, articole de papetărie, cărți poștale ilustrate, calendare, icoane și tot felul de ilustrații.

Unele vor circula în mahalaua orașului, altele la sate. Circulare severe primăriilor, le vor prescrie să dea concursul lor librărilor ambulante, să le găsească loc de dormit și adăpost sigur pentru căruța lor.

Editura populară. Se va crea imediat un institut de editură populară. Două-trei formate tip. În orice caz unul special pentru literatură, broșuri mici a 10 bani exemplarul, cuprinzând poezii populare, povești, nuvele, istorioare etc. Un al doilea tip pentru cărți instructive de igienă, de sfaturi pentru agricultură, vie, pomi, zarzavaturi, bucătărie etc. Toate broșurile ilustrate, de preferință cu gravuri pe lemn, după modelul vechilor cărți bisericesti.

În primul an se vor edita cel puțin o sută de volume.

Pentru copii. Mai întâi o revistă săptămânală ilustrată în culori, în 16 pagini, zece bani numărul. Titlul Primăvara. S-ar putea trata cu revistele similare franceze pentru clișee. În privința conținutului însă totul reînnoit. Nimic despre Dumnezeu. Nimic asupra moralității dulcege, așa cum o înțelege societatea capitalistă. În permanentă legătură cu programul școlilor primare, să deprindă pe copil să gândească, să-l incline în spre problemele practice și morale pe care le va întâlni în viață, să-i trezească curiozitatea față de tot ce cuprinde natura și de ce e omenească.

Apoi o bibliotecă mică, săptămânală, ilustrată în negru sau în culori. Prețul unui exemplar 15, mult

arhiva convorbirilor

20 de bani.

Toate basmele și poeziile noastre populare; povești din literatură străină, istorioare cu caracter social, moral, economic sau științific.

Abonamentul la revistă, 4 lei pe an, un leu pe trei luni, obligatoriu pentru toți copiii care frecventează școlile primare, fie ale statului, fie particulare. Nici un abonament gratuit. Directorul școlii va primi pretul abonamentului din mina copiilor și tot el le va distribui numerile săptămânale. Copilul trebuie învățat să facă inițial lui sacrificiu bănesc pentru propria lui cultură intelectuală.

Învățătorii vor trebui de asemenea să indemne pe copii să păstreze toate numerile revistei sau ale broșurilor cumpărate de dinșii, ca să le dezvolte gustul pentru bibliotecă.

Ziarele și revistele la sate, trebuie să pătrundă în cit mai mare număr cu puțință. Pentru asta factorii poștali rurali vor fi constituiți într-o societate de coportaj. Contra remizei obișnuite acordată de publicații vor avea dreptul să primească direct aceste publicații și să le vândă în satele pe care le servesc [...]

Cîte lucruri nu ni se par cu neputință de făcut, până în ziua cînd le vedem realizate (înfăptuite). Pliniu, Is [tor]ia na [turală] p. VII.

În marea, imensa la majoritate, oamenii nu sunt capabili să urmărească prin însăși natura lor, decît telurile materiale; ei nu pot să conceapă măcar altfel de telurii. Sch [Schopenhauer], pag. XII.

Adevărul nu e femeia ușoară care se prinde de gîtul celui care n-o dorește, ci frumusețea mindră căreia i se poate totul jertfi, fără

se poate spune că există sau că nu există, o lume care e asemenea visului, asemenea razelor de soare căzînd pe nisipul în care, de departe, călătorului i se pare că vede întinderi de ape sau asemenea funiei aruncată pe pămînt și încolăcită ca un șarpe. (Veda)

Viața oscilează, ca o pendulă, de la dreapta la stînga, de la suferință la plictiseală: acestea, în definitiv, sunt cele două elemente din care e făcută. Și din aceiași cauză faptul acesta, semnificativ prin însăși ciudățenia lui: oamenii făcînd din infern locașul tuturor durerilor, tuturor suferințelor lor, ca să umple cerul n-au putut să găsească decît plictiseala (Schopenhauer, p. 326).

Patru zile pierdute degeaba, în vizite, în prinzuri, pe la familiile ofițerilor din împrejurimi, într-un flirt stupid cu o gîscă provincială. O scrisoare descurajată și tristă de la V [inea]. Nu se mai poate face nimic. 332 de pagini din Lumea ca reprezentare și voință, a lui Schopenhauer.

E mai mult decît trebuie ca în seara asta, cînd fac bilanțul zile-

alt jurnal inedit

(VI)

să fii sigur pentru asta că vei obține ceva de la dînsa. (Id [em] pag. XIII).

[...] Am încercat s-aduc vorba de politică, de literatură, de ziare, de idealuri, de toate cîte se petrec în lumea largă. Pe stradă vorbeam pentru mine singur; în casă manevrau cu cupiditate cărțile și răspundeau: pas, deschis, plus trei lei; la masă stăteau cu capul în farfurie, aprinși la față, roșii, imbujorați, apoplectici, grohînd cîteva cuvinte cu gura plină drept orice răspuns. [...]

Mi-aduc aminte de fraza lapidară a unui ziarist care luase parte la victoria noastră de pe Jiu, asistase la înfrîngerea nemților și urmărise pe nu știu cîte duzini de kilometri armatele bavareze în retragere. Îl impresionase, firește, priveliștea morții întîlnită la tot pasul. Avea parcă în ochi spectacolul groaznic al tunurilor răsturnate, al cailor cu picioarele în aer, al oamenilor mutilați, al tuturor lucrurilor mari și mici, dar deopotrivă de dureroase, cari constituiesc canavaa războiului. Ceea ce-l impresionase însă mai presus de orice era numărul mare de cruci ridicate pe marginea drumurilor și numărul formidabil de excremente omenești, semănate la tot pasul. [...]

[...]E-o lună splendidă pe creasta dealului. Dar m-am uitat la ea cu indignare. Rotundă, rumenă și plină seamănă leit cu capul maiorului și cu capul nevastă-sii după ce au băut și sint aproape de sfîrșitul mesei [...]

Boul se ține de coarne și omul de limbă.

Cugetările capetelor, inteligenților cu adevărat mari nu pot fi filtrate prin țesătura spiritelor mediocre.

Povera e nuda, vai filozofie. (Petraea).

E Maia, e vălul Huzei, care, acoperind ochii muritorilor, îi face să vadă o lume despre care nu

nuitele fraze politicos și banale. Apoi, din una în alta, vine vorba de arestarea mea. Colonelul mă întrebă pentru ce anume am fost arestat. Îi spun cinstit și tot așa de sincer îi fac în cîteva cuvinte profesia mea de credință.

Colonelul se oprește în mijlocul drumului, îmi pune pe umăr o mînă grea dar puternică încă de bătrîn viguros și-mi spune răspicat: — Domnule Cocea, revoluția trebuie făcută. Dacă dîmneața crezi că sorocul se apropie, nu uita că dispun de două mii de soldați devotați și că sint gata să mă sacrific.

Text stabilit de N. FLORESCU

de

MIRCEA IORGULESCU



D. R. POPESCU (fragment)

Scriitor profund și original, D. R. Popescu este unul dintre „clasicii” prozei românești contemporane, alături de Marin Preda, Zaharia Stancu, Eugen Barbu, Fănuș Neagu, Titus Popovici.

Disponibil pentru toate genurile în afară de critica literară, autor prolific și divers, el este, totodată, și unul dintre cei mai importanți dramaturgi de astăzi. Faptul poate fi întimplător; dar lumea prozei lui D. R. Popescu, a tuturor nuvelor, povestirilor și romanelor sale, fără excepție, este o lume teatrală.

Există întotdeauna în nuvelele, povestirile și romanele lui D. R. Popescu un conflict major spre care converg, precum rîurile către mare, toate celelalte acțiuni, caracterele fiind, și ele, construite în conformitate cu desfășurarea acestui conflict, dominant, căruia i se subordonează întreg ansamblul. Costache și Anastasia în *Dușos Anastasia trecea*, Lena și Milu în *Dor*, Anghelache Cămui, Zorina și Păunică în *Ploaia albă*, spre exemplu, au mai puțin o existență literară în sine și în primul rînd una prin relație: gradul de interes al personajelor este determinat de gradul participării la acțiune, ceea ce, de regulă, nu se întîmplă în roman. Protagonistii se detașează de restul print-o „exagerare” vizibilă, procedeu firesc dacă ne gîndim la caracterul eminent exterior al desfășurării dramatice: nu personajele se modifică, ci situația lor. Milu din *Dor* nu se transformă cîtuși de puțin pe parcursul nuvelei, nici chiar după ce comite un asasinat.

Acțiunea și dialogul (uneori monologul), mișcarea în genre, sînt prioritare în proza lui D. R. Popescu: autorul creează un univers folosindu-se aproape exclusiv de comportament și vorbire. Sondajele în viața lăuntrică sînt ori absente ori figurate prin gest și replică. Fiindcă personajele lui nu evoluează, nu se modifică, nu se transformă: întotdeauna se dezvoltă. Au loc, de aceea, adevărate „lovituri de teatru” (în romanul *F* succesivă dezastrului este tragică, în *Leul albastru* — grotescă), iar fiecare text se încheie, invariabil, printr-un „deznodămînt”. Preferința scriitorului pentru intriga de tip polițist nu vine din altă parte: *Dor* este o anchetă în felul celei întreprinse de Hamlet, în *Vara oltenilor* (roman deloc vesel, cum s-ar putea presupune după titlu) totul gravitează în jurul unor furturi ai căror autori rămîn necunoscuți, *F* poate fi considerat romanul unui monstruos dosar penal (unul dintre principalii eroi este chiar... procuror). Cercetare (expunere a faptelor), rechizitoriul, proces — iată cîteva din cele mai frecvente formule ale prozei lui D. R. Popescu; și este interesant de remarcat că scriitorul a fost obsedat de ele încă de la începuturile sale literare. În povestirea titulară din *Fuga* (1958), schematică istorie a unui sătrar tînăr, Lăstărel, care părăsește forma tradițională de viață pentru a deveni muncitor într-o uzină, găsim o primă judecată a unei fapte prin care se încalcă un cod.

Din marea curgere a vieții se izolează un fragment, un moment de mare concentrație dramatică, autorul fixîndu-și așadar atenția asupra unui timp limitat. Vom afla întotdeauna în literatura lui D. R. Popescu un început și un sfîrșit, bine marcate prin evenimente care produc un dezechilibru într-o ordine dată și, respectiv, restabilesc ordinea pierdută sau întemeiază o alta, nouă; caracteristică pentru scriitor este urmărirea unei crize. Prozele lui D. R. Popescu, indiferent că este vorba de nuvele, povestiri, schițe sau romane, au comună existența a două elemente — declanșarea unei crize și rezolvarea ei. Acțiunea din *Dușos Anastasia trecea*, de pildă, este determinată de aducerea într-un sat a cadavrului unui partizan sîrb împușcat de fasciști, care, în scopul de a intimidă pe localnici, interzic înhumarea celui mort și-l expun în centrul așezării, încalcîndu-se astfel o străveche lege a pămîntului; cînd sirbul este îngropat, legea împlinindu-se deci, autorul devine poate indiferent față de eroina care făcuse îndrăznețul gest. De obicei în proza lui D. R. Popescu se petrece un „hybris”, are loc o provocare aducînd nonorociri și constînd cu regularitate într-o dorință nebușească de contrazicere a normelor constituite. Luncan din *Vara oltenilor*, Anghelache Cămui din *Ploaia albă*, sinistra galerie de criminali din *F* sînt, toți, niște posedați ai puterii, faptele lor căpătînd un aer demențial de cruzime totalitară; despre Cămui, spre exemplu, aflăm că „tot satul era în mîna lui, putea să facă orice, să cumpere orice, și odată dăduse cinci banițe pe socrul lui Costache, nu de dragul mortului îi dăduse, ci ca să arate satului ce poate. Mortul îl îngropase a doua zi, bineînțeles, fără pomană și lăutarii, doar nu era să mai arunce bani pe drum”. La fel, Milu din *Dor*, și el un criminal, ucide într-o stare de bestială veselie.

Interesat de totalitate, dar operînd o reducere, o simplificare, scriitorul folosește exclusiv personaje avînd un contur net, ferm desenat, aceiași de la început și pînă la sfîrșit — fiindcă nu oamenii evoluează (ca în roman), ci raporturile dintre ei. Rolurile sînt stabilite cu precizie, eliminîndu-se tot ceea ce se situează în afara conflictului: în *Dușos Anastasia trecea* acțiunea se desfășoară — s-ar putea spune — în văzul întregului sat, dar nu „vedem” decît figurile „actorilor”, despărțiți de colectivitate ca și cum s-ar afla pe o scenă.

De altfel, „locul” specific prozei lui D. R. Popescu este un spațiu expus vederii, un spațiu public. Acest loc, aflat la vederea tuturor este de multe ori răsrucea: corpul partizanului sîrb din *Dușos Anastasia trecea* este așezat la o răsruce, Liuța, fata diabolicului Luncan din *Vara oltenilor*, „avea casa pusă-n drumuri reie, la răsruce, și oriunde mergeai trebuia să treci pe la poarta ei” (cei care locuiesc în această casă polarizează întreaga acțiune a romanului!), tot la o răsruce, în *F*, se întîlnesc un convoi mortuar și unul nupțial și se prefăcurează și unii și alții că nu se văd și cum lăutarii și dintr-o parte și din alta se-ntreacău în tobe și în clarinete și fligoarne, și cîntecele lor se întrepătrunseră și se amestecară”, ceea ce produce o impresie copleșitoare. Pentru lumea satului, răsrucea are același înțeles ca și piața publică la oraș. Alte „locuri”: circuma, sala de bal, căminul cultural; în *F*, un priveghi se transformă în spectacol. Personajele lui D. R. Popescu nu rămîn niciodată singure „în scenă”; întotdeauna există un martor, iar secretul este o noțiune necunoscută în această lume sufocată de ea însăși.

Lumea prozei lui D. R. Popescu este o lume reală și artificială în același timp, organizîndu-se după regulile spectacolului — mai devreme sau mai tîrziu, totul „se dă pe față”. Ideea de reprezentare este atît de proprie, atît de organic înrădăcinată în acest univers încît sînt foarte numeroase cazurile în care — lumea fiind un teatru — se naște un bizar „teatru în teatru”; personajele își compun măști sau leapadă măști, interpretează un rol, „joacă” avînd conștiința duplicității (Nabucodonosor, Grădinițele fericirilor, *Moroiiul*, *Dor*, *F*, *Vara oltenilor* etc.).

O patimă a adevărului stăpînește această lume, căci, după expresia lui Hamlet, rostul teatralului „dintru-nceputuri și pînă acum, a fost și este să-i țînă lumii oglinda în față”.

stilul lingvistic al poeziei lui Blaga

(I)

Cum o indică titlul articolului său, *Despre lexicul poeziei lui Lucian Blaga*, Mircea Borcilă studiază numai unul din aspectele lingvistice ale poeziei lui Blaga, anume lexicul. Dar, cum am spus-o în articolul meu anterior el face asta numai pentru a ajunge la stilul lingvistic al poeziei lui Blaga. El vrea să studieze (p. 96) „cîteva aspecte particulare ce privesc încadrarea poeziei lui Lucian Blaga în limbajul poetic românesc”. Metoda pe care o adoptă, însă, metoda stilisticii actuale, introdusă în studiile de stilistică pe la mijlocul secolului nostru și aplicată după aceea de mulți lingviști pentru a stabili stilul scriitorilor, nu-i permite să identifice stilul poeziilor lui Blaga, văzute numai prin lexic, deși a studia în acest fel lexicul poeziei unui scriitor înseamnă a studia și conținutul acesteia poezii.

Autorul înțelege (p. 105) că nu studierea arhaismelor și neologismelor și a elementelor dialectale din poezia lui Blaga constituie sarcina principală a unui cercetător al stilului lingvistic al unui poet. De aceea el nu consideră revelatoriu studiul acestor elemente făcute de el însuși în prima parte a articolului său (p. 98—105). Însă felul cum argumentează Borcilă aceasta (p. 105): „ceea ce e „neologic”, poetic și invers”, nouă ni se pare fals; după noi în limba poeziei neologismele nu pot deveni arhaisme iar arhaismele nu pot deveni neologisme.

Borcilă crede că va putea distinge (p. 105) „elementul comun și pe cel distinctiv” din opera unui poet, dacă vom stabili un „fond de bază al vocabularului dat, care să circumscrie grupul de cuvinte esențiale pentru creația sa”. El a considerat (p. 106) „ca o condiție obligatorie pentru includerea în vocabularul de bază al perioadei cercetate [de pină la apariția volumului *Nebănuitele trepte*] prezența cuvintului în cel puțin patru dintre cele șapte volume studiate”. Iar în interiorul acestui fond de bază, a distins (p. 109) „un nucleu lexical format din acele cuvinte care se caracterizează printr-o frecvență ridicată (peste 10) — înțînindu-se, cu numai cîteva excepții, în toate volumele antume ale poetului — și care comportă un „accent de semnificație” deosebit în versurile sale”. Ce înțelege autorul prin accent de semnificație o spune în nota 29 (p. 109): el a avut în vedere „prezența cuvintului în „cîmpurile semantice” dominante în fondul de bază, atestarea unor elemente sinonimice, antonimice (lexicale și contextuale) sau derivate cu frecvență superioară termenului de bază; prezența cuvintului în titlu de poem și în poziție marcată în text (centri metaforici, poli al comparației, termeni de paralelism, poziție „neobișnuită” în vers)”. Autorul articolului s-a angajat într-o asemenea laborioasă cercetare, dar concluziile la care ajunge sînt, după părerea noastră, nelămurite: ele se potrivesc oricărui scriitor, cu foarte puține excepții.

Borcilă ajunge anume la concluzia că poezia lui Blaga se caracterizează prin „opțiunea pentru un vocabular de circulație curentă”. După autor, poezia lui Blaga, „apartine în esența sa, tipului de lirism substanțial, care se comunică nu atât prin curente neobișnuite, rare, cit prin resurecția semantică a unor cuvinte de mare circulație din uzul comun”. Dar acesta este adevărul pentru mai toți poeții români și desigur, mutatis, mutandis, pentru mai toți poeții străini. În partea finală a articolului său, Borcilă caută să vadă la ce domenii se repartizează elementele nucleului lexical al poeziei lui Blaga. Și cercetătorul clujean constată (p. 110) că unele dintre ele se referă la „realități circumscrise în sfera vieții sociale materiale a omului”, altele „la realități din domeniul vieții spirituale”, altele la realități mitologice, altele la „realități ale naturii cosmice sau terestre”, acestea din urmă cei mai numeroși și mai frecvenți. Căutînd apoi să vadă la ce se referă cuvintele „marcate” din poezia lui Blaga, Borcilă crede că trebuie să le considere ca referindu-le la elemente primordiale elementare ale vieții afective și fiziologice (*moarte, a muri, singe, suflet, timp, viață*) și ale naturii (*lumină, întuneric, pămînt, cer, apă, foc, zi, noapte, țărîină, stea, sus, larg, munte, vale* etc. Remarcăm, cu această ocazie că atunci cînd cercetătorul clujean clasifică lexicul după diversele domenii ale realității, la care se referă, ar fi trebuit să distingă și un domeniu al vieții sufletești și biologice, la care se referă termeni ca *boală, somn, a cînta, a privi*, precum și *dor, jale, urît*, discutate de autor ceva mai jos (p. 111 și 113, fie cînd continuă a se ocupa de lexicul referitor la realități primordiale, fie cînd se ocupă de ceea ce Blaga a numit limbaj poetic).

În formularea finală a concluziilor sale (p. 112), Borcilă aduce un element definitoriu în plus: la Blaga găsim „utilizarea mitică a termenilor selectați” din zonele restrînse ale „vocabularului comun și artistic”. Acum Borcilă invocă faptul, accentuat de atîtea ori de criticii și istoricii literari, că poezia lui Blaga este o „lirică de năzuinți metafizice” (Șerban Cioculescu), că Blaga încearcă să ne facă să trăim un „spațiu mitic” și un „cosmos primar” (Ion Pop), că Blaga este, în poezia sa, în căutare de sensuri și de tîlcuiri noi” (Al. A. Philippide). Autorul, care s-a ocupat în trecut al apropiat de teoria despre limbaj a lui Lucian Blaga (vezi articolul său *Elemente de filozofie a limbii în gîndirea lui Lucian Blaga*, Revista de filozofie, 1969, nr. 12, p. 1485—1491), amintește și în noul său articol, p. 112—113, concepția lui Blaga despre sarcina mitică a unor cuvinte. Ideea este reluată, cu o mică deosebire de terminologie, de Șt. Aug. Doinaș, *Poetica blagiană de la „osinda” la „mîntuirea” cuvîntului*, Secolul XX, nr. 5, p. 45 (citată de Borcilă, nota 32, p. 112). Blaga acorda o sarcină mitică unor termeni ca *înaltul, jocul, cerul, pămîntul, toiagul* și vorbea de „cuvinte poetice ca atare, poetice prin corpul lor sonor și prin sarcinile de semnificație ce poartă”, cuvinte dintre care cita pe *dor, jale, urît*; iar Șt. Aug. Doinaș vorbea de sarcina magică a unor cuvinte ca *zăriște, măgură, fîntînă, lamură, dor* și de sarcina mitică a unor cuvinte ca *sus, jos, adînc*. Cu asemenea considerații, am ajuns la ceea ce eu numesc, după o tradiție îndelungată, limbaj poetic, sau înalt, solemn. Nouă ni se pare că aria acestui limbaj este cu mult mai întinsă decît crede Borcilă, care abia în partea finală a studiului său recurge la el ca element definitoriu al poeziei lui Blaga. Afirmăm că la finală despre stilul lui Blaga ni se pare justă; dar nu înțelegem de ce a vorbit de limbajul mitic al lui Blaga numai la urmă, cînd ea este prima și cea mai de seamă caracteristică a stilului lingvistic al poeziei lui Blaga. Și mai facem observația că, pină în acest punct final al articolului său, Borcilă n-a vorbit deloc de valorile artistice ale cuvintelor în poezia lui Blaga.

G. IVĂNESCU

Venind în întîmpinarea unei plăcute invitații, cit și din dorința constantă de a contribui la o tot mai bună cunoaștere reciprocă, redacția revistei noastre a participat, cu puțin timp înaintea deschiderii lucrărilor Conferinței naționale a scriitorilor, la o întîlnire cu elevi, studenți, cadre didactice medii și universitare, ce a avut loc în intîmia și insolita ambianță a Clubului Artelor de la Casa de Cultură a tîneretului.

După protocoarele prezentării, a luat cuvîntul asist. univ. Ion Crețu, care a vorbit, pentru început, despre avantajele și dezavantajele unei reviste format ziar. Avantajele constau în operativitate și prețul scăzut. Formatul ziar, însă, împiedică după părerea lui Ion Crețu, gîzduirea unor materiale de greutate. Din acest punct de vedere, după părerea sa, *Convorbirile literare* s-au resimțit. El sugerează o mai clară echilibrare a intervențiilor prompte, curente, cu sectorul „contribuțiilor fundamentale”, fără de care o revistă plutind doar la suprafața cotidianului, ar aduce ce o pasăre ce vrea să zboare cu o singură aripă.

Din partea redacției sunt aduse unele precizări în legătură cu dificultățile operativității, nu numai în formatul carte, dar chiar și în formatul gazetei. În

„convorbiri” în public

privința „contribuțiilor fundamentale”, redacția socotește că într-adevăr, este un teren pe care va trebui să pășească mai ferm.

I. Crețu, adaugă că ar dori să vadă în revistă puncte de vedere privind trecutul mai pronunțat și mai amplu exprimate. Aceasta nu exclude forma lor polemică.

Redacția menționează că suntem mai preocupați de istoria literară a prezentului, fără a elimina firește descinderile în spațiul tradiției. La care I. Crețu constată că, în unele articole din revistă, a lipsit oarecum actul esențial al istoriei literare: relaționarea valorilor. Fără a respinge obiecții, redacția amintește cît de anevoioasă poate fi uneori relaționarea valorilor cînd e vorba de prezent, adică de autori care au nu numai slăbiciuni omeneste precum vanitate, intoleranță, dar și o anumite influență. Dincolo de aceste inconveniente, există un climat favorabil comunicării adevărului, exemple găsindu-se, spune I. Crețu, în chiar unele articole critice din revistă. O revistă trebuie să-și propună să stîrnească interesul publicului mai cu seamă prin afirmarea adevărului.

Prof. Georgeta SCUTARU, anunțînd că exprimă poziția mai multor profesori de liceu, declară că este foarte interesată de sintezele de istorie literară oferite de revistă. Pentru activitatea didactică ele sunt extrem de utile, suplinind multe goluri bibliografice. Prof. Georgeta Scutaru indică unele puncte în care manualele de literatura română sunt superficiale sau chiar deficitare, din cauza unor teorii și a unor informații depășite de stadiul actual. Trăsăturile realismului nu sunt suficient conturate, iar limbajul prezentării este inaccesibil elevilor. Chestiunea stilurilor literare este tratată foarte a vol-d'oiseau, și totuși la examene e insistenț cerută. Problema „specificului național” e expusă vag. În privința „umanismului”, datele sunt puține și neconvingătoare. Prof. Scutaru afirmă necesitatea unei rubrici „Literatura și școala”. Ea își va găsi locul cînd revista va avea cu patru pagini în plus.

Răspunzînd unei întrebări a asist. Ion Crețu, în legătură cu criteriile speciale în funcție de care revista își afirmă adevărul, redacția amintește că, din păcate, mai sunt unii care au o concepție „alarmistă” despre adevăr, gîndind că dacă vorbești despre un eșec al unui autor reputat sau despre o zonă a realității ce incumbă neajunsuri și defecte, ponegriști ansamblul — ceea ce e cu totul fals. Poate să nu ne placă o poezie, două, cinci ale lui Nichita Stănescu

sau Păunescu, ceea ce nu denotă dispreț față de sensul operei lor în totalitate.

Pentru că ați zis de poezia lui Păunescu... — își începe Nicolae MANEA cuvîntul. Nouă, celor tineri, revista ne-a plăcut de la primele ei numere și ne place și acum. Găsim în ea vioiciune și îndrăzneală. Dar și cam multe coloane cu scriitori consacrați. Nicolae Manea socotește că nu acordăm un interes destul de susținut creației tinerilor poeți ieșeni. O revistă, spune el, trebuie să-și asume și acest risc.

După cum tinerii — răspunde redacția — trebuie să-și asume riscul de a-și aduce poeziile. E adevărat, se poate duce și muntele la Mahomet, dar în cazul tinerilor e parcă mai sănătos să ne caute ei pe noi. Îi vom susține în măsura valorii lor — certă, la unii, latentă, la alții — și în măsura spațiului din revistă.

Dar, în altă ordine de idei — întrebă N. Manea — revista de ce nu patronază un cenaclu? O atare obligație, observă redacția, revine filialei Asociației scriitorilor, și ea și-o va onora începînd probabil din toamna acestui an.

Prof. Elena Podoleanu își declină dorința de a înțîlni mai des în paginile revistei lucrări ale poezilor Adi Cusin, Nicolae Turtureanu, Ioanid Romanescu, Fl. M. Petrescu, Mihai Ursachi, Horia Zilieru. De asemenea, mai mult spațiu pentru literatura universităților. Redacția anunță că în curînd va deschide o rubrică de comentarii critice cu acest profil. Elena Podoleanu adaugă că îi este foarte plăcut să înțîlnescă în revistă discuții argumentate. Acestea înviorează și ațîță în definitiv interesul pentru opere. În paranteză, Elena Podoleanu mărturisește că citește cu plăcere rubrica „Dintre sute de catherine...”.

Prof. Victoria LUSTUN pledează și ea pentru existența unui cenaclu. Conduc de o personalitate competentă, un cenaclu e un atelier de confruntare vie, de emulație directă. El dă, crede V. Lustun, efervescență vieții literare. Redacția amintește, ca un amănunt, că există, din nefericire, și *factorul timp*, implicat cu acuitate de existența unui număr mare de îndatoriri concrete, cărora li se adaugă un număr mare de ședințe.



Răspunsul lui Ion Rotaru la articolul semnat de Al. Dobre în „C. L.” nr. 1, 1972

dicționar de pseudonime

intocmit de Gh. CATANA

Pseudonimul, numele fictiv care, uneori, este adoptat definitiv (ex. Argezi, Galaction etc.), de unii scriitori, publiciști, artiști sau alte personalități, nu este o practică adoptată în timpurile recente, cum s-ar putea crede. O incursiune în trecut dovedește că pseudonimul a fost întrebuintat din timpuri străvechi. Xenofon (cca 430—355 î.e.n.), spre exemplu, avea pseudonimul Femistogen. În secolul al XVII-lea, Molière a adoptat acest pseudonim în locul numelui său adevărat: Jean-Baptiste Poquelin, iar mai tîrziu François Marie Arouet și-a luat pseudonimul Voltaire (de altfel Voltaire a mai semnat cu alte cîteva sute de pseudonime).

Pseudonimul este folosit, după cum se știe, din mai multe considerente. Cei mai mulți îl folosesc în perioada debutului, unii din timidiitate, alții fiindcă numele lor nu li se pare potrivit pentru publicistică. În aceste situații caută alte nume, „mai alese”, „mai sonore” sau cu anumite semnificații. (Ex. cazul lui Sandu Teleajen, care, la îndemnul lui Coșbuc, fiindcă se numea Morcovescu, a semnat Teleajen, pseudonim împrumutat de la numele riului apropiat comunei sale natale).

Pseudonimele sînt folosite și atunci cînd autorul publică un articol de atitudine sau cînd intrînește o polemică și intenționează să nu fie identificat cel puțin pentru o perioadă de timp (ex.: Bălcescu, fiind în exil, a semnat Konrad

Albrecht în numărul unic din „România literară” a lui Alexandru, din februarie 1852), sau cînd îi este interzis să publice (Em. Girleanu fiind ofițer activ și neavînd voie să se ocupe de literatură a semnat Emilgar).

Pseudonimele mai sînt folosite și din motive redacționale. Uneori, pentru a se evita apariția numelui aceluiași autor, de mai multe ori, în același număr al publicației. Altele, pentru a lăsa impresia cititorilor că publicația respectivă are noi colaboratori.

De regulă, pseudonimul nu este ales la întîmplare. În majoritatea cazurilor are o anumită semnificație, aceasta în funcție de autor și publicație, de timp și natura lucrării, Alexandru Stănescu și-a luat pseudonimul de Sahia, care înseamnă adevăr, adevărat, iar Ion Păun, poetul de la „Contemporanul”, după cum mărturisește D. Anghel, și-a luat pseudonimul Pincio de la numele unei grădini din Roma ce-l încîntase și la care ținea foarte mult.

Mulți scriitori au adoptat nume literare date de alții. Sînt cunoscute cazurile Iosif Vulcan, Eminescu și Otilia Cazimir (botezată astfel de Sadoveanu și Ibrăileanu). Există, cum bine se știe, și pseudonime colective, sub care publică două sau mai multe persoane (A. Mirea: D. Anghel și Șt. O. Iosif).

„Dicționarul pseudonimelor în literatura română” a cărui publicare o începem, nu va cuprinde un in-

dex al tuturor pseudonimelor folosite în decursul evoluției literaturii noastre (o asemenea îndeletnicire va face obiectul unei lucrări în volum), ci va însuma doar pe acei scriitori a căror operă rămîne în istoria noastră literară sub pseudonimul însușit ca nume literar.

Almaș Dumitru (n. 19 X 1909,

Negoești, Neamț). Prozator și profesor universitar de istorie. Numele din actele de stare civilă este **Ailincai Dumitru**. Pseudonimul Almaș și l-a luat după numele unui pîrîu care curge în apropierea satului natal și a început să-l folosească încă din perioada activității ziaristice (1935—1938). Prima novelă i-a apărut în „Azi”, unde a fost corector și redactor. Laureat al Premiului de Stat pe anul 1955.

Bibliografie: Miron Costin (2 volume, 1939); Meșterul Manole (1940); Acolo la Filioara (1943); Ne cheamă pămîntul (1946); Neculai Milescu Spătarul (1954); Alei, codrule fîrtate... (1956); Făclia s-o aprins (1957); Freamătul lumii (1958, în colaborare cu M. Mancaș); Bălcescu — revoluționar (1959); Cădere Bastiliei (1959); Cetatea de pe stîncă verde (1959); Fluierașul de alămie (1962); Trandafirul roșu (1963); Vinătoarea lui Dragoș (1963); Un om în furtună (1964); Vestea cea mare (1964); Nord contra Sud (1965); Fata de la Cozia (1966); Mihai Viteazul (1966); Viața e frumoasă, băieți! (1968); Eroi au fost, eroi sînt încă (1968); Decebal (1971); Petru Rareș (1971); Frații Buzesți (1972).

...bătaia unei singure palme

Cla motto la volumul celor Nouă Povestiri Salinger a ales un koan Zen Buddhist: „Știm care este sunetul produs prin bătaia a două palme, dar care este sunetul produs prin bătaia unei singure palme?” Acesta vine să completeze lunga serie de referințe la autori și paradoxuri Zen care apar în romanele sale de mai târziu: Seymour: Introducere, Franny și Zooey, „Ridicați sus acoperișul, dulgheri”. Se pare că Salinger a luat contact cu acest cult oriental al paradoxului în 1948, când (cf. Jack Skow în A. Grunwald, J. D. Salinger, p. 14) „obișnuia să întinsească fete de la hotelul Barbizon și să le facă lecturi din Zen”. Sint anii cind Zen Buddhismul se răspindește în Statele Unite „ca gripa asiatică” și numeroși scriitori tineri, printre ei, Jack Kerouac, Gary Snyder, Alen Ginsberg, vor căuta să adopteze asemenea idei.

Revenind la koanul de mai sus, legenda îl atribuie bătrînului Maestru Hakuin care obișnuia să ridice o palmă și să-și pună ucenicii să-i asculte sunetul. Nimic nu pare mai absurd. Salinger însuși nu explică nicăieri paradoxul și nici lectura povestirilor nu ne aduce mai aproape de înțeles. Care este menirea lui atunci? Probabil să ne avertizeze că în cele ce urmează, mai precis în explicarea a două incidente, ambele la fel de stranii și absurde, este necesar să renunțăm, pentru un moment cel puțin, la raționamentul logic. Este vorba de sinuciderea cripitică a lui Seymour din **O zi perfectă pentru peștii banană** și de accidentul stupid din finalul povestirii **Teddy**. (Și poate că nici plasarea acestora la începutul și sfârșitul volumului nu e lipsită de semnificație).

Despre fabuloasa figură a lui Seymour s-au scris cele mai contradictorii lucruri. Unii (F. Gwynn și J. Blotner) văd în el „un tinăr hipersensiv”, „victimă a unei societăți corupte”. Alții (W. Wiegand) îl consideră o „victimă” nu atât a societății cât a propriei sale „boli spirituale”, „febră de banană” („un psihopat ce acuză fără motiv o femeie de a se fi uitat la picioarele sale, precum înainte acuzase pe alții, tot fără motiv, de a se fi uitat la tatuajele sale inexistente”) și vorbesc de o descriere „clinică” a acestei boli. Eroul însuși spune în **Ridicați sus acoperișul, dulgheri** că dacă e ceva în termenii „cliniци” atunci e un „paranoic invers” suspectând pe cei din jur de a „complota să-l facă fericit”. W. French consideră sinuciderea „un act dement” al unui „exhibiționist patologic”, „al unui măscărici” dornic de a fi mereu în centrul atenției. În fine, unii critici l-au încadrat cu un „syndrom Lolita”, diagnosticându-i un „complex de nympholepsie” în fragmentul în care sărută piciorul minorei Sybil (!!) pe care, chipurile, ar încerca s-o seducă.

Citind numai **O zi perfectă** rămânem cu impresia că Seymour se sinucide deoarece nu se poate pune de acord cu cei din jur și fiindcă soția sa nu-l citește pe Rilke. Afirmatia se aplică într-o foarte mică măsură la Salinger, în opera căruia aflăm „puține lucruri referitoare la societate” (Wiegand Steiner, Grunwald și alții). Explicația sinuciderii o dă **Ridicați sus acoperișul, dulgheri** care reprezintă, cum s-a spus deseori, o cheie pentru **O zi perfectă**. Romanul descrie evenimentele ce s-au petrecut cu șase ani înainte de acel fatal martie 1948. Ni se povestește ziua în care are loc oficierea căsătoriei lui Seymour cu Muriel. Buddy (fratele eroului) pe atunci în armată, sosește la New-York într-o zi înăbușitor de caldă, dar află cu surprindere că mirele „a dezertat” de la locul cununiei, pentru că e „prea fericit”. În drum spre apartamentul său Buddy are o lungă discuție cu cițiva dintre invitații printre care D-na de Onoare. Aceasta nu-și poate explica comportarea lui Seymour („sună asta normal cuiva în toate min-

țile?”) căruia din această cauză îi atribuie calificativele de „homosexual latent” și „maniac delirant”, ceea ce îl determină pe Buddy să-și amintească și alte ocazii în care Seymour a-vusesse asemenea comportări „miraculoase”.

Astfel într-o zi, cu ani în urmă, acesta aruncase cu o piatră într-o fată, Charlotte, care stătea în drum mîngiind o pisică, lăsîndu-i un semn pe viață. Toți membrii familiei știu că el a făcut aceasta doar „pentru că ea era așa de frumoasă cum stătea acolo”.

Aceste „incidente” vin să completeze dialogul straniu dintre Seymour și micuța Sybil. În acel moment eroul trăiește o transformare fundamentală, „o iluminare” bruscă, Seymour trăiește acest acut moment atunci cînd Sybil exclamă că a văzut un peste cu șase banane în gură.

John Updike observă că membrii familiei Glass nu trebuie priviți izolat, în afara clanului lor unde „Buddy nu se putea aseza la masă fără a-și aminti cele patru mări jurăminte buddhiste”, unde „și cînd strănuți își iei viața în propriile miini”. Toți intră foarte de zîmpuri în contact cu mistică orientului (Franny, de pildă, chiar de la vîrsta de zece luni, cînd Seymour, gurul familiei, îi citește acel celebru basm taoist), și află deci despre arhat, jivanmuktas, chakras, ajna, satori înainte de a ști ceva despre Shakespeare, Homer sau Blake.

La rîndul său W. Wiegand observă că în Franny și Zooey, Zen Buddhismul nu e atât de clar ca în **Teddy** deoarece Franny își impune doarsă credă într-un fel validitatea pentru care Teddy are o revelație mistică Seymour, deși totată viața sa a fost o experiență transcendentă, n-a atins concluziile pur mistice din **Teddy**. El nu moare într-un accident „prevăzută” care să-l reunească cu divinitatea. Teddy e cei mai mistic dintre eroii lui Salinger. Acest „Buddha de zece ani”, cum a mai fost denumit, adept al teoriei Vedanta a reîncarnării, a-vusesse revelații mistice încă de la vîrsta de șase ani, „cînd a văzut că totul e Dumnezeu și pîrul i s-a făcut măciucă. Era într-o duminică și sora sa, o fetiță mică, își bea laptele și deodată a văzut că ea e Dumnezeu și că laptele e Dumnezeu. Adică ce făcea ea, turna Dumnezeu în Dumnezeu”.

El face și unele preziceri „miraculoase”. Le spune unor persoane „locul și data cînd trebuie să fie foarte precauți”. Printre altele își prevede și propria-i moarte într-un „accident”. „De exemplu (ii explică el lui Nicholson) peste cinci minute voi avea lecția de înot. Aș putea merge la bazin și să-l găsesc gol. Ar putea să fie tocmai ziua cînd se schimbă apa. S-ar putea să stau pe margine, iar sora mea ar putea să mă imbrîncoască înăuntru, să-mi fractureze craniul și să mor pe loc”. Și aceasta se întîmplă. Salinger preferă să lase o notă de ambiguitate în ultimele două propoziții în care ne spune că „Nicholson auzi strigătul strident și lung al unei fetițe. Era foarte ascuțit, ca și cum ar fi răsănat între patru pereți de țigla”. În loc să precizeze dacă tipătul fetiței s-a produs în momentul în care l-a împins pe Teddy, sau în momentul în care, împinsă de acesta, se prăvălea în bazinul gol, Salinger a înșiruit trei adjective și o atributivă, ce nu se cereau, descriind amănunțit sunetul din punct de vedere „acustic”. Cum Teddy își prevăzuse moartea și cum la un moment dat acesta afirmă că sora sa „il urăște”, reiese că aceasta scoate tipătul după ce și-a imbrîncit fratele.

S. ST.

ERATA: În numărul 9, la pagina 12, în cadrul prezentării **Cinturilor lui Maldoror**, în aliniatul al patrulea, al cincilea rînd se va citi: „M. Playnet observă (în **Lautréamont par lui-même**) etc. De asemenea, precizăm că textul din aliniatul final pus între semnele citării, aparține lui Leon Pierre-Quint. Cerem scuze autorului și cititorilor pentru aceste omisiuni.

J. D. SALINGER

Lane terminase de mîncat. Și cînd Franny făcu din nou o pauză, se lăsă puțin pe spate, își aprinse o țigară și se uită la ea. Aceasta mai privea încă fără tîntă undeva în față peste umărul lui, ca și cum nici nu i-ar fi observat prezența.

— Ce e minunat este că la început nici măcar nu trebuie să crezi în ceea ce faci. Adică chiar dacă lucrul în sine pare teribil de jenant, n-are a face. Vreau să spun că nu insultă pe nimeni cu nimic. Cu alte cuvinte, la început nu trebuie să te gîndești la ceea ce spui. Tot ce contează este cantitatea. Apoi mai târziu, apare și calitatea. De la sine sau așa ceva. Se spune că oricare nume al lui Dumnezeu — orice nume — posedă o forță a sa. neobișnuită, care începe să acționeze îndată ce o pui în mișcare.

Lane ședea liniștit și fuma, cu ochii puțin strînși. Atenți. Fața ei mai era încă palidă dar nu așa de tare cum fusese de citeva ori înainte de venirea în restaurant.

— De fapt, e foarte normal, deoarece în sectele buddhiste Nembutsu oamenii repetă la nesfîrșit „Namu Amida Butsu”, ceea ce înseamnă „Laudă lui Buddha”, sau ceva



asemănător și același lucru se întîmplă. Exact același.

— Ușurel, ușurel, interveni Lane. În primul rînd, încă o clipă și o să-ți arzi degetele.

Franny abia dacă se uită în jos spre mina stîngă și lasă să cadă țigara încă arzînd în scrumieră. Același lucru se întîmplă și în „Norul obscur”. Numai cu numele lui Dumnezeu. Adică numai rostind acest cuvînt. Se uită la Lane mai atent ca înainte. Vreau să spun, ai auzit cumva vreodată ceva atât de fascinant? Nu poți spune doar că e o simplă coincidență și să-ți vezi mai departe de treabă — asta mă fascinează. Cel puțin aceasta e atât de...

Se opri brusc. Lane se mișcă iritat în scaun și pe față îi apărură o expresie — ceva ca o ridicare din sprincene pe care i-o cunoștea atât de bine. Ce s-a întîmplat? îl întrebă.

— Tu chiar crezi poveștile acestea, sau ce?

Franny înlînce mină după pachetul de țigări și scoase una. N-am spus că cred sau nu, spuse, și pipăi pe masă după cutia de chibrituri. Am spus că e fascinant. Și acceptă chibritul aprins pe care i-l oferii Lane. Cred că e o coincidență foarte stranie, spuse inhalînd fumul, să dai de aceste povești. Vreau să spun povești date de toate aceste persoane religioase sincere și înțelepte care-ți repetă încontinuu că dacă rostestî fără oprire numele lui Dumnezeu, ceva se întîmplă. Chiar și în India. Acolo îți spun să meditezi asupra silabei „Om” ceea ce înseamnă același lucru, și același rezultat apare. Așa că nu poți să fii doar rațional și să...

— Care e rezultatul? întrebă Lane scurt.

— Ce spui?

— Ce rezultat urmează? Din tot acest talmeș-balmeș de micronizare. Vreo boală de inimă? Nu știu dacă știi, dar (ți-ai putea cauza, oricine și-ar putea cauza o mare...

— Ajungi să-l vezi pe Dumnezeu. Ceva se întîmplă într-o regiune absolut nefizică a inimii unde indienii spun că se află centrul Atman, dacă ai ceva habar de religie, și-l vezi pe Dumnezeu, asta-i tot.

Scutură țigara cu hotărîre, dar nu nimeri în scrumieră. Luă scrumul cu virful degetelor și-l puse înăuntru. Și nu mă întreba cine sau ce e Dumnezeu. Vreau să spun că nici măcar nu știu dacă există. Cînd eram mică obișnuiam să cred... Se opri. Chelnerul se întoarse să ridice farfuriile și să continue servitul.

— Ce preferi, o prăjitură sau o cafea? întrebă Lane.

— O să termin doar de băut laptele. Dar tu poți să-ți comanzi una. Chelnerul tocmai luase farfuria cu sandwichul cu carne de pui neatins. Nici nu îndrăzni să ridice ochii și să se uite la el.

Lane își privi ceasul. — Doamne! O să întirziem. Mare lucru să mai prindem meciul. Se uită înspre chelner. Doar o cafea pentru mine, vă rog. Il urmă cu privirea cum se depărtează, apoi se aplecă în față, cu minile pe masă, complet relaxat, sătul, acum cînd cafeaua trebuie

să sosească din clipă în clipă. Oricum e interesant. Toată povestea asta... Nu cred să mai fie loc pentru vreo noțiune de psihologie. Vreau să spun că aceste experiențe au o puternică motivație psihologică, înțelegi ce spun... Oricum e interesant. Nu poți nega. Se uită la ea și-i zîmbi. Oricum. Și în caz că am uitat să-ți spun. Te iubesc. Ți-am mai spus asta.

— Lane, vrei să mă mai scuzi două secunde? Se ridică înainte să fi terminat întrebarea. Lane se ridică de asemenea încet, privind-o. Nu ți-e bine?, o întrebă. Ți-e rău din nou, sau ce?

— Nimic. Mă întorc într-o clipă.

O luă brusc prin salon pe aceeași rută ca înainte. Se opri puțin în fața micului bar de la celălalt capăt al sălii. Barmanul care tocmai ștergea un pahar de lichior ridică ochii și o privi. Se sprijini cu mina dreaptă de bar, apoi lăsă capul în jos și abia atingînd-o cu virful degetelor duse mina la frunte. Se clatină un pic apoi își pierdu cunoștința și se prăbuși pe podea.

După cinci minute Franny își reveni complet. Stătea întinsă pe o canapea în biroul directorului cu Lane lîngă ea. Fața lui îngrijorată suspendată deasupra ei era de o paloare la fel de puternică. Cum te simți? spuse cu o voce care amintea de o cameră de spital. Ți-e mai bine? Franny dădu din cap. Inchise ochii o clipă din cauza luminii, apoi îi re deschise. Se cuvîne să întreb „unde sint?” spuse ea. Ei, unde, sint?

Lane rise. În biroul directorului. S-au năpustit cu toții să caute soluție de amoniac și un doctor, să te readucă în simțuri. Se pare că nu mai au amoniac. Cum te simți? Fără glumă.

— Minunat. Ridiculă, dar minunat. Și chiar am leșinat? — Și încă cum. Într-o clipă te-ai pierdut de tot. Îi luă mina într-a lui. Oricum. Ce crezi că se întîmplă cu tine? Vreau să spun că pareai atât de, știu, atât de naturală cînd ți-am vorbit la telefon săptămîna trecută. N-ai mîncat nimic dimineață, sau ce?

Franny ridică din umeri. Se uită în jurul camerei. E atât de jenant, spuse. A trebuit să mă aducă cineva aici înăuntru? Barmanul și cu mine. Te-am ridicat ca pe un sac. M-ai speriat al naibii de tare, serios. Franny privea

franny și zooey

— fragment —

gînditoare, fără să clipească în sus spre tavan. Mai (inea încă mina în mina lui.

Apoi se întoarse și cu cealaltă mină făcea un gest ca și cum i-ar fi ridicat manșeta. Cit e ceasul? întrebă...

— N-are a face. Nu-i nici o grabă.

— Vroiai parcă să mergi la petrecerea aceea!

— Dă-o naibii.

— Ai întîrziat și la meci! îl întrebă.

— Ascultă, (ți-am spus, să-l ia naiba de meci. O să te întorci în camera ta la Blue Sturteros, să te odihnești.

Asta-i important acum. Se apropie puțin de ea, se aplecă și-o sărută scurt. Se întoarse și privi spre ușă, apoi din nou la ea. După amiaza aceasta o să te odihnești. Asta o să faci. Îi mîngiie mina o clipă. Apoi, după un timp, după ce te vei fi odihnit de-ajuns, poate am să pot urca la tine cumva. Trebuie să fie vreo scară de serviciu. O să aflu eu.

Franny nu spuse nimic. Stătea cu ochii ațintii în tavan.

— Știi cît a trecut? o întrebă Lane. Cînd o fi fost vinerea aceea noaptea? La începutul lunii trecute, nu-i așa? Apoi clătina din cap. Nu-i sănătos. Ne-am întrecut cu băutura. S-o spunem pe șleau. Serios te simți mai bine?

Ea dădu din cap și se întoarse spre el. Mi-e groaznic de sete, atât. Crezi că ai putea să-mi aduci puțină apă? Te-ar deranja mult?

— Drece, nu. O să fii cuminte dacă te las o clipă? Știi ce-o să fac?

Franny clătina din cap la întrebarea a doua.

— Trimîți pe cineva să-ți aducă un pic de apă. Apoi chem chelnerul și-i spun să renunțe la amoniac și între timp achit și nota. Apoi aduc un taxi ca să nu trebuiască să umblăm prea mult după el. O să-mi ia cîteva minute deoarece cele mai multe sînt pline de oameni ce merg la meci. Îi lăsă mina și se ridică. În regulă?

— Minunat.

— Prea bine atunci. Mă întorc imediat. Nu te mișca. Și ieși din cameră.

Singură, Franny stătea nemișcată cu ochii în tavan. Buzetele începuseră să i se miște repede ca și cum ar fi rostii ceva. Și ele continuau să se miște.

Traducere de Sergiu STREZA



CONVORBIRI LITERARE

revista bilunara de literatură editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialista Romania

Redactor șef: CORNELIU ȘTEFANACHE

Redacția: Iași, strada Palat nr. 1 tel. 16242, 17287. Administrația: București, Soseaua Kiseleff, nr. 10, tel. 183399. Tiparul: I. P. Iași