

CONVORBIRI LITERARE

REVISTĂ LITERARĂ FONDATĂ DE SOCIETATEA „JUNIMEA” DIN IAȘI, LA 1 MARTIE 1867. APARE LA 20 ALE LUNII. PREȚUL 2 LEI

O NOBILĂ TRADIȚIE

Sfirșitul lui februarie a coincis cu un eveniment deosebit în viața țării și, ca întotdeauna în astfel de momente, acordarea faptei cu gândurile scriitorului apare ca ceva necesar și foarte firesc. În prezența înaltei conduceri de partid și de stat, în frunte cu tovarășul Nicolae Ceaușescu, s-au deschis, la București, lucrările Conferinței pe țară a cadrelor de conducere din unitățile agricole de stat și cooperatiste. Cadrul de desfășurare a lucrărilor Conferinței este dat de atmosfera însuflețitoare din acest an al celei de a 30-a aniversări a insurjecției antifasciste armate, an al Congresului al XI-lea al P.C.R.

Expunerea făcută de secretarul general al partidului în fața a 8000 de participanți, a însemnat o amplă analiză a realizărilor obținute în domeniul agriculturii și deopotrivă, un impresionant program privind trecerea într-o etapă nouă de dezvoltare, aptă să se sincronizeze cu stadiul superior de dezvoltare a întregii noastre societăți românești de azi.

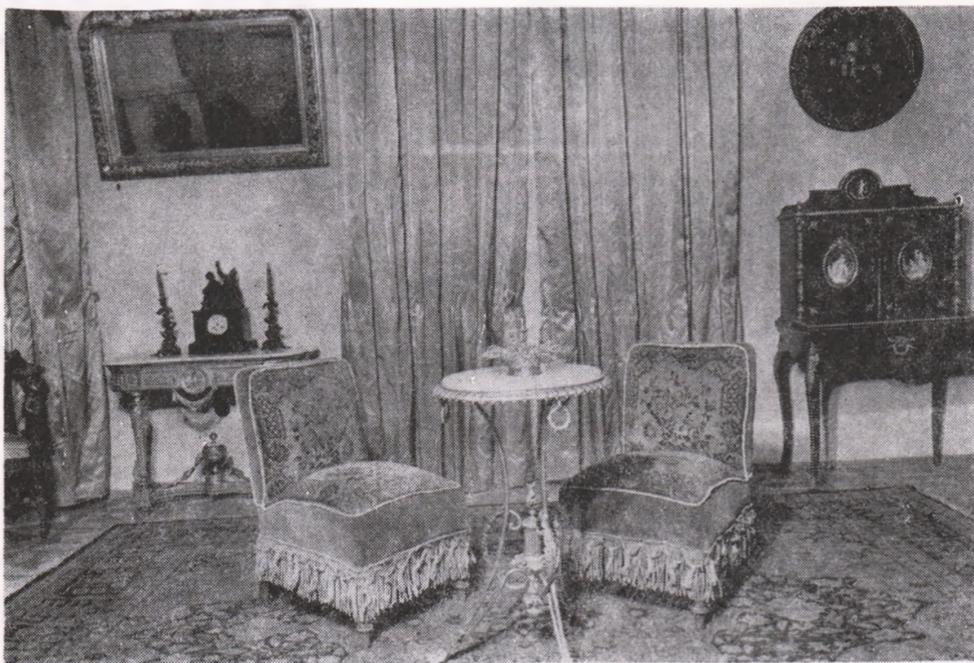
În anii socialismului, organizarea pe baze noi a agriculturii a determinat schimbări adânci, deosebit de complexe în ceea ce privește structura socială a populației de la sate. Realizările economice obținute de agricultura noastră pe parcursul unui sfert de veac vorbesc prin tăria cifrelor de producție, care a crescut de la an la an. Paralel, nivelul de civilizație a marcat un salt spectaculos, învățământul, știința și cultura fiindu-i elementele determinante.

Grație acestui proces impresionant, literatura și arta — beneficiind de o tradiție extrem de veche privind mișcarea de amatori și, mai nou, de numărul sporit al mijloacelor moderne de informare — au devenit în mediul rural bunuri de preț. Se știe că, în același spirit al unor nobile tradiții, literatura acestor ani a găsit în lumea satelor o sursă generoasă de inspirație.

Referindu-se la acest aspect al reflectării realității rurale în literatură și artă în genere, tovarășul Nicolae Ceaușescu a arătat: „Este necesar ca literatura și arta, care au o nobilă tradiție în preocuparea pentru reliefarea vieții satului, să facă mai mult pentru a reda viața nouă, idealurile de progres, de bunăstare ale țărănimii noastre. Aceasta presupune ca scriitorii, artiștii plastici, muzicienii, toți cei care lucrează în artă și literatură să se deplaseze mai mult de la oraș spre sat, să înțeleagă că pentru a scrie despre sat, despre viața țărănimii nu pot să o facă din citit sau dintr-o vizită de documentare de 2-3 zile. Pentru aceasta este nevoie de a trăi viața satului, de a munci alături de cei care făuresc bunurile materiale din agricultură. Atunci vom avea opere pe măsura faptelor mărețe realizate de țărănimea noastră”. Evident, cunoașterea în profunzime a realităților satului contemporan și, pe baza acestei cunoașteri, crearea unor opere literare valoroase, apar ca cerințe absolut justificate, date fiind, în primul rând, repercusiunile incitante pe care procesul accelerat de dezvoltare a satului de azi le are asupra conștiinței omului, obligată ea însăși să se transforme.

Marile izbâzi în ceea ce privește creșterea nivelului vieții materiale și spirituale nu sînt rezultate ale unui proces lin, spectaculos și confortabil. Artistul adevărat știe acest lucru. Chiar și în trecut, perspectiva idilică asupra realității satului românesc nu a dat decît opere palide, convenționale. Dimpotrivă, numai viziunea realistă, pătrunzătoare a acestei lumi dramatice și cuceritoare în același timp, a impus opere de valoare. Azi, mai mult, cînd satul românesc a fost supus unor prefaceri radicale (datorită transformărilor de ordin social și politic, și nu numai lor — să ne gîndim la raporturile dintre progresul științific și tehnic și civilizația rurală—), evaluarea și evidențierea nuanțată a acestei prefaceri devin o condiție de neînlăturat pentru crearea unor opere de artă autentice. Apropierea de fapte și cunoașterea lor în esență presupune, pe lângă talent literar, acel spirit suplu de discernămint al realităților ce caracterizează un proces cu implicații vaste la scara istoriei. Ca erou literar, țărănul român de azi trebuie să fie exponențial unei lumi care se confundă cu însăși istoria noastră, al unei lumi aflate în momentul unor metamorfoze decisive. Implicațiile lor sînt de profunzime și tocmai acest lucru trebuie să suscite interesul scriitorului. Să nu uităm că în vremuri străvechi satul a fost acela care a dat poporului nostru, culturii noastre, primele, nepieritoare, opere de artă. Și tot el, acest leagăn al veșniciei neamului românesc, a fost fîntina cu apă vie, miraculoasă, în care s-au oglindit primele manifestări ale artei culte.

C. L.



Muzeul de Istorie a Literaturii „Casa Pogor”: Mobilier care aparținut lui N. CULIANU

anul 30

sfat cu pămîntul țării

Suie un glas ca un arbore veșnic
prin singele nostru
una cu griul și doinele țării,
una cu florile și mormintele —
glas de pămînt românesc, glas de taină
pururi arzînd în cuvinte și visuri.

Cine nu-i aude șoapta, chemarea
adiind la fereastra inimii prin crugul zilei?
Numai cel gol, numai cel singur
totdeauna în propria-i cochilie! răspunde pămîntul —
martorul bun, atotvăzător și atotștiutor.

Și iată, ținem sfat cu pămîntul țării
în fiecare dimineață și seară
ca niște fii iubitori... Și iată
cîntăm imnul biruinței, cel fără de moarte
la porțile viitorului,
limpezi ca aurul zorilor
și fără umbră de cochilie.

Haralambie ȚUGUI

în româneasca mea eternitate

Culegem fructele pe care le-am sădit.
Sînt mere roșii peste care zboară
albinele din vară înmîit
și-oglinzi răstoarnă n stupi ca-nfîia oară.

Un soare se prelinge pe drapel
ca floarea soarelui ce din amiază bate,
prinzînd culori de aur roditor
în româneasca mea eternitate.

Și crengile se oglindesc în riul
în care — albaștri pești se-alungă-n tînuș
și cresc ca zumzetul din brazdele de șes
în care zac ulcioare în odihnă.

Se-nalță în culorile de veac
ca mari rachete singele într-una.
Ni-s coapte grînele, te împletim șuvoi
și primilor sosiți le dăm cununa.

Drapelul în semînțe, roditor,
ca-n vînturi flutură cu păsări în minute,
iar adierea i-o sculptăm pe veci
ca și statuilor, în falduri și-n volute.

AI. RAICU

Concluzii la o anchetă

Am tipărit în numerele trecute ale revistei toate răspunsurile sosite pînă acum la ancheta pe care am inițiat-o în chestiunea condiției tînrului critic. Faptul că nu toți cei cărora le-am trimis invitații au binevoit să ne comunice punctul lor de vedere ni s-a părut firesc. Pe de o parte, dată fiind dificultatea de a vorbi despre tine însuși, de a încerca să formulezi judecări cu un oarecare grad de generalitate argumentînd printr-o experiență particulară; pe de altă parte, datorită poate inflației anchetelor. Dar, de vreme ce am inițiat totuși această anchetă, se cheamă că am acceptat cu bună știință riscul, în speranța că interesul temei și, nu mai puțin al răspunsurilor, vor fi precumpănitoare. Și s-ar zice că nu ne-am înșelat cu totul, cel puțin dacă ne gîndim la tipul de reacții pe care dezbaterile le-a provocat.

De ce am socotit însă utilă organizarea discuției? Pentru că s-au afirmat în ultimii ani mai bine de o duzină de critici, deținători — în prezent — ai rubricilor cheie din majoritatea revistelor noastre culturale și literare. Pentru că acești titulari au fost categorisiți drept certe promisiuni de către unii ori alții dintre scriitorii și criticii noștri cu autoritate. Pentru că aceste categorisiri au rămas în vigoare pînă cînd „promisiunile” și-au permis să scrie și despre opera autorităților sau să vizeze diverse aspecte și probleme cu un statut ceva mai delicat. Pentru că, dacă în respectivele cazuri au strecurat rezerve ori au formulat obiectiv categorice, s-au transformat subit în absolvenți mediocri, lipsiți de cultură elementară, fără gust etc. etc. Ceea ce li s-a

reproșat însă cu consecvență a fost lipsa de autoritate. Cum adică își permite X, pînă ieri un clasic anonim, să vină azi și să atace (acesta e termenul războinic utilizat în punerile la punct) un autor cu recunoscut prestigiu? Tocmai el, care pînă ieri (dacă nu cumva și acum) se informa din chiar cărțile autorului cu prestigiu recunoscut? Cu ce autoritate? Obiecția trădează mentalitatea criticilor, și nu numai a lor, și ea s-ar putea traduce prin goana după blazon. Mentalitate balcanică, sintetizată în gîndul că haina — voiam să zicem autoritatea — îl face pe om, nu viceversa. În numele ei, criticul (scriitorul) e dispus să accepte numai autoritățile, ceilalți, de vreme ce nu posedă acest titlu, sînt simpli intruși și trebuie sancționați ca atare. Nu ce spune X îl interesează, ci faptul dacă el are ori nu blazonul, singurul care permite realizarea dialogului, după cum absența lui nu poate conduce decît la aruncarea cu dispreț a impertinentului pe treptele de la intrare. Să spunem însă că nimeni nu se naște autoritate și căpătarea ei e în strictă corelație cu ceea ce înșul cu pricina realizează efectiv. Chiar și autoritățile critice de azi (cite vor fi fiind) au urmat această cale, lungă și plină de greutate, pînă au reușit să-și câștige aureola. Pe de altă parte, cum spunem, autoritatea este un atribut conferit în urma calității paginilor scrise, nu în funcție de vechimea în muncă a semnatarului. Avem atîția autori a căror bibliografie se măsoară cu metrul, dar a căror autoritate este ca și inexistentă. Este, de aceea, un inexplicabil paradox acela de a pretinde criticilor tineri autoritate și asta calculîndu-le-o proporțional cu numărul tex-

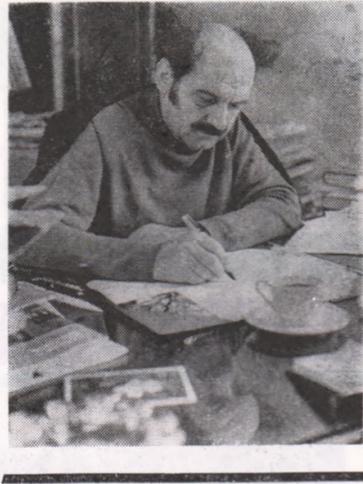
telor publicate. Invocarea lipsii de renume a celui care scrie ca argument al mediocrității ori in Justiției, nu e decît un mod perfid de escamotare a discuției deschise, fără prejudecăți și false menajamente. Nu vrem să luăm cu orice preț apărarea tinerilor critici, care se poate să fi greșit într-o împrejurare ori alta. Vrem numai să semnalăm falsitatea perspectivei din care sînt receptați în situațiile limită (cînd acceptă tranșant ori refuză la fel). Vrem să atragem atenția (pentru a cita oară?) că esențială este calitatea demonstrației critice, și asta deopotrivă la criticul tînar ori vîrstnic. După cum vrem să spunem că o examinare riguroasă, călăuzită de bună credință, a argumentelor și a consecvenței tinerilor critici ar fi de mai mare folos decît notițele nesemnate, despre a căror tehnică de elaborare poate da relații oricărui fost sau actual membru al unei redacții.

Ancheta printre tinerii critici a urmărit, așadar, să afle și părerile „inculpatilor”. Nu le vom relua aici. Vrem, în schimb, să facem cîteva observații, acum, cînd, toate părțile par a se fi pronunțat. Am spus de la bun început și o repetăm: nu credem (mare parte a răspunsurilor acceptă ideea) că tinerii care scriu critică formează o generație; și asta pentru că nu se situează pe o platformă principial diferită de a celorlalți, pe care să o opere și în numele căreia să promoveze numai anumite forme literare. E drept, aparențele par a fi altele, ei înșiși afirmînd, cînd au avut ocazia, că militează consecvent pentru valoarea artistică. Numai că, acesta este principul numărului unu al criticii dintotdeauna, așa încît el nu poate diferenția proaspăta „generație”.

(continuare în pag. 3)

REDAȚIA

îngrijit de Al. Andriescu



7 Noiembrie, 1914. Către zorii acestei zile nici bună, nici rea, strigăscam nedeslușit, că am venit și eu pe lume. După miezul nopții și asta se petrecea în Siliștea, un străvechi cătun din județul Argeș. Eu, Ion, s-a întâmplat să fiu drept primul fiu al unei familii de țărani, țărani de trudă și de suflet, care au avut patru copii, trei băieți și-o fată. Tata era un Dumitru, dintr-un Șerban, care dintr-o iubire și-o mângiere a devenit Șerbăruță — și pe urmă, nimeni nu mai știe cum — Bănuță, zburind — după cum se vede — fantomaticul Șerb. Mama răspundea la numele de Rada. Din nenorocirea fără de margini a aceluia timp vitreg și a unei mame de așiderea vitrege, mama n-a putut să vadă lumina cărții. Tata însă învățase carte. Și învățase bine. Era deștept, o rupea și pe nemțește dintr-o infamă pricină de război, de prizonierat în Germania, unde lucrase într-o mină de cărbuni, în imperiul lui Wilhelm al II-lea, acest împărat agresiv și împăunat, înghițit, — da, doamnă, să se întâmple cu toți așa — de negura timpului. Mama știa să descinte, ca nimeni alta în sat. Eu, — în neștiința mea — eram uimit de creațiile ei iscate într-un colț al prispei noastre de dinspre apus, unde — în felul ei — răsturna niște cărbuni aprinși în cană îngînând niște vorbe de deochi. Și eu am aflat mai târziu, — mama plecase din anii ei cei mai tineri, dincolo de Styx — că ea desprindea, parcă fir de borangic din sufletul ei, poezie, poezie adevărată. Am absolvit Școala de Elzi-meseriași C.F.R., un fel de școală de arte și meserii din Grivița Roșie, promoția 1933. Am participat la marea grevă de sînge și de vis a ceferiștilor. Am devenit apoi specialist în ajustaj, montaj, trasaș ș.a.m.d. Și tot așa timpul a trecut peste mine, peste alții. Mi-am luat licența la facultatea de filozofie a Universității din București, — vai de cal și călător — abia în anul 44 al vieții mele. Și, s-a întâmplat mai apoi să devin unul dintre laureații Premiului Academiei Române și membru al Academiei Tiberina din Italia.

Am intrat în mișcarea revoluționară din adolescență, sînt membru de partid din ilegalitate, am ieșit din închisorile fasciste la 23 August, 1944, eliberat de puterea fără de sfîrșit a României revoluționare și a lumii în care cred pînă la capăt, chit că, — netam-nesam — s-ar întîmpla, din te miri ce, să nu mai fiu la modă, moda mea rămînînd mereu ceea ce spusei mai sus.

După închisoare, am făcut fel de fel de munci, care mai de care, aș zice, utile, interesante, unele chiar năstrușnice și altele de-a dreptul formidabile. Am fost primul președinte al sindicatului ziaristilor din Banat, după eliberare, acolo în Timișoara unde — după Grivița — mi-am deșirat din ghemul frumos al vieții, contorsionat și dramatic, „ne-buniile” mele revoluționare. Trebuie să adaug, concentrînd totuși la maximum această perioadă, înainte de arestare, între altele, am condus și ziarul ilegal din Timișoara „Presa liberă”, căruia i-am schimbat numele prin anul 1941, în „România liberă”.

În anii 1944—1947 am lucrat la ziarul partidului „Luptătorul bănățean”, fiind și secretarul regional al Apărării patriotice și mai fiind și în alte comitete și comiții, — aproape, ori mai abtîrit decît în nenea Iancu.

Am fost chemat apoi — urgent și fără drept de apel — la București, unde am devenit director central în Ministerul Căilor Ferate, concomitent și președintele „Consiliului de administrație” al aprovizionării personalului din transporturi și telecomunicații, unde, clipă de clipă și în proporție de masă, mă confruntam cu o meserie nouă, de comerșant și mă zburcuiam de mama focului, într-o perioadă absolut nemaipomenită, sînt învăț cheltuirea în folosul poporului a multor miliarde. Dar, toate acestea au trecut. Au trecut și anii de director central pentru școli și educație, de locuitor politic, de, apoi, redactor șef al ziarului ceferiștilor „Lupta C.F.R.”, de director al „Editurii pentru literatură și artă” — un deceniu, și apoi redactor șef la „Albina”, marea revistă veche, și — de ce nu — revista noastră, unită a lui Spiru Haret, a lui Coșbuc și Sado-de mă simt ca la mine acasă.

Formația mea de scriitor se pierde, aș putea spune în neant, în timp. Nu știu bine nici cînd am început să scriu și nici nu știu de va rămîne ceva din măzgăliturile mele în acei fermecător și crud nesfirșit, care ne devoră pe toți, acei Cronos care roade cu învesănare cînd cu forță de elefant, cînd cu dinți de șoricel.

Am debutat, dacă un debut poate să fie, pe la 14 ani, cu versuri, cred eminemamente eminesciene, scrise pentru sufletul meu și, oricum, eu, — omul care este în stare să vizeze toate năzbiturile din lume — n-am avut niciodată curajul unui vis atît de aăstrușnic de a deveni poet. Dar niciodată nu știu ce țî se mai întîmplă. Azi, lumea, zice că, — da — și eu, credul cum sînt, pînă la naivitate, ademenit de acest miraj, mă las învins, deși, cum să spun, nici nu știu. Dar asta este o altă poveste.

Vizavi de scrisul meu n-am plătit, zic, pînă acum, nici un fel de tribut nimănu și cred că nu voi fi în stare nici de acum înainte să contractez astfel de datorii. Și totuși... Trebuie să recunosc că, în acest sens, am avut parte de niște părinți celebri: Democrit, și, — de ce nu — în alt fel Platon apoi Homer, Eschil Sofocle, Euripide, Virgiliu, Horațiu, Ovidiu, Dante, Byron, Baudelaire, Pușkin, Lermontov, Eminescu, Macedonski, Argezi, Blaga, Bacovia, Barbu ș.a.m.d. Doamne sfînte — stîlă veșnicul ateu din mine — ce mulți sînt, și totuși ce bine e să-i știți că au fost în viață, că sînt la noi. Dar, fiecare cu ale lui. Inșă, cei mai buni învățători mi-au fost mama, tata, Siliștea, Argeșul, Bucureștii, România, Lumea. Poate că tocmai din cauza asta adun, într-un amalgam indescriptibil, imagini din pretutindeni în „Olimp Diavolului”, „Olimp” cel al meu în 10 volume, care ar însemna, — sper să-l duc pînă la capăt — 1001 panorame.

În legătură cu școlile, — e vorba, desigur, de școala poetică. Nu aparțin, cred, niciunei școli, niciunui cerc, niciunui curent. Incerc, — de se poate — să-mi aparțin numai mie. Mie și timpului meu. Bineînțeles — ce se va alege și din noi — vorba unui distins poet contemporan — se va vedea. Și nu vom ști și nu voi ști niciodată poate.

Fără putere de tăgădă omul — în cazul de față scriitorul — trebuie să fie oglinda operelor și opera aceasta trebuie să fie oglinda sa, o oglindă în care trebuie să se vadă pe el însuși, și, — de ce nu — să se audă pînă dincolo de imposibil, fiindcă aici totul este, tre-

buie să fie, — mai la urma urmei — o identitate absolută.

Nu mi-am adunat încă — mea culpa — impresiile ce s-ar referi, să zicem, la momentele mele hotărîtoare care m-au aruncat în postura de scriitor. Dar nici că m-am gîndit la afacerea asta. Și totuși, nici o vină, fiindcă nu scriem pentru a fi scriitori, ci scriem pentru a fi noi înșine. Impresiile, evenimentele vieții mele, încep să le prescriu, într-o rețetă — de se poate aioda rețetelor unui medic de restrîns în niște „Incredibile”. Aceste „Incredibile” se vor un fel de memorii în cel puțin cinci volume. Am să le comunic, de se cere, „Convorbirilor literare”, urgent, pe măsură ce le voi afla.

Profesiunea mea de credință? O profesiune zburcîntă din mine însumi deci. Oameni! Ce frumos sună aceste cuvinte! Profesiune de credință, astfel de profesiune angajează visuri, gînduri, clipe, angajează înșăși viața celui ce le poartă, ce le duce în spinare ca un Sisif ce-și cară truda lui către Anul 2000. Despre poezie, ce să mai vorbim! Un scriitor este, trebuie să fie, nu poate să nu fie un om al Cetății. Să se bucure de bucuriile Cetății. Să-l doară suferințele Cetății. Să audă bătăile inimii Cetății, ca nimeni altul. Poetul trebuie să-i vadă dimensiunile trecute, pe cele prezente și mai ales pe cele viitoare. Să le cînte încordîndu-și toată ființa, toată frumoasa lui demență creatoare, căutînd, în văzduhul unor mereu noi aflări, infinitul. Să aflăm, da, să aflăm o nouă candoare pentru iubirea noastră albastră, o nouă minie neagră față de dușmanii omului, de dușmanii democrației, și un nou entuziasm multicolor pentru construcția edificului fericii. Da! Poate că miezul dulce și amar al poeziei se include total în poetul care nu poate să nu iubească, orice ar fi — ori cît ar fi de greu — Lumea. Să-i urăști cumplit pe de tractorii ei, fie că aceștia își fac infama meserie cu vorba sau cu sabia. Pentru mine poezia — din parcă un misterios Brăncuși — este o coloană a infinitului pe care artistul își suie în cer, ca un Sisif, bolovanul lui, care umblă să afle tot ce este mai bun în el pentru a se împărțași mereu semenilor ca un Dante, ori ca Eminescu, toți obsedați de frămîntările lumii. Artistul suie, trebuie să suie mereu încoronat de toate ierburile de leac într-

vindecarea rănilor Cetății, încoronat de toți nărașii din incintă, și de se poate de lauri doriți întru exaltarea victoriilor ei. Eu, Ion Bănuță sînt doar o infimă parte din Cetate și-i sîrăt în timp de zi și de noapte zidurile roșii, nu numai fiindcă o admîr, dar și fiindcă mă cheamă s-o cînt. S-o cînt cum pot și mai ales cum știu eu s-o cînt.

Cum să-ți caracterizezi oare, tu însuși, așa de unul singur, opera? Mai întîi trebuie să știi dacă ceea ce ai scris are drept de intrare în miezul, în faldurile acestui cuvînt, operă. Apoi trebuie, oricum, să ai un anume tupeu, ci nu mic, în acest sens, care, cu mici excepții, nu-i caracterizează pe poeți. Eu sînt fericit că pot să scriu, că mulți confrăți din toate generațiile, critici și istorici literari, în frunte cu G. Călinescu, Perpessiciu, Vladimir Streinu, cu Argezi, Poetul, m-au salutat ca pe unul de-al lor și altceva nici că mă încumet să mai spun. Dar, decît să te autocaracterizezi, mai ales în acest sens, ar fi, poate, mai ușor să tai cel mai negru cărbune din cea mai adîncă și întunecată mină, ori să încovi cu cel mai fantastic arc al mușchilor tăi oțelul cel mai dur, ori să dărîmi prin tine însuși cea mai nemiloasă și rapace societate, ori să învingi cu visurile tale cele mai roșii lanțurile de rugină ale celei mai negre stăpîniri. Așa că...

Despre critici. Îi văd pe critici în fel și chip. Cu o iubire fără de margini și cu o ură ponderată. Au scris ei despre mine exact așa precum îi definesc eu în mine însumi. Despre ei toți am să scriu, în curînd. Dece Domnul, acest controversat personaj — pe cit de sublim, pe atît de inexistent — să nu mă ridice acesta în văzduhul lui infam înainte de a-mi îndeplini testamentul. Critica scrierilor mele mă face să fiu optimist iremediabil, incomensurabil și intratabil, mai ales cînd mă gîndesc că n-am organizat și n-am cerșit nimic în acest sens. Este drept înșă că îmi doresc, întotdeauna, o critică bună, foarte bună, excepțională chiar, și, — de ce să fiu un ipocrit — îmi place lauda. — ah! sfîntă ipocrie! Cui nu-i place, oare să fie lăudat? Mie îmi foarte place, dar, numai atunci cînd o știu de unde vine și mai ales ce hram poartă. Eu, oricît ar fi de dificil, sînt capabil, totuși, să apreciez, ce e rău și ce e bine. Dar, — să se știe aș zice — și critica rea și nedreaptă, pînă și tăcerea, tăcerea aceea de gheață, îmi priesc. A se vedea tribulațiile unui compilator și grosier căruia, peste ifosele domniei sale, sublime de altfel, îi făgăduiesc solemn că eu nu mai pot să mor. Astfel de critici mă pun într-o stare formidabilă de luptă. Dar — zice tot bătrînul și tînarul ateu Ion Bănuță — mai bine, Doamne ferește!

Să vorbim și despre traduceri. Într-un fel este sigur că am fost tradus, de fapt fără, în altfel să fiu tradus. Și, totuși. Am fost tradus în engleză și în germană de marele meu prieten, poetul Alfred Margul Sperber. Apoi în franceză, gruzină și în alte limbi. În maghiară am fost tradus de dulcii mei prieteni Kiss Jenő, Franyo Zoltan și de alții. Dar, presupun, ah! Doamnă îngîmfare, că am fost totuși, tradus puțin vizavi de alți confrăți. Dar, cine știe? Poate că nu trebuia nici mai mult, nici mai puțin, ci doar atît.

din partea redacției

De aproape un an încercăm să publicăm, în măsura în care scriitorii invitați s-au străduit să ne asigure răspunsurile solicitate, acest **Dictionar literar autobiografic**, unic în felul lui, de o importanță încă greu de stabilit pentru istoria literară contemporană. Am primit răspunsuri extrem de interesante, din păcate puține ne încurajatoare însă pentru dificila noastră întreprindere. Este încă prea devreme să facem o enumerare a lor — ora bilanțului e foarte îndepărtată — sau să le apreciem noi calitățile. În această fază a anchetei este mai potrivit să-l lăsăm pe alții să se pronunțe. Cităm, de aceea, din „Contemporanul”, nr. 52, 21 dec. 1973 (am putea invoca, aici ca și în altă

parte, și alte luări de poziție față de dictionar, dar ne mulțumim cu această pentru că este mai recentă), aprecierile care urmează: „Nu negăm că, în acest rîstimp, în paginile consacrate Dictionarului literar autobiografic, s-au emis unele, dacă nu chiar puncte de vedere inedite, măcar idei interesante, s-au făcut observații și aprecieri pertinente, s-au consemnat, în sfîrșit, pe tonuri diferite, care reflectă, ele înșele, o anume psihologie, fapte care ne ajută efectiv să înțelegem, într-o anume măsură, formarea și, cînd e cazul, evoluția unora dintre scriitorii care au consimțit să-și facă publică biografia spirituală”. Să ne oprim acum asupra celui-lalt aspect, sesizat de noi ca și de cititorii noștri.

Fără îndoială că nu toate răspunsurile ne-au mulțumit, chiar și în cazul cînd le-am tipărit. Pe altele, din aceleași motive, le ținem în mână pe noastre și nu vom împovăra ele paginile revistei. Păstrîndu-ne dreptul de a discuta rezultatele acestor anchete anevoioase mai tîrziu, socotim că e prematur să ne pronunțăm noi, în calitate de gazde, asupra colaborării pe care o cerem invitaților noștri. Ne declarăm, în schimb, și de această dată, de acord cu observația făcută, în numărul citat din „Contemporanul”, că răspunsurile la dictionar nu satisfac întotdeauna și în totalitatea lor „obiectul înalt pe care și l-a propus redacția atunci cînd l-a înțiat”. Acest obiectiv, pe care ne permitem să-l reamintim, era precizat, în articolul programatic al

dictionarului, cu aceste cuvinte: „Am dori ca acest dictionar să vorbească cu sinceritate, în spiritul celui mai deplin adevăr, despre conștiința de sine a literaturii române actuale”. Această „frumoasă inițiativă”, cum o califică revista bucureșteană, a fost „compromisă”, cum se specifică în același loc, „nu o dată printr-o practică îndoienică”. Această practică a fost impusă de faptul că „scriitorii reprezentativi au dat curs mai greu solicitării redacției”, care s-a văzut constrînsă, în așteptarea răspunsurilor pe care le dorea, să publice ceea ce i s-a oferit. Dacă, așa cum se spune în „Contemporanul” (am putea invoca înșă și alte surse și declarații), „ideea” acestui dictionar „este excelentă”,

„inițiativa frumoasă”, „obiectivul” urmărit „înalt” și unele rezultate cel puțin „interesante”, socotim că ne revine obligația să ne adresăm din nou scriitorilor cărora le-am trimis invitația și chestionarul cu rugămîntea de a ne trimite neîntîrziat răspunsurile pe care de atîta vreme le așteptăm. Ca și altădată, cînd facem această invitație îi avem în vedere pe scriitorii care, prin valoarea operelor lor, scriu, într-adevăr, unul din capitele importante ale literaturii române. Am sperat, și sperăm încă, să putem grupa răspunsurile lor într-un **Dictionar literar autobiografic**, lucrare care ar putea interesa, în afara profesioniștilor cele mai diverse categorii de oameni cu iubire și pasiune pentru literatura română.

eusebiu camilar inedit

Intr-un scurt preambul la una din ineditile lui Camilar, publicată de mine în nr. 40 al revistei „Cronica” din 5 octombrie 1973, arătam împrejurările în care mi-a rămas de la el un carnetel de versuri, scrise la diferite date ale anilor 1937 și 1938 la Udești și Suceava. Din același carnet fac parte și poeziile **Însemnări**

pe o masă de han și Fragment dintr-o elegie uitată, precum și publicarea cărămii latitudinea de a le aprecia valoarea artistică profundă sensibilitate, precum și posibilitatea de a constata strînsa legătură între datele biografice — cunoscută de noi și de alții — și opera sa. D. Florea RARIȘTE

însemnări pe o masă de han

Se stînge-n zări minunea tinereții și noi plecăm pe rînd de pe la gazde, plecăm pe rînd din satele vieții să ne frămînte grăpele pe brazde...

Atîția ani am așteptat pe zare și-am întrebăți și apele și norii de ce nu ne sosese din depărtare Cocorii bucuriilor, cocorii...

Am împlîntat hîrlețele în brazde, am ciopîrît cu foame vinovată pe cei ce-au mingiîat aceleași gazde, pe prispele pămîntului, odată...

Plecăm pe rînd pe sub aceleași stele spre-nținderi mari de țărni viitoare, să ne brăzdeze plugurile grele, să ne frămînte vitele-n picioare...

Grăbiți-vă, că-n larmă de pistoale vin carele flămînzilor de miine — pe-nținderile țarinilor goale să le fim holde coapte pentru piine.

Vin meșterii de miine, marii meșteri, pîrînd pe umeri grele instrumente, să ne desprîndă din tăceri de peșteri mari stane albe pentru monumente...

Dați veste peste culmi, dați veste mare, din chiote, din cornuri și pistoale, s-audă cei ce vin de după zare că vor rămîne hanurile goale; —

Aprindeți focuri mari din munte-n munte,

prieteni din șesuri să ne vadă, din scuturi grele să ne facă puncte la-ntoarcerile noastre în Baladă...

13—14 sept. 937, Udești

fragment dintr-o elegie uitată

Ne cheamă-n Vie prea frumoasa Fată la sărbătoarea strugurilor noi. Cum vom urca spre via minunată cu inimile putrede de ploii?

Cum ne vom face drumuri printre vînturi cu lanțurile grele la picioare? Cum vom trimite-n larguri svon de cînturi, cînd n-am mai fost la nici o sărbătoare?

Cum vom pătrunde minunata vie, cum vom culege strugurii în pîrg, cum vom hori cînd din copilărie am flămînzit sub ziduri reci de țîrg?

Ca orbii ne-am tîrit printre seninuri și ne-am tîrit ca viermii nimănu. Pumnalele ne-au rugînit în scriinuri și flîntecele ne-au rugînit în cui.

De mic copil dacă-nîlncam o gîză, pe drumuri mărginite de ogoare, o aruncam în iarba cîmpului, să n-o ucidă vitele-n picioare.

Mi-au fost prieteni vitele și cîinii și rai mi-a fost cîmpia și îmașul, dar m-a robît orașul cu stăpîni și sufletul mi l-a ucis orașul...

Udești, 1938



de alexandru george

Raportul dintre realitate și ficțiune a constituit un subiect obsesiv de discuție, care a întovărășit putem spune toată meditația omenească în legătură cu arta: nu e de mirare că îl găsim și la Platon. În genere, lumea e înclinată să creadă că ficțiunea reprezintă o formă de înșelătorie și, de fapt, dacă ne așezăm la un nivel naiv de interpretare, trebuie admis cu sinceritate că nici nu e altfel. Un scriitor nu se poate menține la datele stricte ale realității, ci doar să pornească de la ele în lucrarea sa artistică. Ceea ce își atribuie el, și i se atribuie, nu e o sinteză în care elementele din realitate să aibă o anumită pondere, ci dreptul de a se folosi de ele, pentru a da realității o altă semnificație. Artă e o lume a posibilului, dar ea se deosebește de simpla minciună prin aceea că se recunoaște ca atare, iar cititorul sau spectatorul se pune în condiția de a-i accepta acest principiu liminar.

Între realitate și artă se instituie un raport pe care cîndva l-am închipuit a fi acela dintre un corp solid și umbra acestuia proiectată de o sursă luminoasă pe un plan. Umbra nu poate exista fără acel corp, dar ea nu-l reprezintă decât imperfect, în linii sumare, cu o cotă oarecare de deformare. Dacă o umbră este de cele mai multe ori un simulacru al obiectului real, să recunoaștem că dintr-un joc de umbre se poate uneori isca o imagine mai frumoasă decât realitatea, ba chiar mai interesantă decât ea. Oricum, imaginea poate fi mai mult sau mai puțin decât realitatea. Fără acest drept, fenomenul artistic n-ar putea să se întindă de la cele mai „idealizante” imagini, la deformarea grotescă și caricaturală.

Ceea ce ni se pare a conta hotărîtor în constituirea artei literare e capacitatea cuiva de a crea această ficțiune, adică de a stabili un alt raport cu lumea prin intermediul unei ficțiuni. Fiind vorba de un raport, primul termen nu trebuie să se confunde neapărat cu persoana celui care vorbește sau scrie. Autorul vorbește totdeauna printr-un intermediar, chiar dacă acesta din urmă nu e în mod programatic un delegat al său. Ficțiunea începe chiar de aici. E o croare deci să confundăm pe autor cu „personajul care spune eu” în vreo carte a sa, oricîte trăsături ar împrumuta primul celui din urmă. Chiar în

cadrul literaturii subiective, centrul ei psihologic nu se confundă integral cu persoana autorului. Creatorul vorbește de multe ori printr-o străină gură, și tocmai aceasta îi dă adevărata definiție. Toți autorii de literatură „subiectivă” sau subiectivistă s-au apărut de acuzația sau de elogiul că personalitatea lor s-ar putea lăsa descoperită ca atare în opera lor de imaginație — și Proust însuși e cazul cel mai elocvent. În literatura română, un scriitor evident de format mult mai redus și care și-a compromis arta sa în aparență mult dăruită — prin răsfațul său subiectivist — l-am numit pe Ionel Teodoreanu — și-a surprins cititorii divulgînd unele date autobiografice din care reieșea că cele mai aparent subiective pagini ale sale, și cele mai realizate artistic, vin în contradicție cu experiența sa fundamentală de viață din perioada copilăriei.

Există o întreagă literatură a „eului” care e nu mai puțin obiectivă decât cealaltă. În cazul ei, marea realizare, adică obiectivarea, constă în realizarea aceasta a unei ficțiuni a eului, adică în capacitatea cuiva de a se proiecta în „altceva”, care să constituie centrul subiectiv al operei sale. În locul unei ficțiuni ca un sistem de entități autonome, autorul de astfel de literatură propune o ficțiune realizată în funcție de un centru convențional, asemenea unui punct de perspectivă. În încercările sale prozaistice, autorul acestor rînduri și-a propus și el să vorbească prin intermediul altuia, concepiind un personaj care nu s-ă-l reprezintă pe terenul ficțiunii ci să constituie centrul unei ficțiuni. Cei care au avut bunăvoința de a citi *Simple întâmplări cu sensul la urmă* (ar fi fost de preferat ca revista „Convorbiri literare” în chestionarul ei să nu ceară în mod expres autorilor să vorbească despre propria lor literatură, dar dacă a făcut-o, ne îngăduim să lăsăm modestia de o parte și să răspundem în limitele exacte ale întrebărilor) a observat desigur că toate cele zece proze sunt narațiuni la persoana întâi, în care un individ de configurație sufletească aproape identică trece de la un episod la altul, vorbește cam în același stil. O interpretare care n-ar forța adevărul decât foarte puțin ar putea afirma că în aceste proze e vorba de una și aceeași persoană, pe care tot

atît de ușor ar confunda-o cu însuși autorul volumului.

În realitate, cu toată tendința vizibilă a celui care a scris cartea de a centra toate întâmplările povestite în jurul unei „persoane”, aceasta nu se confundă cu cel care a scris prozele acelea și el își amintește că la apariția lor, Lucian Raicu, în binevoitoarea sa cronică din „România literară” a observat cu surprindere discrepanța care există între autorul *Simplelor întâmplări...* și același autor al mai multor pagini de critică. Diferența între poetul și eseistul Baudelaire, sau între Proust romancier și critic literar ar trebui să dea de gîndit asupra deosebirii dintre expresia directă și aceea prin intermediul unei ficțiuni.

Am vorbit despre cea mai „subiectivă” modalitate a prozei, unde deci distanța de la ficțiune la realitatea sufletească a autorului pare aproape abolită. Dar tot o formă de dedublare reprezintă și felul în care un autor se confruntă cu o temă, adică se încadrează în schema unei ficțiuni utilizate deja, poate chiar convenite, pentru a deschide o nouă perspectivă de valorificare a ei. Această modalitate, autorul acestor rînduri (dacă e iarăși neapărat nevoie să vorbescă despre sine!) a încercat-o în *Clepsidra cu venin*, în care a reluat cu oarecare pretenții de originalitate cîteva din marile teme românești ale literaturii (Prințesa îndepărtată, Bătrînul de pe Munte, Don Juan, Cîștigătorul diabolic la cărți, Faust etc.) pentru a-și strecura propria sa viziune, sau măcar să izbutească o nouă atmosferă.

Spre regretul autorului, nici unul dintre puținii critici care s-au ocupat de această carte nu a observat tocmai trăsătura care face din aceste proze un termen de opoziție cu realitatea ficțivă, ca o expresie a unei idei artistice. Ei au remarcat în treacăt caracterul livresc al temelor (fără ca vreunul să divulge în mod precis măcar una din aceste teme) dar nu și adevărul temei al alegerii lor vizibil intenționate.

E însă și acesta un prilej de a observa că de extinse sunt posibilitățile legăturilor ficțiunii cu realitatea, cît de puțin este aceasta din urmă exploatată! Într-adevăr, am putea spune că realitatea se prezintă ca o infinitate de forme posibile, ficțiunea exploatînd numai o mică parte din aceste posibilități. Chiar în cadrul literaturii strict realiste, în care ideea de a reprezenta este precumpănitoare, observăm că realitatea rămîne încă o sursă inepuizabilă de inspirație, deși în cadrul acestei formule artistice ea e proclamată unica.

Și nu e vorba numai de realitatea istorică a epocii noastre către care așteptăm în modul cel mai firesc ca scriitorii noștri să se îndrepte, dar chiar de epoci ceva mai îndepărtate, care au avut totuși martorii lor atenți și pasionați. Să luăm ca exemplu evenimentele primului război mondial, care au reprezentat o gravă confruntare a tuturor conștiințelor contemporane cu ele și, am zice, pe toate planurile de existență: morală, socială, națională. Dramatismul acelor ani a avut în literatură un ecou indiscutabil, dar unul mai curînd deviat: o restrînsă floră poetică și cîteva realizări în proză. Nu discutăm valoarea acestor producții, de altmînteri de multe ori remarcabile (*Pădurea spinuzurilor*, *Ultima noapte de dragoste*, *Intîia noapte de război*, *Rusoica*), dar nu putem lăsa prilejul de a nu observa caracterul lor unilateral.

S-ar putea ca unele opere ulterioare să vină să completeze această viziune limitată; o vor face desigur (așa cum s-a întîmplat și în cazul evenimentelor de la 1907, care au răscolit adine toate conștiințele artiștilor din acel timp, fără a avea rezultate rodnice în artă decât mult mai tîrziu) dar o vor face considerînd acele momente, evident netrăite de autori, un obiect al ficțiunii.

Să dorim ca realitatea să fie cît mai bine reprezentată în literatură și să nădăjduim întru aceasta, dar să admitem totuși că, în sensul superior al cuvîntului, există un joc al realității și ficțiunii fără de care literatura ar rămîne o simplă inventariere contabilicească sau, cel mult, s-ar confunda cu stricta autobiografie.

Concluzii la o anchetă

(urmăre din pag. 1)

Delimitările ar trebui să plece abia de la acceptarea fundamentului estetic înainte. Ori, în forma ei actuală, lucrarea tinerilor critici repetă gestul colegilor lor mai mari, afirmați imediat după 1960, refăcînd o experiență a cărei însemnătate în cadrul unei literaturi trebuia să constituie de mult un loc comun. Reacțiile, unele violente, care au însoțit relativ sistematica apărare a acestei poziții de către tinerii critici arată însă că pînă la locurile comune drumul e dintre cele mai lungi. Acțiunea a fost și este — prin urmare — necesară, numai că ea însăși este un serios contraargument al ideii de generație critică distinctă. Se poate, de aceea, susține că, la nivelul ideii literare apariția tinerilor critici nu reprezintă — cel puțin decamdată — o contribuție substanțială. Chiar excepțiile, ne referim la aceia care s-au consacrat deliberat susținerii unei perspective și metodologii critice particulare, cît sînt ele de excepții, nu se ilustrează în comentariile curente printr-o aplicație consecventă a delimitărilor teoretice. Ceea ce îi unește totuși pe acești tineri este marea respect pentru etica profesiei critice, refuzul omeneștilor compromisuri, al aranjamentelor, al lingușirilor cu aer de imparțialitate și — poate — al ranchiunei deghizate în judecată de valoare. Este după opinia noastră prima și cea mai însemnată obligație a criticului adevărat. Și acești tineri se străduiesc să o respecte. Iată întîiul argument al încrederii noastre în critica tineri.

Al doilea ar fi aplecarea serioasă și continuă asupra fenomenului literar, concretizată în numeroase analize competente și la obiect, din care se pot desprinde oricînd formulări memorabile. În ciuda răuvoitorilor, o eliminare sistematică a contribuției fie ea cît de restrînsă a tinerilor critici ar conduce la o substanțială sărăcire a peisajului general al criticii noastre contemporane.

Cît privește reacțiile înregistrate în urma apariției anchetei, ele ni s-au părut neesențiale pentru lămurirea principială a lucrurilor. Criticii cu prestigiu n-au oferit o adevărată lecție de discuție critică mai junilor confrăți. Adoptînd un ton superior, cu o falsă îngăduință comentariile s-au străduit a masca iritarea prin ironii ori inutile violențe. Pentru că adevărul acesta e: ancheta a iritat destule spirite, nemulțumite de faptul că niște tineri „fără autoritate” încearcă să se autodefinească. Dacă intervențiile ar fi apărut izolate, ele ar fi rămas fără ecou. Așa însă, grupate, au pus în evidență cu oarecare brutalitate rigorile, e drept în primul rînd morale, cărora acești tineri înțeleg să se supună.

Ce vor face mai departe acești tineri nu știm. Timpul va aduce necesarele clarificări și așteptarea e singura soluție acceptabilă. În ce ne privește, socotim de datorita noastră să urmărim cu atenție evoluția „viitoarelor autorități critice”, (ca și pe a „viitoarelor autorități scriitoricești”), așa cum am făcut-o, credem, și pînă acum.

integritate

Se conturează clipa și eu sunt mai întreg
Ghețarii se topiră la sunete de liră
Unde-ncetez cu gîndul — prin inimă-nțeleg
Nu-mi pasă de tenebre, lumina nu mă miră.

Am ascultat oceanul în urmă-mi murmurînd
Un pescăruș plutea — albă solie-naltă
Și-acuma încă sunt cu valul lălălată
Cînd din adîncuri sui pe creasta unui rînd.

Să mă păstreze plaja cu scoicile-i ciudate
Un răsărit de lună mi-i zîmbet gratuit
Același ritm amurgul și zorii îi străbate
Ca și talazul care, odată, m-a-ndrăgît.

neoreverie

Cu un zvon iubirea-ncearcă epoci duse să dezgroape
Aliaje tănuite ce spectral se recompun
Palida nedumerire la o marcă de tutun
Tu, plecată peste vreme și atî, atî de-aproape.

Eram mort cînd în lumină străluciai mai viu ca ea
Dar în mine-i o mindrie mult mai mare ca la regi
Parcă-n alte vieți condus-am un popor de tuaregi
Nu cu sceptrul ci prin raze de divinizată stea.

Aș fi vrut dragostea noastră să răstoarne piramide
În retorte — elixire să combine fără friu
Și la un sărut sub lună să răsără-un lan de griu

Ori să stingă un dezastru prin tăcerile-i acide
Cînd cireșii, albi și-acuma de atîta așteptare
Mă și mustră și mă-ndeamnă să-i mîngîi pe fiecare.

florin mihai petrescu

meșterul manole — poetul

Conțin un inefabil alfabet
Eterizat cînd semnele-s uzate
Ca muzica ascunsă în poezie
Și poezia ce-n coloane puterea-ncepe să-și arate.

O voluptate-a scrisului cu pana
Și-a dăltuirii vorbeii în granit
În ritm numai de stele auzit
Cum mai respiră-n ziduri sfinte, Ana.

Parcă mă dăruie unui foc intern
Echilibrat de aripi cizelate
Cînd ploii de neguri cerurile cern
Salvînd într-o silabă o cecate.

oglininda lumii

Pe munții lunii nu am să mă sui
Și-n fund de mări nu am să mă cobor
Dar șlefui-voi fildeș de statui
Cu versul pregătît mereu de zbor

În ceas alpin, cînd brazii se-nveșmîntă
Cu dragi miresme, platoșe-noroc,
Mă voi lua cu negura la trîntă
Tăcerea tristă spulberînd-o-n joc

Și-n zori, cînd ultimul stejar adoarme
Cu steagu biruinții strîns pe el
Eu voi pleca din nou, din nou la arme
Pridvor lumii. Beznelor — tunel.

tabla de materii



de Mircea IORGULESCU

CORNEL REGMAN

La baza criticii lui Cornel Regman se află o constantă atitudine de institutor mereu și în exclusivitate preocupat de menținerea ordinii, crezută în permanent pericol; tradusă în manifestări publicistice a căror expresie este adeseori violentă prin inflexiunile argotice, dar nu și energică, așa cum lasă impresia, această poziție de supraveghetor în veșnică alarmă i-a adus criticului o falsă reputație de polemist și pamfletar.

Deloc polemist în realitate, prin absența ideilor capabile să dea un sens intervențiilor sale belicoase și să-i ordoneze dispoziția combativă, și deloc pamfletar, prin neputința de a stăpâni materialul lingvistic, Cornel Regman are totuși meritul incontestabil de a fi încercat de-a lungul celor aproape trei decenii de activitate să introducă în limbajul critic autohton exprimarea „mai pe șleau” și cuvântul „mai verde”, formule de altfel invocate programatic. Preocuparea de stil, așadar, nu lipsește din critica lui Cornel Regman; și nimic nu caracterizează mai bine decât stilul această critică vociferantă și confuză — un stil al familiarității zgomotoase și quasi-triviale cu tot și cu toate, stilul de tip „și-o spun verde-n față” ori „cinstit vorbind”, în ultimul caz cu o nuanță de complicitate dubioasă în plus.

Spațiul acestei critici este creat prin sentimentul dezordinii; „ceva nu este în regulă” — pare a exclama în fiecare moment Cornel Regman și îndată se crede îndreptățit să intervină pentru a pune lucrurile la punct. „Cu puține excepții, critica mai experimentată nu cunoaște la noi decât această formă „senzorială”, care este cronica literară și, mai apoi, ca un val tîrziu și obosit, portretul sumar în cine știe ce compendiu sau dicționar de istorie literară. Ne lipsește parcă hărnicia de după ovații, ne lipsește interesul pentru critica de a doua zi, pentru genul de treburi, considerate mai puțin spectaculoase, în care adăuțirea, sortarea și — fatal — scăderea, operații sistematizatoare și valorificatoare deopotrivă, ar trebui să se situeze pe primul plan al preocupărilor. Așa se face că, după triumfuri alternând cu execuții răsunătoare (acestea mult mai rare, deși crimele estetice nu lipsesc) și, indeosebi, după acei soi de întîmpinări și recepții protocolare, în care termometrul poate evolua de la glacialitate la năduf, — peste cartea de curind apărută (uneori nici măcar epuizată) se așterne o tăcere mai grea decât lespedea morții. După tumultul sau zarva inițială (cînd e, și atîta cită e) urmează dezinteresul total, opac și impermeabil, dezinteres pe care — dacă n-am ști că la mijloc e o carență remediabilă, un dereglaj în funcționarea articulațiilor publicisticii noastre — scepticii și ironicii ar avea tot dreptul să-l trateze drept un preaviz al suveranei, supremei uitări”. — scrie, de pildă, Cornel Regman. Și continuă, încă mai explicit decît în teribila chestiune a termometrului care „poate evolua de la glacialitate la năduf”, astfel: „Uneori se petrece un fenomen și mai curios. Tulburarea produsă de o carte atinge proporții de psihoză colectivă: prin ceea ce spun, criticii par a nu mai putea ține piept — ei, paznicii rigorii — unui ioteic puhoi de entuziasm care li s-a transmis și lor, cronicile literare devin astfel, ca sub presiunea clocotului unanim, adevărate dicteuri automate în care se zbate delirul”. Să nu ne întrebăm cum anume pot fi cronicile literare „dicteuri automate în care se zbate delirul”; ca și în cazul buclucășului termometrului, aceasta este una dintre problemele de logică personală ale lui Cornel Regman; se cade să observăm însă că aici criticii sunt denumiți „paznicii rigorii”, definiție ce corespunde într-un totuși spiritului de vigilență profesionalizată dominant în critica sa.

Există în critica lui Cornel Regman o emoție a panicii, declanșind o alarmă generală („crime estetice”, „tăcere mai grea decît lespedea morții”, „carență”, „dereglaj”, „psihoză colectivă”, „puhoi de entuziasm”, „dicteuri automate în care se zbate delirul”); necesitatea unei acțiuni salutare devine astfel evidentă. Acesta e „genul de treburi” — spre a-i folosi expresia — în care s-a specializat criticul: denunțarea cu o patetică prolixitate a tot felul de „cusururi”. Acțiune „critică”, fără îndoială, în cel mai propriu sens al cuvîntului; dar nu și „critică literară”, întrucît nu operele literare îl interesează pe critic.

Cînd totuși încearcă să pătrundă într-un domeniu de care totul îl desparte, Cornel Regman pasișează înăbil sau debitează enormități. Într-o caracterizare făcută criticii lui Persecuții — „Impresii pașnice, cordiale, de o fantezie mignonă, fără nimic prăpătos, crescute din solul propice al lungilor ceasuri de lectură și presate fugitiv într-un calic: *dicționar divers*” — recunoaștem, de pildă, un decalc după E. Lovinescu — „Totul îl incită. Comprehensiune? Indulgență? Prietenie? De toate. Comentator ideal al poezilor, impresionist cu erudiție literară, colecționar de flori presate din toate parcurile poetice...” (Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937, p. 65) — decalc în care s-a păstrat, poate simbolic, tocmai imaginea plantei „presate” între file... Despre o baladă a lui Radu Stanca: „Poezia întreagă e o superbă eflorescență desușiată, iar eroul — prezentă carnavalescă — are cutezanța și insolenta gîndului nerostit”. În nvela Acceleratorul Ion Băieșu „dovedește că nimic din ceea ce se petrece în jurul nostru nu ne poate fi indiferent”. Care este „particularitatea fundamentală a prozei lui Baconsky”. Cornel Regman o spune limpede — „aceea de a se rezema pe o scrișnită și foarte subredă alianță între două tendințe care se bat cap în cap”. Iată, acum, cele două „tendințe” atît de grozav încleștate: „Prin cea dintîi, scrisul, proza în genere fac gestul de a se libera de un lanț întreg de constrîngerii și prejudecăți ale gîndirii artistice prozaice, limitate, de o silițiune provincială care abhorază zborul vertical, aventura, și vede în cititor un biet școlar cu dădacă (dar cine vede? — n.n.). Prin cea de a doua tendință, orice libertate se girbovește de îndată sub povara obișnuinței, a mediocrității poezice, a mizerabilei „literaturi” de totdeauna, a academismului, care, izgonit pe ușă, se întoarce în casă pe fereastră”. Mai sînsu, nici că se putea! În poezia lui Adrian Păunescu „versurile pocnesc ca niște păștiți prevăzute cu păcăleală, alte sună bufnit și infundat”.

Inregistrînd un eșec răsunător în comentariile sale mai mult „critice” decît „literare” din epoca în care, spre exemplu, reproșă unui prozator ca Fănuș Neagu că în lucrările sale „oamenii în toată firea, unii cu rosturi bine precizate în lupta de transformare a rînduieilor satului, sînt aduși pe neașteptate să officieze diferite ritualuri cerute de datini”, Cornel Regman și-a rezervat, în perioada de mare eferescență literară de după 1965—1966, „dreptul” de a șicana cu o vervă grosieră pe cei mai buni critici ai momentului; produsul acestei indeletniciri este volumul *Cică niște cronicari*... cuprinzînd articole pline de ranchiună și insinuație. Ulterior, Cornel Regman a simțit probabil nevoia unei schimbări; renunțînd la o mai veche părere despre „ciudații” din proza lui Agribiceanu, pe care o exprimase cu un deceniu în urmă („Inși configurați aparte întîlnim din belșug și în povestirile lui Sadoveanu și Agribiceanu, dar, de cele mai multe ori, prezentarea ciudațeniei lor are un rost bine precizat: acela de a înfățișa varietatea formelor de schimnoscire prin care înapoierea, împilarea și mizeria, sau, dimpotrivă, deșertăciunea ori setea de putere „navuțean” peisajul rural din trecut”), el inventariază „demonii” din proza aceluiași Agribiceanu dintr-o perspectivă de psihanaliză popularizată, personajele cu comportări ieșite din comun fiind explicate de astădată prin interesul scriitorului „pentru latura enigmatică a sufletului, a puterilor din umbră”. În formula acestei critici intră, nimic surprinzător, și puterea de adaptare...

Iar dacă la lectura unor asemenea compoziții, în care sintaxa și vocabularul sunt sistematic fracturate, nu e nimic mai firesc decît a exclama „săraca limbă română!” nu credem totuși nepotrivit să arătăm că dintre numeroasele „atitudini” pe care Cornel Regman le-a ilustrat nu a lipsit nici aceea de apărator al limbii (la un moment dat făcea observații de stil lui... Marin Preda). El a condamnat în termeni aspri „aspectul neîngrijit și chiar incorect al exorimării din multe articole și în special abuzul de neologisme, de alăturări fortate și de creații lexicale nefirești”, fără a uita să recomande, terapeutic, „puterea exemplului”!

Goala de idei, făcîndu-și din neglijență și improprietate un stil, dezinteresată de literatură, critica lui Cornel Regman pornește dintr-un complex de autoritate și este expresia unui veleitarism tenace.

marșul spre stele

În peșiera din Altamira am însemnat, printre scene de vînătoare și formule rituale, la lumina febrilă a focului, am desemnat linia mare de ocră a marșului meu către stele.

În șaptezeci de mii de limbi, astăzi moarte de mult și uitate pe veci, folosind cam atîtea cuvînte cite stele pe cer (cuvînte de-a pururi pierdute și totuși viețuind ca tăciunii sub spuza memoriei), am exprimat, am comunicat, la amici, la dușmani, la femei și copii, în serios sau în glumă, în clipa iubirii sau înainte de moarte, între două războaie purtate la interval de o mie de ani, am răcnit, am șoptit, printre alte o mie de lucruri, am azvîrlit, semănînd în neant cuvîntele vii ale marșului meu către stele.

Dacă săpați chiar în locul acesta sau în oricare loc, de la tropice pînă la poli, veți găsi îngropate sub pulberea de civilizații obscure sau strălucite, veți găsi semne scrise în cuneiforme sau hieroglifice, pe tăblițe de lut sau pe lespezi

de diorit, pe papirusuri sau pe piei de vițel răzuite de trezeci de ori pentru a scrie aceeași poveste-ntr-o scriere nouă, veți găsi sfere mari de oțel conținînd microfilme într-un limbaj informatic mai general, și dovezi materiale, mici obiecte care vorbesc despre mine și despre marea poveste a marșului meu către stele.

La Hiroshima, eram într-o sauna publică și-mi luam tocmai baia de aburi, cînd s-a produs finis mîndi; cu o clipă-nainte mi-am zis: marșul spre stele continuă, căci pulbere caldă a Terrei, zvîrlită la miriade de secol-lumină, face fir rătăcit în neantul extragalactic, prin lumile Antiființei, poartă în sine semințele, gloria marșului meu către stele.

În inima marelui Logos viez, ca un simbură nemuritor; inima mea este marșul spre stele, Un dor fără margini, de pretutîndeni, de pretutîndeni; de pretutîndeni urmez marșului meu către stele.

arătare de iarnă

He-hei, în iarna bogată (generozitatea iernii, prodigioasă) în iarna bogată, în iarna bogată, pe cine vedem rătăcind tacticos „prin nămeții albaștri”? Este maestrul coșmarului, marele Histriion.

El este în blăni de samur, tacticosă beția lui nordică (nici că îi pasă) noi iată, îi contemplăm arătarea de cabotin genial pe sub nucii de-acum patru secol, olimpieni, toleranți într-un doliu de iarnă. Cine îl strigă pe nume, cine are sfruntarea de a clama rușinosul lui nume? Oglinda concavă a cerului, ochiul universal îl consideră; în clopotul pur care e Universul, impersonal numele său se aude, pînă-n cotoanele-ntoarse ale inexistenței. O, da, în fantastice blăni el se poartă,

cu blonde coșite pe umeri (ca juna Rodică), (mustață căniată spre a-și ascunde numărul anilor), are poifori cu desene reprezentînd „Vînătoria de cerbi”, și se scuză: „Lertați-mi, doamnă, proza, în curînd veți afla partiturile „Missei” anume compusă de mine acum patru veacuri pentru urechile voastre”. (Am auzit de departe, cum în ciuda clădire degete fine treceau voluptuos peste clape de clavecin.) El pronunță meticuloz rătăcind prin prodigii de iarnă: „Am venit, am venit”.

cîntec

Am pe mare trei vapoare: unul cu aur, altul cu argint, celălalt cu floare albă de hiacint.

Am pe mare trei vapoare: unul cu mătăasă, altul cu-amiroasă, celălalt cu jale după cea frumoasă.

Am pe mare trei vapoare: unul e cu vin, altul cu odoare, celălalt cu floare neagră de pelin.

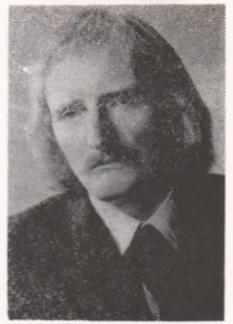
talismanul

„Ich komme, ich komme!” striga de departe femeia cu chipul de aur și de departe zăream vilvătăile părului ei, Dar fratele meu și cu mine culegeam, de la marginea lacului,

a lacului ce se numește O NOAPTE, la fărmlul coboritor și-necat în păduri, unde razele cad umilite ca frunzele toamna, noi adunam șleपुरi mărunt (mesageri ai Cuvîntului), nave ciudate ce nu depășeau în lungime un cot, și în care ca într-un fel de răclită, înfășurate-n mătăse zăceau instrumente de scris, cite unul în fiecare șlep. Jocuț acesta ne bucura peste poate („copii eram noi amindoi”)

antologia lirică a „convorbirilor”

mihai ursachi



și lacul al cărui nume l-am spus, la statornic și greu, nu ne înpăimînta, nu ne înfricoșă, nu ne îngrijora. Știam doar atît: este turnul de piatră ca focul care veghează, așteaptă, ascultă. Pînă în creștetul dealului va trebui să suim. În estimp auzeam ca prin visuri glasul aceleia care ardea. Mingiietor ca un plîns: „Ich komme, ich komme”.

Unde voi afla oare sfat spre limpezire și invîrtosire? Descintec vindecător slăbiciunii, ferocității? Ca un bun talisman și o iarbă de leac pe cărările singurătății...

Nici nu băgarăm de seamă că se întîmplă ceva. „Se întîmplă ceva, se întîmplă!” striga un glas stîns de departe.

(„O simplă părere, o simplă părere.”) Dărbați diferiți ca statură dar vajnici și aspri adunau de pe țarm și scoateau de prin trestii visle ude și grele,

o lotcă imensă și neagră o pregăteau de plecare. Totul se petrecea în tăcere, doar icnete scurte răzbăteau din adîncuri. Atunci de pe lacul cu numele care l-am spus izbucni ca un răcnit. Dacă într-adevăr Universul e un animal, acel animal a răcnit. Nu adaug nimic.

Spumele albe-ale spaimei iluminau parcă lacul cu o lumină fragilă. Muntele mare (numele său e Okeanos) mă invoca (eram singur acum). Pe creștetul lui, ca o torță ardea acel turn construit din pietroaie masive de foc. Fața mea devenise de aur, părul meu vilvătaie de șerpi arzători, și șopteam cu un glas de departe: „Ich komme, ich komme...”

cîntecul trist al căluțului de mare (hippocampus)

Așa provizoriu, așa iluzoriu, prin stînci de ivoriu...

Apele tună în clopotul mării.

Doar cît un strop e viața, poveste, steaua Canope. Toate acestea

gloria mării sărbătorind-o.

Stele de apă, astfel se zăce, o oră întreagă trăiesc mult fericite.

Eu sunt căluțul de apă-n Oceanul etern.

Așa provizoriu, așa iluzoriu, prin stînci de ivoriu...

parabola clipei și a ascultătorului din orologiu

...Se făcea că exist într-un vast orologiu, ale cărui rotite (erau miriade) foșneau precum frunzele; marile roate dințate uriau tunător, într-atît de puternic încît aproape că nu se-auzeau.

Diferite sisteme de scripeti scîrțiau și gemeau periodic, ca niște ființe căznite; la intervale egale izbucneau lovituri de ciocan, cu o mare putere, precum vocala cuvîntului „mort”. Mai erau alte sunete, surde, ca niște insinuări prelungite, mistuitoare ecouri tirzii și sincope decise. Părea că de-un timp fără margini, sau doar din secunda aceea mă concentram să aud; deși nu eram decît timpanul menit să asculte în veci și în fiecare clipă.

Am clipa aceea, am auzit dintr-o dată: „Este momentul”. „Este momentul, este momentul, este momentul”. Îmi consultai cesulețul de-argint. Era clipa aceea.



de daniel dimitriu

masculin, feminin

Preocupat excesiv de camuflarea abilității a unor semnificații de subtext, Ioanid Romanescu dă prin noul său volum (*Poet al uriașilor*) o imagine ceva mai palidă a evidențelor și latențelor vocației sale. Tehnica parabolice, pe care o folosește aici, într-o variantă subtil deghizată, îl determină să dea aparenței aerul de simplitate naivă, de veritabilă proză nepretențioasă, mizând pe efectele tari ale miezului. Se întâmplă însă ca acest gest foarte abil să rămână ineficace inexpressivitatea instalându-se confortabil în toate straturile, pulverizând înseși misterele și comorile atât de bine ascunse.

Cind fac aceste afirmații — pe care le vreau de o severitate măgulitoare —, am în vedere vigoarea apreciabilă a unei vocații poetice, ambițiile ei de a refuza orice compromis cu efectele facile. În contextul foarte complicat al literii românești actuale, în care, pe alocuri, manufactura a ajuns atât de perfecționată încât se poate prezenta și sub aparența de unicat, cel care a scris *Favoare* își dă, de la prima lectură a versurilor sale, certitudinea originalității necontrăfăcute. E un sentiment reconfortant, desigur.

Prin voluptatea cu care „se umilește”, prin lirismul aparent disimulat, nu mai puțin prin aversiunea față de fals și de compromis, Ioanid Romanescu poate fi socotit un poet de factură esențială. Poezia sa — aflată în stadiul împlinirilor mature — se impune ca o pledoarie răspicată pentru ceea ce numim responsabilitate și angajare. E aici o atitudine de un radicalism evident și, în același timp, orgolios.

Condiția „umilă” a artistului — veritabila obsesie a lui Ioanid Romanescu — cunoaște în acest volum una dintre cele mai interesante ilustrări. Mă refer la *Poet*: „Nu face parte dintre acei copii / răstăciți de guvernante și răstăciți de toți / seamănă cu un grăjdar abia mișcându-se / printre rostriurile lui, / arc surisul celui care umbli / cu zahăr pentru cai”.

Refuzul celebrității este brutal și sarcastic (vezi *Despre mine să nu!*). Același radicalism etic, același dispreț adresat compromisiilor stau la baza unor texte ca *Pleava, Celor plecași sau Incepe tu!*, cu toate de o vehementă nestăpinită. Reversul numit comuniune și iubire generoasă poartă semnele unei binecunoscute fidelități. Într-o această categorie și poezia de inspirație patriotică: „Aceasta mi-e soarele, aceasta mi-e lumea / — altul să fiu nu mi-am dorit vreodată — / soarele de-ar putea mai mult să lumineze / ar lumina întâi această vatră / această mie soarele, această mie lumea / — altul să fiu nu mi-am dorit vreodată — / nu sint decât un arbor în mișcare / cu rădăcini hrănindu-se din piatră” (*Un arbor în mișcare*).

Poet al uriașilor este un volum inegal. Zonele inexpressive, contaminate de cel mai autentic descriptivism prozaic sint destul de întinse. Fără a fi false, multe din declarațiile patetice ale autorului tatonează în jurul aceluși punct vulnerabil numit emoție, evitându-l, probabil, datorită unor precauții excesive. În general, se poate spune că Ioanid Romanescu își construiește poezia în jurul unui nucleu bire circumscris, de forță căruia depinde rezistența construcției. Inconsistența sau slaba consistență ale acestui nod poetic vital atrag după ele subminarea a tot ceea ce este dincolo indiferent de gradul de originalitate și de forță de șoc a cuvintelor. Poezia lui Ioanid Romanescu e ca lovitură puternică pe care sculptorul o riscă în piatră. În eventualitatea unei eșec, nimic din ceea ce urmează acestei lovituri nu poate corecta nici măcar atenua. Nu spun totuși al volumul în ansamblu este o lovitură ratată. Imi apare pur și simplu ca expresie a unor incompatibilități valorice, a unei lipse de unitate apreciabile. În ciuda acestei stări de lucruri, *Poet al uriașilor* nu-și compromite autorul, și la rândul meu, într-un efort de reabilitare, voi ilustra afirmația de mai sus printr-un splendid poem fără titlu: „Zilele trec repede și eu traversind / o mică piață-n înserare / de fiecare dată îmi închipui cum / la marginea orașului într-o groapă cu var / voi descoperi manuscrisul unui roman / pe care l-am trăit, mă și gândesc / la un editor, la viitoarele brilante / pentru steaua mea palidă ca o iubită bolnavă / — toate fluviile vânturilor cără nisip într-acolo — / dar mă trezește vederea acestor / fărați dormind cu capetele pe / coșurile lor cu struguri vărateci / și îmi închipui cum sub greutatea / visurilor / strugurii vor fi striviți până miine / și mă îmbăt, căci beau cu pumnii: / mai încolo o tinăra fei mele potrivindu-și ciorapii / cîntă cuvinte — glasul ei freamătă — / și acesta e un semn că pe mine mă așteaptă”.

A matori pe-o măsură de insolit în anii în care debutau poezii generației de după '60, am văzut în prima carte a Ileanei Mălăncioiu semnele unor neașteptate rarități, pentru ca, ulterior, foarte curios lucru, cînd au apărut *Către Ieronim*, ori remarcabila *Inima regiinei*, „stuporivă” să se tempereze. Azi, mai mult decît atît, un nou volum al Ileanei Mălăncioiu (și mă refer la *Crini pentru domnișoara mireasă*), devine prilej de exprimare a unor regrete după stadiul inițial.

Pasărea tăiată rămîne, e foarte adevărat, o carte importantă, dar nu izolată întru izbîndă. Nu poate fi detașată de ceea ce ulterior i-a devenit dezvoltare, adică de cele trei volume numite deja. Gestul care minimalizează volumele din urmă își are explicația în refuzul de a vedea *Pasărea tăiată* ca punct de plecare al unor teme și motive, premisă care, ca la orice poet adevărat, nu e tot una cu ezitățile promițătoare, ci, dimpotrivă, constituie un solid temelie de aprofundare.

Elementul etnografic — pitoresc, șocant la debut, a fost retinut ca atribut permanent, obligatoriu, al unui spațiu liric. Notația brutală, în manieră expresionistă — la fel. Cu toate sint, repet, premise, de aceea volumele următoare le prelucrează, le șterge ostentația, le obligă astfel să devină valori implicite.

Făcînd abstracție chiar de modalitățile șocante de evidențiere, fundamental în poezia Ileanei Mălăncioiu rămîne ritualul durerii, justificat și declanșat de o profundă traumă erotică. De aici și aspectul de bocet nupțial nesfîrșit al acestei poezii. (Ritualul împrumutat de la procesiunile magice ale unui folclor foarte vechi (nu neapărat autohton) aerul de fatalitate și de obsesie. Nu neapărat autohton în ceea ce privește motivul preluat. Tratarea însă, fapt foarte vizibil și în *Crini pentru domnișoara mireasă*, fiind în spiritul celui mai autentic melos popular românesc. Motivul amintit are ca punct de plecare mitologia popoarelor nordice. E vorba de dragostea înșelată care, în virtutea unor legi misterioase, ucide (o înțilim în deosebi în poveștile despre undine).

Cu obstinție și apreciable resurse în a aborda pînă la epuizare un motiv, poeta ajunge să dea traumei alura de stare permanentă, fără ieșire ori posibilitate de remediere. Forța acestor texte se află în însuși ritualul lamentării, pe deoparte, în viziunea hiperbolizată a culpei, pe de alta. Dragostea defunctă declanșează o durere aproape fizică și, așa cum evidențiază clar încă primul volum, descrierea unei atari stări acute capătă la Ileana Mălăncioiu o vigoare amplificată. O asemenea investigație naturalistă — cum a fost ea numită — își pierde caracterul de scop în sine, disecția și „tratarea” aproape tipică a rănilor sint însumate unui proces cu motivații înfinit mai complicate. Este întrecut de urmărit cum descrierea traumei evoluează, pe parcursul a patru volume, de la radiografia anatomică, în detaliu, la viziunea amplă a unei stări de spirit. Voluptatea disecției dispare, durerea nu mai este localizată în zonele „viscerale”, ci se difuzează perfid în existență. Asistăm la un proces de stilizare și, în același timp, de transfigurare a durerii.

Crini pentru domnișoara mireasă dezvoltă latura accentuată a acestui proces. Simplificarea amintită operează cu anume exagerare chiar în sensul că atmosfera fantastică din volumele anterioare e punctată doar, redusă la niște date mai mult sumare decît esențiale. Caracterul ritualic se accentuează și el, fapt care determină un alt val de simplificări. Ceremonia ia forma unui singur gest, a unui lamento prelungit și nediversificat. Apar fetișurile și totemiile din cultul primar, sugerarea unui simbolism arhaic e o tentație vizibilă. Două momente fundamentale ale existenței, opuse ca semnificație la scara speței, sint împinse unul către celălalt, se suprapun, se confundă. E vorba de nuntă și de înmormîntare.

O anume divitalizare pîndește poezia Ileanei Mălăncioiu, deși volumul în discuție nu duce lipsă de imagini mustoase (fugare, e drept) ale unor apocalipsuri înșingurate (a se vedea *La șapte ani*). Stilizarea amintită atinge stăruința artificialului, fapt pentru care suferința e percepută în unele momente ca inerție. Paginile de poezie densă relevă prin contrast inconsistența speculațiilor retorice. Aș cita pentru simplitate, atrăgînd atenția asupra senzației de irealitate insinuată, poezia *Mă culc pe brațul tău*: S-a dus în umbră chipul său, iubite, / Și cîrîii ei de nuntă încep să o devore, / Mă înspăimînt de ierburii, mi se pare / Că toate plantele sint carnivore. // Tu stai culcat în cîmp cu ochiul împietrit / Și iarba vine-neet și fără glas, / Parcă te-a înghițit pe jumătate / și-ăștept să-nghit și ce-a mai rămas. // Cu spaîmă mă aplec la trupul tău frumos / ce-n ierburie crude a apus / Și mă așez alături de tine și-n tă-

cere / mă culc pe brațul tău aproape dus”.

Mi-e teamă ca Ileana Mălăncioiu să nu a-lunece, așa cum s-a întîmplat cu foarte mulți dintre poezii de talent ai generației sale, pe panta „angoaselor de laborator”. Intre altele suferințe și coșmaruri simulate, autoarea *Crinilor*... a impus, pînă acum, dintr-o perspectivă absolut personală, viziunea crincenă a unui purgatoriu erotic. Vreau să cred că gestul ei ambițios, singular și, prin autenticitate, cumva solitar, nu va deveni semnul unei cercmorial obosit.

Încercînd de astă dată o formulă cuasi-suprealistă, riguros disciplinată de o temă unică, Dan Mutașcu face din *Leuky* un volum interesant (chiar și în ceea ce are el eminemamente pitoresc și gratuit), apt să reprezinte gama largă de disponibilități, care este caracteristică autorului. Astfel, el ne apare mai spontan (nu însă și anarhic), cu un apreciabil apetit pentru divagație. Imagismul, care în *Oglinda lui Caligostro* făcea să prolifereze cohorte metaforice, atesînd o premeditată retorică a calofiliilor, cunoaște în prezent o expunere mai nervoasă, la prima vedere nesupravegheată, neregizată, deci. Ceea ce, în unele momente, conferă poeziei aspectul de joc amețitor, carnavalesc, altfel spus mai puțin factice și pedant ca în alte dăți: „O doamnă blondă, cu licorn, / se află, / se află în roșu cardinal / la capătul punții, / tristă, tandră / e / scena, / tăcută... / Purțînd o perucă de cuarț / pervertit de o miere șoptită, / purțînd un suris enigmatic, / o doamnă blondă, cu licorn, / se află, / se află în roșu cardinal / la capătul cuvintelor despre Leuky. / Doamna se uită în ape și se vede păianjen / și nu știe de ce taina fuge de ea / în clipa cea moale, după epilogul ancorei” (*O doamnă blondă, cu licorn*...).

Voluptatea descriptivismului (Dan Mutașcu e un vizual rafinat, înainte de toate) e atenuată, nu în așa măsură însă încît să dispară; la fel de adevărat e că, în virtutea procedurilor nou asimilate, coerența și cursivitatea aproape lascivă a descrițiilor sint vizibil afectate. „Ascultă calendele în spumă, privește la cel mai mare nufăr / și mi se pare umilitor de asemănător cu un tabolu, de la etajul II, / dintr-o fanariotă expoziție, de un tablou flamand, destul de afumat, / în care, capul lui Ioan Botezătorul, fanatic altfel cunoscut, / era purtat pe-o tavă cam verzoasă, sau chiar pe un tiv de rochie, / o, ce superb manieriem” (*Perpetuum mobile, orgia pescărușilor*).

Leuky e o posibilă Ithacă a poezilor. În care, emit ipoteza, Penelopa e o doamnă cu licorn. Insula homerică devine una himerică, esențial nu este tărîmul ca atare, ci drumul parcurs pînă la el. Poetul „se vinde” acestei iluzii și pornește la drum (e vorba de o variațiune în plus pe motivul creației ca ieșire temerară în larg, în necunoscut), avînd de partea sa credința și sentimentul aventurii unice. Pe un asemenea suport parabolic Dan Mutașcu țese din culori tari și șarje metaforice acea binecunoscută, eternă confruntare dintre condiția poetului și aspirațiile sale. Deznoamîntul echivalează cu o morală transparentă: „Timpul se făcea tot mai sever, / ardeau în becurile de pot munte alge, / nici urmă de amazoane, / nici urmă de nimfe, / motorul vaporului ținea prelegerii altiste, / mă uitam în apă ca-n grădini și teritorii de vis / dar nu vedeam, pe cuvînt nu vedeam / decît ulei risipit, peștii care se-ntorceau / după lună, cute reci, / Leuky, Leuky / zeii poartă astăzi un număr de inventar, / rămîni în copilărie, în cărțile cu literă de zăpadă!” (*Apa fulgera prin oră*).

În *Leuky*, dincolo de ambiția de a fi lozofa, predilecția pentru subtilitățile ornamentale și rafinate nu poate fi ascunsă chiar dacă apare într-o ipostază mai emancipată.

George Timcu scrie o poezie ușor patetică, francă în ceea ce mărturisește, deși franchețea nu înseamnă întoldeaua inocență și frustete. Simplitatea ostentativă a mărturisirilor necenzurate slăbește, în unele momente tensiunea lirică. În *Dialog ipotetic*, se reține

indiferența față de expresia contorsionată, ademenită de complicații și false profunzimi.

Dialog ipotetic este și titlul primei părți a volumului, o meditație necomplexată a relației dintre poet și lume. Autoportretizările sint inerente, cu precizarea că ele nu au nimic subiectiv. Plăcerea de a vorbi prin sine în numele tuturor nu e nici o clipă dezmințită: „Poezile cărții acesteia / Sint un atentat la spaima din noi / Că n-am fi drepti și demni, / Căci Hamlet-ul care doarme în fiecare / Are dreptul să se întrebe / De greșete, de e dîr sau nu / Și trebuie să aleagă mîndria / Chiar a crorii de o clipă / Dacă pe drept a inimii sale” (*Cu demnitate*). Aspectul moralizant, de aforism dezvoltat e evident.

De noapte, de somn, de vise, a doua parte a cărții e o incursiune neferocată în domeniile numite de titluri. Din a treia secțiune, *De dragoste*, se remarcă în primul rînd *Lava* pentru o anume desuetudine pitorească și lipsă de emfază: „Și tot ce-mi spui / Rămîne întipărit în mine / Corpul meu va păstra tatuat / Vorbele tale / / Sint un cilindru de ceară / Unul dintre acei străbunici ai patefonului”. S-a remarcat deja, George Timcu reușește în deosebi în poezia lucrurilor.

De viață de moarte și iarăși de viață, ultima parte, e ca un acord amplu care nu omite o serie de stridente retorice. Acest final este, ca într-o construcție simfonică, o sinteză apăsătoare a părților.

Poeziile din *Dialog ipotetic* aparțin unui spirit generos lipsit de sfială, cu o vizibilă alergie la intimitățile factice.

Judecînd după vîrsta la care au fost scrise (15 ani!) poeziile de debut semnate de Cornelia Maria Savu sint de-a dreptul senzaționale. Nu am în vedere precocitatea talentului ca atare, ci orizontul intelectual al tinerei poete, o anume precocitate în ale livrescului și sublimării lirismului. Ne-am obișnuit deja cu rafinementele stilistice ale unor copii teribili, care (unii) pe lîngă talent posedă și o „înaltă calificare” (niște precoci în ale meseriei, deci); cazul de față e de cu totul altă natură, mult mai greu de explicat. Aspectul de ambițioasă aventură intelectuală (nu de limbaj), sustinută de argumente ce țin de o solidă și indiscutabilă cultură poetică, deconcertează, așa cum deconcertează factura poetică în sine. Atrage atenția modalitatea singulară de stabilire a unor relații ascunse, singuriale, între obiecte. Cornelia Maria Savu încearcă surprinderea promptă a ceea ce este cesență impalpabilă, rîvnind la o „decupare și definire laconică a inefabilului. Fiecare text e o secvență concentrată, un demers în acest sens. Lipsa de caznă, e evidentă. Cuvintele cad unul lîngă altul aproape inaplicabil de „exact”, înțilnirea lor pe aceeași orbită se face potrivit unor legi misterioase. Nici urmă de ornamental or de pitoresc gratuit în descrierea lucrurilor simple ori, cum se întîmplă adesea, a obiectelor de artă. Cuvîntul nu se vrea numai culoare sau lumină, transparentă ori umbră adîncă, ci, simultan, ecou al unei stări de spirit: „dar seara se volatizează în vitralii / cad sturori joase și trece cu gleeze subțiri / focul reîntors în cenușă / precum în sunet părelnic flautul / dar seara se aude umbra trupului meu / bătînd în cadran / iarbă tîrzie crescîndu-mi din ochi / și numai frizele respirînd / prin crăpături bîntuite de suflet / de ochiul nostru de rege necercetat / și numai focul dialoghează / într-o înfiurare a lemnului cu cenușă / prin blinde ferestre sevele urcă-n iatacuri / și se descoperă scoica a fi / singura noastră lacrimă ignorată în mare / singura noastră privire semănînd / unui sunet” (*Fantele în porțelan*).

Totem în alb e un debut care frapează. Lirismul concentrat, imagismul lapidar sint asemenea unor eșantioane edificatoare. Ce va deveni această poezie cînd desfurările de forțe vor avea loc pe spații mai largi, rămîne de văzut. Șansele unor izbînzii memorabile sint foarte mari.

Ioanid ROMANESCU: „Poet al uriașilor”, Editura Eminescu, 1973

Ileana MĂLĂNCIOIU: „Crini pentru domnișoara mireasă” Editura Cartea românească, 1973

Dan MUTAȘCU: „Leuky”, Editura Eminescu, 1973

George TIMCU: „Dialog ipotetic”, Editura Albatros, 1973

Cornelia MARIA SAVU: „Totem în alb”, Editura Albatros, 1973.



de val condurache

romanul politic

Roman politic, **Treptele Diotimei** reprezintă tentativa lui Radu Cioabanu de a face istoria să vorbească: „In **Treptele...** autobiografic și minim și insignifiant, „adevărul” fiind adevărul istoric, atestat documentar, verificabil de către oricine”, declara recent romancierul (Radu Cioabanu, **Factorul decisiv**: interpretarea realității, Convorbiri literare nr. 2, februarie 1974). Radu Cioabanu încearcă să infățișeze faptele nu prin prisma unei optici particulare ci așa cum s-au petrecut ele „conform adevărului vieții”. Timpul istoric reprezentat este perioada marilor seisme de dinaintea celui de al doilea război mondial, războiul și primii ani ai revoluției. Dreptatea este împărțită cu arma în mână, colectivitatea este amenințată de conflagrație cu pieirea. Istoria trece prin momente de răstăcere. Efortul individual de a descoperi sensul istoriei este sortit eșecului, căci mărturia unui singur individ nu este semnificativă, ea nu exprimă decât relația particulară a individului respectiv cu istoria și nu procesul istoric propriu-zis. Singura cale de a reconstitui adevărul în toată complexitatea sa este investigația. Naratorul romanului **Treptele Diotimei**, scriitorul Răzvan Candrea, întreprinde o „anchetă” în sinul propriei familii. La reconstituirea faptelor colaborează aproape toate personajele romanului. Naratorul nu face decât să re-povestească cititorului relațiile celorlalți protagoniști, calitatea sa de scriitor îi dă dreptul să vorbească în numele lor.

Eșafodajul teoretic al reflectării „adevărului” vieții este, însă, discutabil. Romancierul nu este, nici chiar atunci când apelează la mărturia oamenilor, un istoric. Romanul său și istoria sunt inconfundabile: limbajul nu reflectă realitatea, ci o re-crează. Operele literare exprimă relația subiectivitate-istorie, și nu istoria însăși. Într-o romane putem totuși distinge producții în care accentul cade pe funcția reprezentativă a discursului epic, și altele în care referința la realitatea istorică este subordonată funcției narative. Romanul lui Radu Cioabanu face parte din prima categorie: prezența naratorului aproape că nu se face simțită în naratiune. Răzvan Candrea re-povestește, pe persoana a treia, istoria familiei sale. Personaj al propriei narațiuni, Răzvan Candrea se desemnează cu persoana a treia. Rememorându-și scene din copilărie, naratorul nu spune „Eu am făcut” ci „El a făcut”. Stilul romancierului încearcă să imite impersonalitatea istoriei. Radu Cioabanu intenționează să elimine semnele subiectivității din limbaj. Sint însă destule pagini în romanul **Treptele Diotimei** în care scriitura impersonală e înlocuită de un limbaj figurat. Neîndemnativ scris, paginile respective trădează prezența subiectivității în limbaj, a ficțiunii în istorie: „Ceva fusese lovit, ceva ce ei credeau că nu poate fi lovit, dar ei nici nu-și dădeau seama prea bine ce anume, în orice caz însă sunetul acelei loviturii, cavernos și rau prevestitor îi urmărise. Se stricase un echilibru care în tăcerea aceea încerca să se refacă, dar însuși faptul că se putuse strice, „Le și pentru scurt timp, era resimțit în jurul mesei ca un obscur avertisment” (p. 112). Realitatea opereii transcende realitatea vieții. Evenimentele povestite nu reprezintă realitatea ci modul în care Radu Cioabanu o privește. Subiectivitatea își ia revanșa față de impersonalitate.

Investigațiile naratorului dovedesc doar aspirația către obiectivitate. În timp ce actual re-organizării materialului epic creează realitatea textului, deosebită de realitatea istoriei. Omul introduce sensul în istorie, în timp ce scriitorul transformă sensul în semnificație, codifică elementele realității într-un limbaj autonom.

Destinul istoric al clanurilor, a căror coeziune se datorează credinței în existența duratei, este dezmembrarea. Orice saga se sfârșește cu destrămarea iluziei duratei. Deznodământul romanelor de familie constă în denunțarea mitului atemporalității. În nici o saga polii în care se consumă destinul clanului nu sint mai bine intuiți și formulați decât în **Moromeții**: timpul are răbdare/ timpul nu mai are răbdare. Semnificația pe care Radu Cioabanu o dă procesului de dispersare a membrilor clanului nuanțează sensul istoriei: „In viața fiecăruia (...) se iese la un moment dat Diotima. Unii știu s-o urmeze și, urmînd-o, din treaptă în treaptă, au șansa să ajungă unde trebuie. Alții o alungă sau pur și simplu n-o văd, n-aud și rămîn singuri, ca și cum -ar fi rătați pe niște pamînturi necunoscute și pusti. Rămîn stîngheri și săraci. Uneori infirmi...” (p. 364-365). Apariția Diotimei în viața clanului e subversivă înainte de a avea un chip. Diotima introduce în cîmpul semantic al membrilor clanului ideea de proiect: sentimentul „prea-puținului” al aspirației nedefinite, subminează principiul auto-mulțumirii. Ciad Diotima dobîndește un chip, aspirația devine chemare, vocație.

În romanul lui Radu Cioabanu durată semnifică independența relativă a clanului în ansamblul structurii sociale. Marile familii trăiesc cu iluzia că modificările societății nu afectează cu nimic propria organizare, clanul se crede situat în afara timpului, ferit de acțiunea transformărilor al căror cadru e temporalitatea. Ivirea Diotimei provoacă seeta de timp. A-și descoperi chemarea echivalează pentru personajele lui Radu Cioabanu cu a alege forma integrării în timp. Dis-trugerea unității familiei Candrea se produce înaintea războiului mondial, în contextul unor grave frămîntări politice. Integrarea în timp este condiționată de angajarea în politică. Roxana și Octavian devin membri ai Partidului Comunist; Alexandru se înscrie în organizația legionară. Tiberiu nu vede Diotima, el nu alege, condamîndu-se la singurătate. „Linștea” pe care o preferă e un semn al infirmității.

Radu Cioabanu a creat în romanul **Treptele Diotimei** două personaje al căror destin e

exemplar: Roxana și Octavian. Nici noua societate în care trăiesc Roxana și Octavian nu exprimă perfecțiunea ci reprezintă doar o etapă istorică superioară. Auto-mulțumirea nu-și face loc în existența celor doi. Iluzia duratei se manifestă uneori, în istorie, în forme disimulate. Încremenirea la unora aspectul inerției, al timpului care trece fără a produce transformări. Roxana și Octavian nu pot concepe revoluția ca încheiată. Angajarea politică înseamnă o continuă luptă cu inerția.

Treptele Diotimei e un roman remarcabil prin-o calitate proprie cărților de excepție: coerența dozebită a structurii epice, Factorii comunicării sint asimilați de mesaj, funcția narativă și referențială se suprapun, ca și cum istoria însăși s-ar scrie, ca și cum istoria ar fi nu subiect de roman, ci Roman.

Romanul lui Alexandru Ivasiuc, **Apa**, reprezintă o tentativă similară. Instanța narativă este absentă în discurs, întimplările nu par povestite, ci se produc pe măsură ce apar la orizontul istoriei. Pentru cine a citit celelalte romane ale lui Alexandru Ivasiuc, romanul **Apa** pare scris de un alt prozator. Schimbarea registrelor narativ este radicală și constituie cea dintîi reușită a acestui roman. Alexandru Ivasiuc a reușit să scrie un roman de acțiune, conceput în cea mai bună tradiție realistă, un roman construit potrivit tuturor „canoanelor”, demonstrînd o îndubitabilă vocație epică. Alexandru Ivasiuc dovedește (și poate își dovedește) cu romanul **Apa** că vocația de eselist este doar o vocație complementară. Pentru destinul unui prozator, o experiență ca cea încercată de Alexandru Ivasiuc poate fi decisivă, căci, în pofida tuturor defectelor (nu tocmai puține) romanul **Apa** atestă un autentic prozator, și nu numai un eselist inteligent și cult. Proza lui Alexandru Ivasiuc s-a bucurat încă de la început de o bună primire din partea criticii. Este însă, suficient să parcurgem comentariile rezervate cărților de pînă acum ale autorului **Apei**, pentru a vedea că aprecierile favorabile îl priveau în primul rînd (și, la acea vreme, pe bună dreptate) pe eselist.

Istoria, așa cum a fost ea surprinsă în romanul **Apa**, nu prezintă cititorului o față necunoscută. Evenimentele politice ale anilor '45-'46 sînt consemnate neutru; contrar așteptărilor, Alexandru Ivasiuc a redus la tăcere glasul eselistului. Istoria nu este interpretată, „sociologul” nu a căutat să descopere resorturile ei neștiute. Omul politic, a cărui abitudine s-a făcut simțită în alfa rînduri în coloanele revistelor, s-a devotat în întregime restituirii „textului” istoriei. Romancierul a descoperit plăcerea pură de a povesti.

Istoria își arată o față exagerat pigmentată de senzational, asasinatelor comise de banda lui Piticu ocupă prea mult timp prim-planul narațiunii. Scenele „tari” sint abundente, Alexandru Ivasiuc a mizat excesiv pe cîstigare a atenției cititorului, prin reconstituirea unei atmosfere de violență și teroare. Piticu este un personaj rocambolesc descins din romanul feuilleton de aventuri. Nici prezența era „antecedentelor” sale, nici evoluția din cursul evenimentelor romanului nu reușesc să facă din Ion Lumei un personaj complex. El nu apare în roman decât pentru a îndeplini o funcție în înlăunțirea causală a acțiunilor. El este Aventurierul. Hermina este un personaj discontinuu. În evoluția ei intervine o ruptură; hotărîrea de a rămîne lingă Paul Dunca este prea puțin explicabilă. Personajul este insuficient de asemănător sieși pentru a putea fi recunoscut în decizia finală ca fiind el însuși. Reprezentanții partidelor politice sint mai bine realizați, Galeria de portrete e completă, dar destul de fidelă unor clișee pe care Alexandru Ivasiuc le-a repudiat teoretic. Interesant este comunistul Dăncuș, intelectualul care suferă de complexul originii sociale mic-burgeze, resimțindu-se de pe urma necunoașterii psihologiei maselor. Alexandru Ivasiuc clasează „dosarul” lui Dăncuș înainte de a-i epuiza resursele epice.

Mesajul politic al romanului **Apa** trebuie căutat în altă parte decât în reprezentarea, (schematică), a înfruntării forțelor politice. Alexandru Ivasiuc a reușit să creeze un personaj individual complex (Paul Dunca) și un personaj colectiv guvernate de forțe contradictorii (masa muncitorilor). Experiența politică a lui Paul Dunca și a personajului colectiv sint similare. Acțiunile muncitorilor sint purtate sub semnul revendicărilor imediate și al suprimării dușmanului prin acte de violență. La rîndul său, Paul Dunca se lasă cucerit de mirajul Forței, de ascendențului pe care forța brutală îl are în fața mulțimilor de oameni. Sinuciderea lui Filip în urma ordinului primit de la Piticu îi creează lui Paul Dunca iluzia spiritualității Forței: Piticu l-a împins pe Filip la sinucidere numai privindu-l. Martor la asasinarea lui Stroblea, Paul Dunca înțelege că forța brutală stăpînește spiritele mulțimii nu prin-o spiritualitate superioară, ci prin absența oricărei spiritualități. Forța supune numai atunci cînd nu poate înlătura. Protagonistul romanului **Apa** are revelația că Filip nu s-a sinucis supunîndu-se privirii lui Piticu, ci tocmai din cauza faptului că Piticu nu-l privea: forța brutală e oarbă.

Paul Dunca trece printr-o criză de restructurare a ideii de forță. Forța trebuie descoperită altundeva decît în violență. Intransigența morală este purgatoriul prin care trece conștiința personajului: procesul violenței începe cu judecarea propriei culpabilități. Paul Dunca se denunță. Aventura intelectuală a protagonistului și experiența personajului colectiv sint similare. Mulțimea muncitorilor parcurge drumul maturizării politice. Adevărata forță a maselor nu constă în număr ci în coeziune ideologică și strategie revoluționară. Semnificația istorică a evenimentelor relatate în romanul **Apa** este aceeași pentru Paul Dunca și pentru masa muncitorilor: mitul forței brutale s-a destrămat.

ADDENDA

Concept ca o replică la adresa faimosului **Robinson Crusoe**, romanul lui Alexei Rudeanu: **Focul rece** parodiază subiectul romanului lui Daniel Defoe, fără a respira (nici măcar în paginile cele mai izbutite) aerul „tare” al „înlăunțimilor” modelului. Un medic și o procurorare stagieri (Rediș și Greierele) se stabilesc în Tirguscat, se cunosc și hotărîsc să construiască o „colibă”. Aflați la începutul carierei profesionale, cei doi nu au altă zestre decît (ei) sacul cu povețe al bunicului, (ea) visul infantil și datînd din perioada copilăriei, de a-și petrece tinerețea călătorind și frecventînd hoteluri costisitoare. Coliba o vor construi din... zgură, dar, o dată construită, o vor vinde, pentru că Greierele își va aminti de himera copilăriei și va pleca din Tirguscat hotărît să transforme visul în realitate, în timp ce el nu va găsi în sacul bunicului nici o povață care să-l învețe cum să procedeze pentru a o face să rămînă. Rediș se întoarce în satul natal cu speranța că va primi povața pe care bunicul a uitat s-o pună în sac. Bunicul e, însă, plecat din sat și nu se va mai întoarce niciodată. Doctorul revine în Tirguscat unde găsește coliba înălțată cu un etaj, operă a prietenului său. La insistențele acestuia, doctorul îi scrie Greierului o scrisoare prin care îi cere să se întoarcă. Peste un timp, Rediș primește o telegramă în care Greierele își anunță sosirea.

Romanul e povestit, la persoana întâi, de doctorul Rediș. Subiectul primei părți (cea mai consistentă sub raport calitativ și cantitativ) e mai aproape de intențiile lui Alexei Rudeanu: tribulațiile eroilor repetă, în altă epocă (1970) și ale mijloace, experiența pedagogico-existențială din **Robinson Crusoe**. Rediș, un Robinson frustrat de o mare parte din spiritul gospodăresc al ilustrului său înaintaș, Greierele, un Vineri feminin, pendant quasi-matrimonial al naratorului (purtînd, precum strămoșul său, o poreclă), improvizează, cu multă inventivitate, un lăcaș. Parodierea situațiilor e reciprocă: mijloacele primitive de care dispunea (și împrejurarea fortuită în care se găsea) Robinson și „avantajele” civilizației de care ar putea profita Rediș constituie termenii unei greșite contiguități. Subiectul părții a doua se îndepărtează de „model”; finalul de vovedil închide nefericît o experiență literară care, fără să fi avut virtuțile unei parodii „la concurență” cu modelul parodiat, se anunța promițătoare.

Așa cum se prezintă cititorului, romanul **Focul rece** constituie, totuși, o formulă epică originală. Parodia se face simțită, în primul rînd, la nivelul limbajului. Adresîndu-se în permanență unor cititori virtuali, naratorul le anticipează reacțiile; doctorul Rediș se folo-

sește de un veritabil arsenal de „mijloace de apărare” pentru a preîntîmpina obiecțiile cititorilor potențiali: „Vă rog foarte mult să nu credeți: la șapte spre zece martie castraveții nu apăruseră vă puteți zice, și pe bună dreptate, că îndeletnicirea mea preferată ar fi comercializarea acestui produs. Nici vorbă de asta. N-aveam nici un chior în buzunar dar Greierele reușise să mă convingă că în septembrie trebuia să ne instalăm în colibă” (p. 35).

Alexei Rudeanu face din „polemica” naratorului cu cititorii implicați ai romanului o modalitate eficientă de parodiare a narațiunii prin ea însăși. Umorul primei părți de romanului rezultă din specularea inteligentă a funcțiilor comunicării. Și sub acest aspect partea a doua a romanului constituie un eșec: naratorul caută soluția concilierii cu cititorul implicit. Doctorul Rediș încetează să polemizeze cu interlocutorii săi virtuali, căutîndu-le complicitatea. El continuă dialogul, dar renunță la parodie. Personajul cu care cititorul dialoghează, narator spiritual, lasă locul unui alt personaj, plictisitor, neinteresant și lipsit de umor.

Spiritul analitic al Alexandrei Indrieș s-a transmis personajelor romanului **Saltul în gol**. Simina și Fulvia fac din plăcerea de a analiza un joc. Nici un fapt nu mai pare simplu, nici o explicație „normală” a comportamentului celorlalte personaje nu mai pare plauzibilă. În ochii celor două personaje fiecare gest devine simptomă. Acțiunile membrilor familiei Sabău sint pentru cele două personaje „cuvintele” unui „limbaj” simbolic pe care trebuie să-l „decodeze”. Intre personaje se naște suspiciunea: nici Fulvia, nici Simina nu se mulțumesc să vadă în cuvintele celorlalți numai dorința de a comunica, ci și intenția de a ascunde. Informația poate fi transmisă nu numai prin cuvinte, intonația, mimica, gestul, „vorbesc”. Cuvinte însoțitor al cuvintului se constituie în element organic al dialogului. Fulvia și Simina analizează toate elementele dialogului dorind să descopere în spatele informației aparente un mesaj ascuns. Cuvintele sint ghiocitori, comunicarea între personaje dobîndește un caracter enigmatic. Cititorul are impresia, de-a lungul întregii narațiuni, că nu cunoaște informația necesară înțelgerii celor ce se întimplă. Interesul lecturii este menținut de așteptarea momentului „descifrării” mesajului secund.

Simina face din analiză o armă de apărare. Agresivitatea clanului Sabău pune în primejdie aspirația ei spre puritate. Analizîndu-i pe cei din jur, Simina încearcă să le anticipeze intențiile, să le pareze loviturile. Simina are obiceiul să analizeze povestind. Ea transformă realul în ficțiune, sperînd că, în lumea posibilului, loviturile clanului n-o vor atînge, devenind inofensive. Fulvia are credința că oamenii își ascund slăbiciunile și că, analizîndu-i, va reuși să le ghicească. Ea vrea să descifreze „misterul” Siminei pentru a o putea lovi.

Și Fulvia și Simina întreprind analize de mare finețe. Complexitatea psihologiei personajelor este relevantă astfel cititorului. Primejdia care amenință romanul Alexandrei Indrieș este împărțirea personajelor în „malefice” și „benefice”. Personajele reprezintă, în ciuda complexității lor, categorii morale. Titlurile pretențioase alese de Alexandra Indrieș pentru diferitele secțiuni ale cărții, elaborarea excesivă a textului (încălțările cronologiei „obiec-tive” sint uneori arbitrare) frizează prețiozitatea. Luciditatea, spiritul analitic al romancierii, fac din **Saltul în gol** un remarcabil roman de debut. Cultivarea exacerbată a calităților amintite trebuie ocrotită cu multă prudență de Alexandra Indrieș

Radu CIOBANU: „Treptele Diotimei”. Editura Eminescu,

București, 1973

Alexandru IVASIUC: „Apa”, Editura Eminescu,

București, 1973

Alexei RUDEANU: „Focul rece”, Editura Eminescu,

București, 1973

Alexandra INDRIEȘ: „Saltul în gol”, Editura Facia,

Timișoara, 1973

de al. dobrescu

Între pasiune și dialectică



Afirmat în perioada entuziasmului generat de ideea construirii unei lumi esențialmente noi, perioadă de gândire și faptă romantică, în care s-au conturat și poziții extreme, în dauna nuanțelor, Paul Georgescu, asemenea tuturor criticilor apăruiți atunci, s-a resimțit puternic de atmosfera generală. Decențiul al șaselea este privit azi cu spirit critic, ceea ce nu înseamnă că e și înțeles întru totul. Și trebuie spus că cei mai aprigi adversari ai săi sînt tocmai aceia care l-au reprezentat literar, dar care, între timp, au avut grijă să-și revizuiască nu numai concepția, dar și tehnica, printr-un proces mai brusc ori mai dialectic și care de la Lovinescu începe să nu-meste sincronizare. Paul Georgescu n-a pierdut nici el ocazia de a face procesul acelor ani: „Acea critică denumită sociologist vulgară și dogmatică — citim în *Printre cărți*, — aceea istorie literară ce prefera să „azvîrle” atîția scriitorii talentați din istoria literaturii române decît să le discute deschis și lucid opera, aceea proză schematică, ilustrativă și pauperă, acea poezie de retorism umflat și simplist, adică acele manifestări ce au umbrît, o vreme, realizările literaturii noastre — realizări ce nu pot fi, totuși, anulate, nici uitate — nu au păcătuit prin exces de spirit revoluționar, de analiză marxistă, ci, dimpotrivă, le-au denaturat prin unilateralizare mentalitate antidialectică, înlocuirea realității vii prin scheme prefabricate, impunerea unor forme estetice răpăsoate, înlocuirea adevărului printr-o proiectie a unui viitor desirabil dar inexistent” (pp. 255-256). Important mi se pare însă a stabili, nu măsura în care criticul a participat la consolidarea acestei atmosfere, ci motivul care a dat naștere mutației de după 1948. Aș îndrăzni să spun că această epocă a fost o necesitate a momentului. Istoriile o înregistrează după fiecare revoluție victorioasă, pentru că atunci trebuie limpezite apele în grabă; și literatură e datoare să slujească această limpezire. Că nu incapacitatea și ignoranța au provocat-o stă mărturie în primul rînd pleiada de autori care a scris atunci ce a scris, iar după un deceniu a produs și literatură. Literatura a fost uneori retorică și lozincardă, iar critica dramatică, datorită unor condiții și împrejurări obiective și subiective. Nu e vorba de a găsi cu orice preț o justificare „dogmatismului”, de a-l reabilita, ci de a încerca o explicație istorică. Epoca, prin sacrificiul pe care îl presupune, merită stimă (o spune și Paul Georgescu la p. 180). Cum asta — se poate replica — dacă atunci veletarismul era în floare? Și ce dacă? Veletari, adică profitorii de situațiile momentane, au fost în literatura anilor '50, două cum sînt destui și acum. Ideea sacrificiului trebuie totuși acceptată, fie și pentru că e singura care ne poate face să nu trecem nepăsători pe lângă maldărele de maculatură.

Să revin însă la Paul Georgescu. Spre deosebire de alții, el pare să fi rămas la vechile credințe, acceptările ori respingerile fiind justificate și ieri ca și azi prin aceeași perspectivă asupra literaturii. Ceea ce, să recunoaștem, ar putea fi o bună dovadă în argumentarea consecvenței criticului. Cazul Maiorescu e dintre cele mai elocvente. În 1957, Paul Georgescu se număra printre numeroșii foiletoniști care acuzau „caracterul profund reacționar al concepției” maioresciene. Deși în termenii mai blînzi, obiecția reapare în prefața din 1967 la *Critice*, pentru că în *Printre cărți* și găsim: „Dat fiind că latura estetizantă a lui Maiorescu a fost activizată, este de datoria marxistilor de a o combate” (p. 18). Paul Georgescu înțelege deci să se delimiteze de ideologia literară maioresciană, mai mult — să o combată, nu înainte însă de a-i recunoaște „neîndoiește merite de ordin istoric”. Nu știu cit de „reacționar” va fi fiind primatul esteticului în judecata critică, marelui și realului cîștig al experienței maioresciene, pe care chiar criticul nostru îl admite cînd afirmă că „preponderent estetică, valoarea nu poate fi numai estetică” (p. 273). Altfel se cuvine însă subliniat. În cronica la *Contradicția lui Maiorescu*, după ce menționează meritele autorului, Paul Georgescu se arată contrariat de „perspectiva prelovinestiană (sic!) asupra lui Maiorescu”, perspectivă care — crede el — „e rezultatul unui traumatism social-istoric pe care [Maiorescu] ar fi vremea să-l depășească” (p. 22). Atitudinea e simptomatică și caracterizează cu fidelitate critica lui Paul Georgescu, elaborată parcă spre a rezista asediului unui inamic periculos. Asta e bine, în ideea că orice critic trebuie să se despartă de tot ceea ce contravine ideologiei sale literare. Numai că de aici și pînă la acapararea unui principiu și, apoi, apărarea lui de existenței adversari e o cale nu primejioasă, ci inutilă.

Chestiunea ideologiei literare impune, de altfel, cîteva precizări. Paul Georgescu, și nu numai el, pleacă de la ideea că, în ordine marxistă, nu e de conceput decît o singură ideologie literară. Mai mult, incredințat de unicitatea ei, se grăbește să o identifice cu a sa. În stilistică procedeul se numește sinecdocă (*pars pro toto*) și trebuie să recunoască Paul

Georgescu este un maestru în utilizarea lui. Drept care îi cere lui Maiorescu să se delimiteze cu fermitate și tot de aceea e convins că adevărul nu-l părăsește niciodată. Numai că, în realitate, fundamentele filozofiei marxiste permit constituirea unei pluralități de concepții literare; structuralismul, sociologismul, tematismul, psihanalismul — ca să citez numai cîteva — sînt, în sfera concepției literare, orientări pe care nici un marxist nu le poate respinge pentru elementarul motiv că oferă noi căi de investigare a universului literar. Modulurile principale de înțelegere a opere artistice și a actului critic nu pot fi și nu trebuie reduse la unitate. Ceea ce nu înseamnă că unul e mai marxist decît celălalt sau, revenind, că Paul Georgescu e mai marxist decît Nicolae Maiorescu. Deosebirea dintre ei, dacă e să găsim una, vine de acolo că, în timp ce Maiorescu își urmează principiile în practica critică, Paul Georgescu nu e consecvent nici măcar în teorie. Astfel e semnificativ că, uneori, criticul nostru susține poziții în perfectă concordanță cu remărcile anterioare. Se știe că el este adeptul „polivalenței necesare” a operei. Ori diversitatea viziunilor critice coerente rezultă numai din concretizarea unor concepții literare distincte. O concepție literară unică ar conduce la o la fel de unică posibilitate de lectură, „excluzînd „polivalența”. E la mijloc o contradicție, inacceptabilă tocmai pentru că luăm în serios propozițiile criticului, neclătînd în gîndul că „ceva consecvență cu criteriile proprii se impune” (p. 320). Dar și aceasta e scrisă tot parcă pentru a-mi servi ca argument. Pentru că, dacă concepția literară este unică, nimic nu e mai paradoxal decît să te referi la „criteriile proprii”. Universalitatea lor decurge firesc din premiză.

Nedumeriri ridica și reproșul criticului a propos de „perspectiva prelovinestiană”. Întrebarea e următoarea: trebuia să se delimiteze Maiorescu în mod categoric de concepția literară maioresciană? Și, mai precis, care este esența acestei concepții și unde trebuie să o căutăm? În textele teoretice ori în celea aplicative? Maiorescu n-a aplicat niciodată autonomia esteticului, pentru că o asemenea aplicație e imposibilă. Se poate proba prin citate (și Paul Georgescu o știe) că există la Maiorescu două grade ale rigorii, unul ideal, celălalt pragmatic, unul în construcțiile ideatice programatice, celălalt în analize. Vreau să spun, în fond, că paginile critice ale lui Maiorescu îndreptătesc o lectură de adesiune, precum aceea întreprinsă de Maiorescu. Și mai e încă ceva. E suficient oare să postulăm că Maiorescu are indiscutabilă însemnătate în ordine istorică, dar că nu-i mai putem accepta azi concepția? Dar dacă-i respingem concepția literară se cheamă că-i refuzăm criteriile și, mergînd mai departe, judecățile; că deci nu mai sîntem de acord cu cele scrise de el despre Eminescu ori Caragiale. În al doilea rînd, putem oare să-i concedem lui Maiorescu numai o valoare strict istorică? Putem trece cu ușurință peste faptul că toată critica românească de pînă la Călinescu și de după el continuă esența criteriilor literare maioresciene, primul esteticului? Și ce spune acest primat? Că o operă literară trebuie să aibă o valoare estetică pentru a merita o discuție și din alte unghiuri. Toată istoria criticii probează acest adevăr. Barthes examinează structura teatrului lui Racine, nu al lui Rotrou; Weber caută „tema” lui Stendhal, nu a lui „Ponson du Terrail”, Călinescu sistematizează filozofia teoretică și practică a lui Eminescu, nu a lui Depăreașanu etc., etc. De ce ne nu analizează Paul Georgescu treptele refuzării la Mumuleanu și compensația la Sandu-Aldea? Lucrurile sînt mai simple decît par și Paul Georgescu susține prin critica sa ceea ce — dintr-o prost înțelesă consecvență — respinge la nivel teoretic. Iată un exemplu elementar. Comentînd în *Părerii literare* poeziile lui Dan Deșliu, criticul acceptă că ele „conțin idei juste și sînt scrise de un versificator îndemnit, care cunoaște «tehnica» poeziei”, însă — adaugă imediat — deranjează prin „caracterul expositiv, lipsa de invenție, de tensiune artistică” (p. 162). Degeaba sînt dar „ideile juste”, dacă lipsește arta.

Modelul evident al criticii deceniului șase era Gherea, dar nici el în totalitate, ci Gherea autorul analizelor literare de un exagerat determinism. Să cităm din volumele lui Paul Georgescu. *Încercări critice*

(1957) e grăitor prin oricare pagină: „Mihail Sadoveanu, în vechia sa operă, ca și alți exponenți ai realismului critic, manifestîndu-și dragostea față de asupriți, ura față de asupritori, n-a cunoscut rezolvarea acestor probleme care-l chinuiau, n-a privit clasa muncitoare ca motorul transformărilor istorice moderne. Mîhnit de faptele meschine ale burgheziei, scriitorul se tragea adesea lîngă baci și tăietori de lemne, în decorul splendid al naturii, acolo unde civilizația modernă nu pătrunsesse încă” (p. 17). Pînă și contradicția lui

Gherea este calchiată. Căci, aidoma acestuia, Paul Georgescu frapază prin depărtarea între calitate comentariului și deschiderea hotărîtă a poziției teoretice: „E nevoie așadar să ne preocupăm mai mult de problemele concrete ale specificului literaturii, de particularitățile imaginii artistice și ale stilului. A povesti subiectul unei cărți și a scoate rîcnete de admirație sau de indignare, nu a însemnat nu înseamnă și nu va însemna niciodată a face critică literară științifică, partinică. Noi trebuie să demonstrăm, să analizăm pe text și să nu ne mulțumim cu afirmații nesustînute făcute pe ton judecătoresc. Schematismul criticii literare, dogmatismul este dăunător în problemele delicate ale artei” (p. 120). În *Părerii literare* (1964), i se atrage atenția Ninei Cassian „asupra necesității de a dezvolta sfera realului, baza socială asupra căreia se concentrează capacitatea sa de transfigurare” (p. 159); lui Andrițoiu i se cere să fie mai „combativ” (ca Ion Brad, „un spirit combativ”); Gurghianu să nu mai „confunde pacea cu liniștea, cu tihna” (observație valabilă și pentru Ion Horea, care are un „ideal blajin, comod și domestic”); să nu mai fugă „de furtună, de marile ciocniri” (p. 182); limitele „viziunii agreste” a lui Ion Horea sînt descoperite într-o eronată proporționare, căci „elementul pasiv, pămîntul, apare mai reliefat artistic decît cel activ, munca umană” (p. 185); la Nichita Stănescu „preocuparea pentru prezentul de luptă și efort e insuficientă; figura luptătorului comunist e încă vagă, insuficient conturată” (p. 221). Comentînd monografia consacrată de Călinescu lui Filimon, criticul constată că „uneori, anumite idei avansate ale lui Filimon nu sînt subliniate, ci prezentate oarecum nediferențiat. Considerațiile patriotice ale lui Filimon, în trecere prin Călugăreni, sau viziunile sale despre viitorul patriei, înfățișate în gustul contemporan, sub forma unui vis, sînt consemnate în treacă și necomentate. Discuția lui Filimon cu patriotul revoluționar maghiar Kővesdi Janos, remarcabilă prin îndrăzneală și clarviziune (pp. 26-27), este de-abia menționată printr-un comentariu grăbit și insuficient. Aceeși observație facem și despre îndrăznețele comentariilor ale lui Filimon în fața castelului-Inchisoare Spielberg (Brün), în legătură cu libertatea națională (p. 31); considerațiile lui Filimon cu privire la religie și egalitatea socială rămîn fără comentariu. Sînt necomentate, de asemenea, și fraze de felul celor spuse în fața închisorii austriece de la Kufstein, unde Filimon exclamă: «O... țară a tiraniei, a spoliatăunii și a mizeriei! pămînt de trei ori bleșemat, în care omul nu întîlnește decît monumentele de opuliență și de mizerie!» (p. 78). *Polivalența necesară* (1967) e mai săracă în exemple: „Ceea ce i se poate reproșa autorului *Craior...* este că, respingînd o realitate crudă și obtuză, nu a căutat forțe morale în masele populare, ci în fantezia aristocrației de convenție, fapt ce umbrește generalitatea concepției” (p. 241); „Desi angajat în bătălia generală pentru democrație, Vineanu a reușit să ajungă la concepția despre lume a clasei muncitoare” (p. 245).

Să încercăm cîteva concluzii. După cum s-a văzut, o examinare cronologică a criticii lui Paul Georgescu obligă la o continuă apropiere de criticul socialist. Confirmată și de opoziția declarată față de ideologia literară maioresciană, acceptarea lui Gherea drept model ar putea fi semnul condutei consecvente a criticului. Să adaug însă, și astfel trec la a doua concluzie, că semnele descendenței din Gherea, inițial masive în perspectiva analitică, devin cu vremea tot mai frivole, făcînd loc — în schimb — apropiierilor ideologice. Pe de altă parte, am arătat, nici delimitările de ideologia literară a lui Maiorescu nu sînt prea convingătoare, criticul avînd grijă să se dezică în repetate rînduri. Discuția putea fi purtată — evident, cu similare rezultate — și plecînd de la o recență mărturisire (*Printre cărți*, p. 9), ce consfințește cu totul alți statornici maestri spirituali: Lovinescu și Călinescu (a căror influență e sesizabilă abia de la *Părerii literare* încoace). Deci Gherea, Lovinescu, Călinescu... Cu mentori alți de deosebiți, critica lui Paul Georgescu nu putea avea decît o orientare eclectică. Aparența este a unei critici de direcție, dar nu trebuie să ne lăsăm amăgiți de vehemența tonului. Aceasta e, mai degrabă, expresia unei naturi romantice (critic e cu adevărat consecvent numai în privința pasiunii cheltuite spre susținerea pozițiilor; că el are pasiuni, nu idei constante se poate dovedi, pe alt plan, invocînd paginile consacrate în timp operii sadovienene — cf. Marin Mincu, *Imparțialitatea criticului, Convorbiri literare*, nr. 20/1973), ce încearcă o compensație (temperare) în (prin) apelul la dialectică, operațiune ale cărei rezultate sînt însă echivoce. Excepție există totuși una, se numește *Sensul clasicismului* (vezi *Polivalența necesară*, pp. 63-187), deocamdată unica încercare de proporții a criticului prin excelență foiletonist.

Ambiția protectoare a lui Paul Georgescu în sfera ideologiei literare produce pagini de o incântătoare vervă, dar ele n-au nimic a face cu critica. Ultima secțiune din *Printre cărți, Dezbatere*, e concludentă pentru vocația pamphletarului: „Critical Gamma publică recent un opus deli în cîntec de șapte sute cincizeci și trei de pagini, cuprînzînd cîte douăzeci și cinci mii două sute șaptezeci și unul de întelepti — a cite șapte cărțuri, pagina — din nouăzeci state UNESCO; nu e deci de mirare că mirabila lucrătură a încasat premiul Udriște-Năsturel pentru «cartea cu citatele cele mai multe». Nu e un dicționar, o, nu, cartea colcăie de idei și ar fi van a ne propune a eflora, fie și tangențial, toate opiniile remarcabilelor bărbați care este neîndoios, Gamma. Deocamdată, numai puțin (non multus, sed multa) despre strălucita operă a eminențului vir. Prima secțiune se intitulează *Scriptura pierdută* și ne împărtășește taina (sic!) ultimelor descoperiri ale criticului lapon de origine malgașă, Eryk Laponshon. Trebuie să schimbăm musai vocabularul critic — acesta-i numai începutul. Se spunea, fals, că acel ce scrie o carte s-ar numi — error! — autor sau chiar scriitor, cel ce o citește, cititor, cel ce o analizează, critic: cîți termeni, atîtea greșeli. De exemplu, Eminescu era socotit «omul și opera», — sau numai unul din termeni: ei bine, Eminescu e un transmițător, iar cititorul «andrisant» (fi-rește, necunoscut). Andrisantul recepțiază de la transmițător (fost Eminescu) o «masă informațională»: astfel, opera literară nu mai e o dulce inutilitate, ci devine folositoare omului. Scriitura lui Eminescu (fost *Poezii*) poate fi tot atît de utilă ca o carte de telefoane sau ca un Larousse...” (pp. 331-332). Semnificativ în pasajul transcris nu e ridiculizarea terminologiei structuraliste (penibilă la un critic ce gustă dialectica și visează o critică științifică), ci invenția ca atare, asociațiile neașteptate și limbaui slobod, verba risipită din simpla plăcere de a fi sarcastic și, mai ales, de a avea dreptate. În ieșirile pamphletare Paul Georgescu, partizanul scrisului cu tendință, surprinde — culmea! prin grauitate.

Atunci cînd uită sau se satură să mai facă pe cerberul la hotarele criticii, cînd spiritul i se calmează între două intervenții în numele direcției contradictorii, Paul Georgescu se dovedește un excelent comentator al producțiilor literare curente. Doar cu o intuiție de marcă, Paul Georgescu produce în cronici judecări pe care, holărit, nu se poate trece. Ilustrările care urmează, desprinse din *Părerii literare*, se referă la volumele de debut ale unor poeți azi cunoscuți și se remarcă prin sigura aplicație a principiului estetic, ca și prin faptul că au fost confirmate de evoluțiile ulterioare ale acestora: „Imagist de o rară și reală originalitate (semn cert al unui talent deosebit), Nichita Stănescu trebuie (cel puțin la început) să nu cedeze acestei fertile facilități, căci la poezia mare nu se accede prin îngrămădire de metafore. Desigur, darul de a converti conceptul la sensibil, prin imagine, e rar și nu se deprinde prin sîrguință sau măiestrie. Dar esențialul, în marea poezie e imaginea artistică — viziunea generală — ceea ce presupune claritatea ideii și știința de a subordona amănuntele viziunii de ansamblu. Spun acest adevăr cunoscut fiindcă tînrul poet, capabil adesea de a crea asemenea viziuni de ansamblu, cedează uneori tentației de a inunda poezia cu sumedenie de imagini, numeroase dintre ele frumoase, — dar imaginile nu au valoare izolată, ci prin ansamblul pe care reușesc (sau nu) să-l creeze” (p. 212); „Mai apropiat de tipul clasic decît de cel romantic, poetul e în mică măsură liric, nu exprimă decît rar afecte, fără a fi, însă, un descriptiv, folosind imaginile globale, unitare. Uneori compune ode, Anghel Dumbrăveanu scrie, cu rezultat aproape egal, despre uzină și cîmp, despre pace și zborurile cosmice, despre dragoste și orient etc., etc. Exceptînd versurile de dragoste, înecate în sentimentalism, și cele despre război, ne semnificative (explicabil!), Anghel Dumbrăveanu se menține la un ton egal, ceea ce e destul de rar” (p. 229); „Impresia de autenticitate, de spontaneitate se impune cititorului, versul vibrează mai arzător sau mai liniștit, dar totdeauna vibrează de emoție. Poezia ei (a Constanței Buzea — n.n.) e fără stilizări excesive (rar apar prețiozități ermetizante sau baroce, de exemplu în *Timp retras*) și fără poză poetică. Această excursie în «țara fetelor» folosește — fără imitație — rezultatele artistice obținute de pionieratul Mariei Banuș. Poezia candorii învîpăiate abandonarea sentimentalismului și acuitatea senzației se integrează universului feminin, explorat mai înainte de autoarea volumului *Magnet*” (p. 245). Indiscutabil talent critic subminat de contradicții, Paul Georgescu încă n-a publicat cartea în care pasiunea să cedeze definitiv teren dialecticii ideilor.

Paul GEORGESCU: „Printre cărți”, Editura Eminescu,

1973

EUGEN BARBU



caietele princepelui

Tehnica hronirilor la Borges, un mag a visat câțiva ani în șir, bucată cu bucată, un om, dându-i astfel viață...

După tradiția vedică, universul a luat naștere prin despărțirea membrilor uriașului Purușă (Prajapati) de corpul acestuia, prin sacrificiul de sine al demiurgului.

Ca și zeul indic Dionysos a fost sfișiat de poporul titanilor și din această imolare a luat naștere universul. Inima lui a devenit soarele, din carnea și singele lui s-au mai născut oamenii iar fumul corpului său a devenit sufletul oamenilor...

Poezia e Vocea, discursul Ființei supreme. Orfeu, egal Ființă universală...

Acea liniște îngrozitoare care se încălează uneori în locul urletului (Camus, Cei drepti)

Ghica lui Păcurariu, scoate la suprafață citeva lucruri ce ar putea fi folosite:

— Ghica e rudă cu Cantemireștii și Văcăreștii. Pe timpul lui, Dascălul își scoate elevii pe dealul Mitropoliei. Se predau învățăturile Umanioare...

— Bolintineanu în romanul **Doritorii nebuni**, publicat în foileton în ziarul **Dimbovița**, în 1864 îl descrie pe Heliade sub numele de Edem ca spion în serviciul lui Alexandru Ghica, încercând să abată Societatea Regenerațiunea de la țelurile ei revoluționare. Drept care, Heliade speriat se retrage de la **Societatea Filarmonica**.

— În revoluția de la 1840, se folosesc tunuri de cires

— Societatea secretă **Frăția** în care erau și Tell, Ghica, Bălcescu care împreună cu **Arăpila** construiesc 48-ul.

— Heliade și Ștefan Golescu refuză să meargă la Constantinopol pentru a cere sprijinul turcilor. Se duce Ghica. Acesta visa să devină șeful Statului Valah, era cam filoturc. Pantazi Ghica, fratele său făcea ca prefect abuzuri.

— Heliade în emigrație la Paris îl acuză pe Ghica că nu vrea să se desprindă de turci (Principatele). Se ceartă și cu Bălcescu, decizându-se de revoluție.

— Ghica stă la Samos în arhipel în loc de 3 luni, patru ani și jumătate. Era locul unde stătuseră și Pitagora, Herodot, Anacreon, dacă asta-l consola...

— Heliade îl calomniază continuu pe Ghica, spunând că e agent al rușilor ca și Magheru, Golescu...

— Ghica devine ministrul lui Cuza pe care-l va răsturna până la urmă.

— Tot el a introdus scrierea latină.

— Monstruoasa coaliție: Ion Ghica, Dimitrie Ghica, Dimitrie Sturza C.A. Rose-

tti, I. C. Brătianu, P.P. Carp.

— Ghica a polemizat cu Bolliac, Hajdeu (care la Academie îl va lăuda).

— Devine Președinte al Academiei, Director al teatrelor și autor dramatic, Ambasador în Anglia. Ultimii ani și-i petrece la Ghergani la moșie. Moare la 81 de ani.

Un veac de singurătate de Marquez cartea cea mai bună a anilor din urmă. Un decor exotic, personaje nebune, autorul e poet mai înainte de toate, poate să pară suprarealist uneori, dar e plin de o lavă formidabilă. Iată citeva lucruri pe care le menționez pentru că îmi place nebunia lui.

— casele cu pereții de oglinzi pe afară (la Maconda). Lumea acestui roman: jongleuri, acrobați, echilibriști pe sîrmă, papagalii, mărgelele, cotilioanele, zarurile, cutiile de domino, orologiile, balansoarcele, (ca decor baroc extraordinar) pe urmă prăjiturile care sînt colorate cu vopseaua unei plante care dă o ucigașă insomnie...

— clopoțelul melancolic al celor ce dorm mergînd

— mlaștinile unei uitări totale și infinite

— jucăriile mecanice, instrumentele muzicale, păpuși, dansatoare perpetue cu mecanisme, butonii de aur ai generalilor, begoniile, malanga ignama (ca plante) petardele care anunță mari sărbători...

— José Arcadio, fiul lui Buendia, cel atît de dotat pentru femei care are sexul tatuat și ale cărui vinturi vestejau florile (colosală imagine!)

— parfumul de origon

— vîntul mormintelor care albea pereții și mobilele argășite de salpetrul mormintelor.

— la moartea lui José Arcadio Buendia cad din cer atîtea flori încît vitele aflate pe cîmp mor sufocate

— orașele prin care trecerea trăsurilor vice-regilor și 32 de clopotnițe cu clopoțele lor anunțau cu dangăt de moarte sfîrșitul aceluia la 6 după amiază. Arca-dele asudate ale grădinii de tuberoze. Palatul pavat cu pietre funerare. Aerul înceta să adie printre chiparoșii din curte.

— Apare și o fotografie a unei închipuite Regine a Madagascariului

— tigvelle de totuma

— Fata Elefanta care minca manioc, ignama, banane frite, malanga.

— turpiales, păsările cîntătoare, curse, cuști, canari, pițigoii albaștri, mărăcinari cu gîtul roșu, dulcețuri de gayova.

— se bea guarapa fermentat, iasomie (rachiu).

— pe riuri, cununi funerare, orhidee, begonii, pe pereți: rozarii

— Personajul Mauricio Babilonia era precedat totdeauna de fluturi.

— frumoasa Remedios care stîrnea un parfum care îi întărita pe bărbați și care la moarte, prin levitație s-a înălțat la cer...

— Amaranta care face în loc de rahat (ca orice ființă) flori de astromelii

— oale cu ferigi și organ

— paturi episcopale

— ruina orașului Maconda: peste automobile cresc panselle, păsările care fugeau de arșiță și mureau în odăile din Maconda.

— Amaranta Ursula cea cu imensa colivie cu 50 de canari și cu bicicleta soțului care se poate monta într-un fel de geamantan, aducînd cu un violoncel și care-și cară soțul după ea, legat cu o cordeluță de mătase.

— Daghero tipurile copiate pe pereți

— psalmii lugubri ai amurgului

ismă, papiamento, supă de capete de cocos, caimani, cîini pederasti, bordelul zoologic.

— Aureliano Buendia care duce pe sex o sticlă în bordelurile din Maconda.

Cei 17 fii ai colonelului Buendia care făcuse 32 de războaie și le pierduse pe toate, toți cu un semn distinctiv, o cruce de cerneșe pe frunte care nu se mai șterge.

— mormîntul decolorat al lui José Arcadio care mirosea etern a praf de pușcă deși fusese sigilat și cadavrul lui stătea într-un sicriu de plumb iar deasupra mormîntului se turnase o placă de plumb

— Remedios are levitații și se numește Regina Albinelor, ca și părintele Nicanor Reina ea are darul să zboare. Levitația are loc după ce minca ciocolată. Cînd e împușcat degeaba vrea să zboare, dar nu reușește.

— La Macondo se trăiește 200 de ani.

Țiganul Melchiade se reîntrepează, revine

pe pămînt după ce e ucis. Totul himeric ca într-un basm oriental. Cînd intră colonelul Buendia într-o cameră și privește scaunele acestea încep să tremure. El e și poet, scrie 5 volume de poeme între numeroasele războaie pe care le făcea. Fabrica peștitori de aur într-un ahanor lăsat de Melchiade cu care peștitori îi răspătea pe cei pe care-i iubea.

— Amaranta Buendia care ca să-și amine moartea coase patru ani la cea mai frumoasă broderie pe care a cusut-o vreodată o femeie (are un fel de contract cu moartea). Cheamă pe o vecină pentru ca aceasta să constate că pleacă de pe lume, cum a venit, adică fecioară.

— Italianul Pietro Crespi e precedat mereu de parfumul de lavandă.

— Meme, iubita lui Babilonia îi așteaptă goală, noaptea în baie pe acesta, ascunsă între scorpionii și fluturi.

— Amaranta își face nevoile într-o oală de noapte de aur.

— Ciurma nesomnului pe vremea colonelului Buendia, cînd nimeni nu mai dormi în Macondo. Boala ducea la pierderea memoriei. Toate lucrurile sînt notate cu etichete pe care scrie și la ce folosesc. Dar ce e mai teribil e faptul că visezi treaz visele pe care le-ai fi avut dormind, dar și pe cele ale celorlalți. Toate veneau de la peștisorii verzi, cocoseii, trandafirii, căluții galbeni ai insomniei.

— Elefanta, femeia de 120 kg care minca cu delicatețe, chiar și un vițel.

— Un măgar hrănit în casă cu perdelor, cu damascuri, percal și covoare persane. cu cuverturi plușate, cu dublurile de catifea ale perdelor, cu baldachinul brodat cu fire de aur și garnisit cu ciucuri de mătase ale patului episcopal.

— proliferarea unor iepuri la Macondo care amenință satul cu distrugerea (rod totul, garduri, ziduri, pereții) într-o imensă proliferare.

— războiul colonelului Buendia a început de la obligația impusă de soldații republicani ca să vopsească toți pereții caselor din sat în albastru.

— clovni, colombine, regi de cărți de joc, diavoli, muzicanți, pari de Franța, falși beduini, trei împărăteșe japoneze, la Carnavalul de la Macondo.

— o oală de noapte heraldică. (O carte nebună pe care o visez și care mă umple de literatură).

Gide: în **Idiotul** personajele se strîmbă prea mult și coincid prea ușor...

Despre Discipol în **Jurnal**: „Discipolul nu va imita partea cea mai desăvîrșită a operei, ci defectul ei ca în natură unde proliferază parazitarii în partea umbră, nu la soare. În orice operă de artă defectul, slăbiciunea, trec în favoarea perfectului. Discipolul reia ceea ce e imperfect pentru că speră să poată să-l ducă mai departe. Astfel de la Baudelaire în **Fleurs du mal** au luat macabrul, straniu (Rollinat). La fel cu Michelangelo, etc. E foarte rar ca un artist cît de mare ar fi să împingă pînă la perfecțiune toate calitățile și cînd se uită se întimplă (vezi Goethe, Racine, Poussin) se poate spune că nu mai are urmași pentru că a astupat toate drumurile...

— Aureliano Buendia care duce pe sex o sticlă în bordelurile din Macondo.

Cei 17 fii ai colonelului Buendia care făcuse 32 de războaie și le pierduse pe toate, toți cu un semn distinctiv, o cruce de cerneșe pe frunte care nu se mai șterge.

— mormîntul decolorat al lui José Arcadio care mirosea etern a praf de pușcă deși fusese sigilat și cadavrul lui stătea într-un sicriu de plumb iar deasupra mormîntului se turnase o placă de plumb

— Remedios are levitații și se numește Regina Albinelor, ca și părintele Nicanor Reina ea are darul să zboare. Levitația are loc după ce minca ciocolată. Cînd e împușcat degeaba vrea să zboare, dar nu reușește.

— La Macondo se trăiește 200 de ani.

Țiganul Melchiade se reîntrepează, revine

— Aureliano Buendia care duce pe sex o sticlă în bordelurile din Macondo.

Cei 17 fii ai colonelului Buendia care făcuse 32 de războaie și le pierduse pe toate, toți cu un semn distinctiv, o cruce de cerneșe pe frunte care nu se mai șterge.

— mormîntul decolorat al lui José Arcadio care mirosea etern a praf de pușcă deși fusese sigilat și cadavrul lui stătea într-un sicriu de plumb iar deasupra mormîntului se turnase o placă de plumb

— Remedios are levitații și se numește Regina Albinelor, ca și părintele Nicanor Reina ea are darul să zboare. Levitația are loc după ce minca ciocolată. Cînd e împușcat degeaba vrea să zboare, dar nu reușește.

— La Macondo se trăiește 200 de ani.

Țiganul Melchiade se reîntrepează, revine

— Aureliano Buendia care duce pe sex o sticlă în bordelurile din Macondo.

Cei 17 fii ai colonelului Buendia care făcuse 32 de războaie și le pierduse pe toate, toți cu un semn distinctiv, o cruce de cerneșe pe frunte care nu se mai șterge.

— mormîntul decolorat al lui José Arcadio care mirosea etern a praf de pușcă deși fusese sigilat și cadavrul lui stătea într-un sicriu de plumb iar deasupra mormîntului se turnase o placă de plumb

— Remedios are levitații și se numește Regina Albinelor, ca și părintele Nicanor Reina ea are darul să zboare. Levitația are loc după ce minca ciocolată. Cînd e împușcat degeaba vrea să zboare, dar nu reușește.

— La Macondo se trăiește 200 de ani.

Țiganul Melchiade se reîntrepează, revine

— Aureliano Buendia care duce pe sex o sticlă în bordelurile din Macondo.

Cei 17 fii ai colonelului Buendia care făcuse 32 de războaie și le pierduse pe toate, toți cu un semn distinctiv, o cruce de cerneșe pe frunte care nu se mai șterge.

— mormîntul decolorat al lui José Arcadio care mirosea etern a praf de pușcă deși fusese sigilat și cadavrul lui stătea într-un sicriu de plumb iar deasupra mormîntului se turnase o placă de plumb

— Remedios are levitații și se numește Regina Albinelor, ca și părintele Nicanor Reina ea are darul să zboare. Levitația are loc după ce minca ciocolată. Cînd e împușcat degeaba vrea să zboare, dar nu reușește.

— La Macondo se trăiește 200 de ani.

Țiganul Melchiade se reîntrepează, revine

— Aureliano Buendia care duce pe sex o sticlă în bordelurile din Macondo.

Cei 17 fii ai colonelului Buendia care făcuse 32 de războaie și le pierduse pe toate, toți cu un semn distinctiv, o cruce de cerneșe pe frunte care nu se mai șterge.

— mormîntul decolorat al lui José Arcadio care mirosea etern a praf de pușcă deși fusese sigilat și cadavrul lui stătea într-un sicriu de plumb iar deasupra mormîntului se turnase o placă de plumb

— Remedios are levitații și se numește Regina Albinelor, ca și părintele Nicanor Reina ea are darul să zboare. Levitația are loc după ce minca ciocolată. Cînd e împușcat degeaba vrea să zboare, dar nu reușește.

— La Macondo se trăiește 200 de ani.

Țiganul Melchiade se reîntrepează, revine

— Aureliano Buendia care duce pe sex o sticlă în bordelurile din Macondo.

Cei 17 fii ai colonelului Buendia care făcuse 32 de războaie și le pierduse pe toate, toți cu un semn distinctiv, o cruce de cerneșe pe frunte care nu se mai șterge.

— mormîntul decolorat al lui José Arcadio care mirosea etern a praf de pușcă deși fusese sigilat și cadavrul lui stătea într-un sicriu de plumb iar deasupra mormîntului se turnase o placă de plumb

— Remedios are levitații și se numește Regina Albinelor, ca și părintele Nicanor Reina ea are darul să zboare. Levitația are loc după ce minca ciocolată. Cînd e împușcat degeaba vrea să zboare, dar nu reușește.

— La Macondo se trăiește 200 de ani.

Țiganul Melchiade se reîntrepează, revine

— Aureliano Buendia care duce pe sex o sticlă în bordelurile din Macondo.

Cei 17 fii ai colonelului Buendia care făcuse 32 de războaie și le pierduse pe toate, toți cu un semn distinctiv, o cruce de cerneșe pe frunte care nu se mai șterge.

— mormîntul decolorat al lui José Arcadio care mirosea etern a praf de pușcă deși fusese sigilat și cadavrul lui stătea într-un sicriu de plumb iar deasupra mormîntului se turnase o placă de plumb

— Remedios are levitații și se numește Regina Albinelor, ca și părintele Nicanor Reina ea are darul să zboare. Levitația are loc după ce minca ciocolată. Cînd e împușcat degeaba vrea să zboare, dar nu reușește.

— La Macondo se trăiește 200 de ani.

Țiganul Melchiade se reîntrepează, revine

în formă de animal sau plantă).

— barocco (în portugheză) — bizar, ar deriva din italianescul parucca (peruca), stilul perucilor sau din cuvîntul medieval barocco, desemnînd ultimul mod al celei de-a doua figuri (din cele patru ale silogismului) reieșind din locul ocupat de termenul mediu ca subiect sau predicat (în premiza majoră și minoră) și modulile lui (provenirea din combinarea cantității și calității premizelor, universale și particulare, afirmative și negative). Scolasticii au compus patru versuri latinești, fiecare reprezentînd una din figurile silogismului, în fiecare cuvînt, unul din moduri. Aceste versuri apar pentru prima oară în sec. XIII, fiind difuzate în Compendiul lui Petrus Hispanus:

Sumulae logicales.

Iată-le:

Barbara, Celarent, Darii, Ferio, Cesare, Camestres, Festino, Baroco, Darapti, Felapton, Disamis, Datisi, Bocardo, Ferison.

Bamalip, Calemes, Dimatis, Fesapo, Fresison.

În această (o adevărată capodoperă de mnemotehnică, după J. Maritain) vocalele desemnează cantitatea și calitatea celor trei prepoziții ale silogismului, iar consoanele s, p, m și c procedecele de tehnică logică (conversiune simplă, metateză, conversiunea per accidente și reducere per impossibile, cu ajutorul cărora silogismele făcînd parte din ultimele trei figuri pot fi transformate în figura unu, perfectă, Moliere în **Burghetul gentilom** amintește de acest procedeu scolaric.

Fizica lui Aristotel considera lumea limitată dar veșnică, avînd în centru Pămîntul, imobil, înconjurat de sfere mobile pe care sînt fixate stelele, formate ca și sferele înșile din eter. Cele patru elemente din care e făcută lumea sînt: Căldul, Recele, Umedul, Usatul (focul, aerul, apa, pămîntul).

Marx: în întreaga perioadă dintre sec. XVI și XVIII cele două baze materiale pe care s-a întemeiat munca pregătitoare pentru industria mecanizată au fost ceasornicul și moara. Pe baza ceasornicului s-a dezvoltat teoria producerii mișcărilor uniforme.

— Galeria cercetătorilor și compozitorilor începînd cu sf. Ambrozie și Grigore cel Mare, la trubaduri, de la maestrul Leonin și Perotin, la Palestrina și Orlando di Lasso.

— În Franța a apărut în 1615, la Caen, o culegere intitulată **Le Chansonier normand**; **Requiel des plus beaux airs accompagnés de chansons à danser, ballets, chansons folâtres et bacchanales, autrement dits vaudevires, non encore imprimés.**

— Barocul sau epoca basului cifrat (Gebrauchszetaler), după Hugo Riemann.

— Basul cifrat este un procedeu stenografic de notare a acordurilor.

— Familia Haendel venind din cartierul Am Schlamm (la noroi)

— Haendel bătîndu-se în Piața de păsări cu sabia cu actorul cîntăreț și dirijor. Mattheson.

— Giovane Gastone, un Medici, aventurierul duce pe Haendel în Italia.

— Se presupune că Haendel a avut misiuni confidentiale la Curtea Angliei.

— **Lessons for the Harpsichord** (apărut în 1720), culegere de pese de clavecin de Haendel.

— Cele două cîntărețe celebre care cîntă Haendel și se pîrșie pe scenă în cele din urmă: Francesca Cuzzoni și Faustina Bordoni declanșează la Londra o modă, un fel de partid: whig-tory, ca albaștri și verzi (la Bizanț). Spectacolul încăierării: Astyanax, la 7 iunie 1727.

— **Beggar's Opera** (Opera cerșetorilor), distruge interesul publicului englez pentru opera haendeliană. Genul este reluat de B. Britten, Brecht etc. (vezi o **Istorie a plagiatului**).

— Francesca Cuzzoni, devenită lucrătoare la o fabrică de nasturi la Bologna, mai cîntă, bătîrînă și urîtă, odată, la Londra.

— Replica la **OPERA cerșetorilor**: **Opera of Nobility**, condusă de italianul Porpora.

al lunii caier

Și glasul tău brăzdează iarăși visul — pierdutul alfabet ce n-ai să-l mai înveți; se prăbușește vorba și ochiul tău e-abisul ce-n taină-n trupul meu cu teamă îl desfeți.

Nu-i ram, nici floare nu-i, ci doar mîinile tale pe marginea culorii să-mi mîngie durerea; silabele sînt muguri și gesturile-n ale aceluia de departe, în mori de vînt, îmi macină atît de tristă mîierea.

Și glasul tău brăzdează iarăși moartea. Unde mă chemi să torc prea alb caierul lunii? Nu vezi? Peste iubire demult s-a fost lăsată noaptea și prunii ning minunea pe fruntea noastră, prunii...

ornic

A mai rămas ceva pe gura lunii pline: la timpul trecut verbe și-n colțuri de album zicii cumînți ce-odată aveau puteri depline și ploaia biciuia, iar eu eram parfum.

Nu, n-a șters nimeni vara din vechiul nostru ornice! Mai bate și acum inima lui bolnavă. În șiruri indiene mă urmăresc statornic secunde ofilite pe-o frunză de agavă.

A mai rămas ceva pe gura lunii pline: marea împărăție a nopții mele albe. A mai rămas ceva: covorul trist de despletite rime, de stele ce odată pierdut-au ielele din salbe.

Lelia MOSSORA

peisaj cu începutul

Un oraș e atunci, cînd o vreme ninge cu secole peste creștetul tuns al Copilului veșnic

el umblă așa, de la o umbră la alta cu o lumină în palme cărunt și gingaș ca un vals de Johann Strauss — în nordul miresmelor ciocirlii, balerina română a cerului rotitor, întemeiază dinastia bucuriei Copilul Etern este domnitor și supun frumoaselor greșeli: citește în sunetul cornului de vîntătoare, în steaguri, în palma plînsă a unui bătrîn care nu vrea să supere copiii lui mari și posaci i cu prezența sa albă —citește și rămîne pe gînduri pînă i se aduce o corabie cu nisip pentru a putea începe să vorbească nisipul tînăr, viu, lacom îl îngroapă pînă la briu, pînă la inima lui oarbă dincolo, acasă, în viața lină

Orașul e desfășurat ca un covor peste nisipul care imploră și ride necăjit — se face ora cînd auzim un cîntec frumos, o frunză se spune în el, a plecat într-o zi să-și caute umbra...

acolo în casa lui grea vine o fată cu trandafiri — ea culege ca pe o rouă lacrima călătorită pe obrazul inimii

Un oraș așadar e atunci cînd o vreme ninge cu secole peste cel ce-a plecat cu lumină liniștită în lume de-acum, după jertfă, dominînd floare de cais și încrederea, se construiește un iulie etern...

Cornel UDREA



SFÎNTUL ȘCHIOP

de
**DANA
DUMITRIU**

După masă, așezați pe șezlonguri, fumind cu gesturi încete, cei doi încercaseră să se ignore, retrași în obseala și în gândurile greoaie ale siestei. Matei pînă momentul de revenire a prietenului cu o răbdare ce-l părea lui însuși umiltoare. În atitudinea lui Pop izbucnea o ostilitate și, ca de obicei, dorea să forțeze lucrurile pentru a declanșa erupția sincerității lui ieșite.

Era limpede că ceva nu-i plăcea. Nu numai din pricina senzației măturisite cu câteva ore mai înainte că Matei se simte bine în exilul lui voluntar. Altfel, ceea ce el nu putea încă descifra.

Pop își sorbea tacticos cafeaua și-și mîngia perciunii cu un aer visător. „Inlăuntrul lui, acolo, în el, ce gîndește?” se întreba Matei care nu știa cum să-l provoace. Celălalt aluneca enervant ca peștele în apă.

Pe fața de masă se plimba agitată o viespe și Matei se confundă în examinarea atentă a mișcărilor ei încercînd astfel să se abstragă conflictului mut și enervat dintre el și vizitatorul său. Un somn greu îi dădea tîrcoale. Și deodată Sergiu Pop, trezit din amorfizarea ostilă, se aplecă peste marginea șezlongului, sorbi din cafeaua fierbinte și plescăind cu satisfacție, ca omul pe deplin mulțumit de ceea ce îl oferă viața în clipa aceea, își îndreptă privirea spre el și spuse:

— Dacă în această oază de fericire naturală ai alături și o femeie ca doamna Petra este absurd să declari că te-ai pedepsit fugind aici.

— Asta era, deci, nu se putea abține Matei, deși cuvintele veniseră tîrziu după ce, într-un fel, îi trecuse iritarea.

— Am observat că întregeste armonios natura...
Faptul că Pop deschidea discuția asupra Petrei nu-i făcea plăcere, era chiar puțin contrariat de impolitețea celui-lalt. Fusese oarecum liniștit în privința ei, nu-și pusese problema că vizitatorul său o va observa și cu atât mai puțin se gîndise la posibilitatea ca ea să constituie subiectul unei conversații. Mizase pe discreția lui, pe eleganța firească a ocularii acestui subiect.

La masă Pop se purtase sobru, politic, fără să dea o atenție deosebită femeii, nu-i pusese întrebări galante, mai mult îi oferise răspunsuri scurte și delicate atunci cînd ea îi vorbise — așa cum te adresezi unei femei în vîrstă, din multe motive demnă de respect. Și totuși acum se dovedea interesat de ea, ceea ce înseamnă că nu trecuse nepăsător cu privire asupra femeii cu care Matei își împărțea singurătatea locului — a colectorului de apă din afara orașului.

Matei își schimbă poziția în șezlong și-i răspunde cu zel, sperînd ca celălalt să prindă nada și să-și demaște, fără să-și dea seama, gîndurile.

— Femeia e calul troian, scapă în cetate ca să distrugă totul și o face cu oarecare indiferență.

— Ce lucruri triste îmi spui, fiule! Nu înțeleg de ce îți este indezirabilă prezența unei femei, bănuiesc plină de calități...

— Mă simt expus...

— Aha! Asta da... făcu Pop vizibil amuzat, n-ai bănuț, sărman misogin, că o femeie îți va sta în cale...

— Ea nu mă judecă, ci mă simte și trebuie să stau mereu încordat să nu-mi observe defectele, slăbiciunile. Nu cele importante, grave ci acelea penibile, ridicole de care nu poți fi niciodată mîndru.

Pop era parcă satisfăcut de ceea ce afla. Ii stiea în privire o lumină răutăcioasă. Mîinile lui albe cu degete pătate de nicotină țineau strîns ceașca de cafea, bătută pînă aproape de zațul gros ca un noroi. Ii zîmbi ironic și clipi des din pleoape. Matei nu se supără de gesturile lui cam vulgare. Pop îi păru deodată, îmbătrînit, lamentabil îmbătrînit și sfîrșit.

Continua să vorbească intenționînd să abată atenția celui-lalt de la descoperirea pe care o făcuse. Fără să vrea dădu frazei un sens impersonal ca să se aperse de nuanța răutăcioasă din privirea lui:

— Fugi aici, în pustiu, de frică să nu se vadă că ai săvirșit o crimă, un asasinat, o josnicie și începi să te ferești de o femeie, să nu te vadă că ai un umăr mai sus și unul mai jos și trei măsele lipsă. Incepi să-ți îngrijesteți persoana fizică... Ea îți urmărește complexele mici, meschine și nu observă defectul esențial. Viața țî-a oferit neplăceri mai mari decît o voce hîrțită sau o poftă exagerată de mîncare. Dar ea pe acestea le examinează. Cu timpul interesul pentru defectele penibile te fac să uiți adevăratele slăbiciuni și, ciudat, te simți nedreptățit.

— Nu înțelege lucrul esențial...

— Că nu trebuie să-ți placă.

Matei tăcu un timp pentru a șterge din discuție echivocul. Ii găea pe Pop prea evident interesat de mărturisirile lui în legătură cu Petra și suportă greu comentariul cu două tăișuri. Petra îi inspira un respect ciudat. Nu-i plăcea să o amestece în replici ambigue. Ea se hotărîse să-l suporte așa cum era, bun sau rău, și hotărîrea aceasta îi dădea o liniște pe care el n-o îndura cu calm, mai ales că Petra umpluse spațiul lor de viață dintr-o dată, fără nici cel mai mic efort. Atît de tare pusese stăpînire pe el încît practic pe Matei îl dăduse afară. Prezența femeii tulbura planurile lui de sihăstrie dîndu-i chef de viață, de activitate sufletească.

— Ai dreptate! Nu înțelege că nu trebuie să-mi placă.

— Și, totuși, sint sigur că nu face nimic pentru asta.

— Exact, exact! Nu face nimic pentru asta. Dar tocmai indolența, indiferența, îmi par atitudini de oarecare rafinament... în care poți ascunde cu naturalețe...

— De ce a venit aici? întrebă Pop trăgînd adînc din țigară.

Matei îl privi fix încercînd să afle dacă Pop știe ceva. Dar pe fața celui-lalt nu se putea citi decît curiozitatea.

— Ne cunoaștem de mult, din adolescență... îngăimă. Dacă Pop ar fi aflat că Petra a fost crescută de Pascal Danielescu, ar fi fluierat admirativ și ar fi pus prea multe întrebări în special una, la care el încă nu reușise să-și răspundă: De ce a rămas Petra aici, lingă el? Numele inginerului Danielescu nu trebuia pronunțat. „În general, gîndi Matei, viața noastră, așa cum este, ni se pare foarte firească, dar apar din cînd în cînd momente ca acesta și eu însumi sint surprins de nefiresc...” Se foi pe șezlong ca și cînd era gata să schimbe subiectul.

— Mă ierți, Matei, am un sentiment ciudat, spuse Pop cu ochii în fundul paharului de coniac. În paradisul insulei tale am un sentiment ciudat... Poate din invidie! Din invidie, cu siguranță! Rise și se uită spre el ironic, parcă provocator. Mi-a plăcut insula ta, felul în care te-ai retras. E chiar absurd să stăm noi doi aici, în mijlocul acestui paradis patriarhal, noi doi, niște... vreau să spun, niște oameni care au pierdut partida...! Da, cred am pășit pragul casei tale, am dorit să stric ceva din armonia locului.

Matei îl asculta rece, puțin disprețuitor.

— La masă, continuă Pop cu sinceritate suspectă, mi-a trecut prin cap un gînd urît: ar fi posibil să mă îndrăgostesc de femeia... de doamna Petra. Am simțit o dorință foarte puternică de a o iubi și de a i-o spune. Nu o văd frumoasă sau atrăgătoare în sensul brutal al cuvintelor și, totuși, mai mult din invidie poate... Te supără ce-ți spun?

— Nu de loc, mă amuză! răspunde Matei vizibil enervat. Și tăcură amîndoi crispați.

Pop fuma concentrat. În lumina înserării chipul îi era mai îmbătrînit, mîinile i se desenau în linii urite, bolnăvicioase. Scrumul se rupea din țigară și se prăvălea printre firele ierbii. Arăta mulțumit și privea peisajul cu ochi tulburi.

Mai erau ore destule pînă în amurg dar lumina verii își potolise tîria, începea să se filtreze molcom prin're copaci lăsînd umbre lungi și modelînd în aer sentimentul unei plăcuti tihne. Timpul părea că se scurge încet, cu mișcări îngreuiate, dînd senzația unei atingeri spre eternitate. Umbrele de pe pașiștea verde ale celor doi bărbați erau lungi și colțuroase și capetele li se apropiau ca într-o sușoteală intimă, plină de secrete. Matei privindu-le își schimbă dispoziția. Încrîncenarea de-o clipă îi trecu și se simți apt de generozități și de trîndăveală senină. „Adică nimic nu se reflectă exact...” Ei trecuseră printr-un moment de iritare iar umbrele lor se îmbrățișaseră cu afecțiune pe pașiștea moale într-o frățeească înțelegere. Petra trecuse ușoară printre umbrele acelea colțuroase și se risipise ca un abur de gheață. „Hei tu, Sneguroșka, la flacăra pasiunii noastre te voi topi...” Matei rise altfel decît se așteptase Pop și acesta pricepînd că trebuie să evite subiectul îi mai ceru un pahar de coniac. Bău puțin, după ce ridică paharul în semn de urare și-l așeză apoi cu precauție pe masă. Simțea modificarea de umoare a celui-lalt și nu voia să-i cîștige simpatia. Matei, de altfel nu se aștepta la excese de tandrețe din partea lui, știa din mai vechea experiență a prieteniei lor că va urma ceva ce-l va enerva și mai tare sau în orice caz ceva de care Pop era incredințat că-l va enerva. Și cînd acesta se rezemă de spătarul șezlongului și privi departe spre cerul care se arădea treptat sub ultimele raze ale soarelui era deja pregătit. Totuși surpriza își avu efectul scontat.

— Acum vreo două luni inginerul Olariu te-a căutat pe la redacție.

— Pe mine?

— Da, M-am gîndit dacă să-ți spun sau nu. Dar e mai bine să știi. Habar n-avea că nu mai scrii de atunci, de cînd cu procesul lui Danielescu. A fost de curînd trimis la muncă de jos. După ce s-a închis șantierul din M., unde a sacrificat câteva suflete, a ajuns muncitor într-o fabrică. Vezi, Olariu nu era meșterul Manole! Ce construia ziua se dărîma noaptea și el construia la loc ziua, dar sacrifică excesiv și mînăstirea nu s-a ridicat. A venit la ziar să te caute!

— E curios, părea, atunci, că nici nu m-a băgat în seamă...

— Voia să te roage să intervi, voia să-ți amintești de el, eroul, despre care ai scris. Înțelegi? Din punctul lui de vedere între voi s-a creat o complicitate... Te are la mîna...

Matei primea veștile fără să clipească. Dar pe spetezele șezlongului mîinile îi alunecau febril, o ușoară transpirație le ajuta să gliseze. Umbrele lor lungi, nesfîrșite se împleteau acum cu umbrele copacilor și un vînt subțire începuse să adie mișcînd șervetul așezat de Petra pe mîsuța mică de răchită.

— Nu cred, spuse Matei într-un tîrziu. Nu cred să fie așa.

— Șantierul a fost un faliment absolut.

— Olariu poate fi o canalie dar nu un înfrînt.

— Cîtă naivitate! făcu Pop mimînd dezamăgirea și cu ton pedagogic reluă. Poate fi și o canalie și un înfrînt. Arată însă, ca un erou tipic! Eu invidiez tipicitatea asta! O tipicitate pură. Atribut al sfințeniei, desigur. Olariu e un sfinț. În felul lui! Subliniez, în felul lui! Am înțeles de ce tu, care ai fost acolo pe șantier, la fața locului, ai rămas impresionat. Imaginile din cărți, din ziare, imaginile confecționate de noi în birourile redacției țî-au părut reproduce de viață într-un mod surprinzător. Ce vrei! Sintem firi impresionabile! Ridea satisfăcut și-l privea cu atenție.

Matei avea mîinile moi, neputincioase, nu reușea să le mai ridice pe marginea șezlongului ca să bea puțin pentru a-și regăsi calmul. Îl asculta pe Pop enervat de ironia care nu înobilă cituși de puțin dialogul ci îl cobora la nivelul unor rînjete penibile. Pop nu înțelese că are nevoie de el pentru alte scopuri decît pentru acest fals exercițiu masochist.

Acolo, „la fața locului”, fusese Olariu și împotriva lui inginerul Pascal Danielescu, un ins prea subțire, prea spiritulizat ca să reziste. Nu avea șanse. Asta refuzau toți să înțeleagă și refuza, în crizele de vinovăție, el însuși.

Acolo, pe platforma de la M. nu exista decît o baracă de scînduri fără lumină electrică, încălzită cu un godin vechi sprijinit pe cărămizi — o baracă din cele mai sărăcăcioase și cu un aspect foarte mizer. Mai era celebrul inginer Olariu, supranumit Constructorul. Ridicase două combinate pe pămîntul sterp al cîmpiei și devenise eroul marilor reportaje. Stătea la o masă de lucru acoperită cu câteva coli mari de hîrtie. Ochiul lui Matei, de fost student la politehnică, putea descifra în ele planurile de construcție ale celui de al treilea combinat. Ingerul luca cu un fanatism care ar fi impresionat și o piatră. Totul părea căzută într-o dezordine creatoare. Altăuri de el, în picioare plimbîndu-se calm era Pascal Danielescu, cu aerul lui de solist la filarmonică, îmbrăcat cu grișă și mirosind a lavandă fină, discretă, inginer de modă veche, apreciat pentru calmul și rafinamentul lui profesional. Dar Matei, venit acolo să descrie începerea lucrărilor, măsurîndu-l bine se gîndise că nu va face purici. Și într-adevăr nu făcuse. Avusese grijă și el de asta.

— Un sfinț șchiop! spuse Pop. Puritatea energiei lui loveste direct în miezul egoismului meu mic-burghez, în comoditatea mea de intelectual melancolic. Îți face poftă să te sacrifici!

Matei îl vedea pe Olariu stînd la masa aceea în baracă: un trup masiv, clădit cu neglijență, umerii și coapsele late, pieptul bombat și gîtul gros. Un pulover ponosit se întrezărea sub un loden de mult uzat, aruncat pe spate. O șapcă de stofă cadrilată, plină de pete de ulei, zăcea lingă planurile șantierului, pe masă în apropierea mîinilor mari, cănoase, cu degete scurte ale inginerului care se agitau, continuu. Cînd se ridicase urmîndu-și aprinsa conversație cu Danielescu, Matei observase că trupul masiv al eroului se sprijinea pe un singur picior sănătos, celălalt beteag de la genunchi în

jos îi împiedica mișcările. Olariu mergea prin hîrtoapele șantierului șonticăit, bălăbăndu-și mult brațele ca pentru a-și lua avînt într-un salt de proporții.

— N-am văzut un tip mai cu chef să umilească! continuă Pop. Avea el chestia asta diabolică, nu-i așa? Îi plăcea să umilească! Am mai văzut din ăștia! Se fac eroi numai ca să poată de la înălțimea faptelor mari să poată umili.

Matei se întoarse cu fața spre colector. Pop luă tăcerea lui ca o aprobare și reluă cu același ton ironic:

— Omul acesta mi-a amintit de un personaj dintr-un film idiot: un pitic, chinuit de propria lui infirmitate, se specializează în prepararea otrăvurilor fine, cu efect fulgerător și ucide pe cei perfect sănătoși.

Pop rise infundat cu ochii puțin închiși.

Matei, reporter venit pe șantier, descoperise însă în Olariu, cu un entuziasm candid, eroul tipic, în fața căruia avea de mult dorința să se inchine. Constructorul! Spiritul de sacrificiu, constituția robustă, duritatea sentimentală, fanatismul sec, brutal ale lui Olariu creau chiar și din infirmitatea lui o calitate, mai bine spus, împănîjenea portretul cu un mister atrăgător. Scrisese de multe ori despre „eroii zilelor noastre” dar fusese nevoit să adauge figurilor lor cam banale trăsături inventate pentru a intra în canoanele genului publicistic. De data aceasta realitatea depășea așteptările. Il copleșea. Olariu era „o forță a naturii” și în fața lui trăise pentru prima dată un entuziasm adevărat, fără să apeleze la autosugestie.

— În schimb, spuse surescitat, ca și cînd verva lui Pop trebuia contracarată, puțin supărat și cu o intenție nemărturisită de a-și construi cu temei și cu atenție justificarea, în schimb Danielescu era un sclivisit, un tip de statură plîpîndă, cu un zîmbet subțire și cu o vorbă domoală, plăcut muzicală. Rostea cuvintele corect, pedant. Imi făcea silă aerul lui desuet, aerul lui „dinainte de război”. Îți venea să-l dai afară de pe șantier. N-avea ce căuta acolo!

Pop se întoarse spre el brusc:

— Într-un fel l-ai și dat...

— Eu?... Nu înțeleg ce ai cu mine! La urma urmei a-tunci mi-ai luat apărarea...

— Țî-am luat apărarea pentru că nu mai era nimic de făcut.

— Și...

— Și observ că te-ai retras aici ca să uiți...

— Sau ca să nu uit...

— Tocmai voiam să adaug.

— După părerea ta ce ar fi trebui să fac?

— Habar n-am, Matei! Dar trebuie să recunoști și tu că stînd aici, uitînd sau neuitînd, te-ai sustras unei pedepse!

— Retrăgîndu-mă aici m-am pedepsit!

— Nu. Dacă rămîneai... Aici nu poți greși. Aici stai. Pur și simplu stai. Singur spui! aici nu trebuie să fii nici bun, nici rău. Aici doar sint.

Matei îl privi contrariat. Cuvintele lui Pop se îngrămădeau spre el cu atîta rezeziție încît nu le putea descifra sensul și trebuia să amîne orice replică pînă reușea să le pună în ordine.

— Bine, spuse și se retrase în vechile imagini ale barăcii șantierului. Pascal Danielescu stătuse în picioare rezemat de etajera cu cărți și dosare și încercase să-i explice lui Olariu, care moșmondea la planurile lui, absurditatea deschiderii șantierului. Matei nu fusese în stare să creadă că adevărul este de partea omului sclivisit și nu de partea celui ce reprezenta atît de bine elanul constructiv al revoluției. „De ce adevărul să îmbrace o haină atît de neconvîngătoare?” Il cunoștea pe Danielescu de cînd lua lecții de pian cu doamna Clara. Știa mediul în care trăia, casa cu fast burghez, familia pretențioasă, la ei se vorbea franțuzește, se făcea muzică. În ultimul timp o duceau mai prost dar ifosele...

Își aminti cum intrase pe ușa barăcii și se prezentase cu emfază și cum cei doi, aflați în plină dispută abia, dăduseră din cap în semn de salut. Înăuntru era o zăpușeală nesănătoasă și un miros acru de transpirație. Doar Danielescu iradia curățenie — un bondar răcîcit prin gunoarie — cu hainele lui închise și cămașa albă, imaculată, cu aerul lui igienic și vagul parfum de lavandă. De ce i se păru neconvîngătoare demonstrația lui, se întreba Matei a mia oră. Realitatea aceea pe care o confecționau ei în birourile redacției, nu-i permitea să creadă în inginerul Pascal Danielescu, grațios, rafinat și blind în gesturi ca un bunic din alte vremuri. Conform acestei realități adevărate era de partea lui Olariu care repeta necontenit la toate argumentele tehnice și morale întinse de Danielescu în fața lui, peste planurile haotice ale șantierului. „Ba se poate! Ba se poate!” Cuvintele se legaseră, formaseră un corp comun: basepoate, suflînd peste frazele elegante, cizelate ale celui-lalt o pală de vînt rece și sănătos, spulberîndu-le.

Lui îi plăcuse Olariu tocmai pentru nepăsarea cu care respingea obiecțiile lui Danielescu. Se ridicase la un moment dat în picioare pocnind cu palmele în masă și rostise enervat: „Eu deschid șantierul, tovarășe Danielescu, cu voia sau fără voia duminică! Au mai venit și alții la mine cînd am început combinatul siderurgic să-mi spună că e o aventură, că nu se poate, că așa și pe dincolo... Și s-a putut. S-a putut. Orice se poate! Ideea e grozavă și eu o fac. Pe răspunderea mea o fac și nu mă va împiedica nimeni. Ai să faci raterat negativ la minister, ai să faci memoriu la Comitetul Central și eu o să mă duc și o să demonstrez cum se poate. O să spun numai atît: țara are nevoie de asta și eu o fac! Înțelege, fii rezonabil! Dacă vreau nu-mi stă nimeni în cale!” Dar Danielescu intervenise cu vocea lui moale: „Tocmai de aceea încerc pe dumeata să te conving. Știu, dacă vrei, o să deschizi șantierul cu sau fără voia mea. Există, însă, un risc! Un risc imens!” și Olariu s-a întors spre el cu fața luminată de o bucurie frenetică: „Imi place să risc!” a spus. (Matei și-l amintea agitat, asudat, cu privirea aprinsă de febră, oprit lingă fereastra barăcii prin care se vedea peisajul arid al viitorului șantier. Era înalt, viguros, cu părul răvășit, cu hainele slineoase atîrnînd pe el ca vai de lume. Avea solemnitate și forță. O forță nenaturală care îi plăcuse de moarte reporterului. „Dumneata mă cunoști și mai spuse lui Danielescu, sint prea ambițios și încăpățînat, n-am făcut niciodată decît lucruri riscante! Dar le-am făcut. Nu vreau să te jignesc, totuși trebuie să-ți atrag atenția asupra unui lucru important, terorizat de o prudentă mic-burgheză nu ai întreprins decît construcții mediocre, cumîntîi. Ai dreptate, pornește la o treabă foarte riscantă!”

(continuare în pag. 10)

(fragment
din romanul ÎNTOARCEREA
LUI PASCAL)

SFÎNTUL ȘCHIOP

(urmăre din pag. 9)

N-am făcut niciodată altfel! „Asta este și rațiunea pentru care pornești la ea”, spuse Danielescu pășind domol prin încăperea, atins de cuvintele lui Olariu. „Mă tem, continuă, că nu scopul construcției te entuziasmează ci șansa pe care ea îți-o oferă de a lupta cu greutăți evidente, dorința dumitale de a face ceea ce nimeni nu se încumetă să facă. Principiile dumitale comuniste îți dau dreptul la această aventură?” „Nu te lega de principiile mele comuniste!” „Nu mă leg. Apelez la ele. Sint sigur că ele mă pot ajuta să te conving. Trebuie să abandonezi lucrul!” „N-ai simțit niciodată dorința de a îndrăzni?” întrebă Olariu strimbându-se cu o ostilitate neascunsă. Danielescu zimbise moale. Își puse amândouă mâinile în buzunarele pantalonilor de stofă fină și oprindu-se din mersul lui domol se adresase lui Matei ca unui vechi prieten: „Inginerul Olariu ține foarte mult să mă umilească. De multe ori m-a îndemnat să mă rușinez de lipsa mea de îndrăzneală, numindu-mă în toate felurile. Spune despre mine că sint un inginer virtual, adică ceva ce ar putea fi dar nu este. Ori tocmai asta m-a determinat să uit defectul lui cel mai important fiind un inginer remarcabil este și cel care are pe conștiință cele mai grave eșecuri ale altora, ca să nu spun de-a dreptul cele mai multe victime. Și numărul lor va crește cu cât, îmbătrânind, se simte dator să-și uite eșecurile și să-și amintească numai izbănzile. De aceea, cred, oameni ca mine, excesiv de prudenți sint necesari pe lume numai pentru a tempera pasiunea riscurilor atât de năvalnică la oameni cum este inginerul Olariu, sinucigași în fiecare clipă a vieții lor și indiferenți la ce se întâmplă cu ceilalți”. Vorbea de parcă Olariu n-ar fi fost de față și Matei se cnervase. Tactica lui Danielescu i se părea penibilă.

Olariu, care rămăsese în prag, era cel pe care voia să mizeze. În preajma lui simțea nevoia să riște și el la rândul lui; fără să analizeze argumentele lui Danielescu pornea în bățiile de partea lui Olariu. Acesta șonticase doi pași înapoi spre masă și vârnindu-și degetul arător în cămașa imaculată a adversarului spusese răstnit dar convingător: „Pascal Danielescu, nimic nu se clădește fără sacrificii!” „Știu, răspunsesse acesta, și mai știu că te sacrifici chiar pe dumneata. Ai ajuns la patruzeci de ani fără familie, fără casă, ținându-ți o valiză din șantier în șantier”. Olariu pornise din nou spre fereastră, privise de acolo plautul neted pe care se agită topometria și spre surprindea lor, rostise calm cu cea mai duioasă voce: „N-ai să mă împiedici să construiesc aici, n-ai să mă împiedici dumneata să-mi mult valiza aici...” „Am să fac totul ca să te împiedic, îl intreruse Danielescu. De data asta nu ai nici o șansă să duci pină la capăt ceea ce îți-ai pus în gând, de data asta sacrificiile sint inutile! Inutile! N-ai utilajele necesare, iar concepția tehnică a șantierului e complet greșită. Greșită!” Repetă de citeva ori cuvântul ca să se incredinteze că a fost auzit și pe deplin înțeles. Dar celălalt auzise și nu mai voia să mai discute. De aceea spusese pe picior de plecare: „Să nu mă sabotezi, Danielescu! Nu uita... Am fost trimis aici să construiesc. Imi fac datoria! N-o să mă împiedic de dumneata dacă vreau să încep lucrul. Nu mă aventurez, cum spui, ci imi fac datoria! Sarcinile de partid nu sint aventuri!” Și trîntise ușa, încă neștiind ce carieră vor face cuvintele lui, dar perfect convins de dreptatea curajului său.

— Emoțiile, la naiba, emoțiile m-au nenorocit, hohoti Matei răsucindu-se spre Pop cu tot trupul aplecat înainte. Olariu m-a emoționat, zău, Pop, avea ceva sfînt în el. Vorba ta, ceva sfînt. Numai te uita la el și aveai reportajul scris întins pe toată pagina. Stirnea duhul exaltării.

Pop nu-i dădea atenție. Fuma încet și-l privea cercetător. Lăsa impresia că se retrage din discuție, nu mai vrea să participe la nimic, pradă plăcutei imagini a livezii, a inserării, a umbrelor lor lungi așternute pe covorul de iarbă. Matei se infierbîntase și nu mai observa starea trîndavă a oaspetelui său.

— Auzi, Pop, de cite ori mă gîndesc la lucrurile astea mă cuprind o panică organică. Tot trupul imi intră în alarmă. Mi-e frică. Din ziua cînd toți colegii de redacție m-au felicitat ipocriți pentru reportaj, știind bine că Danielescu a înfundat dușcăria din pricina asta. Simt nevoia de a mă ruga. O disperare cum să-ți spun, fizică. Parcă aștept să mi se întîmple ceva urît, să fiu pedepsit groaznic. Mă întorc cu gîndul la locul „crimei” ca să scap. Te-ai întrebă vreodată de ce criminalii se întorc la locul crimei? O fac în speranța că nimic nu s-a întîmplat, vor să găsească acolo lucrurile așa cum erau înainte de gestul lor necugetat. Așa cred eu. Imi amintesc totul cu maximă minuție și simt cum în vene imi curge un lichid diluat. Dar mărturisesc: am început să îndrăgesc starea asta de epuizare, de frică. Are o voluptate ciudată.

— Orice devine o plăcere din exercițiu, spuse Pop, mîngîind muchia mesei cu degetele galbene, tremurînde. Cînd eram copil am dat foc pătului și vîlvația m-a cuprins înăuntru. L-am auzit pe bunicu-meu țîpînd prin curte, chemînd ajutoarele, înjurînd și amenințînd pe cel care făcuse „porcăria” și am intrat în panica de care zici. Nu știam ce să fac, să ies, să înfrunt mînia lui sau să rămîn acolo și să ard odată cu pătului. Imaginează-ți, am ales a doua variantă. M-am chircit jos în mijlocul flăcărilor care mă dogoreau și mi-am așteptat sfîrșitul numai de frică să nu-mi recunosc public vina și să-mi primesc pedeapsa. Mă autopedepsam de frică... M-a salvat unchiu-meu care a intrat în flăcări și m-a găsit întins într-o stare de nesimțire. Eram electrizat de teamă și cuprins de o neobișnută beție a fricii. Afară n-am spus nimic, n-am recunoscut nimic. Mă retrăgeam adesea în locuri ferite și-mi imaginam ce ar face ei dacă ar afla adevăratul făptaș și făceam asta numai ca să retrădesc panica aceea absurdă. Omul este prevăzător cu o minunată capacitate de a transforma chinul în voluptate.

Își aplecă trupul înainte greoi. Povestea cu simplitate, abandonînd ironia și lui Matei cuvintele îl sunau fals. Pop ridică ochii și privi în treacăt spre colector.

— Masochism, spuse sec și își reluă pînăru din care uitate să mai bea.

Matei ar mai fi vrut să continue discuția dar îl cuprinsese și pe el oboseala. Pop îi spusese o poveste minunată. „Deci nu sint singurul...”

Din casă se auziră bătăile ceasului și Petra ieși cu o tavă mare în brațe plină de fructe. Înaintă spre ei fără să-i privească, avea un pas domol și sigur și o nepăsare rece. Dincolo de gesturile ei rituale se întrezărea parca licărirea unei vieți închise, ferecate. Cei doi se priviră brusc ostil. Pop clipi repede din pleoapele lui ostenite și Matei simți că el e stăpînul. Foșnetul ușor al pașilor de femeie se stînsse și rămaseră din nou singuri, uniți într-o emoție comună.

Amurgul coborîse pe nesimțite și zgomotele mici ale curții, adierea vîntului, culorile impurpurate ale fructelor din panner readuseră tihna binecuvîntată. Pop își mîngîie tîmplele albe:

— Tu nu meriți locul acesta, spuse. Nici eu. Nu facem parte dintre oamenii buni și pedeapsa trebuia să ne atingă fără ca noi s-o rîvnim. Dacă am vrut-o, e ca și cum ne-am fi ferit de ea. La un singur lucru te-ai pedepsit venind aici: te-ai lăsat să tînjești după complicitatea cu cei din cercul de care imi vorbeai odată. Și de aceea mă întreb, prietene, care va fi viitorul tău?

cartea străină

de Constantin PRICOP

două romane

Zofia Romanowicz încearcă să arate atmosfera captivității. Este vorba despre o închisoare de femei, în Polonia, în timpul celui de-al doilea război. Femeile n-au participat la luptă decât prin mici acțiuni în rezistență, însă în economia cărții nu lupta conta ci drama — simțind peste tot spaima, primejdia. Pentru micul grup de arestate captivitate devine o altă lume unde relațiile de pină atunci se schimbă, cum e și firesc, în asemenea condiții. Dar o anumită axiologie se păstrează, valorile sînt susținute prin grija de a-și conserva condiția, fiindcă astfel puteau să aspire la ce era înainte, la libertate, la condiția de om liber. O profesora de literatură este arestată pentru că participase, după închiderea școlilor, la organizarea unor cursuri ilegale. În captivitate înfîlnește și foste eleve. Diferențe nu mai există, elevii și profesorii, săracii și bogații sint egali cînd lipsește libertatea. Prilejul este potrivit pentru precizarea unei întregi „galcerii”, capabilă să arate tipuri. Însă grija pentru construcția tipurilor face ca drama propriu-zisă să devină aproape invizibilă, să nu aibă decît un rol de „fundal”. Femeile apar cu „obiceiurile” lor de zi cu zi, îngroșate oarecum grosesc de situație. Dar ar fi trebuit să se simtă acea înfîntă mutație care e lipsa libertății. Ea poate apare în gesturile cele mai mici și s-ar fi putut exprima prin trăirile cele mai obișnuite. Zofia Romanowicz și-a dorit o tragedie mai „cuprinzătoare” ceea ce, din punct de vedere literar devine o perspectivă mai greu de ajuns. Una din femei, fosta sa elevă, Misia, se îndrăgostește de un tînăr soldat neamț. Iubirea e desigur „tragică” însă tocmai acest tragism pare căutat și confecționat. Nu s-ar putea spune că romanul este greșit conceput din cauza unor situații prea pitorești. Niciodată pitorescu nu e evident cu adevărat decît atunci cînd apare în texte fără valoare. Însă peste evenimentele dramatice discursul narativ pare să aducă în permanență, un vag ton de melodramă. Iubirea Misiei este o iubire condamnată cum sint condamnate și femeile — la moarte. Destinul e implacabil și realitatea de neschimbat, așa cum o știau. Adîncurile ființei vor fi fost răscolite de această obsesie, care nu poate fi confundată cu o vagă tristete. Nu evenimentul propriu-zis (care ar putea fi real) ar fi trebuit să conțene, ci urma pe care el o lasă în acea zonă inefabilă a ființei pe care doar arta poate să o atingă. *Tricoul albastru* este o lectură atractivă, chiar dacă nu reușește să-și prelungească efectul mai departe. Multe din „legile” genului sint respectate, în măsura în care s-ar putea vorbi de anumite legi ale unui anumit tip de roman. Cartea poate fi citită astfel — cu toate că, din păcate, respectarea unor legi nu este de ajuns, în literatură. Desigur că există și cărți mai importante; dar cele cum este *Tricoul albastru* ajung de multe ori mai repede în conștiința cititorilor și de aceea nu trebuiesc nici ele neglijate. Și faptul se întîmplă nu doar la noi — la apariția în Franța romanul a fost semnalat în citeva reviste literare de prestigiu.

O carte cum este cea a lui Hermann Kant este un bun prilej de a privi literatura dincolo de textul propriu-zis, adică dincolo de necesara abordare a „criticii imanente”. De ce s-ar ivi prilejul cu acest volum și nu cu altul, s-ar putea pune întrebarea. Explicațiile sint mai multe și mai variate. Cartea poate fi citită astfel — cu toate că, din păcate, respectarea unor legi nu este de ajuns, în literatură. Desigur că există și cărți mai importante; dar cele cum este *Tricoul albastru* ajung de multe ori mai repede în conștiința cititorilor și de aceea nu trebuiesc nici ele neglijate. Și faptul se întîmplă nu doar la noi — la apariția în Franța romanul a fost semnalat în citeva reviste literare de prestigiu.

respectabilitate

Întîlnim tot mai rar în critica lucrării de artă intențiile demolatoare, au dispărut rețetele, nu încă aprecierile acre, drapate fastuos în citate, dar și acestea din ce în ce mai anemice, în schimb, se instalează tot mai scrobît în fotografiu un soi de critică cu percuție înșelătoare. Omologarea loviturilor pe aceste panouri devine o operațiune anevoioasă. Moda e nouă, nu e nici măcar preluată din timpuri revolte, cum se întîmplă în moda vestimentară. Pentru că tradiția criticii românești păstrează, în avangarda ei de justețe și de notorietate, amintirea unor personalități întregi. Francisc Șirato, Nicolae Tonitza, pentru a-i aminti pe cei care au vorbit despre pictură dinăuntru ei, apoi G. Opreșcu, Petru Comarnescu, Eugen Schileru, spirite distinse, apropiate metodic dar și pasionat de pictură, care prin scrierile și prin cuvîntul lor au dat, pină mai ieri, un ton de franchețe demersului critic. Parcurgem paginile acestei critici și încercăm un sentiment de siguranță și de valabilitate. Decurgînd, firește, din seriozitatea specialistului calificat. Cronicile lui Tonitza la seria de expoziții magistrale care au îmbogățit peisajul plastic românesc dintre cele două războaie, diagnostice exacte și captivante în redacția lor rafinată, disocierile elegante ale lui Șirato, pasiunea lui Comarnescu pentru promovarea artei naționale rîmîn deocam-

dată gesturi unice. Actul critic trebuie să-și revendice menirea din conduita generală a individului. Dacă nu cumva supralicăm rolul criticii, dacă îi rezervăm acesteia locul ce-l merită, cu justețe, în medierea artist-public, atunci calitatea dominantă a persoanei, a personalității care se îndelentește cu lămurirea raporturilor dintre opera de artă și privitor trebuie să fie respectabilitatea, dar nu cea respectabilitate anchilozată, scrobîtă, comodă, ci una vitală și efecă. E bine, poate, atunci cînd judecăm competența celui care oficiază actul critic, să ne întrebăm dacă acesta se respectă, mai întii, pe sine — condiție a rostirii adevărului — și apoi dacă este capabil să înțeleagă sensurile specifice ale artei naționale, deci să le respecte pe acestea, în vecinătatea celorlalte arte cu care vine în contact și cu care contribuie la structurarea unui ansamblu universal. Dar nu e ușor de făcut această operație de detectare a respectabilității; cel suspectat de impostură se poate mișca cu multă ușurință în spatele unui lexic abil, uzînd adesea de calchieri verbale și culturale zornătoare (deși, iată, chiar aici ar exista un prim indiciu al imposturii, în limbajul acesta golit), și apoi, arta ultimei jumătăți de secol, mai cu seamă cea a ultimilor zece ani, este o platformă de pe care își pot lua zborul cele mai sclipitoare concluzii... După paravanul terminologic se pot obține cele mai brillante artificii.

Tentația citatelor, a trimitterilor frapante, mi se pare a fi modul cel

mai spectaculos de a ocoli adevărul despre pictura care se face azi, la noi. Există — ne dăm seama deocamdată din urmărirea cronicilor de specialitate — un fel de critică elitară, menită a-și etala virtuțile de dragul virtuților, fără a spune pe nume picturii care se face acum, aici. Oricît am încerca să găsim picturii noastre contemporane o motivație externă și, să recunoaștem, de cele mai multe ori așa facem, arta ce se făurește aici, acum este românească, ea reflectă respirația noastră în acest sfîrșit de secol. Ceva, o citime din această imensă producție ne aparține, numai nouă, n-o luăm de niciunde, nu se mai repetă nicăieri. Să-i spunem acestei citimi pe nume, s-o numim. Acesta, este, credem, marele rost al criticii. Texte splendide oficiază diverse vernisaje, artistul, se spune, este om al acestui mediu, al acestui pămînt, aceasta reiese cu prisosință din cele scrise, cînd însă e vorba de arta sa, sint invocați cu o sîrguință dezarmantă nume sunătoare ale artei universale. Ce se urmărește, epatarea noastră cu eclatantele cunoștințe ale criticului, devalorizarea subtilă a expozanțului, ocolirea, pur și simplu, a adevărului, a deciziei?

Val GHEORGHIU

crochiu



eminescu:
nostalgia stărilor apolinice (II)



de Const.
CIOPRAGA

Nefiind un poet al amănuntului pitoresc, ci unul de tip reflexiv, purtător de idei, la Eminescu (notență G. Călinescu) universul e „materia în veșnică alcătuire” iar natura „o ființă metafizică”. (*Opera lui Mihai Eminescu*, ed. 1970, p. 247). Convertirea spațiului trăit, a peisajului și lucrurilor, într-un spațiu interior, devine fenomen curent. Ce vrea să spună mai clar aceasta? La poetul codrului și al mării, spațiul concret, vizibil, își prelungeste și amplifică sensurile în fantastice oglinzi interioare. Poetul e în aceeași măsură în Natură, în Univers, în proporția în care acestea se convertesc în componente ale sufletului. Cu toate că implicat în natură, el își ia, detașându-se prin reflecție, o distanță interioară, de unde (ca în *Adio*) pendularca de la *Eu la Non-eu*, generatoare de lirism-meditativ: „Și dacă luna bate-n lunci / Și tremură pe lacuri, / Totuși îmi pare că de-atunci / Sint veacuri...” Aici, fascinația, iluzionarea și „obiectivitatea” merg laolaltă, sugerând o relativizare a tuturor lucrurilor în raport cu eternul. Fiindcă focul, fenomen de maximă concentrare, polarizează în direcția imediatului, el e un principiu mai puțin adecvat sensibilității eminesciene, orientată hotărât, spre infinit.

III

Un poet de tip liric-reflexiv cum este Eminescu, preferă ca acompaniament al meditațiilor sale *curgerea lîndă* a izvorului ori *mişcătorea mărilor singurătate*; forța unui poet de tip dionisiac, emanatie a pirosofiei, se consumă spectaculos în combustia grăbită. Viziunile unuia sint alcătuite liniar, geometrice, din succesiuni orientate spre cosmic, într-un efort demurgic de reorganizare armonică; ale celui alt sint descărcările unui febricitant, într-o tensiune apropiată delirului, cu fulgere și lavă, imbulzindu-se, dispersându-se radiaz în toate direcțiile. Elanul focului, ardența, științele care anuntă începuturile mișcării, preludivul metamorfozelor, definesc psihologic virtă copilăriei, ritmurile alerte. Tumuluosul îmbătărit va fi, inevitabil, un vulcan stins. Ne-o spune magistral, straniul T. S. Eliot, într-un poem celebru, *Gerontion*, văzînd în prezentul imediat singura realitate, restul fiind absentă:

„Iată-mă — un moșneag într-o lună secătuită, / (Îmi citește un copil) așteptînd ploaia. / N-am fost niciodată la porțile înfierbîntate / Nici n-am luptat sub ploile fierbinți...”

Lunarul și acvaticul au la romanticul român temperatura prezentului imediat sau se înscriu prin *determinare* într-un prezent etern. Dar focul? Numai ferocitatea erotică juvenilă se exteriorizează prin *flăcări* sau aprinde un hiperbolic *acean de foc* (*Amorul unei marmure, Venere și Madonă*), emoția și cuvîntul ivindu-se concomitent, ca la Petrarca sau în sonetele lui Shakespeare. Confesiunea din *Sara pe deal* are inițial un aer spontan: „Sufletul meu arde-n iubire ca pară”. Euforia pare a ține de un clan aproape irațional, pentru ca în continuare starea de sublim să fie privată lucid. „Focul” (la Racine: *flamme*) s-a transformat în obiect de meditație: „Astfel de noapte bogată, / Cine pe ea n-ar da viața lui toată?” Ulterior, idolul va deveni o ființă *fără suflet, fără foc*, și în consecință, cuvîntul, raportîndu-se la o *ante-existentă*, nu mai sugerează arderea. Stări de ardență i se substituie *coștă*-ul, reculegere. Pentru mai multă claritate, în delimitarea celor două stări, să recurgem la o analogie. Despre opiumul lui Edgar Poe s-a spus că e un *opium imaginat*: „imaginat înainte, reimaginat după, niciodată scris în același timp” (Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, 1961, p. 146). De cele mai multe ori, eroica eminesciană, — păstrînd desigur nuanțele — apare fie la modul *retrospectiv*, fie ca viziune *ipotețică*, astfel că focul nu mai arde decât o semnificație emblematică. A devenit un simbol, nu departe de baudelairea *feu clair qui remplit les espaces limpides*, principiu purificat *dans l'air supérieur* (Elevation). Angelic și demonic se situează la egală distanță de un ascendența foc de crepuscul, opus ca intensitate focului-voluptate al începutului. „Te vedeam ca a mea minte” — sună un vers decupat dintr-o postumă (Basmul ce i l-aș spune ei), ilustrînd în ce măsură focului i se suprapune o imagine spiritualizată: *una cosa mentale*. Nu poetul, ci *iubita* din *Replici*, superb poem din 1869, cu frăgezimi petrarhiste traduce sub vălul cochetăriei un influx al focului. Infinitul se confundă cu finitul, celestul cu pămînteseul:

POETUL

Tu ești o undă, cu sint o zarc, / Eu sint un tărmar, tu ești o mare, / Tu ești o noapte, eu sint o stea — / Iubita mea.

IUBITA

Îți par o noapte, îți par o taină / Muiată-n pala a umbrei haină, / Îți par o cîntec sublim încet — / Iubit poet? / O, tot ce-i mistic, iubite barde, / În acest suflet ce ție-ți arde, / Nimica nu e, nimic al meu — / E tot al tău.”

Țirziu, într-o *Odă* (în metru antic), pretext de evaziune într-un spațiu mitologic, pretext de analogii de asemenea, focul și combustia apar ca principii ale destinului. În acest caz, oda e de fapt o meditație asupra condiției umane. Selenar, abstras din contingent, mai degrabă spectator decât actor, poetul își contemplă suferința *dureros de dulce*, (aliat paradoxal de trăsături contrarii — un *ozymaron*), stare de amortire existențială comunicată cu o voce aproape neutră. Vocea poetului e aici, nici vorbă, o voce a Umanității, proiectîndu-se pe un orizont de eternitate. Romanticul încearcă să-și potrivească masca unui clasic, punînd în locul tensiunii individuale o conștiință acomodată cu normele generale. Focul și Apa, care se cheamă reciproc pentru stabilirea unui echilibru, se constituie în

însemne, simboluri ale unei ecuații fără soluție, ceea ce face ca tonul odei eminesciene să aibă în subtext afinități cu reacțiile modernilor de astăzi:

„Jalnic ard de haina-i; / Focul meu a-l stinge nu pot cu toate / Apele mării.

De-al meu propriu vis, mistuit mă valet. / Pe-al meu propriu rug, mă topeș în flăcări... / Pot să mai renviu luminos din el ca / Pasărea Phoenix?”

Gheața simbolizează un regim al insensibilității, revărsînd o teroare confuză. E un nonsens să se vorbească de *statornicia iubirii* ori de *statornicia părerilor de rău*, cînd nici aștele nu ies de sub legea morții iar focul poartă în sine germele unui sfîrșit inexorabil. Nici o iluzie în acest sens. Filozofează sceptic *cugetătorul* din *Scrisoarea I*, cu priviri dilatate, obișnuite cu vastitatea:

„Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș / Cum se-nchide ca o rană printre norii întunecoși, / Cum planetei toți îngheață și s-avîrl rebeli în spat...”

Astralul intră la Eminescu în categoria metaforelor obsesive, a obsesiilor tematice, relevînd prin analogii o lume în care pateticul și tragicul se „depersonalizează” prin tratate *extensivă*, în frescă. Frigiditatea extatică a Luceafărului aparține unei lumi de dincolo de bine și de rău. Distanțe astronomice atenuează ccururile stînzei iubirii:

„De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte, / Oceanul cel de gheață mi-apare înainte: / Pe bolta alburie o stea nu se arată, / Departe doară luna cea galbenă — o pată...”

IV

André Maurois așeza existența lui Shelley sub semnul apei (prima soția a acestuia și el însuși mor înecați) iar pe aceea a lui Balzac sub semnul titanismului: *Promethee ou la vie de Balzac*. În literatura română, Sadoveanu admiră deopotrivă solemnitatea munților și tihna Deltei. Blaga e cu prioritate alpin. Despre „marea întîlnire cu Muntele”, poetul a lăsat, de altminteri, o confesiune memorabilă: „Dincolo de ceea ce îmi arată, Muntele mai era firește și altceva. Muntele mai era ursul și mistrețul, ursul care, precum îmi închipuiau, putea să-ți iasă în cale la fiecare pas (...) și mistrețul albăstrui „mătăhălos (...) Muntele mai era vipera cu semn în frunte, ce stă la pîndă, arămie, prin pietrele bătute de soare, sau întunecată prin tufole de afin. Purtaț de ochi și de închipuire, mă pătrundeam, cu și fără fabulație, prin toți porii, de vraja și primejdia Muntelui” (*Hronicul și cîntecul vrștelor*, 1965, p. 56). Eminescu nu pare sedus de munții necintinți, decât în măsura în care (ca în *Miradoniz*) ei duc spre basm, spre arhetipuri și mister. În genere, poetul nu e atent la reprezentări, ci la semnificații. Zina Miradoniz locuiește-ntr-un palat cu „colonade” de munți. Florile, „ca arborii-s mari”, fluturii, au aripi de „curcubău”, pe „mîndre plaiuri” se văd cărări cu „pulbere de-argint”. La sălașul alpestru al zeilor Daciei (din *Memento mori*) se merge pe „scări de negre stînci”, împrejmuite de păduri imense:

„Și din cupe beau aurora cu de neguri albe spume, / Pe cînd mii de fluvii albe nasc în umbră și răsun...”

Pentru Eminescu, muntele semnifică mirificul, sublimul inaccesibil, abandonul „într-o dulce și umbrăsoasă, viorie atmosferă”. Pe „drum de noui”, Zamolxe mină „caii lui de fulger”, înfruntîndu-se cu Jupiter, rațura toată participă simbolic: „munți se clatin, ceruri tremur, marea moare”. Acela care vrea să dezlege *enigma vieții*, trebuie să urce spre muntele *magului călător în stele*, în locuri cu „piatră detunată”, pentru a măsura de sus lumea de *văi*; frămîntatul *teatrum mundi*... În măsura în care muntele înseamnă acumulare, concentrare de forțe tainice, el este, prin verticalitate, o cale de a transcende spre firmament și de a trăi într-un univers al miracolelor. Apa implică ideea de trecere, de desfășurare. Acvaticul fiind regimul undulației materiei, la Eminescu izvorul, riul și marea simbolizează o rotire în trei timpuri, o metamorfoză a stadiilor existenței. Că eternitatea e o succesiune de stereotipii, repetiții în cerc închis stă mărturie *valul*, semn al mobilității perpetue: „Se pare cum că alte valuri / Cobor mereu pe-aceiași vad, / Se pare cum că-i altă toamnă, / Ci-n vece aceleași frunze cad...” Deși apa e un *duire*, acompaniament muzical sau plîns de rezonanță metafizice și un principiu al stabilității tonice, acvaticul favorizează nu o dată uitarea de sine sau cel puțin acceptarea unui destin. Luna, plînd în enigmatică peste „indiferența, solitaria mare”, marchează ritmurile unui orologiu universal, de sub a cărui lege nimeni nu poate scăpa. La Baudelaire găsim metafora simbolică *fluviu de uitare* (*Les Phares*), apropiată ca timbru de un eminescian *fluviu al cîntării*. Uitarea, la Eminescu, devine cîntec, dar să ne reamintim că în *Memento mori* sintem în plină mitologie, ca în acest tablou al unei Dacie ferice: „Prin pădurile de basme trece fluviul cîntării. / Cîteodată între codri el s-adună, ca a mării / Mare-ogîndă, de stînci negre și de munți împiedecat / Și-un gigantic lac formează, într-a cărui sîn de soare / Curge aurul tot al zilei și îl imple de splendoare...”

În momente de plenitudine afectivă de alt gen, cîntecul omului nu se sustrage tristeții difuze. O stare sufletească individuală: „Sara pe deal buciumul sună cu jale”, apare ca reflex al materiei ce se naște în durere: „Apele plîng, clar izvorînd în finime...” E un plîns surdinizat ce însoțește trecerea, căci în „același timp, luna pe cer trece-asa sfîntă și clară”, „nourii curg”, „stelele nasc umezi”, toate sugerînd prin convergența efectelor o halucinantă mișcare interioară. Există momente de excepție? Erotica e un mod al uitării, însă doar în frîntura unei secunde. Un personaj mitic, Luceafărul, dezvăluie „copilei” din poem mirajul unui somptuos subacvatic: „Colo-n palate de mărgeon / Te-o duce veacuri multe, / Și toată lumea-n ocean / De tine-o să asculte...”

(continuare în pag. 15)

de Al. CALINESCU



jakobson

Un eveniment este reunirea într-un volum a celor mai importante scrieri de poezică ale lui Roman Jakobson; Tzvetan Todorov este acela care a avut această inițiativă, materializată într-o masivă carte (510 p.), apărută în 1973 la Editions du Seuil (coll. Poétique) sub titlul *Questions de poétique*. Serviciile pe care le aduce cercetătorului această carte sint inestimabile. Este, mai întii, primul volum ce oferă o imagine de ansamblu (nu completă, căci editorul a operat o selecție) a activității de poetician a lui Roman Jakobson. În al doilea rînd, aflăm aici studii „dezgropate” din reviste și culegeri greu accesibile, unele din perioada primelor manifestări ale „Opoiaz”-ului și apoi ale cercului de la Praga. Modul în care este organizată cartea reflectă dorința editorului de a sistematiza vastul și variatul material pe care l-a avut la dispoziție. Prima secțiune reunește scrieri (toate, cu excepția ultimului, apărute între 1919 și 1937) ce ridică probleme de teoria artei și literaturii: *Despre realism în artă* (publicat pentru prima oară în 1921), *Futurismul* (1919), *Principii de versificație* (1923), *Muzicologie și lingvistică* (1932), *Decadența cinematografului?* (1933), *Ce este poezia?* (1933—1934), *Dominanța* (1935) etc. În a doua secțiune sint incluse texte a căror „temă” generală o putem afla formulată în titlul celebrului studiu *Poezia gramaticii, gramatica poeziei*. Toate aceste texte au fost publicate pentru întia oară între 1961—1972. Pe lîngă cîteva articole cu caracter predominant teoretic (*Limba-jul în acțiune, Paralelismul gramatical, Structuri lingvistice subliminale în poezie*), întilnim aici o serie de analize, de demonstrații practice menite să confirme (sau să amelioreze) premisele teoretice inițiale (deși, o putem spune de pe acum, demersul de poetician al lui Jakobson se caracterizează printr-o strînsă întrepătrundere a teoriei cu practica, prin aceea mișcare de „du-te — vino” între principii teoretice și analize minuțioase pe text, încît devine practic imposibilă stabilirea unei demarcații nete între scrierile sale pur „teoretice” și cele, să zicem, aplicative): intră aici comentarea unor poeme de Dante, Du Bellay, Shakespeare, Blake, Baudelaire, Eminescu, Brecht, Pessoa (majoritatea acestor texte sint scrise în colaborare). În fine, un inedit absolut: un „postscriptum” ce reia și dezvoltă anumite teze ale conferințelor prezentate de Jakobson la Collège de France în 1972. O surpriză nu se poate mai plăcută, fiind vorba de un text eminentement polemic, în care Jakobson răspunde obiecțiilor ce i s-au adus de-a lungul anilor: text scripitor de inteligență și vervă, și în același timp emoționantă demonstrație de consecvență și de probitate intelectuală.

Lectura volumului ne arată cît sint de îndatorați lui Jakobson toți cercetătorii actuali, semioticienii sau poeticienii. O comparare a analizelor din *Questions de poétique* cu cele, de pildă, ale lui Nicolas Ruwet din *Langage, musique, poésie* sau cu cele din *Essais de semiologie poétique* ar reliefa rolul de deschizător de drumuri al lui Jakobson. Pe de altă parte, teoreticianul „gramaticii poeziei” a ridicat, de la început, toate marile întrebări pe care le-a pus, le pune și le va pune poezia, și în primul rînd întrebarea-cheie: ce este literatura? ce anume conferă unui mesaj verbal caracterul de operă literară? Cu o tenacitate exemplară, Jakobson a urmărit aflarea unui răspuns, și ceea ce este important aici nu e aflarea unui răspuns „definitiv”, cît căutarea însăși, cercetarea ca atare. Spunem aceasta gîndindu-ne la faptul că cercetările lui Jakobson au exercitat o extraordinară influență stimulatorie, au deschis drumuri și nu le-au închis, au furnizat instrumente de lucru și sugestii metodologice și nu rețete și soluții universale aplicabile. În acțiunea de asediere și de eliminare treptată a ceea ce pare „inanalizabil” într-o operă literară Jakobson a făcut pași decisivi, îndemnîndu-și în permanență discipolii să meargă mai departe; e un frumos exemplu de gîndire ce poate fi aplicată creator, de gîndire stimulatorie și nu inhibantă. Ar mai trebui spus aici că și atunci cînd au fost respinse tezele jakobsoniene au dat naștere unor discuții profitabile și că, la urma urmei, chiar numai numeroasele comentarii pe marginea analizelor făcute de Jakobson și Lévi-Strauss *Pisicilor* lui Baudelaire ar putea fi considerate, în ele însele, un moment de cotitură în istoria poeziei.

Încă în primele sale texte Jakobson a definit cu exactitate obiectul cercetărilor de poezică: „Obiectul științei literaturii nu este literatura ci *literaritatea*... Dacă studiile literare vor să devină știință, ele trebuie să recunoască în *procedeu* „personalul” lor unic”. Opțiune decisivă, care conferă poeziei caracterul de știință, și pe care Todorov o comentează astfel: „Obiectul unei științe nu este, nu a fost niciodată, un obiect real, luat în el însuși; nu vor fi, în cazul studiilor literare, nici operele literare ele însele (așa cum „corpurile” nu sint obiectul fizicii, sau al chimiei, sau al geometriei). Acest obiect nu poate fi decît construit: el este făcut din categoriile abstracte pe care cutare sau cutare punct de vedere ne permite să le identificăm în sinul obiectului real, și din legile interacțiunii lor” (*Roman Jakobson poeticien*, în *Poétique*, 7, 1971). Așa cum demonstrează Todorov, unele din ideile lui Jakobson fuseseră susținute și de alți teoreticieni sau creatori (Novallis, Baudelaire, Valéry, Sartre) dar de data aceasta avem de-a face cu o demonstrație științifică, pusă în slujba scopurilor fundamentale ale poeziei. Se întîmplă chiar că unele analize ale lui Jakobson să invalideze anumite interpretări ale criticii tradiționale: un studiu precum „Ara verbală a lui Shakespeare în *The expence of spirit*” scoate în evidență prezența masivă a arbitrarului și a aproximativului în multe comentarii anterioare. Jakobson, desigur, analizează poezia în primul rînd în calitate de lingvist, dar o face țînd seama de faptul că literatura este înainte de toate *limbaj*; de aceea, dacă analizele sale ar putea părea uneori fastidioase, trebuie să înțelegem că Jakobson vrea în permanență să demonstreze tocmai importanța limbajului, a materialului grație căruia literatura există ca *artă*. De altfel, celor care se declară pic-tisii și agasați de analizele sale, savantul le răspunde cu cuvintele lui Baudelaire: „Quel est donc l'imbécile qui traite si légèrement le Sonnet et n'en voit pas la beauté pythagoriciue? Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense”. Volumul încheagă imaginea unei personalități deschise manifestărilor artistice cele mai diverse (poezie, pictură, cinematograf etc.) și solidară cu manifestările cele mai îndrăznețe (așa-numitul „formalism” fiind și o critică de susținere a avangardismului sovietic al anilor '20); capabilă să aprecieze și să înțeleagă specificul unor texte din epoci și din arii lingvistice din cele mai difrite. Este de domeniul evidenței că una din explicațiile expansiunii poeziei în secolul nostru stă în șansa de a fi numărat printru promotorii ei o personalitate de talia lui Roman Jakobson.



de Adrian MARINO

toposforschung

Mai puțin bogată în studii istorice și aplicate decât volumul anterior (*Toposforschung, eine Dokumentation*, herausgegeben von Peter Jehn, Frankfurt M., Atheneum Verlag, 1972, 348 pp.), cu al cărui sumar se suprapune în câteva texte, deschizând însă perspective teoretice mai largi, mai cuprinzătoare, recenta culegere a lui Max L. Baumer (*Toposforschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, 364 pp.), constituie — cel puțin deocamdată — cea mai reprezentativă lucrare germană în acest domeniu. Dominată încă de personalitatea lui E. R. Curtius, întemeietorul noii școli germane de *Toposforschung*, este firesc ca totalitatea analizelor și contribuțiilor actuale să se situeze în raport cu metodele și definițiile propuse de cunoscutul autor al lui *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1948). Și este tot atât de firesc ca noile direcții de *Toposforschung* să continue, să completeze și chiar să reorienteze în trecut ansamblul cercetărilor de topologie literară plecând de la acest stadiu. De fapt, problema esențială nu este de a lua poziție pro sau contra lui E. R. Curtius, ci de a explora toate noile posibilități de dezvoltare și modernizare ale acestei discipline, pornind de la tezele, rezultatele și premisele acceptate sau existente. Să notăm, în treacăt, și faptul că acest gen de cercetări este cultivat și teoretizat mult mai mult în sfera germană și anglosaxonă, decât în cea franceză. Cercetările mai vechi ale lui A. O. Lovejoy și George Boas, studiile mai recente ale lui Irvin Ehrenpreis (*The Types Approach to literature*, New York, 1945), Eugene H. Falk (*Types of Thematic Structure*, Chicago-London, 1967), și în special ale lui Northrop Frye (*Fables of Identity*, New York, 1963, și altele) sînt elocvente. „Tematologia” franceză, de mult mai mică anvergură și audiență, nu se confundă cituși de puțin cu *Toposforschung*, așezată pe alte baze teoretice.

Nu vom reface acum nici istoria ideii de *topoi* și *Topik*, de veche tradiție dialectică și retorică, nici de *loci communes*, noțiunea — azi — compromisă prin conotații negative, nici întregul proces de „retorizare” al literaturii europene, atât de pronunțat până în secolul al XVIII-lea. Ultimele cercetări sînt întrunită fie de Peter Jehn, fie în culegerea de față, în studiile lui Berthold Emrich (*Topik und Topoi*, 1966), Valter Veit (*Toposforschung*, 1963), August Obermayer (*Zum Toposbegriff der modernen Literaturwissenschaft*, 1969), pentru a nu mai aminti de fragmentul reprodus din E. R. Curtius (*Begriff einer historischen Topik*, 1938). Interesant ni se pare alt fapt și anume sensul evoluției acestei discipline: de la identificarea, inventarierea, clasificarea și schematizarea unor teme și tipuri de argumentare dialectico-retorică (*sedes argumentorum*), la transformarea acestor *topoi* în figuri retorice pure, apoi în *topoi* poetico-literari de mare tradiție, continuitate și circulație europeană, pentru a evolua în cele din urmă spre o topologie a conceptelor și ideilor literare. Este stadiul ulim, cel mai înaintat și mai actual al problemei care ne preocupă, și sub acest aspect studiul lui Otto Pöggeler (*Dichtungstheorie und Toposforschung*, 1960) constituie contribuția cea mai originală a întregii culegeri. Il citisem anterior (în întregime) și în *Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 5 (1960) pp. 89 — 201, și impresia la relectură a rămas aceeași.

Fără îndoială, bazele au fost puse în special de E. R. Curtius. Ce sînt acești *topoi* și cum pot fi folosiți în studiul ideilor literare? Definiția cea mai adecvată și mai utilă rămîne: „Clisee durabile sau scheme de gândire și expresie” (*feste Clichés oder Denk- und Ausdrucksschemata*). Rețineam deocamdată doar aceste două elemente: „durabilitate” (permanență, stabilitate) și „schemă de gândire”, prin extensiune a „ideilor”. Cine a citit sau măcar a răsfoit pe E. R. Curtius își reamintește de existența unei adevărate *topici* a ideilor literare: „Poezia ca teologie”, „Poezia ca filozofie”, „Muzele”, „Clasicismul”, „Manierismul”, „Simbolismul cărții”, „Nebunia divină a poetului”, etc. etc. *Topica*, la acest stadiu, nu mai este literară (de genul *carpe rosam*, *locus amoenus* etc.), ci devine teoretic-literară. Otto Pöggeler reia, completează și adâncește cîtiva din acești *topoi* (*göttlichen Wahnsinn der Dichter, Dichtung und Theologie* etc.), în perspectiva unei adevărate topologii a concepțiilor despre poezie (*eine Topologie des Dichtungsverständnisses*, p. 135), cu implicații considerabile: tendință spre universalitate, permanență, anonimă (sub raportul paternității), recurență, inclusiv în opere pur literare. Noi dovezi în acest sens aduce și August Obermayer (*Die Topoi und ihre psychologische Differenzierung in den Dramen Grillparzers*, 1970), unde se demonstrează existența unei întregi serii de *dichtungstheoretischen Topoi* în *Suppho* și în alte opere: „Nebunia poetului”, „Poetul ca Dumnezeu”, „Poezia ca teologie ascunsă” (*verborgene*), „vîrsta de aur” etc. toate de mare tradiție europeană. Sînt *topoi* care-și fac reparația și la Grillparzer nu se știe bine prin ce filieră. Or, tocmai în astfel de recurențe și si-

multaneități de idei literare, fără influență și contaminare directă, stă nodul problemei.

În mod inevitabil, întreaga teorie a lui *Toposforschung* se bazează pe noțiunea fundamentală de *constantă*, universală, permanentă, identică cu sine, continuă, „tradițională”, folosită sub diferite denumiri foarte apropiate (*Form- und Ausdruckskonstanten*, p. 212; *Formkonstante*, p. 210; *Konstanten*, p. 123 etc.). Ideea de „circularitate”, inclusă în orice proces de recurență, apare și ea în mod necesar (p. 117). Trebuie precizat că din aceste constatări și concepte actuala *Toposforschung* scoate două concluzii esențiale: unitatea și continuitatea literaturii europene și existența unei „fenomenologii a literaturii” ca premisă pentru o nouă „știință a literaturii” (p. XI, XV), întemeiată pe studiul constantelor și formelor structurilor literare unitare în timp și spațiu. Ar exista, prin urmare, o istorie literară europeană (și prin extensiune chiar mondială) simultană și, în orice caz, „anonimă”, scrisă de o „istorie literară fără nume” (E. R. Curtius, p. 14), constituită doar din forme și constante recurente. În felul acesta „retorica” și „tradiția” devin concepte „transcendentale” (p. 162), iar literatura europeană o mitologie supratemporală, în afară de timp și istorie (p. 110, 118). Punct de vedere extrem de nevrăgic, substanțial identic cu al conflictului dintre sincronie și diacronie.

Soluția nu poate veni în nici un caz prin ignorarea istoriei, ci prin convertirea dialectică a topiceii în istorie: istoria confirmă topica și invers. Există o *historische Metaphorik* (p. 211), un imens depozit de imagini-tip, cărora istoria le dă succesiv conținuturi, funcții și contexte variabile. Citiți bine, atît E. R. Curtius cit și „elevii” săi nu afirmă alte teze: Orice stil este „marcat” de istorie (p. 103); apar noi *topoi* care adesea se combină cu cei vechi (p. 17); nici o teorie literară nu poate fi studiată izolat, desprinsă de totalitatea celorlalte concepții (pp. 20—21); ideile noi continuă și reformulează *altfel* ideile vechi, tradiționale (p. 15); există un „mediu” sau „context istoric” (*historische Umwelt*, p. 301); funcțiile clișeeilor literare devin pozitive sau negative în raport cu aceste contexte (p. 316, 343, 348) etc. Demonstrația o face, plecînd în special de la *Topos-ul „Dyonisos”*, Max L. Baumer, în *Dialektik und zeitgeschichtliche Funktion des literarischen Topos* (1972). Care ar fi pasul următor și cel mai modern al acestor *Toposforschungen*?

Soluția constă (după noi) în formalizarea și modelarea întregii operații. Dacă există „constante” care sînt sau pot fi grupate în „clisee”, „formule abstracte” (p. 72, 77, 183), aceste „formule” printr-un proces de purificare și schematizare din ce în ce mai riguroasă, mai radicală, pot fi convertite în adevărate „modele”, în sensul actual, formal-operațional, euristic, al cuvîntului. În mod evident, noțiunea de „model” apare sub forma *Vorstellungsmo-dell* (p. XV), *Modellformendes Gefühls* (p. 143), dar în aceste concepte formalizarea nu este totală. Coexistă încă două planuri care urmează a fi total dissociate: *model* (= exemplar, „ideal”, obiect de imitație), și *model* (= schemă, imagine topologică a imitației). Reprezentarea ca schemă, clișeu abstract, constituit din invarianți organizați structural, aceasta ar fi soluția. Uneori ea pare a fi întrevăzută, sau se lasă bănuită, conform relației: *topoi — constante — sistem de idei*. Căci, în ultimă analiză, orice *topos* teoretic participă și ilustrează o structură constantă (p. 25, 26), în interiorul căreia există un sistem esențial de relații (*Seinsverhältnisse gedacht und geformt*, p. 268). Fără îndoială, ajunși la acest stadiu, am depășit concepția actuală oferită de *Toposforschung*. Dar dacă privim cu atenție, surprindem și alte elemente care sprijină ipoteza noastră.

Orice *topos* și orice lectură a unui *topos* presupun un punct de vedere, și o „cristalizare într-o formulă” (Otto Pöggeler, p. 81), care începe să joace rolul său euristic, operațional (p. 27), adevărat „instrument de interpretare” (*Instrument des Textverständnisses*, p. 251). Topologia devine în felul acesta o metodă de interpretare literară, o hermeneutică, extinsă de la domeniul literar la cel teoretic-literar, capabilă, de lecturi simultane, deci de o lectură topică a unor epoci întregi, considerate „ca totalitate” (p. 7—8). Or, spre aceleași obiective tinde și teoria modelării ideilor literare, în curs de elaborare, față de care *Toposforschung* reprezintă stadiul imediat anterior.

Lectură instructivă, uneori dificilă, chiar aridă, erudită, tehnică, cu insistențe și analize minuțioase în stil foarte „germanic”, culegerea lui Max L. Baumer constituie o bună lucrare de referință teoretică și documentară. Ea oferă o solidă infrastructură (ca și volumul lui Peter Jehn) pentru orice contribuții și dezvoltări viitoare a modelelor ideilor literare, construite printr-o permanență interdependentă a speculației și textelor, a imaginației teoretice și controlul riguros al datelor obiective.

„lovitura de teatru verbală” la creangă

Pentru comentatori, în efortul lor de a încerca cel mai strîns specificul artei lui Creangă, mijlocul cel mai eficient al povestitorului e de a deplasa interesul de la epic la dramatic, prin dialogizarea peripecțiilor. Să fie aceasta totul? În *Povești*, în *Amintiri...* se vorbește enorm, desigur, iar eroii par atît de vii, de „adevărați”, nu atît prin portretizare exterioară, vestimentație, circumstanțe, ci prin nuanța inimitabilă a fluxului lor interior, devenit perceptibil prin felul exprimării, sporovăitor. Aspectul mai puțin subliniat e, însă, că nu numai peripecțiile sînt dialogizate, dar și comentariul autorului, — mai abundent decît se relevă îndeobște și cu funcții de stil indirect liber unele în proza românească. Un procedeu care ajunge la maxima lui funcționalitate și strălucire în *Amintiri...*, însă din care Creangă scoate inepuizabile efecte din vremea cînd scria *Poveștile*, e de a se aduce și pe sine, așa-zicînd, ca „erou” foarte volubil în textura naratiunii. El nu se ascunde, nu se impersonalizează — în postura de comentator fiind, — cu autorii de nevele sau romane de tipul obiectiv, ci se etalează, iese mereu în față, se amestecă parcă de-aieva printre eroi, fără să ajungă prin asta la efecte distonante (sentimentalism, moralizare, alunecarea în filosofie), ci dimpotrivă. La mijloc, e o tehnică a participării și a detașării de oamenii evocați de evenimente, cu o știință de a le alterna în care nu-i cunoaștem egal lui Creangă în proza românească. De altminteri nu în asta rezidă oare întreaga artă a celor pe care-i numim prin definiție *povestitori*? Procedeele amintitei participări și detașări, din care vom re-

liefa aici doar unul, sînt de fapt inepuizabile și ele în îndeosebi de marea capacitate de invenție verbală a autorului, de genul său în a potrive cuvintele pe un complicități umoristic. Participare, amestec printre eroi și în același timp detașare, invitația latentă adresată cititorului de a urmări totul cu luciditate, nici nu ar fi cu puțință în alt chip.

Esențialmente, în toate acestea e vorba de o tehnică a *cuvintelor-poantă*, de ceea ce s-ar mai numi *lovitura de teatru verbală*. Tehnica aceasta e menită să bruscheze în chipul cel mai desfătător cu puțință atenția ascultătorului (în poziție de cititor), s-o biciuiască, să-i ofere surprize neîntrerupte și în ordinea comicalului de situație, dar și oarecum în sine, grațuit. Comic grațuit, pentru că scriitorul are și plăcerea *cuvintului pentru el însuși*, — surprinzător, pitoresc, rar zemos, ghidus, savant-onomatopoeic (adică de o concretețe nu numai uluitoare, ci și perfect funcțională în cazul dat), după cum are gust să închege întregi construcții de acest fel. Iar prin aceasta, *tehnica poantei* apare la Creangă cu o menire opusă, compensatorie, față de folcloric-uzitata *cazulă*, — mai săracă în efecte, după cum se știe, mai stereotipă, avînd funcția de a orienta pe ascultătorul din popor, de a-l avertiza cum că „înainte mult mai este”, că basmul abia începe ori că e pe la capăt. Inovația introdusă de Creangă trebuie bine delimitată. În mod obișnuit, după cum se știe, poanta apare în final, e „lovitura de teatru verbală” menită a încorona printr-o formulă condensată impresiile de ordin comic, Creangă o face să apară unde nu te aștepti. Uneori,

un precursor: cesar bolliac

O existență veșnic agitată, îngratată uneori, dar totdeauna sub tensiunea marilor elanuri a fost aceea a lui Cezar Bolliac. Omul, cu vocația lui de enciclopedist, e mai interesant și mai complex decît legenda care l-a însoțit, strecurîndu-se adesea și în istoriile literare. S-a risipit cu generozitate, chel-tuindu-și energiile în întreprinderi pe care nu le-a putut duce, toate, la bun sfîrșit. Epoca lui, de renaștere culturală și națională, o cerea, Menirea sa, de aceea, a fost mai ales aceea a unui precursor.

În literatură, Bolliac descinde cu un ambițios volum de meditații în proză (1835), izvodite sub semnul preromantismului și, îndeosebi, al celebrelor *Nopți* ale lui Young, într-un cadru nocturn, învăluit de o melancolie neguroasă, eroul, victimă a unui „mal du siècle” închipuit, filozofează pe teme mari cum sînt iubirea, prietenia, labilitatea soartei. Sub poza evident livrescă, gesticulația temperamentală, cabotină, nu prevestea un liric profund. Scriitorul e un extravertit, cu introspecția întimplătoare. Discursul său poetic avea să fie, foarte adesea, oratoric curat, cu rare accente de adevărată poezie. Bolliac e, după propria-i spusă, un „poet contemplativ” — a cărui simțire, intensă, nu se transfigurează decît anevoie. În poezia erotică, deci, ca și în aceea reflexivă ori în

satiră, scriitorul, handicapat și de o expresie nu prea fluentă (simțul limbii nu e dezvoltat la Bolliac — de unde și speculațiile care s-au făcut asupra ipoteticei origini a acestui fiu de aventurier străin), ratează „Nu-i de mirare. El este un orator înnăscut, îmbătut de fraza sonoră și energetică, temperament mai mult cerebral, abstractizant, decît intuitiv, iubind subtilitățile, eventual fastuoase, și declamîndu-le retoric, melodramatic, în antiteze violente și spectaculoase. Și totuși, surprinzătorul Bolliac crează, în pastelurile sale, o poezie a naturii de o neașteptată prospețime. Unele note (*O dimineață pe malul lacului*) îl anunță pe G. Coșbuc. Micul lui cap de operă este *O dimineață pe Caraiman*, unde se dezvoltă pentru întia dată interesul său pentru mitologia dacă. Ca poet social, Bolliac cîntînd „iobagul ș-a lui lanțuri de aramă” a fost omagiat nu doar de Eminescu, care pare să-l fi citit cu atenție, dar de o întreagă exegeză ulterioară, îndeosebi recentă. Nu mai vorbim de manuale. Ca tematică, demersul fusese mai mult decît meritoriu — și una din dovezi este că versuri ale sale (*Sila. Căzusu* ș.a.) prefigurează poeme de mai firziu ale lui Eminescu, Coșbuc, O. Goga, exercitîndu-și o fertilită înrîurire mai ales asupra poezilor de la „Con-temporanul”. Dar lamura operii

jurnal de critic

Un critic nu se contrazice atunci cînd, de pildă, afirmă despre poezia lui Bacovia că, datorită monotoniei, are capacitatea de-a obseda și, despre versurile lui Dumitru M. Ion, că, fiind monotone, îl lasă pe cititor indiferent. În literatură, aceeași cauză produce efecte diferite. Și, chiar dacă nu ar fi așa, criticul are datoria să sacrifice oricînd consecvența față de sine în favoarea consecvenței față de adevăr.

O prejudecată des înfîntată în critică este raportarea operii la exigențele genului din care ea prezintă sau se pare că face parte. Căzulu cel mai recent îl constituie cartea lui Marin Sorescu, *La lilieci*, căreia i s-a obiectat, deopotrivă, că este prea discursivă pentru a fi poezie și prea liricizantă pentru a se susține ca proză. Dar, pur și simplu, ca text, este sau nu este valoroasă?

Teoria suprarealistă a dicteului automat n-ar putea produce, dacă ar fi aplicată consecvent, decît poeme previzibile de genul celor ale lui Bo-

lincianu sau Vlahuță. În subconștient sînt depozitate nu metafore insolite, ci locurile comune pe care gîndirea, după ce, din spirit de economie, le-a verificat o dată pentru totdeauna, le folosește ori de cite ori are nevoie să se exprime cu promptitudine. Spontanitatea este banală. Asocierile neașteptate din poezia suprarealistă se realizează, dimpotrivă, printr-o luciditate creatoare maximă, prin evitarea obsesivă (și obsitoare, fiindcă devine scop în sine) a oricărui automatism lingvistic.

Cei mai mulți dintre poeții de azi nu mai scriu poeme, ci cicluri. Ei nu se mai abandonează clipei, ci adaugă, cu o chibzuință inginerască, cite un nou detaliu la marea construcție proiectată. Acest mod sistematic de a concepe poezia reprezintă poate cea mai nefastă influență a criticii asupra lor. Venind în întîmpinarea viitorilor exegeți care vor căuta, desigur, o idee centrală, organizatoare, diferiți poeți cultivă cu ostentație o asemenea idee și își inchipuie că astfel și-au asigu-

ce-l drept, o pleazăse tot spre finalul unor peripeții, ca în **Popa Duhu**. O veritabilă stupoare se produce la un moment dat în clasa părintelui Isaia Teodorescu, atunci când din sîd nu nemicatului de Oslobanu cade un urs enorm, făcut din brînză și mămăligă, pe care ceilalți școlari sîd din bănci să-l prindă. În acest punct al narațiunii, Creangă conchide nu atât prin vreo întrebare propoziție, cît prin cuvîntul rar, foarte plastic prin sine, pe care numai cu rezervele și spontaneitatea lui verbală îl putea găsi: „Și-atunci se făcu în clasă o chirfosală!... Cuvîntul e atât de izbitor, de grotesc-onomatopoeic, încît face cît o descriere întregă a hazliului spectacol. Însă asemenea cuvinte-poantă apar la Creangă peste tot, producînd nedesimțit efecte de ironie subtilă sau de umor gros, situații insolite, demitizări sau remitizări etc. Sint, am putea spune, printre mijloacele principale de producere a efectului distanțării, fără de care nu e și cu puțință comicul. Iar comicul în basm, generalizat într-o anume ipostază a lui, — cea umoristică, — nu e o caracteristică definitorie în chip exclusiv a eposului folcloric. Încît, optînd pentru asemenea modalitate, Creangă se depărta incumensurabil și în felul acesta, structurîndu-și în felul său viziunea, de culegători ori prelucrători de folclor, de creatorii „a la manière de...”, oricît de ilustrîi fie aceia.

Să examinăm cîteva situații și proceduri de genul amintit, evidențîndu-le rezultatele. Vorbim astăzi mult, spre exemplu, despre demitizare și efectele ei. Cu cît simț al bunului gust și cîtă oportunitate se avîntă autori contemporani în tot soiul de demitizări, ar rămîne de discutat de la caz la caz. Iată-l însă pe Creangă, în **Ivan Turbina**, puzcînd la o radicală desolemnizare a lui Dumnezeu și a lui Sfințitul Petre (întrecuț numai de cea din **Povestea poveștilor**, cînd Isus e pus să vorbească „burulesnos”): „Și cum mergea Ivan, soavînd cînd la o margine de drum, cînd la alta, fără să știe unde se duce, puțin mai înainte lui mergeau din întîmplare, pe-o cărare lăturănică, Dumnezeu și cu sfințitul Petre, vorbind ei știu ce. Sfințitul Petre, auzind

pe cineva cîntînd din urmă, se uită înapoi și, cînd colo vede un ostaș mătăhînd pe drum în toate părțile. — Doamne, zise atunci sfințitul Petre, spăriet: ori hai să ne grăbim, ori să ne dăm într-o parte, nu cumva ostășul acela să abă haraș și să ne găsim beleaua cu dînsul. Știi c-am mai nîncat eu odată de la unul ca acesta o chelfăneală. — N-aj grijă, Petre, zise Dumnezeu. De drumețul care cîntă să nu te temi. Ostașul acesta e un om bun la inimă și milostiv. Vezi-l? Are numai două carboave la sufletul său; și, drept cercare, hai, fă-te tu cerșitor la capătul ist de pod, și eu la celălalt. Și să vezi cum are să ne deie amîndouă carboavele de pomană, bietul om! Adu-ți aminte, Petre, de cite ori ți-am spus că unii ca aceștia au să moștenească împărăția cerurilor”.

După cum se vede, totul se bazează pe un magistrat început de punere în scenă, menită a declanșa fără pic de tărăgănare intriga basmului. Dar ce „punere în scenă”. — cu cîtă economie și adevărate de mijloace, raportîndu-le la rezultate! Cuvintele-poantă și construcțiile întregi de același gen sînt dozate fără greș, pentru a configura un anume fel de a fi al eroilor, un anume gen de întîmplări pe care le putea chema acest fel de a fi, dar mai cu seamă pentru a scurta calea spre năstrucnicile ce aveau să vină. Atotputernic, precum și tradiționalul său însoțitor, nu merg în felul cum ne povățuiesc reprezentările canonice, ci „din întîmplare, pe o cărare lăturănică”, și vorbesc „ei știu ce”. Nu-s de fel solemni, prin urmare, ci, potențînd o tendință existînd dintotdeauna în metafizica populară a românilor, apar dintr-o dată cu nu știu ce familiar în felul lor de a fi, ca niște drumeți oarecare de țară. Însă demitizarea merge aici mult mai departe ca în folclor. Încă de la prima construcție-poantă, acel înimitabil „vorbind ei știu ce”, care sugerează detașarea aproape indiferentă, nu reprezentarea evlavioasă; aceea ar fi impus limbajul oracular și cine știe ce revelații grave, în vreme ce viziunea lui Creangă sugerează un foarte laic mod de a tănui ei în de ei. În fraza următoare, un singur cuvînt-poantă, „mătăhînd”, — plastic-onomato-

peic, dintre cele cum numai Creangă putea găsi, sintetizează pe dată o situație, prin virtuțile lui metaforic-cinetice, și vestește o altă, obscur-nelinistitoare. Modul cum și-o reprezintă sfințitul Petre, prin strategia pe care i-o împloră ilustrului său însoțitor, aruncă de pe acum totul în registrul comic, cu un început de lărgire în cele ce-i întoarce Domnul: construcția verbală rezumată „vezi-l?” avînd funcții de poantă și ea în raport cu spaimea pășitului său tovarăș de drum; complementare-s „adu-ți aminte” și „de cite ori ți-am spus”. — chipuri de a sugera că sfințitul Petre nu era numai cam fricos, dar și greu de cap, trebuind să fie mereu catehizat.

Procedul cuvintelor și expresiilor „poantă”, o dată semnalat, nu mai e nevoie să-l inventariem cu de-amănuntul, ci doar să-l mai invocăm în două-trei contexte, spre a-i preciza mai bine funcțiile. Una din acestea (prezentă aproape peste tot, în opera lui Creangă, ca și procedul însuși) e de a potența o anume virtute preponderentă a dialogului, cea maiuetică, punctîndu-i momentele-cheie. De prisos a mai sublinia aici, în prealabil, că metoda predilectă lui Creangă de a dezbatte, a răscui ideile, problemele pe toate fețele, — am zice după un corespondent popular al dialecticii socratice, — e nu numai o cale (mereu hazlie, umoristică) de a „moși” adevărul, dar, implicit, și de a evidenția diferențele nivelului, trepte, ale prostiei omenești, felurimea, dar și relativitatea acesteia (în sensul că nimeni nu e absolut total de ea). În fond, procedul în discuție e și prin această funcție a lui un adjuvant al principalei teme a operei lui Creangă, al celui germinativ a acesteia. Aceasta e prostia omenească văzută nu pur și simplu, necum absolutizată, ci prezentată extrem de nuanțat, cu evidențierea infimelor ei pricini, prin — subliniam la început — mutaarea accentului de la pura observație moralistică, de la etic, spre psihologic, — mod de a o relativiza, de a o arăta drept față de umbră a inteligenței umane, complementul ei dialectic polar. De aici, viziunea istețimii în luptă necurmată cu națingia, a punerii de pricină între oameni diferiți ca înzestrare, umoare (uneori

— numai ca grad de acumulare a experienței, fără de care învățatura teoretică nu e nimic; cine ar putea pretinde pătrundîndu-i bine opera, că Ion Creangă era străin de miezul axiomei kantiene după care „intuiția fără concept e orbă, conceptul fără de intuiție e gol?”. Lupta aceasta se dă uneori între oameni de structuri morale antagonice (Harap Alb și Spinul), între tabere întregi (Harap Alb și ortacii săi, pe de o parte, Împăratul roșu și toți cei în slujba lui, pe de altă parte), iar uneori chiar înăuntrul aceleiași om (Dănilă Prepeleac). Din într-atît de multe izvoare se alimentează umorul povestitorului!

Iată — pînă la împlinirile fără pereche din **Amintiri**... — încă vreo cîteva spicuiri la întîmplare din **Povestea**, spre a reliefa funcțiile maiuetică ale tehnicii cuvîntului-poantă. Împăratul cu trei feciori din **Harap Alb**, în discuția preliminară cu cel mijlociu, avertîndu-l: „Ai toată voia de la mine, fătul meu [să puzcîndă spre locurile lui Verde-împărat — n.n.], dar mare lucru să fie de nu și s-or tăie și ție cărările. Mai știi păcatul, poate să-ți iasă înainte vreun iepure, ceva... și pople! m-ou trezi cu ține acasă, ca și cu fratele-tău, și-ai apoi atunci rușinea ta n-a fi proastă”. Iată modul verbal propriu lui Creangă de a pune în lumină potrivită un scepticism și o ironie subtilă, altfel abia irizîndu-se printre rînduri și derivînd din buna cunoaștere de către părinte a însușirilor fiecărui copil al său. Mai departe, în **Harap Alb**, utilizarea procedurii amintit abundă. Să amintim numai marea reușită în ordinea realizării unui portret cu mijloacele sui generis, parte — verbal-antifrazice, parte — cinetic-hiperbolice (așa cum numai în episodul cu cireșele din **Amintiri**... se va mai întîmpla); fără a le mai comenta, subliniem doar cuvintele și construcțiile-cheie în ceea ce privește utilizarea magistrală a tehnicii „poințiliste”: „Mai merge el [Harap Alb — n.n.] cît merge și, cînd la poalele unui codru, numai iaca ce vede o dihanie de om, care se pîrpălea pe lîngă un foc de douăzeci și patru de stînjene de lemne și tot atunci striga, cît îl lua gura, că moare de frig. Și-a-poi, afară de aceasta, omul acela era ceva de spăriet; avea niște urechi

clăpăuge și niște buzoaie groase și dăbălăzate. Și cînd sufla cu dînsule, cea de deasupra se sfrîngea în sus peste scăfîria capului, iar cea de dedesubt atîrna în jos, de-i acoperea pîntecul. Și, ori pe ce se opra suflarea lui, se putea promoroca mai groasă de-o palmă. Nu era chip să te apropii de dînsul, că așa tremura de tare, de parcă-l zghiuia dracul. Și dac-ar fi tremurat numai el, ce ți-ar fi fost? Dar toată suflarea și fătura de prinprejur îi țineaau hangul; vîntul gemea ca un nebul, copacii din pădure se vîcărau, petrele țipau, vreascurile țîiau și chiar lemnele de foc poceau de ger, iară vervețele, găvozide, aua peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii și plîngeau în pumni, blăstemîndu-și ceasu! în care s-au născut [...] — Multe mai vede omul acesta cît trăiește! Măi tartorule, nu munca haram și spune drept, tu ești Gerlă? Așa-i că taci?... Tu trebuie să fii, pentru că și focul îngheață lîngă ține, de arzului ce ești”.

O asemenea potrivire de vorbe, nici într-una din viziunile de basme folclorice care au intrat în alcătuirea lui **Harap Alb** nu se poate găsi. Atenă la tradiție, la ce spune, povestitorul popular e atent, firește, și la cum spune, însă nu cu metoda, nu supraviețuindu-se la tot pasul. Făcîndu-și din această din urmă preocupare o obsesie și o știință, menite a potența la maximum darurile geniului verbal nativ, Creangă era un revoluționar. Un revoluționar dintre aceia, se înțelege, care nu strica rînduilele zicerii străbune, ci numai le aducea suprema întregire. Astfel, am putea spune că principala „erou” al lui Creangă încă de pe vremea „poveștilor” didactice, însă și mai cu osebire de cînd începe să publice „povești” în **Convorbiri literare**, e cuvîntul. Trebuie să ne înțelegem a distinge cu ultima acuitate metamorfozele cuvîntului, cînd îl citim pe Creangă, de pe la „povești” înainte. Pentru că de aici încolo cuvintele devin de o concretețe mai mare și mai proliferant-sugestivă decît înseși obiectele pe care le denumesc. De acum înainte, la Creangă cuvîntul începe și sfrîștește toate. — În deplină vooioșie și cu funcțiile atoteliberatoare ale acesteia.

George MUNTEANU

lui C. Bolliac nu se află în poezie, necum în aceea de care tocmai am amintit.

Bolliac e, mai curînd, un ideolog, cu lecturi bine orientate și meditații profunde în marginea fenomenului literar și artistic. Speculațiile sale de exist se constituie, de altfel, într-un adevărat program — socotit cel dintîi program romantic în teoria și în estetica românească. Se vede că ursita i-a fost astfel, de precursor. Grație mai cu seamă lui, alături de I. Heliade Rădulescu, ideile estetice ale romantismului pătrund la noi. Între timp, Bolliac, acest „Heliade mai tînăr”, cum i s-a spus, descoperise, cu evlavioasă admirație, pe V. Hugo. A fost mai mult decît o simplă revelație. Aceasta i-a decis, de fapt, evoluția literară. Sedus de concepția, romantică, a mesianismului poeziei și al poezului, Bolliac rămîne însă totodată campionul unei literaturii angajate, slujind cu abnegație o nobilă misiune socială. „Poeții cată să fie apostoli ai misiei cerești, a frăției și a libertății”. Oglîndă a vieții, poezia este și un mijloc de cunoaștere, un factor de reformă și propășire, mai mult chiar, o armă de luptă. Teză care va avea ecou la scriitorii din generația imediat următoare. Exaltînd funcția militantă a poeziei, scriitorul intră în dezacord cu T. Maiorescu, fără a sesiza însă implicațiile mai subtile ale noii orientări estetice promovate de mentorul „Junimii”. Ideile estetice profesate de Bo-

llic s-au concentrat în studiu, de factură eseistică, **Poezia** (1846). Prima dintre arte și cea mai complexă, poezia ar fi o însușire imanentă a sufletului omeneș, ea fiind aptă să înfăptuiască pretutîndei idealul unei lumi socialiste. Demonstrația, pe urmele lui Vico, e firește, mult mai bogată, și îndeajuns de cunoscută. Punîndu-și problema raportului dintre idee și expresie („putea-va vrea-dată expresia cît poate fantazia?”), Bolliac e pe poziții romantice atunci cînd, în spiritul lui V. Hugo, susține că arta trebuie să încorporeze și sublimul, dar și uritul. Cînd pledează pentru lirica de idei, iluministul se găsește pe poziții raționaliste: poezia e „luxul rației”. Dar ea înseamnă și taină, mister, credință, ea relevă ideea de infinit. Iată de ce Bolliac contestă estetica normativă, ca și aceea a imitației, dezavînd teoria „mărginită și necompletă” a lui Aristotel sau regulile silnice ale celui „păcătos poet Boileau” (**Răspuns la articolul „Poezie”**). „Poezie nu-i poți hotărî un stil, o școală, căci geniul nu se supune”. Ea este rodul inspirației, e opera geniului, a cărui natură este divină. Dincolo de delirul romanticist, impune acest superb gest de sfidare a canoanelor clasicizante. Să adăugăm că, așa cum s-a observat, Bolliac ajunge să dea, în spirit hegelian, o definiție a frumosului („revelație a însăși ideei poetice sub forme externe și simțite”) cu mult înainte de un Radu Ionescu sau

de T. Maiorescu. Increderea lui C. Bolliac în Poezie este nemărginită, fanatică aproape („ceea ce exprimă o Iliadă întregă nu exprimă toată plastica și muzica împreună”). O oarecare tendință dogmatică e lesne sesizabilă, dar în general percepția teoretică e fină, vîdînd discernămînt în prefigurarea „misiei poeziei moderne”.

În treacăt măcar, se cuvine să amintim că Bolliac e un premergător și în critica literară românească (la fel ca și în aceea muzicală), aplecat mai mult asupra chestiunilor de limbă. Descoperise poezia populară, pe care o cerceta nu atît cu ochi de estet, cît de „fisionomist filosof” (scriitorul e și un moralist, nu prea original însă — v. „sentințele” lui). În teatru, optica sa de cronicar dramatic e una poetizantă, vîzînd adică nu imitarea, ci transfigurarea realității („actorul recrează natura, poetizînd”).

Bolliac e o fire extrem de curioasă, scormonitoare, gata oricînd să născocască ipoteze îndrăznețe, fie ele și riscate, hazardate. În arheologie, de pildă (Uzul fumaturii în timpii preistorici). Drept care Al. Odobescu i-a și administrat cîteva ironii usturătoare (**Fumuri arheologice scornite din lulele preistorice de un om care nu fumează**). Eruditul Odobescu era însă nedrept. Bolliac rămîne totuși primul nostru arheolog. Obsesia lui fusese de a exploara fondul străvechi dacic, spre a descoperi, sau a crea, o mitologie românească. Fiindcă: „civilizațiunea dacilor este foarte veche și con-

tempurană poate cu cele mai vechi din Orient”. Teza aceasta, a dacismului, el o formulează așadar și o susține (v. **Scrisori în țeară** ș.a.) înainte de B. P. Hasdeu. Din periplurile sale prin țară au rămas niște însemnări de călătorie, așternute fără mare scrupul beletristic, dar cu atît mai revelatoare, pentru că ele dezvăluie un remarcabil prozator care se ignora, și care avea să fie ignorat. Bolliac e un memorialist ce știe să-și presare informația copioasă într-o evocare pitorească, nu lipsită de umor, unde prind contur tablouri de natură, portrete expresive, chiar dacă abia schițate, obiceiuri, și moravuri. Tocmai asemenea pagini, în care scriitorul nu face cu dinadinsul literatură, au fericele momente de inspirație. Faptul nu e deloc întîmplător, nici măcar paradoxal, și poate că vom avea prilejul să revenim mai pe larg asupra lui într-un comentariu asupra scriitorilor memorialiști. Dar această calitate literară, de care pomeneam, ne mai îngăduie încă o explicație. Arheologia era pentru acest romantic o aventură fascinantă în necunoscutul istoriei, în vremuri imemorabile, din care puține mărturii au rezistat eroziunii timpului. Lacunele documentare, prin urmare, trebuiau suplinite numaidecît prin fantezie. În adevăr, imaginația e trează plămînd uneori viziuni plastice, evocatoare (ex.: stîncile se ridică „în săgeți de catedrale gotice imense spre cer”; cîțiva călugări „în acest urlet etern al cataractelor

lor Ialomiței semănau niște druizi surprinși în capistea lor” ș.a.m.d.).

În publicistică, proza energică, musculoasă, aspră, a lui C. Bolliac e încă mai convingătoare. Acțiunea pe care pașoptistul, după întoarcerea din exil, avea s-o desfășoare în vederea secularizării averilor mînăstirești e socotită cea dintîi campanie de presă la noi. O campanie condusă cu mult nerv polemic, într-o argumentație logică magistrală, de largă respirație. În unele articole, mișcarea e mai romantică (invocații, apostrofe, profetii etc.), totuși riguroasă, cu acel relief pe care îl conferă ritmica strînsă, dinamică și, mai ales, capacitatea formulării pregnante („coalitiunea monstruoasă” — este expresia pusă de el în circulație; sau: „România prin sînge, greacă de rit, România a rămas orientală prin simțimentele ei și occidentală prin aspirații”).

Cezar Bolliac a fost un mare gazetar, cu o deosebită mobilitate asociativă (care lasă cîteodată impresia paradei de erudiție) și un limbaj uneori abstract, alături însă plastic, dens, expresiv. Patetic sau cu răbufnirile pamfletare, stilul său publicistic se deschide în perioade ample, iscusit orchestrate, cu o cadență de obicei retorică, chiar poemătică din cînd în cînd. Cu intervențiile sale publicistice, ferme și inspirate, C. Bolliac anticipa și pregătește gazetăria lui Eminescu.

Florin FAIFER

rat o condiție similară cu a clasicilor (deja „sistematiști”). Lirismul refuză însă să locuiască schelările lor complicate, care pot servi unor analize structuraliste pedante, dar care nu spun nimic cititorului obișnuit sau criticului de gust. Cu adevărat organice, datorită nevăzutei forțe de coeziune care e personalitatea artistului, se dovedesc doar operele care n-au fost create cu obsesia organicității.

Dacă printre tablourile dintr-o expoziție cineva ar așeza și o fotografie înrămată, această fotografie ar fi privită și interpretată ca un tablou; dacă cineva, convins că merge la teatru, ar nimeri, dintr-o greșală, într-o spălătorie, personajele de acolo și discuțiile dintre ele i s-ar părea semnificative și dramatice. Cam același lucru se petrece și în literatură. Cînd spun că Ionescu a divorțat de nevastă-sa și a plecat într-o excursie în munți nu emoționez pe nimeni. E de ajuns să întitulez o asemenea informație, adică să-i acord un regim artistic, pentru ca interlocutorul meu s-o privească cu alți ochi: Regășire de sine — Ionescu a divorțat de nevastă-sa și a plecat într-o excursie în munți. Comentariile nu vor intrînzia să apară; Ionescu, cu numele lui banal, reprezintă tipul comun. El a

divorțat de nevastă-sa, adică dintr-un termen al unui raport a devenit o existență autonomă. Excursia lui în munți nu este decît o ascensiune spirituală, o privire a lumii ca spectacol și, în același timp, o concentrare a conștiinței asupra ei însăși etc., etc. Destui autori care nu au nimic de spus exploatează acest prestigiu enorm al literaturii. Ei povestesc orice și oricum, dar faptul că vorbele lor sînt consemnate, ca și acelea ale lui Shakespeare sau Tolstoi, în cărți, îi determină pe cititori să înventeze sensuri și să se lase copleșiți de sentimente imaginare.

Criteriul verosimilității este aplicat în mod nediferențiat literaturii nu numai de către cei care înțeleg unilateral conceptul de realism, ci și de către comentatorii empiriei sau care simulează empirismul pentru a face paradă de „bun-simț”. Se spune adesea, referitor mai ales la cărțile de proză și teatru, că un anumit personaj reacționează neverosimil sau că înlănuirea de fapte, conținînd prea multe coincidențe, este neverosimilă. Este de la sine înțeles că în asemenea cazuri obiecția vizează „lipsa de experiență” a autorului, care, necunoscînd viața, nu a reușit să dca impresia că în ficțiunea sa totul se

petrece aievea. Dar își propune creatorul întotdeauna aceasta?

În literatura tradițională (ca și în aceea care, în diferite forme, o continuă), verosimilitatea face parte, întotdeauna, din convenție. Scriitorii anunță că opera lor este reproducerea unor însemnări dintr-un caiet găsit întîmplător, că ei înșiși au participat, ca martori sau ca eroi, la evenimentele, că peripecțiile le-au fost povestite mai demult ș.a.m.d.; aceiași scriitori reconstituie epoca în detaliu sau în trăsăturile ei esențiale, gradează procesele sufletești ale personajelor, subliniază particularitățile de limbaj. Lășind la o parte faptul că ceea ce rezultă este în mod sigur altceva decît realitatea, trebuie admis că verosimilitatea, constituind aici o exigență internă a operei, poate deveni și o exigență a criticii.

A afirma însă despre proza lui Voiculescu, să zicem, că nu e verosimilă este similar cu a reproșa copacului că nu claxonează. Literatura modernă, în special, nu-și propune să fie verosimilă și de aceea nici nu i se poate pretinde să fie astfel.

O victimă (surizătoare a confuziei a fost, printre alții, G. Călinescu, cu romanele sale aparent balzaciene pe care diferiți comentatori, de la Maria

Pređa la Al. George, le-au judecat cu acest criteriu impropriu. Autorul Bietului Ioanide n-a urmărit însă niciodată să creze impresia de realitate. El a exemplificat esența realității — principile — prin gesturi fanteziste și burlești.

Literatura modernă, în general, conștrînge realitatea să se exprime mai bine pe ea însăși, chiar cu prețul de a distruge aparența de firesc. Această literatură acceptă să fie mai neverosimilă pentru a fi mai adevărată.

Valabil pentru anumite zone, criteriul verosimilității duce, în altele, la erori. Singura pretenție care se poate emite în legătură cu orice operă este să fie, într-un fel sau altul, adevărată.

Poezia modernă are încă de înfruntat inerția gustului public și pentru faptul că ritmul ei interior este mai rapid decît acela al poeziei tradiționale. La V. Hugo sau V. Alecsandri, ideile se derulează normal,

controverse

Alex. ȘTEFĂNESCU

cu **LESLIE FIEDLER**

despre :

critica din cursurile universitare • moartea modernismului • avangardismul și amfiteatrele viitorului • conștiința confruntării • „Love Story“ și „Traviata“ • contemporaneitatea lui Faulkner • legenda Hemingway



Leslie Fiedler a publicat în 1960 „Dragostea și moartea în romanul american“ care îl încadra printre puținii critici care refuzau viziunea „formalistă“ asupra literaturii. În cele opt volume de critică, de după „Nu în tunet“ din 1961, Fiedler se ocupă de descoperirea modelelor moralității și mitului în literatură. A mai publicat, de asemenea, două volume de proză scurtă și două romane.

Actualmente, Dr. Leslie Fiedler este profesor la Universitatea de stat din New York, după ce a predat cursuri de literatură americană la Roma, Paris și în Anglia.

Mai întâi, dați-mi voie, domnilor, să mă prezint. Sint comparatist și scriu despre literatura americană de pe poziția celui care o vede în contextul altor literaturi. La universitate nu țin cursuri despre literatura americană. Prima oară cind am fost aproape obligat să scriu despre ea ca „profesionist“, s-a întâmplat la Universitatea din Roma. Îmi place să cred că voi rămîne amator și nu voi deveni profesionist în propria-mi literatură. În prezent, țin un curs despre Charles Dickens, uneori predau cursuri despre Dante, îmi plac foarte mult seminariile speciale — anul trecut, de exemplu, am ținut un asemenea seminar și, în general, mă ocup de literatura europeană.

Ce înțelegeți prin critic profesionist ?

Criticul academic, universitar. Mi-am petrecut toată viața prin universități, dar vreau să cred că nu aparțin criticii universitare. De literatura americană, pe care o citeșc din copilărie, mă aproprii cu pasiune. nu cu știință.

A fi universitar înseamnă o alterare a criticii sau formularea rămîne o simplă etichetă ?

O etichetă ar corespunde unei anumite realități. Cind spui că ești amator înseamnă că vorbești din dragoste, pe cind universitarul e preocupat de ceea ce ar putea crede colegii lui despre dînsul, de exactitatea și respectabilitățile și mai puțin de faptul că trebuie să rămînă credincios literaturii căreia îi datorează un răspuns personal. Mă mai gîndesc, de asemenea, și la faptul că universitarii sint uneori tentați să creadă că literatura este numai ceea ce se predă la cursuri și că restul trebuie exclus. Mă interesează și literatura „populară“ în toate semnificațiile cuvîntului.

Care sint tendințele actuale în proza, poezia și critica americană ?

Cred că fenomenul cel mai interesant care se petrece astăzi în literatura americană, din punct de vedere al scriitorilor și al criticilor, este criza determinată de moartea modernismului ; în sensul că modernismul a reprezentat o încercare de a crea ultima și cea mai recentă mișcare literară din vest. Problema mi se pare deosebit de acută în cazul romanului (ca gen literar apărut în secolul al XVIII-lea) — la început o formă populară, pe care Mann, Proust și Joyce au transformat-o în privilegiul unui număr foarte restrîns de oameni. Mi se pare că tendința prozatorului american actual este de a întoarce spatele invențiilor moderniste, inclusiv celor de avangardă. Încercările de a crea romanul artistic, începute în Franța de către Flaubert și de Henry James în țările vorbitoare de limbă engleză reprezintă tendința de a serie romane care să fie păstrate în bibliotecii sau predate studenților la universitate. Scriitorii de avangardă sint vinovați pentru a fi încercat să scrie pentru bibliotecile și amfiteatrele viitorului.

Deci scriitorii americani creează astăzi pentru prezent ?

Scriitorii americani pe care îi admir cel mai mult încearcă să scrie cărți care să românească publicul „popular“ cu cel „de elită“, să umple un gol creat artificial. Cei mai ambițioși dintre romancierii tineri scriu astăzi acel gen de romane pe care îl credem de o reputație îndoielnică : westernuri, romane polițiste, povestiri de groază și „science-fiction“.

Asta se întîmplă în proza americană de după 1960. Exemplele edificatoare ar fi Ken Kesey cu „Zbură peste cuibul cucului“ sau Thomas Berger cu „Micuțul om mare“. Interesant în această întoarcere către genul popular este faptul că asemenea romane sint aproape imediat traduse de pe pagina de hirtie în peliculă cinematografică, întîlnind astfel un public și mai larg.

Ce este, totuși, de autentică valoare în contemporaneitatea literară americană ?

Cred că asemenea romane scot la iveală slăbiciunea criticii tradiționale, a sistemelor care ascund valori ierarhice, prinse în capcana distincției dintre literatură bună și literatură proastă, superioară și inferioară, literatură accesibilă numai unei elite sau destinată masei largi. Întrebarea — al cărei răspuns nu-l cunosc — este dacă s-ar putea crea un sistem de evaluare care să nu implice asemenea distincții.

Și literatura care va rămîne ?

Cred că se va menține acea literatură capabilă să dea viață materialului care-i unește și nu care-i separă pe oameni, adică literatura la care răspund atât copiii cit și adulții, bărbații și femeile, naivii și sofisticaii. Este literatura care se ocupă de imaginile primordiale. La nivelul conștiinței depline ne deosebim imens unul de altul, dar cind ajungem la acea substanță care apare în vise, de exemplu, descoperim zona în care sintem cu toții la fel. Imaginile primordiale, care nu trebuie căutate numai în folclor, ci și în mitologia societăților industriale.

Care ar fi întrebările fundamentale la care încearcă să răspundă literatura americană contemporană ?

Sint convins că problemele noastre fundamentale, ca dragostea și moartea sint condiționate de timpul istoriei în care se pun, de pămîntul pe care se întîmplă. Instrăinații și felul de a-i trata reprezintă una din marile chestiuni ce se cer rezolvate ; literatura din totdeauna a încercat să stabilească modul în care un anumit fel de conștiință tratează o conștiință total diferită, izolată. Contextul specific american a raportat această problemă la relațiile dintre albi și ne-albi ; dintre europeni și băștinași sau negrii aduși în America pentru a fi sclavi. Specifică Americii va fi deci eterna confruntare între ceea ce a rămas din cultura umanistă europeană, cu rădăcinile ei mediteraniene și cultura africanilor sau a băștinașilor — culturi care nu au nimic în comun, ba chiar sint ostile. De aceea westernul este mereu reinventat în America. De la Fenimore Cooper pînă la Thomas Berger și Ken Kesey, cea mai mare parte a literaturii americane a fost studiul procesului straniu prin care oamenii care au început ca europeni și a căror piele este albă, cind înlinesc pielea roșie în propriul teritoriu, în propriul context, conștiința lor se schimbă în ceva nou : nici europeană, nici băștinașă, ci americană modernă.

În altă ordine de idei, cum vă explicați, domnule Fiedler, succesul lui „Love Story“ ?

Foarte simplu. Este o poveste care s-ar bucura oricînd de succes, numai că celelalte variante ale ei au fost ceva mai reușite. Primul „Love Story“ a fost „Traviata“.

Confuzia experimentalismului și plictiseala europeană ne permit o explicare a succesului ei pe continentul nostru, deși venea de la periferia literaturii. În America, însă ?

Multă vreme și literatura americană a fost instrăinată de caracterul ei fundamental, original. Americanii înșiși, s-au rușinat de sentimentalismul și de a afirma forța unei literaturi europene și de a afirma forța unei literaturi simboliste, ironice etc. De aceea, exact ca și în Europa, există în America o foame de reînnoire care este pură lăcrimare, de a reda literaturii acel sentimentalism esențial ei pe care modernismul a crezut că poate să-l refuze.

Cele două tendințe în literatura americană, rămîn : cea reprezentată, la o extrmă, de Henry James, Ezra Pound și T. S. Eliot — de a îndepărta literatura de subiectivism, confesiune, biografie și care a permis afirmarea criticii formaliste ; noua critică îi învață pe americani să nu mai aibă încredere în tradiția lui Walt Whitman, ci într-o tradiție europeană care pătrunde prin T. S. Eliot pînă la simbolismul continental. Avem apoi poezia metafizică engleză din secolul al XVII-lea ; și cu apariția, în deceniul al șaselea, a unei figuri ca cea a lui Allen Ginsberg, americanii încep să înțeleagă din nou de ce Whitman rămîne încă pilonul central al literaturii lor, pe care trebuie să-l accepte. Tradiția esențială în America nu a fost cea a afirmării, ci a negării. Nu nihilism, ci un refuz al anumitor valori oficiale oferite de societate ca o tentație pentru scriitori.

Este o mare foame de scriitori în America — periculoasă, fiindcă odată cu afirmarea scriitorului e transformat într-o figură publică și, asemeni unei stele de cinematograf devine victimă a propriei reclame.

Credeți că scriitorul ar trebui să nu se bucure de nici un fel de publicitate ?

Nu. La începutul carierei scriitorul este sărac, tînăr și speriat. Visul lui este să fie vestit, bogat și iubit. Pentru aceasta creează „fantezii“ care corespund celei a oamenilor în mijlocul cărora trăiește iar visul său devine realitate. Happy-end-ul imaginat de el se va dovedi, din păcate, tragic. Goethe ne avertiza să avem grijă ce ne dorim în tinerețe fiindcă s-ar putea să obținem mult mai tîrziu. Sint și scriitori, ca Salinger, care încearcă să scape de publicitate. Dar el e dispărut, probabil, pentru că dialogul dintre el și publicul său încetase. Nu rămîne de ales decît între soarta lui Mailer și cea a lui Salinger. Vinovate sint mass-media care fac scriitorul să-și trăiască drama personală în salonul tuturor. Scriitorul este foarte prezent în programele de televiziune, radio, în presă și toate aduc în fața publicului amănunte inutile și periculoase din viața lui.

Faulkner, deși nouă ni se pare destul de important, nu a apărut în discuție ...

Îl admir pe Faulkner foarte mult și mi se pare, alături de Hemingway, a fi cel mai mare scriitor din prima jumătate a secolului. Mai mult decît Hemingway, care mi se prezintă deja oarecum îndepărtat, dar nu suficient pentru a aparține istoriei și nici destul de aproape pentru a ne fi contemporan — Faulkner încă mai este un scriitor al zilelor noastre. Să revenim însă la Hemingway. Cred că legenda vieții a pus în umbră ce era mai bun din operă. Și, într-un anume sens, numai prin sinucidere a mai reușit să-și salveze opera în fața vieții.

Sinuciderea este și ea parte din viață.

Da. Și poate de aceea, în cazul lui Faulkner, „Zgomotul și furia“ ridică o problemă dificilă fiindcă este cea mai ambițioasă și cea mai imperfectă operă a sa.

Consemnat de **Stefan AVĂDANEI**

glasurile cartierului sărac

(urmare din pag. 16)

În acest moment cineva se interesa de ea. Un tînăr înalt și palid care era sensibil. El credea că există un adevăr și știa pe de altă parte că femeia aceasta urma să moară, dar nu se zorea să rezolve această contradicție. Era animat de un real interes pentru plictisul bătrînei. Lucrul acesta, ca îl presimțise. Și acest interes era un chillipir nesperat pentru bolnavă. Îi povesteau suferințele cu însuflețire : era la capătul zilelor. Și firește, trebuie să lase locul tinerilor. Dacă se plictisea ? Era un lucru sigur. Nu vorbeau cu ea. Stătea în colțul ei precum un cîine. Era mai bine s-o termine. Fiindcă prefera să moară decît să stea pe spatele cuiva.

Glasul îi devenise gilveitor. Era un glas de iarmaroc, de precupeață. Și totuși acest tînăr o înțelegea, pentru că avea sensibilitate. Era de părere, cu toate acestea, că e mai

bine să stai pe spatele celorlalți decît să mori. Dar asta nu dovedea decît că fără îndoială el nu stătuse niciodată pe spatele cuiva, cu excepția lui Dumnezeu. Și tocmai îi spunea bătrînei — căci văzuse mătaniile : „Îți rămîne Bunul Dumnezeu“. Desigur. Dar și în privința aceasta, o necăjeau. Dacă i se întîmpla să rămînă îndelung în rugăciune, dacă privirea i se pierdea într-unul din motivele covorului, fiica spunea : „Iar se roagă ! — Cu ce te deranjează, răspunde bolnava. — Nu mă deranjează, dar mă enervează în cele din urmă“. Și bătrîna tăcea și închidea ochii...

S-au așezat la masă. Tînărul palid și înalt fusese invitat la cină. Fiindcă seara alimentele sint grele, bătrîn nu mîncea. Rămăsese în colțul ei, în spatele celui care o ascultase. Și, simțindu-se observat, acesta mîncea cu greutate. Fiindcă se simțeau bine împreună, oamenii aceștia s-au gîndit să prelungească momentul. Au hotărît

să meargă la cinematograf. Rula tocmai un film comic. Tînărul acceptase zăpăcit, fără să se gîndească la ființa care continua să existe în spatele său.

Se ridicaseră ca să se ducă să se spele pe miini înainte de a ieși în oraș. Nici vorbă, evident, să vină și bătrîna. Chiar de n-ar fi fost neputincioasă, ignoranța ei ar fi împiedicat-o să vadă filmul. Spunea și ea că nu-i plac filmele. De fapt, ea nu înțelegea. Stătea în colțul ei, de altfel, și era foarte preocupată de boabele de mătâni. Dumnezeu se afla în spatele acestor mătâni și lo îndemna să aibă încredere. Cele trei obiecte pe care le păstra însemnau pentru ea punctul material de unde începea dumnezeiescul. De la mătâni, de la Hristos sau de la sfîntul Iosif incolo, în spatele lor, se deschidea o întunecime adîncă, imensă, în care se găsea Dumnezeu.

Toți erau gata. Se apropiau de bătrînă ca s-o îmbrățișeze și să-i spună bună seara. Ea înțelesese și strîngea cu putere mătaniile. Se părea însă că gestul acesta putea să fie la fel de bine din disperare sau feroare. O îmbrățișaseră. Mai rămăsese doar tînărul înalt și palid. Strînsese mîna femeii cu

afecțiune și se întorsese deja. Bătrîna îl vedea însă plecînd pe cel ce se interesase de ea. Nu voia să fie singură. Simțea deja groaza singurătății, insomnia prelungită, întrevederea decepționată cu Dumnezeu. Îi era frică, nu se mai bizuia decît pe om și, legîndu-se de singura ființă ce îl arătase interes, nu-i slăbea mîna, o strîngea, mulțumînd cu stingăcie pentru a-și justifica insistența. Tînărul era jenat. Deja ceilalți se întorceau ca să-l invite să se grăbească. Spectacolul începea la ora nouă și era mai bine să ajungă ceva mai degrabă ca să nu aștepte la ghișeu.

Iar el simțea că se află în fața celei mai groaznice nenorociri pe care o cunoscutese vrodată : nenorocirea unei bătrîne pe care ai săi o părăsesc pentru a pleca la cinematograf. Vroia să se desprindă de ea și s-o șteargă, nu vroia să știe, încercă să-și retragă mîna. Timp de o secundă, o ură sălbatică îl năpădi și se gîndi s-o pămuiască pe bătrînă cu toată puterea.

Reuși în sfîrșit să se retragă și

plecă în timp ce bătrîna, ridicată pe jumătate în fotoliul ei, vedea cu groază cum dispare singura certitudine în voia căreia ar fi putut să se lase. Nimic n-o mai apăra acum. Și cuprînsă toată de gîndul morții, nu-și dădea seama lîmpede ce o înspăimîntă, dar știa că nu vrea să fie singură. Dumnezeu nu-i era de nici un folos, o smulgea numai dintre oameni și o însingura. Ea nu voia să-i părăsească pe oameni. De aceea începu să plîngă.

Ceilalți erau deja în stradă. O remușcare tenace îl muncea pe tînărul ce avusese ghinionul să fie sensibil. Ridică ochii spre fereastră iluminată, imens ochi mort al casei tăcute. Ochiul se închise. Fiica bătrînei bolnave spuse tînărului palid : „Stînge totdeauna lumina cind rămîne singură. Îi place să stea în întuneric“.

(Cahiers Albert Camus — *Ecrits de jeunesse* d'Albert Camus, Gallimard, 1973).

intocmit de Gh. CATANA

POP AUGUSTIN Z. N.

Numele literar al istoricului literar Augustin Z.N. Popescu (n. 30 martie 1910 la București), profesor universitar, documentarist eminescoloz. Inventat al Facultății de litere și filosofie (1931), a fost, o perioadă de timp, profesor secundar și cercetător la Biblioteca Academiei. A început să publice în 1930, colaborând la „Athenaeum”, „Buletinul Mihai Eminescu”, „Convorbiri literare”, „Moldavia”, „Preocupări literare” și „Sepia”. După 1944 a colaborat la majoritatea publicațiilor literare și de cultură. A mai semnat cu pseudonimele: A. Pop, Aug. Pop, Antioh Profir și Olga Profir.

SCRIERI: Neamul mitropolitului cărturar Varlaam al Moldovei (1938) și Biografia lui Varlaam (1940) Contribuții Eminesciene (I, 1938; II — 1940); Din Eminescu necunoscut (1942); Aglacia Eminescu, sora poetului (1943); Contribuții documentare la biografia lui M. Eminescu (1962); Din istoria culturii argeșene (1965); Noi contribuții documentare la biografia lui Eminescu (1969); Mărturia Eminescu — Veronica Micle (1967, 1969); Scriitorii din Argeș (1969); „Poezii” de Veronica Micle (ediție).

POPESCU SPIRIDON

După tată scriitorul se numea Apopei (n. 13. VIII. 1864, la Rogojeni — Covurlui, m. 8 V. 1933).

La înmatricularea școlară, învățătorul i-a schimbat numele în Popescu. A debutat în revista „Arhivea”. Învățător, apoi profesor de matematică la Liceul Lazăr din București, a fost, un timp director în Ministerul Învățământului. Cu pseudonimul N. Tofan a semnat ciclul de „Scrieri către vărul meu”.

SCRIERI: Moș Gheorghic la expoziție (București, 1907); Zori de iulie (schite și nuvele, 1912); Din povestirile unui vinător de lupi (f.a.).

SCRIERI despre: E. Lovinescu (Istoria literaturii române contemporane, vol. IV); G. Ibrăileanu (Spiridon Popescu — în Viața românească, nr. 5, 1911, pag. 302); G. Călinescu (ist. lit. rom. ... Buc., 1941, pag. 581—583); D. Micu (Început de secol. București, 1970, pag. 88).

PORSENA N.

Pseudonimul scriitorului N. G. Ionescu (n. 13. I. 1892 la București — m. 1971). De profesie avocat, a colaborat la „Arena”, „Flacăra”, „Hiena”, „Rampa”, „Revista idealistă” etc., unde a mai semnat: N. Albotă, ing. N. Florian, N. G. Ionescu — Negion, I. N. Miereanu, M. Rantea, Styx.

SCRIERI Literare: La judecata zeilor (nuvele, 1913), Dincolo de iuhire și de moarte (nuvele, 1915) Magdalena — călătorie sentimentală (1916), Strigoii (1920), Spre fericire (roman, 1920), Vișătorii (roman, 1925), Se aprind făclile (1935).



Despre dobrogeanul IORDAN AIOANEI încă nu a aflat nimeni. Se pare că versul său a căpătat expresie în urma unei u-

cenicii îndelungate. Autorul — fie din modestie, fie din timiditate — nu a îndrăznit pînă acum să se adreseze vreunei redacții. Nu știm ce vîrstă și ce profesie va fi avînd purtătorul numelui pe care îl găzduim de această dată la rubrica noastră. Rămîne ca timpul să confirme — sau să infirme — încrederea ce am acordat-o noului venit.

Ioanid ROMANESCU

IORDAN AIOANEI

visuri crescum
frumoase rodii

Visuri crescum frumoase rodii;
Imi număr anii mei prin zodii;
Te-ntreb ce poate să insemne
Viața unui hoț de lemne?

Și pentru nu știu ce tîntorsuri
Rămînem fiecare tîntorsuri
Divin săpate în pămînt —
Toltemuri la răscurci de vînt.

așteptam

Ploaia mai bătea în geamuri
cu degete subțiri tam-tam-uri.

Așteptam să se facă liniște.

De sub scoarța subțire-a pămîntului
răzbătea un zgomot infernal:
chiar și firele de iarbă răsărînd
produceau un țuit ca de țigălar.

Sobolii săpînd drumuri subterane
produceau cutremur de pămînt;
așteptam să se facă liniște
să pornim pe vînt.

cîndva

Ce-aveai cu visul meu atît de frumos
pe care-l clădeam dintr-un nisip mișcător?
Eram cîndva lîngă tine:
mi-ai fi putut sesiza existența

apăsînd pe o clapă de aer.
Glasul pescărușilor nocturni
mă ruina într-un vis.
Ne-am fi putut spune pe nume
dar eram atît de absorbiți
de trecerea accasta pe ape.

Din depărtare
trupul tău are formă de vis.

fructele mării

Vai, într-un arbor uriaș
Cu ramuri de spini
Fructele mării rîvnesc
Peștii cei iuți și cei lîni.

Vin noaptea peștii-fierăstrău
Și taie arborele din rădăcini.

Și fructele acle-nțepătoare
Se prăbușesc din ramuri ireal.
Cu luciul lor fosforescent de sare
Lovînd în mine ca-ntr-un mal.

toamna

Cu gîndul dus departe la cocorii
Ce mină-n stoluri parcă norii
Las calul meu să meargă prin porumb.

Toamna se lasă-n mine grea de plumb.

dintre sute de catarge



nostalgia stărilor apolinice

(urmare din pag. 11)

Prezente feminine lîngă mîrmur de izvor, lîngă lacul codrilor albastru, lîngă ale riurilor ape, ce scîlpesc fugînd în ropot, abat atenția (în cadrul reveriei somnolente) de la conștiința trecerii timpului. În instrumentația comunicării luna și apa, potențate prin repetiție, intră ca elemente muzicale, asociate șoaptei magice:

„Să plutim cuprinși de farmec / Sub lumina blîndeii lune — / Vîntu-n trestii lin foșnească / Unduioasa apă sune!”

Principiu al genezei, imperiu din care „răsare luna liniștit”, materie din care ia înfățișare umană Luceafărul apa introduce pe poet în nemărginit, în necunoscut și etern, într-o infinită istorie în spirit, cu perspective metafizice. Coborîrea avelor (titlu de sonet) exprimă concis curba existenței. Izvoare cîntărețe au devenit în final fluviul obosite:

„Pîn'ce unindu-se în marca-amară — Ca fluviu mîndru, ce-ostenit mugeste! / Al tineretii glas de mult uitară...”

V

Luată în accepțiune simbolică, principiile cosmogonice ale mitologiilor arhaice se întrepîtrund într-o largă mișcare osmotică, traducînd, în ciuda crizelor omului, armonia universală. Între subparticulele universului mic și lumea astrului, între valurile mării și ale timpului, între oscilațiile de la vis la realitate, omul are conștiința unității originare. Eminescu revine patetic la sensurile originare ale cuvintelor, încît pămîntul, aerul, focul, apa, oricîte vibrații tragice ar avea în subtext, se unifică în fermecătoare picturi apolinice, departe de ceturile faustiene. Spectacolului crepuscular din Coborîrea apelor i se opune o mișcare ascendentă, gravitația către astral. Extazul, de scurtă durată, îl întreține dragostea, ca în acest fragment de simfonie:

„O, ascultă numa-ncoace, / Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele proroace! / Codrii negri aiurează și izvoarele-i albastre / Povestesc ele-nde ele numai dragostele noastre. / Și luceferii ce tremur așa reci prin negre cetini, / Tot pămîntul, lacul, cerul... toate, toate ni-s prietini...”

Între subiectiv și obiectiv, barierele se șterg, dualismul Eu-Univers e depășit și atunci poetul se apropie de categoria apolinicului. Retras din societate, într-un anumit moment istoric al acesteia, el găsește compensație asociînd exilului său interior, marea, pădurea, firmanentul, instalîndu-și stihiiile în propria experiență. Fragmentele lumii își încetează solicitările contradictorii iar deasupra lor, dincolo de învălmășeala regnurilor, se profilează o coerență cuceritoare, justificînd bucuria de a exista. Statistic, luna, marmura, teiul, apa revin în sute de asociații. Sînt obsesii. Prin Eminescu, șoapă, aurul, amintirea, codrul, balta, domolul, linul și celelalte se încorporează în poezia sadoveniană. Cei doi sînt fețe complementare ale acleiași sensibilități contemplative orientată spre natură. Codrul și apa departe, luna și stelele de alta au devenit, prin dragoste, durere și moarte, instrumente de inițiere în misterele universului. Structura poeziei eminesciene aparține tipului romantic (ceea ce nu exclude sunetele apolinice). Sentimentele, întrebările, răspunsurile confirmă, sub masca individualului, atitudinii larg umane. Rezonanțele lirice sînt profund românești. Nimeni nu ne-a revelat pînă astăzi nouă înșine mai strălucit ca Eminescu!

- Tevi sudate profilate (pătrate, dreptunghiulare, ovale, eliptice)
- Profile formate la rece pentru uz general
- Profile formate la rece pentru timplărie metalică
- Profile speciale pentru utilizări diverse

Produce și livrează

**ÎNTRINDEREA
METALURGICĂ IAȘI**

Șos. Țuțura nr. 132
Tel. 30322; 30371; 30720
Telex: 022268 UZIMET



camus

„glasurile cartierului sărac“

Soțiel m3 e
25 decembrie 1934

Mai întâi e glasul femeii care nu se gîndea. Nu de amintire ar trebui să vorbim, ci de rechemare. Prin această nu căutăm nici fericirea trecută, nici mîngierea iluzorie. Însă din aceste ceasuri pe care le readucem din adîncul uitării înspre noi a supraviețuit mai cu seamă amintirea neștirbită a unei emoții pure, a unei clipe de veșnicie ce ne făcea să participăm. Doar atît este adevărat în noi. Totdeauna ne dăm seama de lucrul acesta prea tîrziu. E vorba de ceasurile, de zilele cînd am iubit. Am împărtășit unduirea unui gest, potrivirea unui arbore în peisaj. Și pentru a recrea toată această iubire n-avem la îndemînă decît un amănunt, dar e de-ajuns: mirosul de cameră închisă prea mult timp, zgomotul specific al unui pas pe drum. Iubeam dăruindu-ne, eram noi înșine în sfîrșit, fiindcă numai iubirea ne redă nouă înșine. Păra îndoială, iată de ce aceste ceasuri trecute ne par așa de apropiate. Luăm atunci cunoștință de veșnicie. Și chiar de-ar fi iluzorie, o salutăm totuși cu emoție.

Intr-o seară, în tristețea unui ceas, în dorința nedeslușită a unui cer prea cenușiu, prea șters, aceste clipe se reîntorc de la sine, încet, tot așa de puternice, tot așa de tulburătoare, poate și mai îmbietoare, din îndepărtata lor călătorie. Ne regăsim în aceeași gest; ar fi însă iluzorii să ne închipuim că această recunoaștere naște altceva decît tristețe. La urma urmei, aceste tristeți sînt cele mai frumoase, căci abia de se cunosc. Numai cînd le simți terminîndu-se ceri repaos și indiferență. Iar dacă ar fi să povestim aceste ceasuri, am face-o cu glas gînditor, aproape voalat, ce recită, ce mai mult își vorbește decît vorbește. Poate că, la urma urmei, aici se află ceea ce numim fericire. Parcurgînd amintirile acestea, acoperim totul cu același veșmînt discret, iar moartea însăși ne apare aidoma unei pinze de fond cu tonuri învechite, mai puțin înspăimîntătoare, aproape alinătoare. Cînd în sfîrșit drumul nostru se oprește brusc în fața unei nevoi imediate, se revarsă o anume gingășie, invită dintr-o întoarcere către noi înșine: ne simțim nefericire și iubim cu atît mai mult. Da, poate că aceasta-i fericirea, sentimentul de compătimire pentru nefericirea noastră. Și duioșia acestor îngăduitoare ne face să-i uităm ridicolul cînd se apleacă asupra trecutului nostru pentru a ne îmbogăți prezentul.

Așa era și în seara aceea. El își amintea, nu de o trecută fericire, ci de un straniu sentiment de care suferise. — Avusesse o mamă. Uneori, îi puneau o întrebare acesteia: „La ce te gîndești? — La nimic“, răspundea ea. — Și este foarte adevărat. Asta-i tot, nimic așadar. Viața, interesele, copiii ei se întîmplă să fie acolo, prezența prea firească pentru ea să fie simțită. Era infirmă, gîndea greu. Avusesse o mamă aspră și autoritară, care ar fi jertfit totul unui egoism de animal supărăcios și care înfrurise multă vreme copilă slabă de minte. Emancipată prin căsătorie, a revenit sub ascultare (după moartea soțului. Acesta murise ca un crou, cum se spune. Iar la locul de cuviință, pot fi văzute într-un cadru aurit crucea de război și medalia militară. Spitalul i-a mai trimis văduvei și o schiță de obuz extrasă din trup. Văduva a păstrat-o. De mult nu mai e intristată. Și-a uitat soțul, dar mai vorbește încă despre tatăl copiilor ei. Pentru a-i crește pe aceștia din urmă, muncește și dă banii mamei sale. Aceasta îi educă pe copii cu cravașa. Iar cînd lovește prea tare, fiica îi spune: „Nu-i lovi în cap“. Fiindcă sînt copii, îi iubește mult. Îi iubește cu o dragoste egală ce nu li s-a dezvăluit niciodată.

Cîteodată, precum în serile de care își amintea lei, întorcîndu-se de la munca ei istovitoare (e femeie de serviciu), găsește casa goală. Bătrîna a plecat după cumpărături, copiii nu s-au întors încă de la școală. Se ghemuiește atunci pe un scaun și, cu ochii pierduți, urmărește zăpăcită o fisură din parchet. În jurul ei noaptea se îngroașă, muțenia aceasta tînguitoare fiind în noapte de o tristețe fără leac: nu-i nimeni de față ca să vadă.

Cu toate acestea, unul din copii suferă din cauza acestei atitudinii în care, fără îndoială, mama își regăsește unica fericire. Dacă el intră în acest moment, distinge silueta firavă cu umeri oșoi și se oprește: îi este frică. Incepe să presimțită o mulțime de lucruri. Abia și-a dat seama de propria sa existență. Îi vine greu să plîngă în fața tăcerii acesteia animalice. Îi e milă de mamă, înseamnă oare că o iubește? Nu l-a mîngîiat niciodată, căci n-ar putea. Rămîne atunci s-o privească minute îndelungi. Simțindu-se străin, ia cunoștință de durerea sa. Ea nu-l aude, e surdă.

Îndată se va întoarce bătrîna, viața va renaște: lumina rotundă a lămpii cu gaz, pinza cerată, țipetele, înjurăturile. Însă acum tăcerea aceasta marchează o oprire a timpului, un minut de veșnicie. Fiindcă simte asta vag, copilului i se pare că simte, în elanul ce-l cuprinde, dragoste pentru mama sa. Și trebuie să simtă, pentru că la urma urmei e mama sa.

Dar la ce se gîndește ea, la ce se gîndește ea oare? La nimic. Afară, lumină, zgomote; aici tăcere în noapte. Copilul va crește, va învăța. Va fi crescut și i se va pretinde recunoștință, ca și cum aceasta l-ar scuti de durere. Mama lui va avea mereu asemenea tăceri. Și mereu copilul va întreba, și pe mama sa și pe el însuși. Va crește în durere. A fi un om, iată ce este important. Bunica va muri, apoi mama, apoi el.

Mama a tresărit, i-a fost frică. Își ceartă fiul. Privind-o așa, pare timp. Să se ducă la treburi. Copilul și-a făcut treburile. A iubit, a suferit, a renunțat. Se află aslăzi într-o altă încăpere, urîtă și ea, și neagră. Acum e un om. Nu asta e oare important?

Apoi e glasul omului ce se născuse ca să moară. Desigur, glasul său triumfa cînd, cu sprincenele apropiate, scutura arătătorul sententios. Spunea: „Mi-e, mie tată! /meu îmi dădea săptămînal cite cinci franci ca să mă distrez pînă sîmbăta următoare. Ei bine, reușeam

și așa să pun cîțiva bănuți deoparte. — Mai întii, ca să-mi pot vedea logodnica făceam în plin șes patru kilometri la dus și patru la întors. Ehe, ehei, ascultați-mă pe mine, tinerii de astăzi nu mai știu să se distreze“. Stătea în jurul unei mese rotunde, trei tineri, el bătrîn. Își povestea întîmplările jalnice și poveștile își erau pe măsura a ceea ce fusese: neghiobii ținute la mare cinste, plictisuri sărbătorite ca pe niște victorii. Tăcerile erau înlăturate din povestirea sa și, grăbit să spună totul înainte de a fi părăsit, readucea din trecutul său mai puțin ceea ce-l însemnase cît ceea ce credea că-i va impresiona pe ascultători. Să se facă ascultat era singurul său viciu, pentru care refuza să vadă ironia din priviri și întreruperile baljocritoare de care avea parte. Era pentru ei bătrînul de la care se știe că totul mergea bine pe vremea lui, cînd el se credea moșul respectat a cărui experiență are greutate. Tinerii nu știu că experiența este o înfrîngere și că trebuie să pierzi totul ca să poți ști cite ceva. El nu spunea nimic despre aceasta, crezînd că — pîrînd fericit — crește în ochii lor. De altfel, dacă în felul acesta greșea, s-ar fi înșelat și dacă ar fi vrut dimpotrivă să-i impresioneze cu nenorocirile sale. Ce importantă mai au suferințele unui moșneg cînd viața nu-ți lasă o clipă de răgaz?

Vorbea, vorbea, se pierdea cu încîntare în picla vocii sale înăbușite. /Dar așa nu mai putea continua. Plăcerea sa impunea și un sfîrșit, însă atenția ascultătorilor scădea. Nu mai era nici amuzant; era bătrîn. Iar tinerilor le plac biliardul și cărțile de joc, ce nu se asemănă cu lucrul stupid de ficcare zi.

A rămas în curînd singur, în ciuda minciunilor și strădanilor de a-și face povestirea mai atrăgătoare. Nepoliticoși, tinerii pleaseră. Din nou singur. Să nu mai fi ascultat: iată ce este groaznic în momentul cînd devii bătrîn. Îl condamnă la tăcere la singurătate. Îi dădeau să înțelegă că urma să moară în curînd. Iar un bătrîn e inutil, chiar sfînjitor și viclean. Ducă-se. Sau să tacă: nici o umbră de respect. Iar el suferă fiindcă nu poate să tacă fără să-și aducă aminte că este bătrîn. [...]

Mergera acum, cu domoala încăpătînire a pasului său. Era singur și bătrîn. La capătul unei vieți, bătrîntea revine plină de dezgust... De ce nu vor să-l asculte? Ar fi alt de ușor să-l înșele. Ar ajunge un suris, puțină bunăvoință... Pășește și tace, iar la colțul unei străzi se împiedică și aproape cade. L-am văzut. E ridicol, dar ce să-i faci? Oricum, îi place mai mult strada, strada decît ceasurile acelea cînd, acasă, febra i-o ascunde pe bătrînă și îl izolează în cameră. Atunci, din cînd în cînd, ușa se deschide încet și rămîne o clipă întredeschisă. Intră un bărbat, înalt, îmbrăcat în haine deschise. Se așează în fața bătrînului și tace minute îndelungi. E nemișcat, precum ușa întredeschisă mai adineaori. Din timp în timp își trece o mîină prin păr și suspină încet. După ce l-a privit îndelung pe bătrîn, cu aceeași privire grea de tristețe, pleacă tăcut. În urma lui, cade un zgomot sec și bătrînul rămîne acolo, îngrozit, cu o frică acidă și dureroasă în burta.

Pe cînd în stradă, nu mai e singur, oricît de puțină lume ar întîlni. Neîndoielnic, e bolnav. Poate se va săvîrși în curînd. Sînt sigur de lucrul acesta. — Va fi sfîrșitul.

Febra sa cîntă. Pasul mic se grăbește: mîine va fi altfel, mîine. Deodată descoperă că mîine va fi la fel, și poi-mîine, în toate celelalte zile. Iar descoperirea aceasta definitiv îl copleșește. Tocmai asemenea ideii te fac să mori. Cînd nu le poate suporta se sinucide. Iar cine este tînăr le îmbracă în fraze.

Bătrîn, nebun, beat, nu se știe. Sfîrșitul său va fi un sfîrșit demn, hohotitor, admirabil. Va muri frumos, vreau să spun suferînd. Ceea ce va constitui pentru el o mîngiere. Și de altfel, unde să se ducă? E bătrîn pentru totdeauna.

Acum străzile erau mai întunecate și mai pustii. Se mai azeau încă glasuri. În liniștea stranie a serii ele deveneau mai solemne. În spatele colinelor care încercuiau orașul, mai persistau încă urmele zilei. O diră de fum, impunătoare, venită de nu se știe unde, și-a făcut apariția de dincolo de crestele împădurite. Domoala, ea s-a înălțat și a luat chipul urui brad. Bătrînul a închis ochii. Toate acestea erau ale lui... și ale altora. În fața vieții care ducea cu sine viziunile orașului și surisul neghiob, indiferent al cerului, rămîne singur, gol, descumpănit, mort deja.

Mai e nevoie să descriem reversul acestei frumoase medalii? Bănuim că într-o cămăruță murdară și întunecoasă bătrîna pune masa — că, cîna fiind gata, ea s-a așezat, s-a uitat la ceas, a mai așteptat puțin și a început să mînce pe o pofță. Se gîndea: „Are toane“. Totul era spus.

Apoi e glasul bătrînei bolnave părăsită de ai săi plecați la cinematograful. Suferea de o boală de care crezuse că avea să moară. Toată partea dreaptă a trupului ei fusese paralizată. Nu mai avea decît jumătate din ea pe lumea asta cînd cealaltă jumătate îl era deja străină. Bătrînica vioaică și gălăgioasă, trăind singură de ani de zile, o reduseseră la tăcere și la nemișcare. O îngropaseră într-un fotoliu, la fiica sa. Ținuse mult la independența ei și la șaptezeci de ani mai lucra încă pentru a și-o putea păstra. Trăia acum pe spezele fiicei.

Zile întregi singură, analfabetă, puțin sensibilă, viața-i larvară avea o singură fereastră: Dumnezeu. Credea în el. Iar dovada este că avea niște mătănii, un Hristos din plumb și stuc, un sfîntul Iosif ducîndu-l pe copilul Iisus. Nu credea că boala ei este incurabilă, dar susținea contrariul pentru ca ceilalți să aibă grijă de ea, lăsîndu-se de altfel în voia lui Dumnezeu pe care îl iubea destul de puțin.

(continuare în pag. 14)

Traducere de Luca PITU



centenar

robert frost

(1874 - 1963)

La 26 martie 1874 se năștea la San Francisco cel care avea să fie numit „cel mai reprezentativ poet al națiunii americane“ — Robert Lee Frost. Dar recunoașterea națională și internațională avea s-o cîștige Frost la o vîrstă la care alți poeți culeg deja laurii victoriei; și nu America a fost aceea care l-a remarcat, ci vechiul continent — Anglia — care a recunoscut în americanul de 37 de ani, venit să-și caute aiurea steaua unei vieți mai bune, pe purtătorul sensurilor innoitoare ale unei poezii moderne.

Reintors în 1915 în America pe care o părăsise anonim, se regăsi cunoscut și apreciat. Dar nu-l atrăgea viața în mijlocul elitei literare. Deși lipsit de studii universitare (a studiat doar doi ani greaca și latina la Harvard) a fost „Master of Arts“; i s-a decernat de patru ori (lucru nemaiîntîlnit pînă la el) premiul Pulitzer (1924, 1931, 1937, 1941) și a primit nenumărate titluri onorifice pînă la cel de Președinte al Societății Americane de poezie; suprema dovadă de recunoaștere națională este aceea de a i se fi acordat cîntea de a citi în ianuarie 1961 poemul inaugural cu ocazia venirii la președinție a lui John F. Kennedy, devenînd poetul laureat al Statelor Unite.

M. C.

prietenul nopții

Sînt prieten bun cu tine, noapte. Prin ploaie ies, prin ploaie mă întorc. Și las lumini în urma mea, departe;

Privesc de sus orașul. Ce trist loc! Trecînd pe lingă umbra unui paznic, Ochii-î închid, ars de-un lăuntric foc.

Și pașii mi-i opresc; totu-i atît de tainic. Cînd dintr-o stradă mică, alăturată, Un strigăt se înalță atît de jalnic.

Dar nu mă cheamă înapoi ca altădată. Și-acolo, sus, la înălțimi, departe, Un ceas imens e bolta instelată,

Vestind că toate — bune, rele — sînt deșarte. Sînt prieten bun cu tine, noapte.

o dată doar, apoi, nimic

Rideau cu toții de mine văzîndu-mă cum stau aplecat peste ghizdul fîntinii, Cu spatele meru întors spre soare; eu nu vedeam nimic

Mai departe de locul nedefinit unde apa Îmi oferea scîlpind imaginea clară. A propriului EU grefat pe fundalul ceresc. Privindu-mă printr-o cunună de ferigi. O singură dată, cînd la fel aplecat mă uitam, Am distîns — să fi fost o părere?

dincolo de cealaltă EU, Ceva alb și nedeslușit. Ceva din adîncuri; și-apoi l-am pierdut. Căci apa veni tulburînd oglinda de apă;

O picătură căzu de pe-o ferigă făcînd să dispară Din nou în adîncuri lucrul acela nebănuit, Întunecîndu-l, ștergîndu-l. Ce-a fost acel ceva alb? Adevărul? Sau doar scîlpirea unui cristel? Odată și apoi nimic.

drumul ce n-a fost ales

Se despărțeau în față-mi două drumuri, Prin codrul ce purta rugina toamnei. Și-n suflet se păstra ascuns regretul. Că nu puteam pleca pe amîndouă. Și timp îndelungat am stat acolo, Privînd spre depărtare-abia zărită, În care-un drum de neguri se pierdea, Unindu-se-n zenit cu infinitul.

Apoi pe-al doilea mi-a plecat privirea: Un drum c-o siguranță mult mai mare, Căci larg te îmbia cu iarba-i deasă, Ce-atît de des fusese străbătută. Dar toți acei ce-î ascultară-ndemnul, Meru găsit-au doar aceleași lucruri — Căci toți văzură ce văzut-au alții. Lipsiți de bucuria noutății.

Cîndva, către amurgul vieții mele, Oftînd voi rechema această clipă. Ce va aduce-n ea destăinuirea, Doar de pădurea aceea cunoscută... Se despărțea în față-mi drumu-n două, Și eu, ce rătăceam fără vreo țintă, Găsit-am ineditul căutării, Pornind pe calca NEBĂTĂTORITA

Traduceri de Mihaela CHILĂRESCU

literatura lumii

CONVORBIRI LITERARE

revista lunară de literatura editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

Redactor șef: CORNELIU ȘTEFANACHE

Redacția: Iași, strada Palat nr. 1 tel. 16242, 17287. Administrația: București, Șoseaua Kiseleff, nr. 10, tel. 183389. Tiparul: I. P. Iași