

PH
178

XII - 1964



ORIZONT ORIZONT

12

— COMITETUL DE REDACȚIE —

ION ARIEȘANU, NICOLAE CIOBANU, ANGHEL
DUMBĂRVEANU (secretar de redacție), AL.
JEBELEANU (redactor șef), ANDREI A. LILLIN

107^:

P. 1760

P. 148



ORIZONT

REVISTĂ A UNIUNII SCRITORILOR DIN RPR.

8633

12

BIBLIOTECA CENTRALA
A REGIUNII BANAT

Timișoara

decembrie 1964

7.2764

Anul XV (128)



CUPRINSUL

75 DE ANI DE LA MOARTEA LUI ION CREANGĂ

EUGEN TODORAN: Ion Creangă între umoriștii lumii	3
ION ILIUSCU: Considerații în legătură cu valoarea estetică a „Aniintirilor din copilărie”	10
ȘTEFAN MUNTEANU: Valorificarea artistică a limbii populare în opera lui Ion Creangă	17
ALEXANDRU INDRIEȘ: Lumea femeii în opera lui Ion Creangă	24
V. VOICULESCU: Sonete	30
ION ARIEȘANU: Omul care se joacă	32
SINA DANCULESCU: Fugă	43
DIM. RACHICI: Descoperirea păpușii, Oceanul, Anotimpuri paralele, Descoperitorul de planete, Rîvnita candoare	46
AUREL MARTIN BOLOGA: Pe apele Pacificului	48
FRANZ LIEBHARDT: Soldatul căzut la marginea cimpului, în românește de Al. Jebeleanu	58
HORIA ZILIERU: Biografie	60
VASILE ZAMFIR: Pastel montan	60
ION COCORA: Patria, Taină șoptită	61
ANDREI A. LILLIN: Beethoveniana	62
CRISU DASCALU: Ultimul cântec al zăpezii, Robinsonada, Fată de-amurguri lirzii, Grădină de toamnă	64

ORIENTĂRI

S. DAMIAN: Un roman al lui Remarque	71
AUREL BUTEANU: Inovație și tradiție în discuția PEN Clubului	72

DIN LIRICA UNIVERSALĂ

CARL SANDBURG: Cufăr, Umeri albi, Pustiul, Flux, în românește de A. E. Baconsky	75
ROBERT FROST: „Inșirșit, ceva...”, în românește de Anghel Dumbrăveanu	77
FREDERICHI PROKOCH: Ulise cel ars de soare	78
EDGAR LEE MASTERS: Aner Clute, Lucius Atheron, în românește de Ion Caraion	79

CRONICA LITERARĂ

N. TIRIOI: Două culegeri lirice	80
TRADAN LIVIU BIRĂESCU: Literatură și contemporaneitate	82

ARTA

SIMION DIMA: Inceput de stagiune timișoreană	85
--	----

CĂRȚI - REVISTE

MARIA GALETARIU: G. Ivașcu: „Reflector peste timp”	89
S. MIOC: Ion Minulescu: „Versuri”	90
CORNEL UNGUREANU: Virgil Teodorescu: „Semicerc”	90
ȘERBAN FOARȚA: Ion Alexandru: „Cum să vă spun”	91
ANDREI DUMITRESCU: Rusalin Mureșanu: „A venit un cocostire”	92

MINIATURI CRITICE

A. L.: Willi Bredel	94
ȘERBAN FOARȚA: Proze scurte în „Gazeta literară” nr. 44/64	94
F. F.: Nouă catrene și jumătate	95
M. S.: Notă la un cael program	95
V. GANEA: Cîteva cuvinte	95

ION CREANGĂ ÎN TRE UMORIȘTII LUMII

Viața lui Creangă a fost izvorul marii sale arte, nerecunoscută în adevărata ei valoare de cei printre care a trăit, rămânând ea de abia după moartea lui, când opera s-a impus singură în literatura noastră, să fie studiată prin viața lui, căci întâlnirea operei cu viața este atât de bine petrecută încât nimic din universul aucto-rii nu rămâne nerecunoscut în planul celeilalte, explicând el însuși ceea ce alții caută în opera lui, arta lui de povestitor, care îl poate țesea printre umoriștii lumii, chiar dacă scriitorul a fost străin de orice influență din afară, nu numai ca om ci ca artist al propriei sale vieți. Contemporanii l-au privit ca pe un personaj al operei sale, chiar când n-au înțeles pe deplin implicațiile artistice ale „țărăniilor” sale. În mediul sătesc, de când a început și el a mai umbla prin lume, a fost, cum spune în *Amintiri*, în, acolo, un boț cu ochi ce se găsește, o bucată de humă însuflețită ce n-o lasă inima să tacă, asurzind lumea cu țărăniile lui. Iar dacă era vorba de împăcarea cu rindurile mediului, în viața aceluiași sat, copilăria lui a fost a oricăruia din eroii amintirilor sale, păstrată însă în opera sa prin partea comică a lucrurilor, ca o „percepție a contrariilor”, care explică tehnica umorului său... „prin somn nu ceream de mâncare, dacă mă sculam nu mai așteptam să-mi deie altul și, când era de făcut ceva, o cam răceam de-acasă. Și apoi mai aveam și alte bunuri: când mă lua cineva cu răul, puțină treabă făcea cu mine, când mă lua cu bineșorul, nici atita, iar, când mă lăsa de capul meu, făceam câte o drăguță de trebușoară ca aceea, de nici Sfânta Năstasia, izbăvitoarea de otravă nu era în stare a o desface cu tot meșteșugul ei”.

În mediul orășenesc Creangă a continuat să rămână Nic'a lui Ștefan a Petrei Ciobotarului, un „șaran slătos” de care toată lumea făcea haz, pentru unii fiind „răspopitul”, pentru alții „popa Dracu” ori „popa Smintină”, un poznaș care slobozind o dată o pușcă în ograda bisericii și dând potcapul să clocească găinile în el, „ca o vădită desconsiderare a instituțiilor și legilor religioase”, a fost exclus din catalogul clericilor, un isteț, pe care dacă îl întreba cum mai merge cu sănătatea își răspundea: „El, mare-i bunătatea lui dumnezeu, vezi, la bătrînețe îți ia din vederi, din auz, dar nu te lasă păgubay, în schimb îți dă o tustă zdravănă, sau o durere de șale de prima întâi și te mulțumești și așa numai să o fieri ce azi pe mine”. La *Juimeca* nu e de mirare că un zimbet a zburat pe buzele tuturor când a apărut o dată împreună cu Eminescu, venind amândoi de la „Borta Rece”, celebra crîmă a Iașului. Nu *artistul* Creangă a continuat să fie apreciat la *Juimeca*, ci „tipul românului simplu, natural, nefalsificat de ideile și cultura modernă”, cunoscut ca unul ce după ce mîncea o dată cîteva oale de sarmale și le uda cu o găleată de vin, se întindea la un somn frate cu moartea, un pehlivan pe care, ascultîndu-l, se prăpădeau de ris cei ce nu mai curoscuseră pînă atunci decît pe Hegel și pe Schopenhauer, savanta „caracudă” sau teoreticienii respectării „adevărului” în viață și artă.

De fapt, opera lui Creangă este lipsită de o bază speculativă, din arta lui desprinzîndu-se o filozofie fărînceasă asupra lumii în care omul apare prin tot ceea ce ține de condiția lui pămîntescă, într-o viziune realistă, cu predominarea concretului în întâmplări și lucruri, recunoscute cu ușurință chiar cînd povestitorul în mod voit da realității o aparență neobiș-

noaptea, în contrast cu ceea ce ne-am așteptat ca ea să fie. Izvorul risului în arta sa de povestitor în această contradicție trebuie căutată, în forma pe care povestitorul ne-o prezintă, ca și cum el n-ar avea conștiința nepotrivirii, scuzându-se mereu cu „țărăniile” sale, dar exprimând tot o dată prin ele înțelepciunea de viață a celor ce, prin el scuzându-se, observă astfel ceea ce pentru unii, cei grași în viață, trebuie să rămână neobservat.

Definim în această formă *umorul* ca formă specifică de „percepție a contrariilor”, ca batjocură în care observatorul se ascunde sub masca nevinovăției sau a prostiei pentru ca ascultătorii, cum spunea Rabelais în precuvântarea la *Gargantua*, de vor afla împrejurări îndeajuns de șagălnice și întâmplător potrivite cu vorba, să nu zăbovească la ele ca la cîntecul Sirenei, ci să înțeleagă sensul adine a ceea ce, din întâmplare, vor cugeta că a fost spus cu inimă veselă. Cu inimă veselă au ris toți umoriștii, dedublîndu-se într-o ficțiune ce ține loc de realitate pentru a veni în contradicție cu realitatea, în semn de dezaprobare a ei într-o aparentă neobservare, întrucît reflexiunea spiritului insoțește sentimentul provocat de confruntarea aparenței cu realitatea, exteriorizat sub forma risului. Risul este o însușire omezească, spunea același umorist francez, îndemnîndu-i pe cititorii să se deslăcă de orice afecțiune și să nu se scandalizeze dacă vor găsi în lucrarea lui prea puțină perfecțiune, căci perfecțiunea omului este aparentă cînd el vrea altceva decît ceea ce-i cu puțință în realitate. Depărtarea aceasta între real și ideal, construită cu scop artistic pentru o mai bună observare a realului, se măsoară într-o privire de jos în sus, plecînd de la real, a cărui prezentare în risul observatorului este obiectul reflexiunii, iar idealul, ca aparență confruntată cu realitatea, ține de arta umorului, este o metaforă care-l zăbovește pe ascultător, nu însă fără a auzi în ecoul cîntecului de Sirenă și indemnul observatorului de a cugeta la ceea ce el a spus cu inimă veselă. Marii umoriști ai lumii, ca exponenți ai momentului istoric și ai structurii societății în care au trăit, și-au construit metafora din realitatea istorico-socială a vremii lor, în formule corespunzătoare culturii popoarelor lor, ceea ce și face ca oamenii să se recunoască ușor sub masca observatorului ce prin risul lui, aparent fără nici o intenție, confruntă idealurile cu realitatea, metafora cu viața.

Umorele este un produs al spiritului modern, ca urmare a coborîrii fantasticii mitologice în realitatea istorică. Eroii homerici nu provocau risul prin vitejiile lor pentru că lumea lor era în mitologie. Ei reprezentau condiția ideală a eroului prin înrudirea lor cu zeii, față de ei oamenii neavînd decît admirație, întrucît faptele lor le acopereau intențiile. Pentru omul Renașterii confruntarea celor două lumi, naturală și supranaturală, apare într-un contrast care provoacă risul cînd oamenii nu-și dau seama că perfecțiunea divină coborîlă în om are anumite inconveniente pentru viață. *Divina Commedia* a lui Dante, ca închipuie a lumii pămîntești proiectată în viziunea creștină a lumii de dincolo, este prima metaforă a confruntării fantasticii cu realitatea într-o operă de artă, în zorile epocii moderne, din care, în sensul alegorizării miturilor începute încă în antichitate, rezultă pe alocuri (*Infernul*, XXI—XXII) sentimentul grotescului, ca expresie a umorului poetului. Într-un contrast și mai vădit apar cele două lumi la Boccaccio, dată fiind privirea comediei divine în permanentă opoziție cu comedia umană, mai întii într-o formă mitologizantă, apropiată de modelul dantesc, apoi într-o formă realistă, chiar brutală pentru timpul său, în *Decameronul*. Sublima nemărginire a cerului este reprezentată în condiția cea mai pămîntească posibilă, prin înlocuirea metaforei lumii de dincolo cu ceea ce oamenii bisericii o pregătesc pe pămînt, într-o viață monahală care consideră ca păcat tot ceea ce ține de viața naturală a omului. Dacă există o realitate superioară, în opoziție cu alta inferioară, cea dintii este opusă celei din urmă pentru a se vedea în ce fel substituirea uneia cu cealaltă nu e posibilă fără a face vizibilă o contradicție comică atunci cînd ea nu e recunoscută, iar scriitorul insistă în prezentarea realității inferioare cu înțelegerea a tot ceea ce este natural în firea omului, de unde și o anumită indulgență și chiar simpatie pentru cei luați de el în ris. Risul nu este distrugător ci numai dojenitor. În această compasiune, în care risul artistului face înțeleasă o anumită realitate fără a o mai compromite prin confruntarea cu idealul, constă umorul lui Boccaccio, ceea ce i-a și asigurat o permanentă actualitate într-o lungă istorie socială, în recunoașterea a ceea ce e firesc în om, fără fățarnicie, fără intenția acoperirii contradicției între aparență și realitate.

Cel mai mare umorist al tuturor timpurilor, Cervantes, din perspectiva antropocentrică a Renașterii, a redus eroismul oamenilor la condiția realului prin nebunia cavalerului său, Don Quijote. Scriitorul a prezentat idealul epocii lui, idealul cavalerismului în decadentă, prin morile de vînt căutate de Don Quijote, nu însă fără a lăsa să se înțeleagă din nebunia viteazului cavaler o anumită înțelepciune, bătîndu-și joc astfel de „inchipuiele și desprecchiatele povești din cărțile cavalești”, în care oamenii zadarnic mai căutau idealul vieții,

feudalismul, ca formă de organizare socială fiind în descompunere. Prin metafora lui Cervantes, adică nebunia cavalerului său, el a vrut să arate absurditatea vieții într-o epocă de confruntare a calităților supranaturale ale eroului cu calitățile reale ale omului, făcând riziabilă o orinduire socială ce pretindea drepturi divine pentru susținătorii ei. Compasiunea pentru erou nu lipsește nici în umorul lui Cervantes, în măsura în care toți oamenii în viața lor se lasă uneori ispițiți de himere. De aici amărăciunea care intucește risul lor, fiind se recunosc în nebunia cavalerului, făcând pe unii criticii literari să spună că Don Quijote este personajul cel mai umoristic pe care l-a creat vreodată geniul unui mare poet, și că dintre toți marii umoriști ai literaturii, Cervantes are cele mai multe lacrimi în zimbetul lui. Don Quijote este o ființă dramatică în măsura în care realitatea nu-i destramă halucinația, o ființă tragică chiar, reprezentare simbolică pentru toți cei ce, indiferent de epoca istorică, în viață confundă idealurile lor, irealizabile, cu morile de vânt. Umorul îl trezește Sancho Panza, omul sănătos la minte, prin prezența căruia idealurile lui Don Quijote se arată a fi mori de vânt, pe care și el le caută împreună cu stăpînul său, știind că sînt mori de vînt. După modelul acestor personaje, în literatura română Ion Budai-Deleanu și-a închipuit pe „viteji” lui, cavalerul Becichorei Istoc și scutierul său, frățuțul Crăciun. Scriitorul nostru localizează modelul pentru a face din epopeea lui o imagine a situației politice-sociale din țările românești din vremea sa. Sensul adînc a ceea ce cititorii, din întîmplare, vor cugeta că a fost spus în „jucăreaua” lui eroi-comică, se explică prin ideologia iluministă a școlii ardelence, ceea ce înseamnă că scriitorul a urmărit să ridiculizeze pretențiile unor nobili prin nimic deosebiți de slugile lor sub raportul drepturilor naturale, fiind vrednici de ris cînd invocă originea lor nobilă ca temei al unei orînduirii pe care ei vreau să o susțină cu forța.

În opera unui alt mare spirit modern, Rabelais, construită, ca și a lui Cervantes, după modelul unor „neprețuite cronici”, în locul eroilor antichității, înrușiți cu zeii prin forța lor supranaturală, apar urieșii, ale căror viteji sînt potrivite la condiția realului, ele arătîndu-se mai cu seamă în satisfacerea poftelor omenești. În *Gargantua și Pantagruel*, pe fundalul fantasticului păstrat din vechile narațiuni populare, se răsfrîng, țesute într-o construcție de epocă comică, figurile reale ale orînduirii feudale, privite de scriitor cu îngăduința unui umanist anticlerical și antidespotic, care pune în fața contemporanilor săi, ipociții și superstițioși, idelle Renașterii, în „picturi contrafăcute”, după bunul plac, pentru a face lumea să ridă, cum spunea el însuși, în precuvîntarea către cititorii. În „măscările” și „scîrnăviile” lui, ca picturi contrafăcute ale realității, nu mai cei nepriecepuți văd doar grosolăni, căci ele sînt forme ale unei aparente indecențe, metafore ale umorului său, căroaze cei înțelepți le pătrund sensul mai adînc. După o observație a lui La Bruyère (*Caractères*, I, 43), există un contrast între obscenitățile și morala excelentă a operei sale. Putem adăuga, este contrastul care există în opera tuturor marilor umoriști, care au folosit obscenitățile, scuzîndu-se pentru ele, pentru exprimarea bucuriei de a trăi viața în condițiile legilor ei firești. Picturile lor sînt cu atât mai contrafăcute, deci mai grosolane, cu cît ipocrizia care acoperă realitatea este mai mare, cerînd o demascare mai brutală a contradicției comice dintre aparență și realitate, evident, într-o aparentă acceptare a realității deformate în metafora artistului, după tehnica umorului.

Evoluția spiritului umoristic la scriitorii moderni confirmă această modalitate poetică de satiră socială. De la arta lui Boccaccio, corosiv observator al rînduicilor monahale medievale, ca și contemporanul său englez, Chaucer, trecînd prin Rabelais, în plină Renaștere, și prin Shakespeare, în a cărei lume sublimul și grotescul se înlînesc într-o viziune tragicomică a vieții, afabulația umoristică schimbă ficțiunea metaforică a dedublării observatorului cu reprezentări tot mai puțin grosolane, umorul devenînd o salină tot mai fină, mai îngăduitoare cu imperfecțiunile umane, motivată cu ideea că realitatea astfel este, cu imperfecțiunii și aparenta însușire a imperfecțiunii este suficientă pentru cei ce înțelege șiretlicul înlocuirii realității cu aparența. Astfel, tot niște mori de vînt au fost și „utopiile”, începînd cu cele ale Renașterii — la Thomas Morus și Campanella — continuate cu țările imaginare din „Călătoriile” lui Swift, sau, în veacul luminilor, cu țările orientului îndepărtat, la Montesquieu și Voltaire, pentru a se înlocui în era capitalistă cu halucinația „Marilor Speranțe” și „Aventurile clubului Pickwick” la Dickens, iar în contemporaneitate cu vîrsta copilăriei la Mark Twain, în „Aventurile lui Tom Sawyer” sau „Aventurile lui Huckleberry Finn”, a copilăriei copleșită de mentalitate religioasă la Salticov-Seedrin, în „Domni Golovliov”, o mentalitate dezgolită complet de săfîrnicia educației burghoze, odată cu maturizarea omului în societatea capitalistă, în paradoxul lui B. Shaw, „Dîscipolul Diavolului”.

Specific treplatei coboriri din fantastic în realitate prin metafora „ficțiunii” umoristice este încrederea tot mai mare a scriitorilor în posibilitatea de schimbare a omului, pe măsură

ce acesta, cunoscător tot mai bun al scăderilor sale, a început a-și căuta în sine însuși propriul său model. Umorul în accepție modernă este astfel o categorie a comicului prin care partea cea mai bună a omului, partea propriu-zis umană, scoasă de sub autoritatea divină a vechii tiranii medievale, într-o continuă adaptare la dezvoltarea societății moderne, apare ca realitate în țesătura ficțiunii umoristice după ce s-a înțeles tîleul metaforei sub care umoristul în mod aparent vrea să se ascundă, pentru a se recunoaște și alții în propriul lui chip. În satira umoristică reflexiunea introduce un element de seriozitate dureroasă, cum spunea Pirandello, întrucît omul este văzut în casa lui „în cămasă” adică dezbrăcat de toate hainele arătoase în care el vrea să apară pentru alții, și lacrimile apar cînd astfel nu rîdem de alții ci de noi înșine. Și pentru că izvorul risului este prostia care împiedică observarea contradicției comice, în cazul cînd umoristul rîzind de el vrea să rîdă și de alții, umorul presupune o mască a prostiei, iar în cazul cînd cel luat în ris se recunoaște în cel ce rîde, rîde de sine însuși, dacă are umor. Tocmai de aceea umoristul ține să se moliveze singur în cazul cînd cel luat în ris înțelege despre ce e vorba. Scuzînd „prostia” observației lui, el știe bine că astfel explică sensul ei adînc, înțelepciunea cuprinsă în metafora lui sub semnul aparentei prostii.

Umorul, astfel definit, oricît de savantă ar părea tehnica lui în exemplificarea unor mari scriitori ai lumii, este totuși de origine populară și, oricît de paradoxală ar părea explicația, pentru înțelegerea părții bune a omului, pe care umorul a început să o exprime în timpurile moderne, trebuie să pătrundem adînc în viziunea folclorică, vizibilă mai ales la primii scriitori moderni. Căci tot ceea ce pentru oamenii bisericii era odată „lucru diavolese” însemna de fapt născocire omenească, istețime și pricepere în cele lumesti ale vieții, oprite de legile divine, astfel că în superstițiile și ereziile poporului dracul nu era așa de negru precum se spunea. Cînd bunăoară poporul nostru spune în proverbele sale că „mare e Dumnezeu dar meșter e dracul” înțelege că în născocirile lui se poate învoi cu el tocmai pentru că dorește un alt bine decît cel creat de Dumnezeu în lume, de unde și îngăduința pentru păcatul diavolese, atitudine specifică formei umoristice a comicului ce rezultă din contradicția dintre fantastic și uman.

Toate popoarele au umorul lor, el nefiînd o caracteristică a spiritului anglo-saxon, chiar dacă pentru denumirea lui s-a generalizat termenul englez, așa cum s-a generalizat și acela de folclor pentru creații proprii tuturor popoarelor. Literatura fiecărui popor are umoriștii ei, cu alții mai apropiați de viziunea folclorică, pe cîi de țînară este ea în istoria universală. În acest sens și este Creangă un mare clasic al literaturii romîne, un povestitor în adevăratul sens al cuvîntului, care cînd s-a „încumelat” a scris ceea ce spune i-a lăsat cititorului următoarea prefață, ca un cifru al umorului său: „Multe prostii ai fi citit de cînd ești. Celește rigule și ceste și unde-i vede că nu-ți vine la socoteală, ia pîna în mînă și dă și tu altceva mai bun la ivală, căci eu alita m-am priceput și alita am făcut”.

Întro umoriștii lumii, care este locul lui Creangă și în ce constă specificul artei lui, ca scriitor român? Este sigur că formația lui intelectuală nu atîngea nivelul de mare cultură europeană, neputîndu-se vorbi deci de influențe cartuzărești în opera lui, ci doar de anumite corespondențe, de afinități electivă, a căror recunoaștere îi fixează specificul printre umoriștii lumii. În comparație cu formele caracteristice ale umorului la diferiții scriitori ai literaturii universale în dezvoltarea ei istorică — umorul tragic la Cervantes, corosiv la Boccaccio, indecent la Rabelais, jovial la Chaucer, trist la M. Twain, paradoxal la B. Shaw — umorul lui Creangă este un umor țărănesc, cu toate implicațiile originii sale, asemănător mai mult cu al scriitorilor din începuturile epocii moderne, în a căror operă se recunoaște mai bine viziunea folclorică asupra lumii. Povestitorul este considerat un scriitor „popular”, în a căruia artă se păstrează înțelepciunea de viață a celor ce au făcut din el un artist, în formele de expresie specifice creației folclorice. În acest fel l-a ajutat Eminescu să devină un scriitor. La Junimea, solicitat să dea ceva pentru revistă, răspundea redactorului: „N-am adus nimic, dar dacă vreți vă spun o anecdotă”. Chiar pontifului Maiorescu, care de multe ori i-a putut auzi glumele încreșînd fruntea, Creangă îi vorbea cam așa: „Dar vă rog, multe prostii, și în vreo două trei rînduri în viața mea de cînd am avut norocirea a vă cunoaște, chiar grosolanii am îndrăznit a spune față de dv., nu însă din răutate ci din prostie: m-a luat gura pe dinainte. Căci d-ta nu se poate să nu înțelegi inima mea. Iertați-mă, vă rog, de toate și dați-mi voie să vă spun și acumă una”. Într-o asemănătoare formă, în care și constă farmecul povestitorului, umorul lui, răspundea și unor tineri care, grupați într-un „Cerc literar” la Iași, după mutarea „Junimii” la București, îl considerau pe el un continuator al lui Maiorescu, pontif al mișcării lor. Întrebat o dată despre o poezie, el răspunde: „Bună, foarte bună, un sfîrșac”, pentru ca apoi să trebuiască a spune anecdota cu țiganul care nu știa să facă potcoave ci doar să stingă în apă fierul înroșit în foc.

Ceea ce aduce opera lui Creangă este o lume ale cărei reprezentări artistice se întemeiază empiric. Despre ea se poate spune, cum s-a spus despre aceea a lui Rabelais, că nu este o lume ci lumea însăși. Din arta lui se desprinde o filozofie țărănească, nepunând nici o problemă din cele ce tind să cuprindă orizonturi nesfârșite, să spargă formele sensibului, ale timpului și ale spațiului cotidian. Timpul și spațiul nu sînt forme subiective de cunoaștere ci modalități de existență obiectivă a lumii, în care nimic transcendent nu se constituie în obiect de cunoaștere, fantasticul fiind redus la dimensiunile realului. Din această confruntare rezultă umorul în poveștile scriitorului. Dumnezeu vorbește oamenilor ca un bătrîn sfîtos din satul lor iar omul îl pîcărește ca să-și mai poată vedea de cele lumești. Din pactul cu diavolul omul se cumințește, folosindu-și puterea fără să-și vîndă sufletul. În lumea fantastică eroii basmelor nu au nimic din măiestria celor din poemele eroice, antice sau medievale, miraculosul împlinindu-se în acțiuni burlești, asemănătoare cu ale uriașilor din povestea lui Rabelais sau cu ale Lapușienilor din poveștile lui Swift. Isprăvile insoțitorilor lui Harap-Alb, Ochilă, Gerilă, Flămînzilă, personificări ale trebuințelor omenești neimplinite în realitatea pe care basmul o reflectă, sînt mai cu seamă în ale mîncării, năzdrăvăni și farso ca acelea ale aventurierilor ingenioși din romanele picarești sau din poveștile cărților cavaleresti, din care Cervantes și-a construit imaginea eroului său. Ceea ce în imaginea acestor personaje de basm este o „contrafacere” a realității nu merge pînă la o înjosire a eroismului; compromiterea lui în acțiuni burlești are sensul doar al unei umanizări a eroilor, ei făcînd fapte supranaturale, de basm, ca și cînd n-ar face nimic deosebit, de unde și îngăduința pentru înfățișarea lor de eroi. Zimbelul nu desliințează obiectul vizat ci sporește admirația, chiar cînd nepotrivirea dintre fantastic și real îi pune, ca eroi, într-o contradicție comică.

Prin umanizarea fantasticului omul nu este ispitit la o evadare din condiția lumii pămîntești. Credința în Dumnezeu este lipsită de dramatism, după înțelegiunea tatălui său, care-i vorbea nevestei: „Ian mai taci mîi femeie, că biserica-i în inima omului și dacă voi muri tot la biserică am să șed, nu mai face și în alta vorbă ca fariseul cel fățarnic. Bate-te mai bine peste gură și zi ca vameșul: „Doamne milostiv fii mie păcătoasei, care-nu tot îmbăleztez pe bărbat degeaba”. Morala povestitorului este a tuturor realiștilor, morala lui Boccaccio sau a lui Rabelais, care consideră bun tot ceea ce, prin legile firii, denunță orice fățarnicie în ignorarea celor naturale, ascunse sub haina schivniciei. Nu este o deosebire de natură între călugării lui Creangă și ai lui Boccaccio sau Rabelais, între călugării de la mănăstirea Neamtu și cei din mănăstirea Thelème, pe care fratele Ioan a înființat-o după bunele sfaturi ale lui Giargantua, căci, cum spunea „răspopitul”, nu-i venea prea greu să se facă și el călugăr: „Aflase doar și el păcătosul cîte ceva din tainele călugărești... umblînd vara cu băieții după... bureți, pe „cărarea alurisită” dintre Secu și Agapia, ca omul cuprins de evlavie... Ca și înaintașul său în literatura romînă, Ion Budai-Deleanu, Creangă a privit fețele bisericesti nu atît în lumina sfințeniei cît în umbra păcatului, nu fără oarecare îngăduință intrucît a rîvnit el însuși la o astfel de sfințenie, ca om lipsit de fățarnicie, împănat cu gîndul că „doar Dumnezeu cel mare nu s-a răstignit numai pentru un om pe lumea asta”. Din umorul povestitorului se vede însă dezaprobarea păcatelor cînd ele sînt ale unor oameni ce și-au făcut din acoperirea lor o ocupație socială. În povestirea întâmplărilor de acest fel echivocul expresiei este căutat pentru a da observației forma cea mai corosivă, potrivită intențiilor lui satirice.

Umorel este atitudinea specifică celor ce iau viața așa cum este, atitudinea oamenilor simpli, luați adesea în ris pentru prostia lor, fapt pentru care în cursul vremii categoria socială a „prostimii”, a celor săraci, desconsiderați de clasa de sus, de cei ce prin poziția socială se socoteau singurii posesori ai calităților omenești era o categorie intelectuală, a celor „proști”. Ei uitau că „prostimea” de multe ori folosea masca prostiei ce i se atribuia doar pentru a critica pe cei de sus în singura formă îngăduită, adică „prosteste”, ca și cînd n-ar avea nici un gînd ascuns. Și tocmai de aceea recunoașterea calității de „prost” a fost pentru „prostime” doar forma „prostescă” a unei mari înțelepciuni, cu atît mai ușor de folosit cu cît nici nu i se recunoștea dreptul la un alt fel de a fi. „Țărăniile” lui Creangă sînt astfel de înțelepciuni ale „prostimii” din care el n-a vrut să țasă cu totul nici după ce a intrat în alt mediu social, păstrîndu-și masca pentru a observa ceea ce „nu se cade” într-o lume ce vrea să pară altfel decît este, făcîndu-se și el că nu pricepe ceea ce alții mai învățați vreau să-l facă să priceapă, cînd de fapt este altceva de priceput. Este acesta umorul lui Moș Ion Roată care, „greu de cap”, nu pricepea rosturile unirii așa cum boierul se căznea să le explice, căci spune el, „cîiar dau ne-am pricepe și noi la cîte ceva, cine se mai uită în gura noastră? vorba ceea, cuoane: Țăranul cînd merge tropăește

și fiind vorbește hodorogește; să ierte cinstita față a dumneavoastră. Eu socot că treaba asta se putea face și fără noi; că, dă, noi știm a învăța sapa, coasa și secerea; dar dumneavoastră învățări condeiului și când vreți știți a face din alb negru și din negru alb... Dumnezeu v-a dăruit cu mintea ca să ne povățuieți și pe noi, prostimea...". Din cele înțelese de Mos Ion Roată se vede că nu va aduce nici un bine o unire a țărilor sub conducerea boierilor, de aceea la vorbele lui toți țărani se gîndeau că nici nu e el așa de prost precum îl socotea boierul, spunînd ceea ce gîndeau milioanele de clăceși și boierii nu voiau să înțeleagă. Tot așa nu pricepea el nici cuvîntările boierilor în Divanul ad-hoc, înfruntînd îngineria lor în numele prostimii.

Așadar „țărăniile” lui Creangă, ca expresii ale înțelepciunii „prostimii”, sînt observații satirice cu un vădit substrat social, expresii artistice ale umorului, forme în care însuși poporul înțelege ba jocura, fără a fi obligat să respecte convenționalismul etico-social al celor „de sus”. Dacă personajele povestirilor lui vorbesc ceea ce povestitorul a auzit de la țărani lui, faptele lor nu sînt decît niște exemplificări ale acelor pilde și zicători pe care poporul le folosește pentru exprimarea înțelepciunii lui, citate de povestitor pentru a provoca umorul „țărănește”, adică sub o mască nebănuită ușor, pentru a observa ceea ce „nu se cade” într-o societate îngrădită de ipocrit convenționalism. Expresia țărănească, oprită de multe ori pe culmea echivocului, nu este un semn de „jenă” față de o lume serioasă, ci mai degrabă o tehnică impusă de specificul umorului ca formă de satiră. Obscenul, indecența, nu este la Creangă o obsesie pornografică, ci o formă cam „tare” de observație a celui ce ia viața așa cum este, privindu-o „dinăuntru” ei, cu aerul „prostului” căruia nimic nu-i scapă și nu se știe să spună ce vede.

Prin configurarea personajelor în formele lumii pămîntești, Creangă le-a individualizat în condițiile realității din care le-a împrumutat, făcînd din ele figuri tipice pentru o realitate socială din epoca în care el a trăit. Umorul scriitorului dezvăluie astfel o frescă a satului românesc, cu frământările veacurilor trecute, cu oameni cuprinși de grijile vieții dar incredzători în ea. Toate rînduiriile sociale, cu instituțiile ei, școala, biserica, armata, sînt surprinse în privirea lui satirică, cu indulgență dar și cu amărăciune, unele „păcate” fiind ale oamenilor, altele ale vremii lor. Realismul scriitorului se potrivește pe deplin cu umorul său, ca observare a realității sociale de jos în sus, „contrafăcută” în ficțiunii care, fără să înjosească viața însăși, sporește bucuria trăirii ei din plin, încrederea în schimbarea ei cu vremea, observațiile lui plătind tuturor, atît celor ce se amuză prosteste cu țărăniile lui, cît și celor ce le înțeleg tîlcul lor mai adine.

Pentru Creangă lumea fiind o realitate obiectivă în timp și spațiu, retrăirea ei subiectivă în *Amintiri* este o parcurgere a ei pe același plan cu realitatea. Prizma prin care artistul vede copilăria nu diformează realitatea în așa fel ca să nu recunoaștem cu ușurință în ea o întreagă lume dintr-o anumită epocă istorică, nu însă fără ca în năzdrăvăniile evocate să nu se recunoască uneori toți cei ce își amintesc copilăria, ca și povestitorul, prin ceea ce ea merită să fie regretată, după ce s-au uitat necazurile ei. Ca toate contralacerile umoristice ale povestitorului, și în *Amintiri* scenele memorabile nu înjosec viața, reținînd doar neajunsurile ei într-o anumită epocă, iertată de el întrucît personajele acționează cu slăbiciunile inerente firii omenești. Căutînd realitatea în amintirile lui nu o facem pentru a o confrunta cu biografia lui, ci cu a semenilor lui, în parte și cu a noastră, întrucît ne recunoaștem în unele din personajele sale.

Iată-l pe școlarul de altă dată care-și îngrămădește în memorie tot ceea ce dascălul nepricepuți nu l-au putut face să înțeleagă, pe „mustăciocul Dăvidiță de la Fărcașa, care tipărea o mămăligă pină mîntuia de spus pe de rost, repede și fără greș, toată istoria Vechiului Testament de Filaret Scriban, împărțită în perioade, și pronumele conjunctive de dativ și acuzativ din gramatica lui Mărculescu: mi-ți-i; ni-vi-li, me-te-il-o; ne-ve-i-le; mi-ți-i; ni-vi-li”. Și regretul scriitorului, împreună cu al nostru: „Dumnezeu să-l ierte! că n-avu parte să se proțască! a murit sârmanul înainte de vreme, înecal cu pronumele conjunctive, peritu-le-ar fi numele să le piară, că au mîncat juvaer de flăcău”. Dacă dascălul din Fălcieni ar fi cunoscut metoda pedagogică pe care Gulliver o întâlnise la Academia de științe din țara Balimbarbilor, desigur că s-ar fi evitat atari consecințe: fiecare propoziție scrisă pe un fel de anafură cu o cerneală cefalică, astfel că prin mistuire cerneala urcă la cap propoziția. Metoda era ingenioasă, problema răminea numai ea: ațafura să le placă elevilor și să n-o arunce pe ascuns Căci, e drept, învățătura era o bătaie de cap dar nu prea făcea multe victime: la școlari nu le era a învăța „cum nu-i era cineiui a linge sare”. Cartea așa e făcută, „dracul s-o ieie! cum pui mina pe dînsa îndată-ți vine somn”. Dacă totuși copiii treceau prin „meșleșugul de timpenie” care era școala de altă

dată, era pentru că avea cine-i sfătui, după înțelepciunea celor cu experiența vieții de atunci, într-o observație de ordin social: „Ia mai bine rugați-vă cu toată inima sfântului Hărăș Nicolai de la Humulești, doar v-a ajuta să vă vedeți popi odată! — le spunea moș Vasile — S-apoi atunci... ați scăpat și voi deasupra nevoii: bir n-aveți a da, și havalerele nu faceți; la mese ședeți tot în capul cinstei și mînceți tot plăcinte și găini fripte. Iar la urmă vă plătește și dințărutul... Vorba ceea: picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarță și pîntece de iapă se cer unui popă, și nu-i mai trebuie altă ceva. Bine-ar fi, Doamne iartă-mă, ca fețele bisericesti să fie alfel... Dar... veți fi auzit voi că popa are mină de luat, nu de dat; el mîncea și de pe viu și de pe mort”. O șiau aceasta toți copiii, de aceea se și plînge povestitorul de atita învățătură ce da peste capul lor: „Ce necaz pe capul meu! Preuții noștri din sat n-au mai trepădat pe la Socola, și mila sfîntului! nu-i mai încape cureaua de pîntecoși ce sint”. Călugăria era mult mai ușoară căci, spune el, „cu cită carte știu, cu cită nu știu, peste cițiva ani... pune-ți cuvioase llarie, plosca cu rachiu la șold, icrișoare moi cil se poate de multe, și altceva de gustare în buzunările dulamei, pistoalele-n brîu pe sub rasă, comănacul pe-o ureche și cu sabia Duhului în mină și pletele-n vînt ia-o la papuc peste „Piciorul Rău” spre „Cărarea alurisiță” dintre Secu și Agapia din deal, unde toată vara se aude cîntînd cu glas îngeresc:

*Ici, în vale, la pârîu
Melușa lui Dumnezeu!*

Iar cite-un glas gros răspunde:

*Hop și eu de la Durău
Berbecul lui Dumnezeu!”*

În prelungirea *Amințiilor* apare și dascălul vremii, Popa Duhu, din aceeași lume cu popa Buligă „cel buclucaș” care-și zvîrle potcapul de-o parte și la joc de-a-valma cu copiii după fluierul lui moș Bodringă din Fălticeni, și după citeva pahare răsturnate pe gît exclamă: „Cînd ne-a fi mai rău tot așa să ne fie”, deci din lumea lui popa Smintină, cum îi spuneau țeserii lui Creangă. Fără să țină taina universului în degetul lui mic, el era tot așa de rupt în coate ca dascălul din poezia lui Eminescu. Avea și el citeva „taftoloage grecești, latinești, bulgărești, franțuzești, rusești și rominești” dar înțelepciunea lui era mai pămîntească: „decît să dai de pomană la calici simbăta, mai bine ceva de băut mahmurilor marțea”. Nu se prea putea lăuda el că nu-i plăceau cele lumesti, căci, spune el, „din tinerețile mele, multe oale și ucele se luptă cu mine, dar mai multe păhărele sint cite stele sint pe ceri”. „Și cite ponturi și ponosuri nu da dintrinsul... că nu i-a tors mî-sa pe limbă”. Păcatele lui Popa Duhu sint ale oamenilor ce se bucură de viața așa cum este, de unde și îngăduința pentru ele, dar dincolo de ele se vede și victima vremii lui, în profilul dascălului care „cuprîns de foame și obosit de osteneală și gîndire, își ia cîtenel drumul spre gazdă, unde-l așteaptă sărăcia cu masa întînsă”.

Creangă, ca observator al realității vieții, este convins de unele inconveniențe ale perfecțiunii omenești, de care ride din inimă de cite ori urmărirea firului vieții îl face să illustreze ordinea ei ideală cu figuri din lumea concretă. Privindu-și eroii în haina lor de-acasă îi surprinde în abdicările de la condiția ideală a vieții: pe popa Duhu în nepotrivirile cu tipul dascălului ideal, pe moș Nichifor cu căsnicia cinstită, pe călugărițe cu schivnicia imaculată etc. Dar dacă umorul lui Creangă vizează defecte general omenești, el nu merge pînă la ideea „zădărniceii” lumii, dimpotrivă, el ride de lumea aceasta împreună cu personajele și cu noi, nu pentru că prin rosturile ei n-ar merita decît risul, ci pentru că risul lui este o formă de manifestare a jovialității, a bucuriei celui ce nu gîndește niciodată la vreun principiu ascuns al vieții, dincolo de ceea ce vede că ea este, neproblematizînd astfel nimic dincolo de realitate, totul întîmplîndu-se fără altă complicație decît de ordin social, satirizată în observația sa.

Dacă-l comparăm pe Creangă cu alți scriitori ai lumii, nu gravul Molière ar putea fi ascendentul lui, ci mai de grabă veselul Regnard, care aduce un comic ușor, fără impiecații filozofante. În comediele lui Molière contradicțiile realului cu idealul, este adevărat, provoacă risul, dar ele sint în același timp semnele unui conflict a cărui rezolvare trădează slăbiciunea omenească. Un fond tragic au comediele lui, iar risul o implicație moralistă, întrucît el nu coboară pe scenă pentru a ride împreună cu personajele ci se izolează pe o poziție de unde observă măștile cu care omul își ascunde destinul tragic. Prin jovialitatea risului, umorul lui Creangă s-ar putea apropia de acela al lui Chaucer, Rabelais sau Dickens, sau chiar al lui Boccaccio, prin fabulația fantasticului de al lui Rabelais sau

Switt, iar prin duioșia evocării copilăriei de al lui M. Twain. Dar între umoriștii lumii Creangă este un scriitor original prin umorul său țărănesc, expresie autentică a spiritului țaranului român din vremea lui, a cărui artă de povestitor trebuie căutată în primul rînd în stilul oral al povestirii lui, stil autentic popular, încercat de expresiile înțelepciunii populare, forme artistice ale umorului său. Prin această artă este el în primul rînd un mare clasic al literaturii romine, un umorist între umoriștii lumii, cu valoare universală dacă prin universalitate înțelegem expresia cea mai înaltă a originalității naționale a unui scriitor.

EUGEN TODORAN

CONSIDERAȚII ÎN LEGĂTURĂ CU VALOAREA ESTETICĂ A „AMINTIRILOR DIN COPILĂRIE”

Întrebările: de ce plac *Amintirile* humuleșteanului Creangă, de ce ne desfală continuu la epoci, generații și vârste diferite, la contactul prim sau slăbitoric repetat, de ce lumea copilăriei acestui „ghibirdic” ne bucură fiindu-ne apropiată? sînt tot atât de vechi ca și opera care le-a iscat și care a determinat ca un șir întreg de cercetători să discute valoarea și semnificația ei. La modul cel mai general răspunsul îl oferă adevărul că, fără a pierde din vedere frumusețile certe ale copilăriei, opera ca atare dispune în structura sa obiectivă de o valoare estetică și care se multiplică într-un complex de calități ce fac din *Amintiri* o autentică operă de artă, iar din creator un mare artist. Într-adevăr, dacă se recunoaște fără reticente că Eminescu este „lucăfărul poeziei rominești”, trebuie cu aceeași convingere să acceptăm că Ion Creangă ca artist este cel mai autentic reprezentant al specificului vieții noastre sătești de acum un veac, că alături de M. Eminescu, I. L. Caragiale etc. el este un clasic al literaturii romine, cu rezonanță și circulație universală. Judecările de valoare pe care le cumulează scriitorul Creangă sînt în această direcție grăitoare. Dacă facem abstracție de cele câteva calificative neavenite: Creangă „autor popular” (T. Maiorescu) sau „talent necioplit” (I. Negruzzi), de unele șocante caracterizări ce, evident, nu ne surprind: Creangă „analfabetul nostru genial” (E. I. Constanținescu), „scriitor instinctiv” (N. Iorga), care de fapt nu tăgăduiesc talentul și valoarea operei, vom observa lesne că majoritatea cercetătorilor de prestigiu s-au întrecut în a recunoaște la Creangă pe „scriitorul de geniu” (J. Boutière), „Homer al nostru” (G. Ibrăileanu), „fruntaș al stilisților romini” (E. Gruber), „unul din cei mai mari creatori de viață” (B. Lăzăreanu), „talent rafinat și mare artist” (T. Vianu), „clasic al amintirilor poetice” (M. Dragomirescu), „cel mai autentic scriitor artist al literaturii noastre” (M. Sadoveanu), „estet al filologiei” și „umanist al științei sătești” (G. Călinescu), „creator de artă originală” (Z. Dumitrescu-Busulenga) etc., etc. Să aliniem acestor îndreptățite calificative și variatele aprecieri referitoare la *Amintiri*. Pornim de la clasică lucrare a lui Jean Boutière care sublinia că „*Amintirile din copilărie*” prezintă un dublu interes. Ele constituie în primul rînd un document biografic și psihologic prețios și în al doilea ele sînt un tablou „exact al vieții țărănești dintr-un colț al Moldovei de sus în jurul anului 1850”¹⁾. Se constată astfel că interesul biografic este dublat de unul documentar, fapt care a fost argumentat și de alți cercetători. G. Ibrăileanu considera la rîndul său că „biografie cită ne trebuie pentru explicarea operei lui e în *Amintiri*”²⁾. Pentru Emil Precup de asemenea „*Amintirile* sînt un fel de autobiografie în care și-a scris toate părerile și nevoile prin care a trecut”³⁾ sau, în sfîrșit, Ș. Cioculescu

¹⁾ Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930, p. 192-4.

²⁾ G. Ibrăileanu, *Scriitori romini și străini*, Iași, 1926, p. 158.

³⁾ E. Precup, *Viața și opera lui I. Creangă*, Gherla, 1921, p. 28.

apreciază Amintirile lui I. Creangă numindu-le „cele 4 fragmente autobiografice”. Firește, nu putem vorbi de biografia scriitorului în afara *Amintirilor*, cu toate că firul vieții lui Creangă și cel al lui Nică nu se identifică perfect. Dar dacă pentru unii această operă a lui Creangă este cu precădere biografie sau etnografie literară, pentru alții *Amintirile* apar ca artă și idealizare poetică în afară de orice. Astfel în ediția lui P. I. Papadopol se spune că I. Creangă este creatorul „cele mai prețioase specii, amintirea poetică” pe care ei o ridică” până la „cea mai înaltă expresivitate a artei poetice”¹⁾. M. Dragomirescu socotește de asemenea că „Amintirile lui Creangă reprezintă un gen istoric ridicat la rangul de poezie”²⁾. În fond cele două fațete ale *Amintirilor*, cea documentar-biografică și cea imaginativ-artistică pe de o parte, conținutul acestei măiestrite opere (copilăria) și oglindirea creșterii pe de altă, sînt luate într-o perfectă unitate și în consecință nu se pot delimita cantitativ hotarele acestor elemente. De fapt cercetătorii în intenția lor de a aduce un spor de cunoștințe au analizat cînd un aspect al operei, cînd altul, pierzînd uneori din vedere totalitatea complexă și sinteza perfectă a acestora.

Încercînd să determine valoarea artistică și semnificația operei, G. Ivașcu afirmă că „În arta de a povesti stă și farmecul *Amintirilor* din copilărie și numai această artă ne poate trezi nouă interesul de ordin biografic, psihologic și documentar”³⁾. Gr. Scorpan s-a preocupat să pună în valoare caracterul de *povestire orală* a operei lui Creangă: „notă specifică a întregii opere a lui Creangă este caracterul ei de povestire”⁴⁾. Revenind asupra acestei afirmații, autorul scoate în evidență faptul că I. Creangă a putut „să-și controleze ca scriitor creația sa de povestitor”⁵⁾. T. Vianu între altele aduce și dezvoltă unele idei cu privire la specificul artistic al operei lui Creangă: „Artistul se vedește în Creangă nu numai prin puternicul lui simț muzical”⁶⁾ (își proba ritmul și sonoritatea), dar și prin „puterea vie cu care-și prezenta scenele văzute”⁷⁾. Nu putem trece cu vederea pătrunzătoarele observații ale acad. G. Călinescu, care releva de pildă caracterul de *nuvelă* al acestei opere. „Amintirile nu ies din această formulă a nuvelei”⁸⁾ sau aspectul inedit al *Amintirilor* ca o creație a genului dramatic. Cele 4 capitole sînt considerate de d-sa ca „părți narate dintr-o *intocmire dramatică* cu un singur actor”⁹⁾. Treptat, la profilul *Amintirilor* s-au atașat și alte fațete cum ar fi cea de „cronică”, cea „memorialistică” etc. Vi. Străinu vorbește de *Amintiri* ca de „un film memorial”. St. N. Cucu, L. Predescu, în trecut și astăzi Zoe Dumitrescu Bușulenga consideră *Amintirile* ca pe un adevărat roman: „romanul cel mai autentic al copilului român”¹⁰⁾ și „primul roman al copilăriei țărănești în literatura noastră”¹¹⁾. Fără a stărui critic asupra unora sau altora dintre afirmațiile pe care în majoritate le împărtășim, facem precizarea că reunirea lor aici s-a făcut pentru a sublinia că *Amintirile* lui Creangă sînt o operă complexă. Multitudinea caleidoscopică a aprecierilor, diversitatea calificativelor, varietatea judecăților de valoare care s-au emis ne conduc la ideea că pentru a înțelege în ce constă esența estetică și valoarea de artă a *Amintirilor*, va trebui să cercetăm în complexitatea lor dialectică o serie de cauze, factori și aspecte. Dar chiar această simplă constatare a polivalențelor este o dovadă grăitoare a valorii artistice a operei în discuție.

Cum în prezentul articol nu putem epuiza totalitatea laturilor, ne vom opri la un singur aspect, poate mai puțin abordat și anume: *sinteză contrariilor ca expresie a valorii artistice pe care o deține „Amintirile din copilărie”*.

Dacă vom încerca să deslușim care sînt categoriile estetice pe care le implică această operă, va trebui să recunoaștem că atitudinea fundamentală și în legătură cu această categorie estetică a comicului, cu tonalitatea de umor, ocupă locul central. În lumina esteticii marxiste este stabilă adevărul că izvorul comicului îl constituie „contradicțiile vieții”¹²⁾. Dețut ca un fin spirit de observație, Creangă a descoperit în realitate diferite aspecte

¹⁾ I. Creangă, *Povești, amintiri, spovese*, ed. P. I. Papadopol, p. 273.

²⁾ M. Dragomirescu, *Critice*, vol. II, p. 276.

³⁾ G. Ivașcu, *I. Creangă, valoarea artistică și semnificația operei*, *Încercări teșene*, nr. 13-16, 1937, p. 156.

⁴⁾ Gr. Scorpan, *Limba lui Creangă*, *Bulet. Inst. de filologie rom. I. Iași*, 1934, p. 163-110.

⁵⁾ Gr. Scorpan, *I. Creangă*, *Revista critică*, nr. 2-3, 1937, p. 108.

⁶⁾ T. Vianu, *Artă prozatorilor români*, Ed. Contemporană, 1947, p. 16.

⁷⁾ *Ibidem*, p. 117.

⁸⁾ G. Călinescu, *Viața lui Ion Creangă*, București, 1938, p. 293.

⁹⁾ *Ibidem*, 289.

¹⁰⁾ Stelian N. Cucu, *Valoarea estetică a amintirilor lui Creangă*, Tip. „Poporul” Rîmnicul Sărat, p. 89.

¹¹⁾ Z. Dumitrescu Bușulenga, *Ion Creangă*, E.P.L., 1965, p. 1-9.

¹²⁾ I. B. Borev, *Sistemul categoriilor estetice*, Ed. științifică, București, 1963, p. 286.

contrariante, le-a redat creator în arta sa, reușind astfel ca prin ciocnirea elementelor opuse să producă o reacție spontană de bună dispoziție și voioșie. Prin toată acea avalanșă de pozne neașteptate, întâmplări contrastante, situații hazlii și peripeții surprinzătoare, *Amintirile* lui Creangă declanșează în cititor risul. Pîrea zburdalnică a lui Nică, îl face să vină în conflict cu părinții, colegii de școală, poporanii etc. Evident această opoziție nu ia forma unei contradicții ireconciliabile. Nică își necăjește mama cu fel de fel de pozne dar în același timp el o iubește din tot sufletul. În tabloul imaginilor care alcătuiesc *Amintirile* există două lumi care generic sînt opuse, e adevărat nu întotdeauna pe criteriul de clasă: lumea celor activi, buni, muncitori, corecți și lumea celor bețivi, leneși, mincinoși etc. Popa Oșlobanu e „venetic și ceapcin”, Buliga e „tamliet și aghezmuț des de dimineață”. De altfel nu puține fețe bisericești sînt prin apucăturile și temperamentul lor în contrast flagrant cu ceea ce ar trebui să fie. E vorba de tagma preoților „dulgeși”, violenți, lacomi, a catihelilor așisderea, în contrast cu unele figuri pozitive cum ar fi de exemplu „părintele Ioan”. În rîndul sâtenilor există de asemenea această polarizare a oamenilor în buni, harnici și zgirciți, răi. Atitudinea de îngăduință specifică humorului face ca opoziția să nu apară pregnant contradictorie. De aici pînă la afirmația categorică a lui N. Timiiraș că „în *Amintiri* nu există figuri antipatice”¹⁶⁾, e o anumită distanță. Nu convenționala împărțire (personaje pozitive-negative) o avem noi în vedere atunci cînd categorisim personajele ci un criteriu mai adinc. Părinții scriitorului formează și ei un cuplu contrastant. Bonomia și atitudinea mai delăsătoare a lui Ștefan este opusă firii active și plină de grijă a Smarandei (fără ca prin aceasta unul să fie „pozitiv” și celălalt „negativ”). Aceste contrare se atrag și, după cum bine s-a observat, la un moment dat ele își schimbă locul. Smaranda devine un fel de cap al familiei iar Ștefan, prin caracterul său blajin e ca o femeie. Bunicul ca om „așezat la mîntea lui”, razbatător și hotărît, dimpreună cu bunica „mîncosă din cale atară”, sînt și ei la poli opuși. Prin temperament, Mătușa Mărioara răutacioasă și iute se află în contrast cu Moș Vasile care-i flegmatic și mucalit. Pe amîndoi însă îi leaga zgircenia, ceea ce dovedește că există o interpenetrare a contrariilor și în acest caz. Este apoi vădită opoziția între goblizanul de Nică la Costache, care îl asculta cu gînd rău pe micul Nică, fugind din clasă el e urmarit de „doi hojmalii” și de frică se face așa de mic de se poate îngropa la „rădăcina unui păpușoi”.

În ceea ce privește umorul tonic atît de intim legat de întreg conținutul *Amintirilor* elementul de contrast are un rol de prim ordin. În una din cele mai realizate autocaracterizări risul și buna dispoziție au la bază tocmai contrastul. „Ia am fost și eu în lumea asta un boț cu ochi o bucată de numă însuflețită, din Humuleșu” (pînă aici totul e serios ba chiar filozofic). Fraza însă o cotigeste cu 90 de grade atunci cînd autorul afirmă brusc că „nici frumos pînă la 20 de ani” (un lucru care sugerează contrariul) „nici cuminte pînă la treizeci” (gradația crește), „nici bogat pînă la patruzeci nu m-am făcut”. Dar și sarac ca și în anul acesta, ca în anul trecut și ca de cînd sînt (contrastul între parțial și total) niciodată n-am fost”¹⁷⁾. Intenția înșelării celuilui prin paradoxul ziselor are la bază contrastul între ce spune și cum afirmă, între felul jovial în care spune și seriozitatea lucrurilor exprimate. Contrastul apare pînă și în cuvintele „sînt” (afirmativ) „n-am fost” (negativ). Din numeroasele exemple care s-ar putea aduce ne mai oprim la „De n-aveți ce mînea *acolo* poltin la noi să postim cu toții”, sau la cel aloristic al zicătorii: „Na-ți-o buna că și-am fînt-o”.

În *Amintirile* sale Creangă alternează modalitatea comică variată, (din nuanțele risului nu lipsesc nici satira, ironia) cu o altă modalitate opusă acesteia cea „melancolic-licrică” după cum observa și Z. Dumitrescu Bușulenga¹⁸⁾. Am văzut că chiar în autoportretul citat prima propoziție este sub toate raporturile cit se poate de serioasă. De fapt dacă judecăm bine, nu puține din întâmplările *Amintirilor* sînt foarte serioase sau chiar grave. Viața copilului Nică este în multe privințe precară (a fost și a rămas sarac), dar unghiul de vedere îngăduitor atenuază acest adevăr dureros. Fiacul Davidică a avut și el o soartă tragică. Moartea însă i s-a tras din aceea că s-a „întecat cu pronumele conjunctiv”. Proci-tirea era de asemenea un lucru foarte serios: „Mă!!! s-a trecut de săgă”, dar tonul povestirii a învîluit întimplarea în aceeași atmosferă generală de jovialitate. Un moment dramatic este acela în care Nică e „atîns de holera” care „l-a frămîntat” și l-a „zgircit circel”. Dacă am ris de el cînd s-a umplut de rîie căprească, acum ne îngrijoram la gîndul că îl pîndește un mare pericol. Aceeași strîngere de inimă o avem și cînd se povestește

¹⁶⁾ N. Timiiraș, *Ioan Creangă*, ed. II, p. 321.

¹⁷⁾ Citatele se dau după I. Creangă, *Opere*, ed. G. Călinescu, E.S.P.L.A., 1953.

¹⁸⁾ Z. Dumitrescu Bușulenga, *Op. cit.*, p. 139.

întimplarea cu venirea turcilor din cauza cărora cei fugiți uită copila în albiuță, dar o găsește răsturnată „de niște porci”. Prinderea flăcăilor la oaste „cu arcanul” nu mai era o glumă. Având în vedere momentele grele ale traiului, Nică ia cunoștință de „neajunsurile vieții ce poate să le aducă ziua de mâine” și de aceea chiar povestitorul constată că unorii „din veselie cea mare cază deodată în uricioasa intristare”. Elementele dramatice sînt în *Amintiri* atît de bine sudate în ansamblul general, încît numai căutate special, ele pot fi descoperite. În registrul afectiv al lucrării, buna dispoziție, hazul sînt mai bine reliefate prin contrastul cu dușoșia, îngrijorarea sau teama. Acordînd o pondere exagerată elementelor grave, unii critici s-au grăbit să conchidă că *Amintirile* din copilărie „sînt patetice”¹⁹⁾. În realitate categoria estetică a dramaticului (care conține și elemente tragice) ocupă un loc subordonat în comparație cu cea comică.

Fără efecte exterioare, în *Amintiri* sînt integrate organic și aspecte care ne îndreaptă către alte două categorii opuse: frumosul și urîtul. Anii copilăriei îi apar scriitorului luminați de toate frumusețile: „și doamne, frumos era pe atunci”. Bădița Vasile era un „holtei zdravăn, frumos și voinic”. De aceeași apreciere pozitivă se bucură și „crișmărița cea frumoasă, bat-o s-o bată” și „Natalița cea frumoasă”, și „fetele frumoșele” care s-au ridicat în sat etc. La scaldă, Nică savura cum se joacă apa cu piciorușele fetelor, socotind că „mai frumos lucru nici că se mai poate”. Portretul lui Davidică era o întrupare a frumuseții, deoarece acest flăcău de munte era chipos „cu barba în furculiță și favorite frumoase, cu pletele crețe și negre ca pana corbului, cu fruntea lată și senină, cu sprincenele stufoase, cu ochii mari, negri ca murele și scînteietori ca fulgerul, cu obrajii rumeni ca doi bujori, nalt la stat, lat în spate, subțire la mijloc, mlădios ca un mestecăcîn, ușor ca o căprioară și rușinos ca o fată mare”. Frumusețea oamenilor se întrecește apoi cu ambianța armonioasă a plaiurilor moldovene. Satul Humulești nu era deloc un sat „lăturălnic, moenit și lipsit de priveștiștea lumii”, ci el dispunea de „tot farmecul frumuseților”, pe care le completa „Ozana cea frumos curgătoare”. Frumusețea vieții oamenilor de la munte e redată cu căldură în aprecierile: „La munte omul e mai simplu, viața lui e mai în liniște, năravurile sînt mai nevinovate. Munteanu-i curat la suflet, liber la gînd și vorbă și verde la trup ca brazil sub care trăiește”. Din toate acestea respiră o atmosferă de vitalitate, optimism și jovialitate care se strecoară luminos și stenic în inimile noastre.

I. Creangă valorifică artistic și unele aspecte care în esența lor fac notă discordantă cu ceea ce e frumos. Din galeria personajelor care defilează continuu în fața cititorului, observăm că există și tipuri care nu sînt deloc frumoase. Așa de exemplu „Iordache firmăitul... „clămpănea de bătrîn ce era” și pe deasupra mai avea și „darul suptului”. Fata Irinucăi întrupa urîțenia la gradul superlativ: „bălciză și lăliie de-ți era trică să înnoptezi cu dînsa în casă”. Reprezentanții administrației vremii „mazilii nespălați” primesc, cum era și firesc, aprecierea negativă. Nică a Petricăii care a pus la cale prinderea lui Bădița Vasile, are un caracter urît și în consecință e urît de oameni: „Afurisit să fie cîlnelul de vornic”. Bolestumul „să-i ardă inima” este expresia acestei aprecieri cu totul defavorabile. Urîte apar în *Amintiri* unele fețe bisericăști care sînt pline de păcate și trăiesc „lără să muncească din greu”, alergînd în schimb după plăcerile vieții, ceea ce a determinat zicala pe care Creangă o reproduce „popă mînîncă și de pe viu și de pe mort”. Prin contrast, aceste cîteva aspecte negative punctate artistic ici colo, amplifică mai pregnant ceea ce este frumos și pozitiv. Din cele relatate pînă aici se poate observa că în proporții diferite, dar armonios combinate, Creangă valorifică în *Amintirile* sale conținutul categoriilor estetice fundamentale: comicul și opus acestuia, tragicul, frumosul și urîtul, prin opoziția cărora dă mai multă viață *Amintirilor*. Și este un adevăr de mult stabilit că „Amintirile reprezintă o operă al cărui element esențial este viața”²⁰⁾ cu întreaga gamă a aspectelor, cu dinamica spectaculară, cu ritmul variat etc., mobilitate imprimată continuu de ciocnirea elementelor contrare. De asemenea nu putem să ocolim observația că „ceea ce dă viață acestor pagini de amintiri este în rîndul întii dinamismul lor. Chiar în evocările lirice mișcarea însuflețește totul”²¹⁾.

În orizontul problematicei noastre (sinteza contrariilor) un aspect cu semnificații deosebite este acela al unității dintre natural și fantastic. Dacă este adevărat că în povești elementul natural, realist, există fiind pretutindeni prezent, în aceeași măsură nu lipsește din *Amintiri* elementul fantastic. Această măiestrită operă a lui Creangă cuprinde în numeroase

¹⁹⁾ M. Dragomirescu, Op. cit., p. 39.

²⁰⁾ I. M. Rașcu, *Alte opere din literatura română*, București, 1933, p. 138.

²¹⁾ G. Ivașcu, Op. cit., p. 175.

cazuri oamni și fapte care nu pot fi conforme naturii. Personajele *Amintirilor* în bună parte se intrudesc cu cele ale basmelor. Corespondența caracterologică este surprinzătoare. Dănilă Prepeleac naiv și nevolnic are drept frate pe Trăsnea cel greu de cap și bucciu la gramatică. Mătușa Mărioara bapsită și zgircită are și ea ceva din *Soacra cu trei nurori*. Hirjoana și păruielele catifeșilor ne duc cu gindul la modul în care se călăeau și înțepau în casa de aramă tovarășii lui Harap Alb. Mincăul Oșlobanu și Flămînzilă sînt frați buni. Ca om Nică Oșlobanu este fantastic „cu ciubotele dintr-o vacă și tălpile din alta”. Reținem amănuntul că el de mic se arăta a fi mare mincău. La școală gindu-i stătea tot la mîncare și de acasă își lua nu un boț oarecare, ci un „urs” de mămăligă cu brînză. La fabrica de popi de asemenea el mîncea „cît șaptesprezece”, iar cînd colegii i-au pus poște a răcut „ca un taur”, blestemînd „de-i curgea foc din gură”. Faptele de care acesta e capabil sînt extraordinare. Fără ca să mai redăm textul comparativ al tirgurilor pe care le fac Oșlobanu și respectiv Chirică (*Stan Păpîtul*) vom stabili care sînt elementele comune. Mai întîi în ambele creații, avem o anumită tirguală care are la bază un fel de rămășag. Curgerea dialogată a răspunsurilor și tocmeala este izbitor de apropiată. Replici ca „Zău nu șuguești bade?” (*Amintiri*) și „Măi omule, vorbești înadins ori vrei să șuguești?” (*Stan Păpîtul*) probează această intenție și încă cu cuvinte identice (a șugui). În amîndouă descoperim o altitudine similară a personajelor. Nesinceritatea și șiretenia ascunsă a celor care vor să ia (în cazul lui Oșlobanu, lemnele, iar la Chirică sliva cu griu), necunoașterea interlocutorilor năzdrăvani, și naivitatea celor care în calitate de proprietari acceptă, ba cu neîncredere, soluția propusă. În legătură cu modul în care personajele bucluează își însușesc bunurile cîștigate la prinsoare se spune că Oșlobanu, de pildă, „descinge briul de pe lingă sine” și împrejură lemnele, legîndu-le frumșel... apoi „le umflă în spate și la gazdă cu ele”. Chirică, exact la fel „scoate o funie cu care era *incins*”, leagă cireada cea mare, „o ia în spate și pe ici și-o drumul”. În sfîrșit uimirea celor păgubiți este la fel. În *Amintiri* țărănul „făcîndu-și cruce a rămas cu gura căscată”, iar în poveste boierul „vîzînd una ca asta a incremenit cu minele subsuori” etc. Și nu este cazul lui Oșlobanu singurul exemplu care se poate aduce pentru ilustrarea elementului fantastic din *Amintiri*. Interpătrunderea cu fabulosul există și în alte cazuri. Mama lui Nică e înzestrată cu calități excepționale aproape supranaturale. Mirăuță era și el un buclueaș, căci în plină iarnă umbra pe la dughene și întreba pe negustori ba „de ceastre pentru pucei, ba cuie de la corabia lui Noe, ba fragi și căpsune”. La gazdă catifeșii jureau de „asudau podelele”. Chiar Nică este un alt Buhogîndă sau Păcală. Evident, înțelegem cu toții exprimarea hiperbolică dar, în unele cazuri, exagerarea merge pînă la extremă apropiindu-se de fabulos. În această direcție caracterizarea făcută preotului care apare ca o dihanie apocaliptică este convingătoare: „picioare de cal, gură de lup, obraz de soarelă și pîntece de iapa se cer unui popă și nu-i mai trebuie altceva”. Am insistat asupra acestor aspecte pentru a convinge că fabulosul, fantasticul, alegoricul există și în *Amintiri*. Din acest punct de vedere socotim că observația lui Ibrăileanu „de cînd începe să scrie *Amintirile*, Creangă se simte mai scriitor, nu mai spune povești (...) nu mai pune la contribuție miraculosul”²²), judicioasă în general, nu va trebui absolutizată. Realul și fantasticul coexistă armonios în întreaga sa operă, doar proporțiile și accentul diferă. În *Amintiri* cele două planuri natural și fantastic, contrare prin profilul lor, nu se juxtapun la întimplare ci, ca rezultat al procesului de plăsmuire în care fantezia creatoare și memoria reproductivă conlucrează armonios, se realizează sinteza firească și emoționantă a lor. Nu pierdem din vedere nici faptul că fără a fi vrăjită „virsta aceea fericită” a copilăriei dispune în *Amintiri* de un farmec al ei care este incontestabil rezultatul obiectiv al creației unui inegalabil talent. Prin aceasta cadrul tematicii noastre invită a pune în evidență și alte aspecte ale sintezei contrariilor. Astfel, relația dialectică obiectiv-subiectiv, epic-liric, suscită o atenție deosebită. În *Amintirile* lui Creangă credem că se poate distinge nu numai „facultatea de a reprezenta obiectiv ceea ce prin natura sa este subiectiv”²³) ci și capacitatea surprinzătoare de a reda subiectiv-artistic ceea ce obiectiv dispune de anumite calități estetice. Aceste două aspecte care au la rîndu-le fațete contradictorii ar putea singure constitui obiectul unei dezbateri. Văzînd numai o latură a problemei, M. Dragomirescu considera de exemplu că „originalitatea *subiectivă* reprezentativă se găsește în opera lui Creangă, *Amintiri* din copilărie”²⁴). Pentru aceeași operă, în

²²) G. Ibrăileanu, *Scriitorii romini și străini*, 1926, p. 151.

²³) E. I. Constantinescu, *Un aspect al originalității lui Ioan Creangă*, Conv. lit. nr. 11-12, 1937, 66B.

²⁴) M. Dragomirescu, *Teoria poeziei*, București, 1927, p. 60.

schimb, acad. G. Călinescu, conchide cu multă dreptate că „subiectul lui este extraordinar de obiectiv, tot ce i se întâmplă lui și eroilor săi putea să i se întâmple oricărui țăran din Humulești. El e faptul divers, rural și universal”²⁵). În sprijinul acestei idei pledează o serie de fapte. Pornim mai întâi de la constatarea că, deși Creangă a servit ca prototip p. ntru eroul său, autorul s-a putut deslipi de propria-i făptură pe care a creionat-o cu obiectivitate artistică necesară. În *Amintirile* lui Creangă se reproduc veridice datele și întâmplările personale, autobiografice, fără ca prin aceasta să se știrbească ceva din valoarea obiectiv-artistică, din ceea ce e tipic și general uman. Ca rezultat al procesului de oglindire creatoare a copilăriei „plină de minunății”, această lume a *Amintirilor* continuă să existe fără amestecul subiectului implicat în fabulația creată de el. În acest sens *Amintirile* sale au o logică interioară, dispun de o viață proprie. Este adevărat că această viață a fost trăită și cunoscută perfect de autorul care astfel a putut s-o re-creeze, re trăiască cu emoție, materializeze apoi în imaginile de neuitat. Calitățile și defectele personajelor, care nu sînt amplificate imparțial și diminuate subiectiv, vin tocmai în sprijinul obiectivității. Creangă nu se slăsește ca în repetate rînduri să se autocaracterizeze ca fiind plin de incuri, „bun de hîrjoană și slăvit de lenez”. În *Amintiri*, însă, este foarte greu să delimitați elementul obiectivității (adevărul artistic) de cel al exagerărilor subiective creatoare, cu toate că ar fi lesne să indicăm nepotrivirile dintre autor și erou. Pe de altă parte *Amintirile*, fiind în prima linie o operă de artă, se înțelege că în această calitate ele sînt produsul subiectiv al talentului. Atitudinea față de carențele eroului și ale celorlalte personaje, în general este una îngăduitoare. Acest lucru are o latură subiectivă (atitudinea humoristică este strict personală și temperamentală) dar și una obiectivă (atitudinea de îngăduință e specifică și inerentă obiectiv modalității humoristice). Identificarea lui Creangă cu sufletul copilului (punctul de vedere naiv, spontan etc.) pare subiectiv, dar judecînd în ansamblu, individualizarea personajelor și motivarea estetică a diferitelor întâmplări sînt strict obiective. Constatarea dovedește că și sub acest raport Creangă ca artist realizează o perfectă sinteză a obiectivității și subiectivității creatoare. De aici își trage izvorul și sinteza între epic și liric, expresie a celor două atitudini unitare: cea optimistă fundamentală și cea ușor melancolică. Faptul a fost relevat și de Z. Dumitrescu Bușulenga care distingea la Creangă „duioșia colorată nostalgic și risul homerice izvorit dintr-un simț colosal al grotescului”²⁶). Această melancolie îi poartă înspre evocarea lirică, spre efuziunea sentimentală (vremea trecută a copilăriei, casa, părinții, satul natal, oamenii). Meandrele afecțiunii lirice sînt prezente pe întreg cuprinsul *Amintirilor*. „Cum sfîrșia fusul roșii așa-mi sfîrșia mie inima de dragul Măriorleii”, mărturisește liric autorul. Dar mai ales amintim dragostea și duioșia cu care înfățișă portretul mamei îl, lirismul luminos și nostalgia pentru satul său natal, pentru oamenii și frumusețele tradiții populare etc. Expresiile „nu-mi aduc aminte”, „pe cît mi-aduc aminte”, „mi-aduc bine aminte”, „mi-aduc aminte ca acum”, drept să spun”, „cum v-am spus” etc. stau măturie a acestei atitudini lirice. Descifrînd sensul duioșiei, Tudor Vianu observa că „nostalgia lui Creangă, articulate de cîteva ori în *Amintiri* au un sens individual nu social, ele îl poartă către lumea copilăriei nu către aceea a altei clase sociale, pe care ar fi părăsit-o”²⁷) (subl. l. l.). Insoțindu-ne de-a lungul întregii acțiuni, afecțiunea lirică face corp comun cu nararea epică. Un exemplu de modul în care elementul liric și epic se împletește în cea mai perfectă armonie este mărturisirea: „Dra-gu-mi e ra satul cu Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul”, etc. Accentul liric dă tonalitate aspectelor descrise colorîndu-le afectiv. Treptat însă prin acumularea materialului faptic, elementul epic îi ia locul și din nou autorul revine prin afecțiunea sa: „Dra-gi-mi e ra u tata și mama, frații și surorile și băieții satului” etc. Și după ce din acest prilej autorul găsește cu cale să amintească multe din frumusețile copilăriei, se reia mărturisirea: „Dra-gi-mi e ra u șezătorile, clăcile, horile și toate petrecerile din sat” etc. Pe fondalul general epic inflexiunile lirice, accentele duioase fac să vibreze mai puternic conținutul de viață care ne solicită și incită, silindu-ne a urma lectura în continuare. Impregnarea aceasta lirică înmiresmează întreaga atmosferă dînd culoare și varietate fondului atât de uman. Pornind de aici, N. Iorga observa că această operă a lui Creangă „e scaldată într-o atmosferă de umor care se ivește pretutindeni pe

²⁵) G. Călinescu, *Caragiale și Creangă*, Studii și cercetări de istorie lit. și folclor, nr. 3-4, 1963, p. 397.

²⁶) Z. Dumitrescu Bușulenga, op. cit., p. 110-21.

²⁷) S. Cioculescu, Vl. Străinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne, I*, Casa Școalelor, 1944, p. 309.

foile deseori înduioşate ale Amintirilor²⁸⁾. În iureşul împlinirilor hazlii, a poznelor nevinovate, Creangă a ştiut să picure cu mare artă accentele duioase care prin contrast pun în relief mai bine conţinutul general optimist. E de fapt şi în acest lucru o dovadă a vieţii care de asemenea şi ea este unitară şi variată în acelaşi timp. Atitudinea lirică, potrivită şi necesară unor amintiri, şi cea epică tot alţi imanentă a acestei specii literare, se alină şi ele profund contopite într-o desăvârşită unitate artistică.

Fireşte, dacă ar trebui să analizăm toate izvoarele estetice care au alimentat arta *Amintirilor*, s-ar cuveni să pomenim cel puţin şi de alte aspecte cu profil contrariu, între care unitatea dintre ceea ce e specific local şi tipic valabil, popular şi cult; unitatea ritmului când dinamic, intens, când lent; sinteza raţional-emoţional, etc. Dar chiar şi în expresia lingvistică mi se pare că s-ar putea ilustra sinteza contrariilor. Avem în vedere pe de o parte cuvintele dialectale, specifice moldoveneşti, pe de altă valoare literară a limbii sale în ansamblu. Un exemplu: „Şi când mă uit înapoi, doi hojmalai se luase după mine; şi unde nu încep a fugi de-mi scăpărau picioarele; şi trec pe lângă casa noastră şi nu intru în casă, ci cotigesc în stînga şi intru în ograda unui megieş al nostru şi din ogradă în ocol şi din ocol în grădina cu păpuşoi” etc. În acest context expresiile populare, cuvintele dialectale etc. se armonizează perfect fiind astfel valorificate artistic. Afirmarea este valabilă pentru nenumărate exemple din care mai transcriem unul: „Iacă te uiţi la ei, bărbate, zicea mama, şi te dai paclei i aşa-i? — Ha, Ha! bine v-au mai făcut, *pughbale spurcate* ce sinteţi! că nici o *lightoa* nu se poate *actua* pe lângă casă, de răul vostru. Iacă dacă nu v-am săcelat astăzi, faceţi *otrocol* prin cele mişe şi *daji la om ca cinii prin băf*. Acuş iau varga din *coardă*, şi vă croesc de vă *merg petecete*”. La armonia stilistică a limbii lui Creangă distingem pe lângă opoziţia dialectal-cult şi alte aspecte ale sintezei contrariilor. Preferinţa opoziţiei este evidentă în cazul folosirii numeroaselor diminutive uneori cu sens contrar („trebuşoară”, numeste autorul pozna cu cînepa „drăguţ de bicişor”). În contrast cu diminutivele avem cuvintele formate cu sufixele *ălău*, *an* (hojmalău, prostălău, gligan, goblihan etc.). Vladimir Străinu a făcut menţiunea că „indicaţia de fabulos răsare astfel, mai întii, din trimiterea cuvintelor²⁹⁾”. Pentru înţelegerea humorului la Creangă contrastul în expresia stilistică are o mare importanţă. În sintagma ca „cinstita holeră”, „cuvioasele muşte”, „cinstita crişmă”

etc., asocierea este evident contrastantă. Poştele puse la picioarele celor care dormeau duşi era „un lucru sfînt”. Vorbirea duplicitară, echivocul metaforic, aluzia şi ironia în general

implică un anumit contrast. Dacă la aceasta socotim întreaga ambianţă a conţinutului frazei atunci contrastul se amplifică şi rotunţeşte deplin. La mănăstirea de maici Agapia, un loc care ar trebui să ţină de cea mai solemnă bunăcuviinţă, vara se mai face auzit cite „un glas îngeresc”:

„Ici în vale la părau
Mieluşa lui Dumnezeu.”

Glasul care răspunde nu mai era aşa de îngeresc ci unul ceva mai gros:

„Hop şi eu de la Durău”
„Berbecul lui Dumnezeu.”

Evident, aluzia satirică este cit se poate de decentă.

Este interesant de subliniat modul în care Creangă valorifică artistic cuvintele tari, stridente şi care în uzul curent au un conţinut jignitor (bou, timpit, porc, prost etc.). Trăsnea era „limp în felul său”, sau „s-apoi să fie cineva de tot bou încă nu e bine” etc. La cîreşe mătuşa Mărioara nu-l mai scoatea pe Nică din „ghiavole”, „tilhare”. Aceste cuvinte nu numai că nu supără ci dimpotrivă prin arta lui Creangă ele devin mai expresive. În contextul general asemenea cuvinte declanşează mai multă căldură şi simpatie faţă de cel apostrofat: „Stai, măi *porcane*, că te căpuşeşte ea Mărioara acuş!”

Încheind aceste consideraţii în care liniile problematicii au fost doar schiţate, se configurează adevărul că un important aspect al originalităţii artei lui Creangă îl constituie armonizarea în sinteză a unor variate, dar opuse elemente estetice. Bogăţia virtuţilor care în opoziţie fiind se condiţionează şi amplifică reciproc, constituie o nelăgăduită dovadă a valorii artistice a acestei opere. La rîndul lor calităţile artistice pledează cu sinceritate pentru geniul humuleşteanului Creangă.

ION ILIESCU

²⁸⁾ N. Iorga, *Pagini de critică din zinerete*, Ramuri, Craiova, p. 187.

²⁹⁾ Vl. Străinu, *Clasicii noştri*, Casa şcolărilor, 1943, p. 188.

VALORIFICAREA ARTISTICĂ A LIMBII POPULARE ÎN OPERA LUI ION CREANGA

Vorbind despre caracterul popular al limbii lui Creangă, acad. Iorgu Iordan aduce ca argument principal în sprijinul acestei aprecieri faptul că o bună parte din lexicul regional al scriitorului aparține în realitate limbii întregului popor și poate fi înțeles deci fără prea multe dificultăți și în alte părți ale țării, nu numai în Moldova de nord, locul de baștină al prozatorului¹⁾. Caracterul popular al limbii scriitorului, opus limbii culte, nu se reduce însă numai la lexic, ci poate fi extins, cum arată acad. Iorgu Iordan în continuarea aceluiași studiu, la fonetismul, gramatica și stilul lui Creangă.

Toate aceste mijloace puse în valoare de un mare artist creează acel farmec al spontaneității și autenticității care întimpină pe cititor de la primele pagini ale scrierilor prozatorului. La realizarea acestei trăsături fundamentale a stilului scriitorului își dau contribuția o serie de procedee, dintre care vom aminti pentru început folosirea largă a sinonimelor regionale și populare.

În ce măsură recurge Creangă la cuvântul apt să exprime nuanțat ideile cu ajutorul sinonimelor care dau varietațe și culoare expresiei, fără a-i afecta naturalitatea, se poate vedea din compararea exemplelor de mai jos. Viitorii calitheiști de la Fălțiceni învață gramatica: „Unii *dondăneau* ca nebunii, *pină-i apuca amețeala*; alții *o duceau numai într-un muget*, cetind *pină le pierca vederea*; la unii *le umblau buzele* parcă erau cuprinși de pedepsie...” În altă parte e vorba de o vrăjitoare: „Stăpina acestei slujnice *era viespea* care a-nălbit pe dracul, îngrijitoarea de la palatul lui Făt-Frumos; *o vrăjitoare* strașnică care închea apa și care știa toate drăcăriile de pe lume. Dar numai un lucru nu știa *hirca*: gândul omului. *Talpa iadului* cum aude despre această minunăție trimite slujnica de grabă să-i cheme femeia cea străină la palat”.

Pentru aceeași denumire de *vrăjitoare* se folosesc, în primele două pagini care urmează după cea din care face parte fragmentul citat acum, sinonimele *știrba-baba-clonța*, *talpoiul*, *băbotul*, *ponța (de băbă)*, *băbornița*, *hoanghina*.

Transierem și un număr de exemple — sinonime figurate și frazeologice — aparținând verbelor a *bate* și a *juși* fără intenția de a epuiza numărul lor:

1) *A bate*, *a da o bătaie*, *a lua la bătaie*, *a arde* (cite un sfânt Nicolae), *a minca papura*, *a mingia*, *a săcela*, *a croi*, *a buși*, *a coși* (în bătaie), *a jnăpăi*, *a da câteva tapangete* (la spinare), *a lua pielea și ciolanele*, *a invâșa*, *a trage o chelșăneală*, *a lua la depănat*, *a scărpinga*, *a snopi*, *a oținji*, *a cinătu*, *a dezmerda*, *a da un pui de bate*, *a trage un frecuș* etc.

2) *A juși*; *a o lua la sănătoasa*, *țiva* (la mama), *a se juce nebăzută*, *a pirlă-o* (de fugă), *a se duce tot într-o fugă*, *a șparli-o*, *a o rupe de fugă*, *a-și pierde urma*, *a-și lua rămas bun de la calcie*, *a-și lua talpășișu*, *pe ici și-i drumul*, după *dinsul*, *Gavrite* etc.

Aceste sinonime nu sînt identice din punctul de vedere al modului lor de formare: unele sînt locuțiuni verbale: *a da o bătaie*, *a lua la bătaie*, altele sînt întrebunțate într-un sens propriu, fiind formații onomatopoeice: *a buși*, *a jnăpăi*; altele mai numeroase, sînt sinonime figurate: *a croi*, *a coși*, *a snopi*, *a dezmerda*, *a mingia* sau expresii idiomatice cu sens figurat: *a minca papura*, *a lua la depănat*, *a trage un frecuș*. Valoarea lor stilistică sporește pe măsură ce crește caracterul lor „impropriu” sau figurat cu care sînt întrebunțate în opoziție cu verbul obișnuit, care denumește acțiunea doar ca noțiune. Sporul de expresivitate se inscrie pe o linie ascendentă care pornește de la verbul simplu și locuțiunea verbală pentru a culmina cu expresia idiomatică concretă și plastică.

Luată izolat, elementele lexicale împrumutate din vorbirea regională și populară sînt simțite în limba noastră ca avînd un sunet aspru și sec²⁾, ca zgomotul pe care-l fac vreașurile rupte: *ciarsă*, *cîrnosi*, *crimpoși*, *drughineafă*, *hîrjoană*, *închiorchișat*, *prujituri*,

¹⁾ Acad. Iorgu Iordan, *Limba lui Creangă*, în *Contribuții la istoria limbii române literare*, în sec. al XIX-lea, I, 1936, p. 139-140.

²⁾ Pentru acest aspect al lexicului, cf. și Vladimir Șteirnu, *Clasicii noștri* (Ion Creangă) București, 1943, p. 201.

ogirjit, scroambe tirsouga etc.; altele sună înfundat *bihlit, buxi, buh, cioșmai, colrobai, durdură, firăii, ghigosi, tăbirci, zăpsi* etc. sau plescăite: *băteligste, blești, izbeliște, teorbă, șioaină, tearță* etc.

Datorită marilor însușiri expresive, sensul unor astfel de cuvinte se poate deduce din context: făceau un *calamandros* înseamnă „făceau zarvă”; a vorbi în *dodii este* o expresie echivalentă cu „a vorbi aiurea”; eram un *ghibirdie* „trebuie” să însemne „eram un prichindel”; a *crimpoși* este sinonim cu „a sfărâma” etc.

În felul acesta se realizează acel pitoresc lexical, atât de specific limbii lui Creangă, cu ornate a valorificării stilistice de către un mare artist a virtuților expresive specifice limbii naționale.

Alteori cuvintele sînt folosite ca un fel de acompaniament stilistic, fără conținut semantic definit. Protestul lui moș Vasile cînd fiul său îl atrage atenția asupra pronunțării corecte a cuvîntului *calihet*, pe care cel dintîi îl rostiește „meceet” este redat în termenii următori: „Na, na, na, Măria ta! parcă astă grijă am eu acum?... Vorba ceea: Nu-i Tanda, și-i Manda; nu-i tei-belei, e-i belei-tei, ... de curmei. Și ce mai atita incunjur?... Meceet, berochet, pleșcan, cum s-ar fi chemînd, Ioane, știu că ne juște bine”...

Expresiile rimate se justifică doar prin funcția lor stilistică, de sugerare a unei anumite stări afective și nu prin aceea de comunicare pe cale noțională a unor idei. Substratul afectiv al acestui șir de formule „versificate”, și anume ironia zeflemisitoare cu care țara reacționează la obiectia fiului, se traduce prin procedeele gata făcute, puse la îndemîna de expresia idiomatică. Este inutil să adăugăm că ele se sustrag de la analiza semantică și gramaticală, întrucît nu sînt părți ale unui enunț fundamental pe relațiile obișnuite în comunicarea lingvistică obiectivă. Dar ceea ce se pierde în aceste fraze din punctul de vedere al raporturilor lor semantice și gramaticale este compensat prin efectele de ordin stilistic care creează o atmosferă și alcătuiesc una din sursele verbale ale umorului în Creangă. Asemenea prisosuri lexicale fac dovada modului în care povestitorul experimentează cu adevărată voluptate verbală cuvintele (G. Călinescu) complăcîndu-se nu o dată în *răslăjuri ritmice*, ca să folosim sugestivă caracterizare a lui Vladimir Streinu. E un joc amuzant de cuvinte în care scriitorul înlîncește cu satisfacție de cite ori are prilejul, iar acest prilej i se oferă de cite ori și-l dorește.

Examinarea materialului lexical prezentat pînă aici ne îndreptățește să reamintim observația acad. G. Călinescu, după care „Nu este de loc dovedit că limba lui Creangă e „frumoasă”³⁾. Cuvinte ca: *balciz, tudihace, ghișogă, hojmătau, mocosi, piclîșit, știrloage, zăhă* și altele altele din această categorie ar contrazice opinia că limba scriitorului este frumoasă „în sine”. Există în adevăr în *Amintirile* lui Creangă unele pagini care produc o impresie aparte, de compoziție studiată și de limbă „literară”, în raport cu ceea ce ne oferă aria sa de povestitor și limba sa obișnuită. Un asemenea exemplu se poate spieci din parlea a II-a a *Amintirilor* și anume din fragmentul în care autorul evocă chipul mamei sale, lăsîndu-se furat de un sentiment de înduioșare în fața icanelor trecute ale copilăriei. Pasajul la care ne referim cuprinde un fel de meditație făcută în stilul povestitorului și diferită de tonul general al narațiunii din *Amintiri*. Reproducem o parte din el:

„Dar vremea trecea cu amăgele și eu creșteam pe nesimțite; și tot alte gânduri îmi zburau prin cap și alte plăceri mi se deșteptau în suflet; și în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neasîmpărat și dorul meu era acum nenărginit; căci sprintar și înșelător este gîndul omului, pe ale cărui aripi te poartă dorul necoutenit și nu te lasă în pace, pînă ce intri în mormînt!”

Să alăturăm aici cîteva fragmente în care personajele sînt lăsate așa-zicînd să vorbească singure, adică după firea lor și potrivit cu împrejurările în care sînt puse. Împăratul se adresează fiului celui mijlociu, după încercarea neînbuțită a acestuia de a birui primul obstacol care-l ieșise în cale:

„— Ce mîncea vād eu bine că ai; despre asta nu e vorbă, fătul meu — zise eraiul posomorit — dar ia spuneți-mi, tușinea unde o puneți? Din trui feciori cîți are tata, nici unul să nu fie bun de nimica? Apoi drept să vă spun, că atunci dogeaba mai sîrcați mîncarea, dragii mei... Să umblați numai așa fruza frășinelului foată viața voastră și să vă laudați că sînteți feciori de erai, asta nu mîncăa a nas de om... Cum vād eu,

³⁾ G. CĂLINESCU, *Istoria literaturii romine*, 1941, p. 422.

frate-meu se poate culca pe o urecho din partea voastră; la sfântul aşteaptă s-a împlini dorinţa lui. Halal de nepoţi ce are! Vorba ceea :

La plăcinte
Înainte
Şi la război
Înapoi!"

Dumnezeu îl avertizează pe Ivan Turbincă, la poarta raiului, că i-a sosit şi lui ceasul :
— Ei Ivane, destul de acum; ți-ai trăit traulul şi ți-ai mâncat malaiul. De milostiv, milostiv ești; de bun la inimă, bun ai fost, nu-i vorbă. Dar de la o vreme încoace, cam de pe cînd ți-am blagoslovit turbinea aceasta, te-ai făcut prea nu ştiu cum. Cu dracii de la boierul cea şi făcut hara-para. La iad ai tras un guleai, de ți s-a dus vestea ca de popă tuns. Cu Moartea te-am lăsat pînă acum de ți-ai făcut mrendele cum ai vrut, n-ai ce zice. Dar toate-s pînă la o vreme, fatul meu".

Ivan se gîndește la viața lui de pînă acum :

— Mă rog ia să stau și să-mi fac socoteala, cu ce m-am ales eu, cit am trăit pe lumea asta, zise Ivan în gîndul său. În oaste am fost numai de zbucium; hăis haram, cea haram! De atunci încoace am umblat ia așa, teleleu, Tănăsă. M-am dus la rai, de la rai la iad, și de la iad iar la rai. Și toemai acum la diacă, n-am nici o mîngiere. Rai mi-a trebuit mie la vremea asta? Ia așa pățești dacă te strici cu dracul; aici la sărăcăiosul ist de rai, vorba aceea : fală goală, traistă ușoară; țezi cu banii în pungă și duci dorul la toate cele. Mai mare pedeapsă decît asta nici că se mai poate!.."

În ce constă deosebirea dintre mijloacele de expresie ale primului context tranșeris mai sus și cele din ultimule? Pe de o parte, mai multă sobrietate și puritate lexicală, exprimare sentențioasă și un anumit ritm amplu al frazelor care curg disciplinate și strunite de rigorile compoziției literare. Pe de altă parte, crîmpeie de dialoguri sau monologuri în care un loc esențial îl dețin expresiile idiomatice și zicătorile, de fapt tot o formă a exprimării sentențioase, dar de factură populară și atribuite unor personaje care prin vorbirea lor se definesc mai mult pe ele însele decît situațiile pe care le creează. Dar dacă în primul exemplu, între intenția artistică a povestitorului și modul de receptare a cititorului există concordanță, măcar teoretică, intrucît atînsfera de duioșie și melancolie se transmite și acestuia din urmă, chiar dacă la o scară mai redusă, nu același lucru ne întîmpină în celelalte exemple. Să nu se confunde deci impresia stilistică a cititorului, care înregistrează efectele unor astfel de dialoguri cu un sentiment de destindere și de unior, cu ceea ce trebuie să presupunem că alcătuiește substratul psihologic al contextelor de acest gen. Căci și împăratul și celelalte personaje care vorbesc ea în fragmentele citate se găsesc în împrejurări pentru ele grave sau cel puțin deosebite. Acesta este doar punctul de plecare al comunicării, nu și acela al sîririi ei, adică al receptării și al reacției din partea cititorului sau ascultătorului.

Funcția estetică a limbii nu constă în astfel de cazuri în gradul de frumusețe a elementelor ei luate în parte, ci în arta povestitorului de a face din observația modalității de vorbire a personajelor un criteriu al autenticității lor și prin aceasta al adevărului artistic¹⁾. În acest sens, paginile de meditație lirică (și de analiză psihologică, cum vom căuta să arătăm în cele ce urmează), adică cele „scrise” sau „compuse” de povestitor nu-l reprezintă pe Creangă din dialoguri²⁾, deoarece terenul meditației și al analizei se situează în afara mijloacelor artistice dobîndite de el printr-o asimilare vastă și unică și printr-o utilizare artistică proprie, cu adevărat excepțională, a materialului verbal popular și folcloric.

Arta lui Creangă nu poate fi redusă însă la capacitatea prozatorului de a înregistra cu fidelitate graiul popular transformat de el într-un instrument perfect al narațiunii. O astfel de încercare ar fi produs impresia de compunere convențională și de artificiu stilistic. Lui Creangă îi place să-și asculte personajele vorbind potrivit cu impulsurile și acțiunile lor. Aceste imbolduri și acțiuni definesc mai de grabă un temperament și se manifestă verbal, adică se infățîșează prin dialog sau monolog. Folosit ca modalitate preferată de compoziție, dialogul absoarbe deseori în întregime psihologia personajului; autorului nu-i rămîne decît să introducă eroii în scenă și să le supravegheze țesirile.

¹⁾ Cf. G. Călinescu, *Viața lui Ion Creangă*, București, 1938, p. 322 : „Stilul lui Creangă și al lui Caragiale, departe de a fi o sfortare caligrafică nu e decît o observațiune”. „Limba lui Caragiale nu are în sine valoare estetică, ci este numai o modalitate de reprezentare. Același fenomen se petrece în opera lui Creangă. În bună parte dialogică (ibidem, pag. 388).

²⁾ În legătură cu raritatea frazelor scrise la Creangă, vezi Vladimir Streinu, op. cit., p. 207.

De aceea comentariului i se rezervă un loc limitat nu rareori la câteva expresii idiomatice, zicături, proverbe, exclamații sau interogații. Dar chiar personajelor ineseși le sint mai la îndemână aceste mijloace atunci cînd vor să exprime stări sufletești sau idei mai complexe și în general abstracții, pentru denumirea cărora limba populară posedă un număr limitat de termeni⁶⁾. Ele îndeplinesc rolul figurilor de stil, adică al imaginilor din limba scrisă⁷⁾ și sporesc prin aceasta expresivitatea stilului.

Să adăugăm că expresia idiomatică îndeplinește ea și în vorbirea populară, dar într-o măsură mult mai mare, funcția de caracterizare concretă a unui fapt prin notarea efectelor sensibile „materiale”, trezite de sensul propriu al unor asemenea grupuri sintactice. Ca și vorbitorului popular, lui Creangă îi este de ajuns o astfel de expresie în locul unui determinant abstract. De aceea determinantul — adjectiv sau adverb — se dezvoltă aparent într-o parte de propoziție sau într-o propoziție care se alătură comunicării principale. Din exemplele extrem de numeroase de acest gen pe care ni le oferă limba lui Creangă amintim doar câteva :

1) *Expresii idiomatice legate* (care fac corp comun cu determinatul) : „Cînd am auzit noi una ca asta am început a plînge cu zece rînduri de lacrimi și a ne ruga de toți Dumnezeuii să nu ne slutească” ; „Sarace, sărace, nu ești nici de zama ouălor” ; „Mori, copî, trebuie să te iau cu mine” ; „Pentru babu fata moșneagului era piatră de moară în casă” ; iar fata ei busuioc de pus la țoane”.

2) *Expresii idiomatice alcătuite din propoziții* îndeplinind rolul formal de părți sintactice subordonate : „Smărăndița... plîngea ca o mireasă, de sarea cămeșa de pe dînsa” ; „Și unde nu-ncep a fugi de-mi scăpărau picioarele” ; „Oșlobanu — prost, prost, dar să nu-l atingă cineva cu cîț e negru sub unghie...” ; „Dumneavoastră, cînsiții oaspeți, se vede că pașteți boboci”, de nu pricepeți al cui fapt e acesta” ; „omul nostru era un om din aceea cătuia îi mincau cîinii din traistă” etc.

În toate exemplele de mai sus expresia idiomatică fie că se exprimă printr-o parte de propoziție, fie printr-o propoziție, ține locul unui epitet, deci al unui procedeu stilistic de caracterizare individuală a obiectului sau acțiunii : am început a plînge tare, a ne ruga stăruitor ; nu ești în stare de nimic ; dumneavoastră, cînsiții oaspeți, sînteți naiei ; omul nostru era leneș etc.

Superioritatea stilistică a procedului de factură populară folosit de scriitor este evidentă, în comparație cu epitetul general și abstract. Avem a face în toate cazurile discutate cu grupuri sintactice sau propoziții cu valoare metaforică, dintre care cele mai multe au caracterul unor formule hiperbolice. Ele contribuie la amplificarea dimensiunilor obiectului sau acțiunii înfățișate și la concretizarea ideii prin asociațiile pe care le stabilește cu presupusele efecte ale acțiunii. De fiecare dată ideea se particularizează într-un fapt perceput intuitiv și plastic cu ajutorul imaginilor care se substituie expresiei comune. Cu alte cuvinte, ideea propoziției ia forma unor reprezentări materiale și vii ale evenimentelor. De aici rezultă caracterul extrem de sugestiv și dramatic al evocării faptelor la Creangă, deși scriitorul nu recurge decît cu totul întâmplător la figuri de stil originale. Impresia artistică se constituie din sentimentul cititorului că se găsește în mijlocul unor oameni care îi vorbesc prin amănuntele sensibile ale lirii lor și în mijlocul unor acțiuni care îl invită să ia parte la desfășurarea lor.

Atunci cînd nu găsește o expresie idiomatică cu valoare metaforică scriitorul preferă una generală, ca și în limba populară, ca de pildă : „aproape de Buna Vestire, unde nu dă o căldura ca aceea” ; „îmi trăgea un pui de răbuială ca aceea pe la bot” ; „venea iarmarocul de la Folticeni care acela este ce este” ; „te-ai făcut prea nu știu cum” etc.

Expresia este de data aceasta vagă, abstractă, dar scriitorul o preferă în locul unui adjectiv sau adverb la superlativ. Și în acest caz comunicarea dobîndește accente stilistice proprii, datorită caracterului ei diluz, estompat : imaginația cititorului este solicitată să umple golul și să întregască notele particulare ale faptului abia sugerat.

Cît de puțină înclinare dovedește Creangă în folosirea unor mijloace personale de caracterizare prin epite, în afara celor desprinse din intîlnsa lui informație orală, se poate vedea din pasajul de mai jos. Povestitorul descrie frumusețea fetei împăratului Roș și dragostea ce se infiripă în sufletul lui Harap Alb și al fetei în drumul lor spre palatul lui Verde împărat :

„Căci (fata) era boboc de trandafir din luna mai, scaldat în roua dimineții, dezmiertat de cele întii raze ale soarelui, legănat de adierea vîntului și neatins de ochii fluturilor.

⁶⁾ Vezi Jean Boutière, *La vie et l'œuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930, p. 136.

⁷⁾ Acad. Iorgu Iordan, *Sudiul citat din Contribuții... I*, p. 133.

Sau, cum s-ar mai zice la noi în țărânește, era frumoasă de mama focului; la soare te puteai uita, iar la dînsa ba. Și de aceea Harap Alb o prăpădea din ochi, de dragă ce-i era. Nu-i vorbă, și ea fura cu ochii, din cînd în cînd, pe Harap Alb, și în inima ei parcă se petrecea nu știu ce... poate vreun dor ascuns, care nu-i venea a-l spune. Vorba cîntecului:

„Fugi de-acole, vină-neoace!
Șezi binîșor, nu-mi da pace!

sau mai știu eu cum să zic ea să nu greșesc?”

Nu e greu să recunoaștem că metaforele care vor să înfățișeze gingașia și farmecul fetei sînt căutate și oarecum silnice. Impresia de firească și autenticitate ne întîmpină din nou începînd cu ceea ce urmează după propoziția „sau cum s-ar zice la noi în țărânește...”, ea și cum povestitorul însuși ar avea sentimentul că portretul schițat de el trebuie întregit cu unele note care-i lipseau și pe care i le oferă expresia populară, altminteri stereotipă în stilul basmelor, dar suficientă totuși și devenită la locul ei sub pana povestitorului. Și tot astfel în continuarea aceluiași pasaj, unde autorul crede necesar să recurgă la ceea ce s-ar putea numi analiza sufletescă a personajului: „și în inima lui parcă se petrecea nu știu ce, poate vreun dor ascuns...”; dar încercarea este repede curmată, căci ideea este ilustrată cu ajutorul zicerilor rimate, pentru a se încheia cu o formulă interogativă simulînd ca și în vorbirea populară, de unde este luată, îndoiala cu privire la posibilitățile de apreciere reală a unor astfel de însușiri: „sau mai știu eu cum să zic ea să nu greșesc?”

Evitarea termenului abstract are consecințe stilistice importante pentru arta scriitorului care ne-a lăsat puține pagini de analiză psihologică. Povestitorul înregistrează stările sufletesti ale personajelor sale condensînd întregul comentariu psihologic în cite o exclamație sau o interogație, fără intenția de a stăruii prea mult asupra unor astfel de situații: „Măi! s-a trecut de șagă, zic eu, în gîndul meu; încă nu m-a gătit de ascultat și cite au să mai fie!”. „Ei, ei! acu-i acu”; „Ce-a fi aceea, ducă-se pe pustii!”. „Se vede că mi s-a apropiat funia la par. Cine știe ce mi s-a mai întîmpla!”. „D-apoi rușinea mea unde-o pui?”. „Ei, ei! acum ce-i de făcut?”. „Ea vîzîndu-se acum așa de nenorocită și horopsită, ce să faci și întorcînd s-apuce?” etc. E, cu alte cuvinte, un fel de trecere cu pași grăbiți peste ceea ce ar putea părea altor scriitori că este fundamental pentru evenimentele sufletesti ale vieții personajului.

A rezuma observația psihologică la asemenea notații împrumutate din stilul oral înseamnă a fi preocupat mai puțin de reacțiile sufletesti mai adînci ale personajului, cît de gesturile lui incluse în astfel de formule, produse ale spontaneității. Mijloacele oferite în această privință de materialul popular, cu deosebire de expresia idiomatice, răspund scopului pe care și-l propune povestitorul.

Aceeași necesitate de a înlocui termenii abstracți ceruți de unele generalizări dictează și întrebuintarea pe o scară largă a zicătorilor și proverbelor. Deosebirea dintre ele constă, după acad. Iorgu Jordan, că în proverbe expresia este mai directă, deci mai puțin sau deloc figurată în comparație cu zicătorile și expresiile idiomatice¹⁾. Deși produse ale reflecției, în cazul zicătorilor imaginația deține un rol mai important decît în proverbe, unde observația este condensată și generalizată într-o formă aloristică mai abstractă. Totuși această distincție este relativă în sensul că uneori zicătorile se pot confunda cu proverbele²⁾. Notăm cîteva exemple din marea număr ce s-ar putea cita în aceasta ordine de idei din paginile lui Creangă:

1. *Zicători*: „Tot bogatul mînteos și tinărul frumos”; „Capul de-ar fi sănătos, că beiele curg gîrlă”; „Găsite un sat fără cini și se primbla fără băi”; „Unde-i cetatea mai tare, acolo bate dracul război mai puternic”; „Dacă e copil să se joace, dacă-i cal să tragă și dacă-i popă să cetească”; „Lasă-l măi! L-aș lăsa eu, dar vezi că nu mă lasă el pe mine!”

2. *Proverbe*: „Rău cu rău, dar e mai rău făr' de rău”; „Paza bună trece primejdia rea”; „Omul sfîntește locul”; „Tot pățitu-i priceput” etc.

Funcție stilistică asemănătoare îndeplinesc și comparațiile, luate toate sau aproape toate din limba populară și familiară. Termenul cu care se compară are un caracter concret și face parte din universul obișnuit al țărânilor: „la auzi-l-ai: parcă-i o moară hodoroșită”; „Unii cîntau la psaltichie, colea, cu ifos(...) pînă răgușeau ca magarii”; „Însă, fie vorba între noi, nu ni-era a învăța, cum nu-i e cinelui a linge sare”; „Umblau dracii în toate părțile iule ca prîsnelul” etc.

¹⁾ Acad. Iorgu Jordan, studiul citat din *Contribuții...*, I, p. a g. 155.

²⁾ Cf. *idem*, op. cit.

Se vede din aceste câteva exemple că astfel de comparații sînt alcătuite dintr-un grup sintactic mai mult sau mai puțin dezvoltat sau dintr-o propoziție. Important e că cea de-a doua parte cuprinde de fiecare dată un termen comun, dar expresiv, prin care întreaga frază capătă un relief stilistic deosebit. Alături de dialog, marele număr de expresii idiomatice, zicători, proverbe și comparații, formate din cuvinte desemnînd obiecte materiale sau acțiuni, contribuie la crearea acelei atmosfere dramatice, de mișcare și tensiune, care face din întîmplările *Amintirilor* și din peripețiile *Poveștilor* un univers concret, prezent mereu sub forma unei actualități scenice.

Această impresie atît de puternică se explică și prin atîtudinea cu care povestitorul însoțește faptele, adică prin felul în care el apreciază evenimentele și oamenii cu ajutorul mijloacelor lingvistice care aleasă prezența sa subiectivă în desfășurarea narațiunii. Această atîtudine stilistică se exprimă printr-o serie de procedee împrumutate din oralitatea populară. Uneori scriitorul recurge la propoziții și grupuri sintactice incidente care aparțin autorului, în sensul că nu fac parte din expunerea și aprecierea obiectivă a faptelor. Așa, de pildă, cînd relatează întîmplarea cu procițanța, prozatorul strecoară această caracterizare făcîndu-l descălului: „Într-o zi, prin luna lui mai, aproape de Moși, îndeamnă păcatul pe bătăia Vasile tîntul, că *mai bine nu i-o zice*, să puie pe unul Nic-al lui Costache să mă procițească...”. Meșneagul fiind un gură-cască, sau cum își vrea să-i ziceți, se uita în coarnele ei (ale babei) și ce-i spunea ea, sînt era”. „Și cum i-o dau în mîină, *javra dracului*: se face a o călă de ou și-i dezleagă atunci frumuseț ața de la picior...”

Exemplele de acest fel indică împede prezența subiectivă a povestitorului cu stările afective de care e însoțit atunci cînd evocă faptele. Prin aceasta se creează un alt plan al expunerii, paralel cu cel obiectiv sau tranzitiv, cum îl numește Tudor Vianu¹⁰⁾, iar autorul care participă direct și intens la acțiunea povestirii este adus pară sub privirea cititorului. Atîtudinea stilistică a naratorului nu e aceeași în cele trei împrejurări amintite. În primul exemplu, propoziția „că mai bine nu i-o zice” introduce o explicație pe lângă epitetul deprecialiv, „bătăia Vasile tîntul”, avînd sensul „nu merită să-i spu decît așa”. În al doilea, fraza incidentă „sau cum își vrea să-i ziceți” însoțește epitetul *gură căscă* și este echivalentă cu „poți să-i spu așa sau ori cum, că nu greșești”. În ultimul exemplu, epitetul *javra dracului* este expresia spontană a indignării celui care, narind, este stăpînit de aceeași stare sufletească de care era cuprins în momentul real al situației evocate.

Alături de această categorie de fapte pot fi amintite și altele, de natură sintactică, între care și cele de lipul *o zgîlie de fată, un drăguț de biciușor, cîinerul de vornic, strapșitul de Ion, niel chioară de babă* nu mai da pe la biserică etc. 11)

Construcția obișnuită, în cazul cînd comunicarea ar fi exprimată fără nici un substrat emoțional, ar fi *un biciușor drăguț, Ion cel strapșit* etc. Dar datorită stării afective a vorbitorului determinantul (drăguț) devine determinat, cu articol hotărît sau nehotărît și îndeplinește din punct de vedere stilistic rolul de regent, deoarece vorbitorul reține însușirea obiectului, considerată mai importantă decît obiectul în sine prin care se materializează doar calitatea avută în vedere. Cu alte cuvînte, însușirea obiectului fiind scopul de vorbitor (poveștilor) esențială pentru sensul comunicării este împinsă pe primul plan al sintagmei. Această deplasare a locului obișnuit al epitetului și transformarea lui formală în determinat creează prin inversiune topică o discordanță gramaticală care duce la creșterea valorii expresive a construcției nou create, în conformitate cu atîtudinea stilistică a vorbitorului.

Din cele spuse pînă acum s-au putut deduce, cel puțin indirect, unele din sursele lingvistice mai importante ale umorului în opera lui Creangă. Cuvîntul rar și sugestiv, expresia idiomatică pitorească, amplificările și prisoșurile verbale, substratul afectiv prezent de fiecare dată în elementele comunicării sprijină scopurile artistice ale narațiunii și creează acel sentiment de eliberare și destindere, surizătoare și stenică, cu care cititorul întîmpină peripețiile *Amintirilor* și ale *Poveștilor*.

¹⁰⁾ În legătură cu atîtudinea stilistică, vezi Tudor Vianu, *Arta prozatorilor romîni*, București, 1941, p. 15 și urm. și *Atîtudinea stilistică* în *Jurnal*, București, 1931, p. 200-207.

¹¹⁾ Construcția a fost discutată pe larg împreună cu alte fenomene de acest fel de Iorgu Iordan în *Stilistica limbii romîne*, p. 119-121. Pentru corespondențele ei din alte limbi române, vezi observațiile celui-las autor din *Introducere în lingvistica romanică* (curs litografiat) București, 1937, p. 670-671. Construcția amintită a fost analizată mai de mult sub aspectul ei romanic și de lingvistul suedez Alf Lombard: „Li fel d'anemis”, „ce tripon de valet”, *Uppsala*, 1931, iar de cîrind ea a făcut obiectul unei comunicări cu titlul *Une curieuse construction syntaxique roumaine*, prezentată de același lingvist la Conferința națională de lingvistică romînească, București, 7-13 octombrie, 1964.

Umorul se alimentează nu numai din aceste mijloace lexicale, frazeologice și stilistice, ci și din unele procedee folosite intenționat pentru a schimba raporturile logice dintre ideile frazelor. În astfel de cazuri, cea de a doua parte a construcției sintactice contrazice înțelesul celei sau al celor dintâi, păstrându-se doar aparența unor relații obișnuite, ca în exemplele: „dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut, și ca de când sint, niciodată n-am fost”. „Pîn-acum ți-a fost mai greu, dar de-acum înainte tot așa are să-ți fie”. „Numai de nu i-ar muri mulți înainte; să trăiască trei zile cu cea de alaltăieri”. „Călătoria sprincentată, zise boierul; de rămîneai îmi erai ca un frate; iară de nu, îmi eșil ca doi”. „De n-aveți ce mîncea acolo, poftim la noi să postim cu toții”.

Avînd ca punct de plecare o idee a cărei continuare firească ar trebui să ducă în restul elementelor sintactice la dezvoltarea și întregirea ei, fraza își modifică brusc sensul dînd naștere efectelor de surpriză și ironie. E o formă de „amabilitate” exprimată perifrastic, una din modalitățile povestitorului de a se delecta pe seama înțelesului vorbelor.

Umorul rezultă și din împrejurări în care sînt puse personajele, împrejurări în care nu atît împlinirea ca atare determină situațiile comice, cît mai ales modul în care este surprinsă verbal conduita eroului. Dialogul dintre Nică și moșul sugubăț care se prefacă că țirguiește pupăza se desfășoară în felul următor:

— De vînzare ți-e găinușa ceoa, măi băiete?

— De vînzare, moșule!

— Și cît cei pe dinaș?

— Cît crezi și dumneata că face!

Și după ce prelinșul cumpărător face scăpală pasărea, Nică îl apucă de suman, apostrofîndu-l și avertizîndu-l:

— Ce gîndești dumneata, moșule? Te joci cu marfa omului? Dacă nu ți-a fost de cumpărat, la ce i-ai dat drumul? că nu scapi nici cu giunca asta de mine, înțeles-ai? Nu-ți paie lucru de șagă”.

Avem a face în acest fragment cu o modalitate fidelă de „Inregistrare” a unui dialog plin de naturalețe între doi negustori; dintre aceștia, vînzătorul își joacă cu seriozitate rolul în vîdit contrast cu vîrsta și cu limbajul său obișnuit. Această afectare prin vorbire a comportării omului matur, adică „stilul” intervenției lui Nică, în care intră formulele auzite de ei de la oamenii mari și în a căror situație se transpune, creează savoarea scenei. Tot astfel în dialogul dintre Ipate și Chirică, din *Povestea lui Stan Pășitul*.

— Și cum te cheamă pe tine?

— Tot Chirică mă cheamă.

— Măi parpalecule, nu cumva ești botezat de sîntul Chirică Schiopul, care ține dracii de păr?

— Nu-l știu pe acela, dar Chirică mă cheamă.

— Apoi despre mine fie oricine ți-a fi ninaș, dar știu c-a nimerit-o bine, de ți-a pus numele Chirică, pentru că ești un felu de vrăbțoi închireit.

— Apoi dă bade, închireit, vrăbțoi, cum mă vezi, aista sînt. Am văzut eu și hoitură mari și nici de-o lume. La treabă se vede omul ce poate. Las' să mă cheme cum m-achema; ce ai dumneata de-acolo. — Da pe dumneata cum te cheamă?

— Tot Stan mă cheamă. Dar de la o boală ce-am avut, cînd eram mic, mi-au schimbat numele din Stan în Ipate, și de-atunci am rămas cu două nume.

— D-apoi ai la știință, bade, că și dumneata ai cîntec:

Ipate, care dă oca pe spate,

Și face cu mîna.

Să-ți mai aducă una.

— Dar știi că m-ai plesnit în pălărie, măi Chirică? A dracului băiet! Parcă ești cel de pe comoară măi, de știi toate cele!”...

Chirică, personajul infernal, cîștigă simpatia viitorului său stăpîn — care-l privește la început cu vădită neîncredere —, datorită felului în care știe să se infățîșeze ca un om trecut prin viață, care face apel la formulele zicerilor populare sentențioase ori spirituale pentru a-și dovedi istețimea, întocmai ca orice gospodar hîtru și cu experiență. Chirică triumfă, fiindcă de la primele vorbe știe să joace bine rolul omului matur.

(Să se observe frecvența, dacă nu chiar exhaustiva folosire în paginile acestei povești a expresiilor din limba populară și familiară în care intră numele personajului infernal (dracul). Dar de data aceasta formulele au pentru cititor (și pentru Chirică) sensul lor propriu. Numai Ipate le dă întrebuințarea stilistică obișnuită din vorbirea de toate zilele. În felul acesta se creează un plan aluziv al narațiunii, căci de fiecare dată cititorul are

sentimentul că Ipate recurge la aceste expresii premeditat, deoarece a ghicit sau e pe cale de a ghici cu cine are a face în realitate...).

A defini arta lui Creangă numai prin aptitudinea povestitorului de a da întrebuințare în opera sa materialului celui mai tipic al limbii populare înseamnă a nu aduce decît o explicație parțială specificului creației sale. Limba populară este pentru Creangă un izvor și un mijloc al narațiunii și nu măsura întreagă a stilului său artistic. Nu e mai puțin adevărat însă că, întocmai ca și la Caragiale, eroii săi nu pot fi imaginați în afara modului lor de a se caracteriza și individualiza ei înșiși prin felul vorbirii lor. Aceasta ar fi posibil în alte cazuri, ca de pildă în paginile unor prozatori ca Delavrancea, Vlahuță sau Rebreanu, ca să dăm cîteva exemple doar de scriitori „popolari” din punctul de vedere al materialului de limbă folosit în operele lor. Creangă valorifică întregul tezaur al limbii populare dintr-un trecut milenar, cu tot ce-a putut primi și păstra ea din experiența, simțirea și imaginația vorbitorilor ei. „Poporul întreg a devenit artist individual în Creangă” (T. Viatu). Limba lui Creangă este în acest sens produsul artistic al unei erudiții folclorice și orale fără egal în literatura noastră (G. Călinescu). Dar povestitorul de la Humulești rămîne un artist profund original prin ceea ce depășește în scrisul său simpla transcriere a graiului vorbit, pus de el la temelie unei opere care poartă semnul adevărului vieții și al valorilor artistice durabile.

ȘTEFAN MUNTEANU

LUMEA FEMEII ÎN OPERA LUI ION CREANGĂ

Sceana pe care se desfășoară acțiunile tuturor lucrărilor lui Ion Creangă — povestiri, basme, anecdote, amintiri — determinîndu-le specificul, pitorescul și locul în ansamblul literaturii noastre, este una și aceeași: satul războș; de mici meseriași de la munte, neaservit, cel puțin în linii generale, nici asuprirea feudale sub forma clasică a șerbicii, nici relațiilor capitaliste ca exploatare a mîinii de lucru salariate. Consecințele sînt multiple. Pentru tema propusă, important este faptul că femeile și bărbații, trăind și muncind alături și împreună, fac parte, totuși, din două lumi deosebite, fiecare cu atîbuțiile și preocupările sale, cu o mentalitate și psihologie proprie — realitate caracteristică societăților cu urme patriarhale. Aceasta se transpune în opera sa, de multe ori, în configurații foarte stilizate: moșul are un cocoș, iar baba o găină, moșul — fata lui și baba pe a sa, murorile viețuiesc cu soacrele în timp ce bărbații sînt la lucru etc. Dacă, în imaginea mai concret și mai complex realistă a *Amintirilor*, femeia merge cu bărbatul la țig, iar băiatul este pus să-și îngrijească frații mai mici și chiar să toarcă, acestea nu sînt decît nuanțe care pun încă mai bine în relief severa diviziune a muncii familiare.

Foarte om al satului său de baștină în cele mai adînci straturi ale ființei sale spirituale, Creangă nu putea fi un scriitor al investigațiilor susținute în sufletul feminin, de tipul analiștilor din perioade și societăți mai emancipate și mai individualiste. El este mare și original mai ales ca neîntrecut scriitor al lumii femeii, cu indelemticirile, conflictele și mentalitatea ei proprie.

În *Amintiri*, Creangă conturează imaginea cea mai bogată și mai nuanțată a satului. Aptitudinea autorului față de personajele sale feminine îmbină ironia bărbatului mai realist decît ele cu indulgența conferită de sentimentul superiorității, cu dușoșia pentru resursele de caldă omenie din sufletul sensibil al femeii și cu melancolia adultului pentru paradisul pierdut al copilăriei. Dozajul este variat. Bunșoară, în caracterizarea bunicii precum pînește distanțarea: „*Încă n-am văzut așa femeie să plîngă de toate cele; era mîlăasă din cale-afară. Carne de vită nu minca în vieașă, tot din asta pricină; și cînd se ducea sîrbătoarea la biserică, bocea toți morții din țințirim (...). Bunicul însă era așezat la mintea lui, își căuta de trebi cum știea el, și lăsa pe bunica într-ale sale, ca un cap de*

Jemeie ce se găsea (Ion Creangă, *Opere*, ediție critică cu note, variante și glosar de G. T. Kirileanu, 1939, pag. 191). Separarea între bărbat și femeie, ca aparținând unor lumi diferite, este clară și aici și constituie reflectarea uneia din cele mai arhaice trăsături ale societății descrise.

Despre figura mamei din *Amintiri* — una din cele mai frumoase din literatura europeană cea atât de bogată în slăvirea mamei — s-a scris mult, așa că nu o vom analiza mai pe larg decât din punct de vedere al tradițiilor satului moldovenesc, vii într-insa.

Tradițiile tuturor popoarelor poartă în ele, pe lângă o seamă de trăsături negative, retrograde și chiar ridicole, și dovezi ale unei autentice bogății sufletești, cu rădăcini în era comunismului primitiv, în care omenirea și-a constituit ființa social-psihică — trăsături ale bunei conviețuirii, dezvoltate în decursul istoriei ca cele mai pozitive și mai general valabile principii etice. Una din acestea este legea ospitalității, pe care și mama o exercită cu inimă largă și voioasă: „*Și mama, Dumnezeu s-o ierte, strașnic se mai bucura, cind se întimpla oaspeți la casa noastră și avea prilej să-și împartă pinea cu dinși.*” (p. 184).

Dar mama se comportă în special ca o femeie creștină. Nu e bigotă, ci e de acel creștinism specific balcano-carpatic, în care ortodoxia se amestecă cu reminiscențe ale antichității și cu un mare bagaj de superstiții păgine. Ceaslovul și psaltirea constituie lectura predilectă a mamei, dar alături de Alexandria, ambiția ei de a-și da feciorul la carte are un împedecăreț pragmatic, urmărind realizarea unei condiții social-economice superioare, dar își bazează argumentația, pitoresc și semnificativ, atât pe precepte biblice cit și pe prezicerile favorabile ale zodiilor și cărturăreselor (cf. p. 184—5). Dacă față de generozitatea cu care păstra obiceiul străvechi al ospitalității, Creangă nutrea o vădită admirație, dimpotrivă față de asemenea credințe aberante spiritul său lucid și realist, aidoma bărbaților din satul său, al tatălui indeosebi, totodată nu străin și de raționalismul veacului, se distanțează printr-o ironie clară.

Mai subtilă și mai bogată în nuanțe ne apare atitudinea sa la începutul capitoului 11, fuzionând duioșia cu hazul — duioșie față de farmecul și grația poetică a mamei și față de delicata naivitate pierdută a copilului ce-a fost și hazul adultului dotat cu spirit critic, care disimulează cu un zîmbet mucalit, credințe depășite prin cunoaștere. Pasajul este de o frumusețe inegalabilă: „*Și mama, care era vestită pentru năzdrăvăniile sale, îmi zicea cu zîmbet uneori, cind începea a se ivi soarele dintre nori după o ploaie îndelungată: ieși, copile cu părul bălan, afară și ride la soare, doar s-o îndrepta vremea. Și vremea se îndrepta după risul meu (...)* știce a face multe și mari minunății (...) închegea apa cu numai două picioare de apă, de se crucea lumea de mirare etc. etc.” (p. 197). Dar nu numai în această ultimă „năzdrăvănie” a mamei de a găti piftie, se strevede spiritul critic al scriitorului, ci și în prima frază a aliniatului, unde sugerează clar că acțiunea n-are nimic magic, fiind doar un ceremonial executat în atentă concordanță cu realitatea, dar pe care îl apreciază încă pentru valorile simbolice, de mare și pură poezie, implicate în el. De aici — tonul de căldură aproape înălșărită cu care prezintă faptul, rezervându-și zîmbetul ironic în colțul gurii pentru prozaica piftie. Discernământul și finețea expresiei și în problema tradiționalismului ca componentă psihică a femeii aparțin unui excelent artist.

Condiția social-economică, temel al caracterului, apare clar precizată încă din prima povestire publicată, *Soacra cu trei nurori*, exprimându-se cu acea îmbinare de zicale și amănunte foarte concrete ce va li specifică scriitorului atât de singular prin forța sintetică de natură populară și gustul pentru detaliul pregnant și viu, al omului dotat cu rafinamentul unei arte superioare, cultivate, lată, exemplară în acest sens, prezentarea soacrii: „*O răzășie destul de mare, casa bătrânească cu toată pojiștea ei, o vie cu livadă frumoasă, vite și multe păsări alcătuiu gospodăria babei. Pe lângă acestea mai avea strînse și părălute albe pentru zile negre, căci lega paraua cu zece noduri și tremuta după bar”* (p. 3).

Psihologia femeii la Creangă are un caracter sintetic, gândurile fiind prezentate selectiv, esențializate la datele strict necesare, iar mișcarea afectivă și asociativă a lor fiind sugerată prin anumite intercalații, întreruperi și intonații ale frazei. Bunișoară, monologul interior al soacrii: „... *oai priveghea nurorile, te-oi pune la lucru, te-oiu strîni și nu le-oiu lăsa nici pas a ieși din casă, în lipsa feciorilor mei. Soacră-mea — fie-î jărina ușoară! — așa a făcut cu mine. Și bărbatu-meu — Dumnezeu să-l ierte! — nu s-a putut plînge că l-am înșelat sau i-am răspit casa... deși citeodată erau binutele... și mă probea... dar acum s-au trecut toate!”* (p. 3). Acele aparent atât de banale și de orile „*fie-î jărina ușoară*” și „*Dumnezeu să-l ierte*”, plasate cu rafinament în context, spun mai mult despre psihologia și destinul acestei femei decât eventuale nenumărate pagini de analiză discursivă, care n-ar face decât să destrame senzația de suflet primitiv pe care ne-o dă amintitul monolog.

Foarte simplită pare și psihologia din *Capra cu trei iezi*, în clipa când mama intruchipată esopice în capră își dă seama treplat de dezastrul petrecut în absența ei. Dar cit de măiestrit e realizată această simplitate o vedem limpede dacă ne oprim chiar la un singur pasaj: „*Capra atunci holbind ochii lung prin casă, o cuprindte spaima și rămîne incremenită!... Dar mai pe urmă, îmbărbătindu-se, și-a mai veni puțin în fire și a întrebat: — Da ce-a fost aici, copile?*” (p. 15). Paralelismul construcțiilor gerunziale „*holbind ochii*” și „*îmbărbătindu-se*” împreună cu trecerea de la timpul prezent la perfectul compus, fac convingătoare, în cea mai concentrată formă, starea sufletească a mamei, în trecerea-i dinamică de la stupefacția crescîndă, printr-o luptă interioară scurtă dar intensă, la depășirea stadiului paralizant, produs de inhibiție, la mobilizarea voltă a lucidității. Eforturile atenției sale, vii ca o rană deschisă, sînt sugerate prin simpla întrerupere a povestirii mezinului cu un „*și*”, iar apoi, în două locuri, cu „*ș-atunci?*”. Deci, și de data aceasta, prozatorul implică și nu explică realitatea psihică, utilizînd, printre alte mijloace, și intonațiile limbii vorbite. „*Și?*”, „*Ș-atunci?*” se cer, chiar la lectura făcută în gînd, rostite cu inima la gură.

Portretele celor două nurori par, la o superficială privire, creionate din cîteva trăsături largi, printr-o țesătură mai mult noțională de însușiri. Prima noră este: „*nu prea îndră, naltă și uscată, însă robace și supusă*”, iar a doua: „*înlocmai după chipul și asemănarea celei dintîi, cu deosebire numai, că aceasta era mai în vîrstă și ceva încrucișată, dar joc de harnică*.” Paralelismul lor gradat este însă realizat cu mare meșteșug, cu acel rîs mucalit, sănătos și fin, cu care marele humuleștean își zămislește și-și pune să joace pe scena lumii satului, personajele sale de o tipicitate quasi-mitică.

Sistemul de caracterizare prin paralelism, de data aceasta anlitetic realmente, nu în mod ironic ca în exemplul precedent, găsim în *Dănilă Prepețac*, unde personajele feminine, jucînd un rol neglijabil în acțiune, sînt totuși pregnante, înviate prin procedeul acesta: „*Nevasta acestui sărac era muncitoare și bună la inimă, iar a celui bogat era pestrîță la maje și foarte șgîrcită*” (p. 25).

S-a scris mult despre valoarea stilistică a paremiologiei în opera lui Creangă. În caracterizarea femeilor apare adesea, cu mari virtuți expresive, procedeul micilor cîntece, foarte spirituale, introduse în text — procedeul neîntîlnit sau extrem de rar în epica populară, care, totuși, prin pregnanța și concizia imaginii au aspectul literar al paremiologiei. Creangă este nu numai un unic receptacul și transfigurator al proverbelor și zicalilor, el este și un mare creator de paremiologie. Totodată nu este întîmplător cîntec anume rostite aceste versuri cîntate. Astfel, nora cea mică, personaj care sparge, impetuos, inchiastarea vechilor obiceiuri familiare, va fi cea care va intona vestitele versuri: „*Vai săracu omu prost, / Bun odor la cas-a fost!*” și „*Soacră, soacră poamă acră*” etc.

Se caută totdeauna, spre a se sublinia valoarea lui Creangă, a se preciza esențiala deosebire dintre el și povestitorii populari. Tot ce poate fi mai just. Însă în procesul foarte complex al folclorului literar există, înafara cîntăreților și povestitorilor, al căror rol este păstrarea, propagarea și eventual eizelarea sau adaptarea patrimoniului literar, și un factor mult mai de seamă: creatorii. Căci doar și literatura populară, ca orice operă artistică, nu s-a născut de la sine și nici n-a răsărit din colectivitate ca buruiana din cîmp, ci a fost — inițial — născocită de fantezia unor genii rămase, din pricina condițiilor social-economice și culturale, anonime. Oricum, este incontestabil că geneza tuturor motivelor, metaforelor etc. a fost un act de creație personală, chiar dacă alimentată cu tradiții colective. Șansele acestor creații individuale la bază de a pătrunde în mase, de a dura și a se transforma, devenind folclor, au fost cu atît mai mari cu cît mai mare a fost actualitatea și forța lor de generalizare, mai esențial conștientul, mai plastic și mai interesantă expresia. Fenomenul este, dealtfel, similar în literatura scrisă. Deși, prin chiar consemnarea ei prin scris, opera rămîne în forma ei inițială, neschimbată, totuși eroii, motivele sale încep, cu timpul, să circule, devenind simboluri și chiar concepte ale unei anumite culturi. Este ceea ce s-a întîmplat cu *Don Quijote*, ca să ne limităm la un singur exemplu, în care complexitatea sublim de ambiguă a personajului i-a dat forța de propulsivitate, fiind și caracteristică epocii, dar și prelundu-se la nenumărate interpretări, răspunzînd astfel sensibilității și problematicei în schimbare continuă a omenirii. Creangă face și el parte din marea familie a spiritelor: sintetice, creatoare de mituri, de arhetipuri și de proverbe, dar el procedează, în spiritul artei românești, mai ales prin stilizări, prin simplificări, prin reduceri la esențial. *Soacră cu trei nurori*, această povestire pentru toate vîrstele, este o creație în ordinea universalului, deci a omenescului, a idoma celor pierdute în uitare a creatorilor anonimi azi, ai veacurilor de început. Detaliul accesibilității este și el important: așa cum basmele și poveștile trans-

miso oral sînt fermecătoare atît pentru copii cît și pentru bătrîni, dezvăluindu-și la fiecare nouă audiție noi și noi ilicuri și nuanțe, tot astfel, asemănător lui *Don Quijote*, *Gulliver* etc. opera lui Creangă răspunde, prin însași caracterul ei sintetic, unor cerințe ale sufletului omenesc, alîat pe cele mai diverse nivele ale dezvoltării sale. Fenomenul acesta, semnalăm aici în trecăt, nu se poate întîmpla cu opere de tip analitic, psihologic individualizant, cu Proust, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu etc. Prin însași complexitatea personalităților, a căror substanță e consumată analitic de scriitorii respectivi, fapt în care de altfel și rezidă valoarea lor specifică, ele nu pot deveni niciodată „concepte”, așa ca Dulcinea lui Cervantes, Căsinzeana basmelor noastre și soacra cu nurorile povestirii lui Creangă.

Un interes deosebit în prezentarea lumii femeii merită anecdoticul, care, prin amalgamarea de realism *ferre-à-terre* și fabulos îndrăzneț, se poate înscrie în aria de o nepieritoare valoare artistică a savuroaselor povestiri ale lui Chaucer dar și în cea a snoavelor românești, cu un plus foarte personal și modern, vădit în inteligenta și deseori romantic-malițioasa simulare a naivității, în vioiciunea și preguanța dialogului, în arta uneori de-a dreptul savantă a compoziției. Ne gîndim încăodată la epodopera *Soacra cu trei nurori*, cu admirație mai ales pentru ieseuita alternare de obișnuit și neobișnuit — obișnuitul în ordinea tradiției, echivalînd cu prostia, cu aberația, iar neobișnuitul, introdus de nora cea mică, dimpotrivă, cu aceea ce e rațional și drept sub speța omenescului.

Anecdoticul, altceori, în bună tradiție orientală, care, orice s-ar spune, constituie o componentă din cele mai rodnice a complexei noastre culturi naționale, servește creerii unei pilde, compuse pe o singură coordonată psihică — cea trebuitoare argumentației artistice parabolice. Întîmplările aici au o funcție în primul rînd exemplară, exercitată printr-o invenție cil de insolită, exagerînd pînă la grotesc acțiuni din cele mai prozaice ale vieții cotidiene. Creangă a creat una din lucrările clasice ale acestei specii, pe tema prostiei ca neadaptare la realitate, pornind de la neajutorarea absurdă a soacrei și norei, în *Poceste (Prostia omenescă)*. În general, povestirile și anecdotele sale au în ele un grăunte de neprevăzut, ieșit din logica comună, declanșîndu-se din surpriză în surpriză, datorită tocmai acestui piper al hiperbolei epice, care atinge zona, socotită azi foarte modernă, a comicului absurdului.

În lumea femeii creată de Ion Creangă acționează o etică severă, prin excelență antifilistină, plină de grandoarea unei justiții necruțătoare, imanente, adesea șireată și crudă în mijloacele ei de exercitare a unui drept natural, bazat pe perceptul cel mai omenesc și mai general valabil: „După faptă și răsplată”. Așa procedează și nora cea mică și țărancă travestită căsopic în capră, în răzburările lor ieseuite, a căror reușită provoacă în cititorii neperversiți de prejudecăți, un puternic sentiment de satisfacție. Etica justițiară a bunătății răsplătite și a răutății pedepsite se realizează și cu mijloacele supranaturalului în *Fata babei și fata moșneagului*.

În relațiile familiare descrise de Creangă femeia nu apare cituși de puțin favorizată de soartă. Dimpotrivă, partea ei e munca, necazurile cu copiii și „probozirile” din partea soțului sau a soacrei. O asemenea viață e de natură a o înrăi trepat. Și această realitate, Creangă o implică în imaginile sale, considerîndu-le ca un tot. Se poate lesne observa că toate babele, cu excepția celor ideale ca Sfînta Vineri, sînt cicălitoare, zgîrcite și găsesc satisfacții tardiv-vindicative în a-i teroriza pe cei din jur. Așa este firea babei din *Pungușa cu doi bani* etc. Comparîndu-le comportamentul și autoritatea cu cele ale personajelor, reprezentînd femei tinere, vom deduce că și-au eucărit prerogativele la bătrînețe cu ajutorul acelei arme pur feminine, pe care, după cum spune și A. Bebel, în celebra sa lucrare *Femeia și socialismul*, aceste făpturi oprimate o întrebunțează cu o pricepere și vehemență crescîndă cu vîrsta: limba, adică lovacitatea agresivă.

Alături de personajele cu caracter arhetipal: al babel limbute și rele, al femeii docile și proaste, al celei vrednice și istețe etc., în lumea feminină a lui Creangă apare și motivul de mare circulație universală al fecioarei docte, care nu se poate îndrăgosti de un bărbat, decît după ce a fost învînsă de acesta în dilectile încercări. Este vorba de fata lui Roș-împărat, „*farmazoană cumplită*” din *Harap Alb*.

Aici se impune, însă, o precizare cu privire la caracterul arhetipal al personajelor feminine din opera lui Creangă. Noțiunea trebuie înțeleasă, dialectic, în două direcții ce se opun și se completează reciproc: arhetipul ca preluare, firește, creatoare, a unui motiv tipologic străvechi de circulație universală (fecioara doctă, în intruchiparea autohtonizată a vrăjitoarei din *Harap Alb*) și personajul nou, inventat de scriitor, căruia forța de generalizare a genului îi conferă însușiri similare și, în primul rînd, aceea de a genera categorii tipologice, care de multe ori se pot integra folclorului. Problema influenței lui Creangă, prin intermediul școlii indeosebi, asupra povestirilor populare orale ar fi astfel una din cele mai

interesante ca studiu, alături de cea a filiației motivului soacrei, a mamei, a fiicei vitrege etc. în epica scrisă.

Aspectele caracteristice ale lumii sălești zugrăvite de Creangă sînt din cele mai edificatoare în ce privește viața femeii de atunci — alît sub laturile cele mai particulare, cît și cele mai generale. Munca gospodărească a femeii e foarte concret descrisă, foarte particularizantă, dar aura de poezie cu care e învăluită, provenind din slîma scriitorului pentru îndeletnicirile practice, manuale, cotidiene, o prefăce pentru noi în slăvire a muncii casnice a femeii de totdeauna. Creangă avea o sensibilitate rară față de farmecul ascuns al prozai-cului, pe care-l transfigurează adesea în mare artă. Cîntecul caprei, astfel, cu plasticile-i versuri „*Frunze-n buze, / Lapte-n țîțe*” și mai ales cu imaginea alît de sugestivă „*Smoc de flori / Pe subuori*”, este o emoționantă slăvire a trudei casnice, a maternității, de o originalitate și o frumusețe unică.

În *Harap Alb*, vrăjitoria Sfîntei Duminici se desfășoară aidoma muncii gospodărești cotidiene, cu ritmul zorit al femeii harnice, pornită la treabă: „*Și cum iese Sfînta Duminică afară, odată și pornește desculță prin rouă, de culege o poală de somnoroasă, pe care o fierbe la un loc cu o vadră de lapte dulce și cu una de miere, și apoi ia mursa aceea și iute se duce de o toarnă în fîntina din grădina ursului*” (p. 94).

Privitor la figura mamei din *Amintiri* se încheagă o adevărată enciclopedie a mul-tiplexelor îndeletniciri ale femeii în gospodăria satului răsăresc de munte. Totul este foarte localizat în timp și spațiu și cu toate acestea — sau, într-un fel, prin aceasta — de o mare tipicitate pentru viața și atribuțiile femeii în economia sătească quasi-naturală a timpurilor precapitaliste (amănunțul este astfel mai *datat*, mai realist la modul concret, pe cînd în exemplele premergătoare predominase imaginea cu o mai largă sferă de cuprindere, mai difuză, înrudită realismului esențializant, stilizat). Fiecare din aceste moduri de a prezenta munca este la Creangă desăvîrșit realizat, dovedind încă odată deplina valabilitate artistică a amînduror tendințe. În *Amintiri*, fiecare detaliu al muncii casnice e nuanțat de emoția scriitorului, care o impregnează cu acel lirism discret, specific rominesc. Tonica gurmandiză a copilului, nedesmințită de adult, colorează pasajul bine cunoscut: „*Jăcînd mama un cuplior zdrăvăn de alvenc(. . .) etc.*” (p. 211). E deajuns să relevăm aci plurivalența semantică și expresivă a epitetului „zdrăvăn”.

Enumeratia abundentă, ritmul alert, intonația dinamică, zicala plină de tîlc, idiotismul plastic, precizia detaliului, expresiva decupare a frazei — procedee literare în care a excelat și, pentru literatura noastră, în parte le-a și creat, se concentrează la realizarea atmosferei de intensă și grăbită muncă a mamei, la începutul vestitului epizod al scăldatului (p. 212 și u.).

Dacă ar fi să se înregistreze calitățile apreciate de Ion Creangă la femeie, alît ca forță a imaginii, intensitate emotivă și importanța compozițională, cît și ca frecvență și întindere în context, evident primul loc l-ar ocupa hărnicia, urmată de istețime și apoi de bunătațe cu pandantul ei — spiritul justitîiar. La un loc desul de neînsemnat se află castitatea. Vîrșurile mic-burheze, cu religiozitatea, supușenia etc. sînt obiectele unei necruțătoare satire. Aceasta arată mai clar ca orice caracterul realist popular și, deci, universal al concepției sale etice.

Erotismul ocupă un loc desul de mic în lumea descrisă de Creangă. Soțul și soția apar, consecvent, absorbiți de problemele gospodăriei, ale negoțului și creșterii copiilor. O pitorească lecție de fidelitate pe care o aplică Stan cu ajutorul micului său diavol nevastei sale (*Stan Pășitul*) și o aluzie a mamei, în *Amintiri* la unele bătute aventuri extraconjugale ale soțului — dar ca avertisment și argument de ordin economic, nu ca gelozie pasională — sînt singurele referenți la problema relațiilor erotice în cadrul căsniciei. În interiorul grupului feminin, confidențele de această natură între prietene sînt inexistente, de asemenea dragostea ca stare sufletească a nevastei nu constituie un motiv epic. Relațiile între femeia tinăreă și babă sînt totdeauna nefaste, mergînd de la sfatul rău din *Povestea porcului* la codolșicul murdar din *Stan Pașitul*.

Erotismul în opera lui Creangă este legat precumpănitor de vîrsta fecioriei, realizată atunci, însă, în cele mai vii și mai colorate accente. Dragostea flăcăilor și a fetelor, la sezători sau la cules de flori, este hîrjoană poetică și grațioasă, sugerată magistral prin pitorești exclamații, aluzii de o delicată pleanterie, interogații expresive și detalii pline de un farmec naturist: „*(. . .) Și cum sfîrșia jusul roșu, așa-mi sfîrșia inima-n mine de dragostea Măriucii! Mărtur imi este Dumnezeu! Și-mi aduc aminte că odată, noaptea, la o clacă de dezghioacă păpușoi, i-am scos Măriucii un soarec din sin, care era s-o bage în boale pe bîcia copilă, de n-aș fi fost eu acolo. D-apoi vara, în zilele de sărbătoare, cu fetele pe cîmpie, pe colnice și mai ales prin tuncile și dumbrăvile cele pline de mindrețe, după cules*

răchiciță de făcut găbenele, soviro de umplut flori, dumbraunic și sulcină de pus prin străe, cine umbla? Povestea cindecului: Fă-mă, doamne, val de fei / Și m-aruncă-ntră jemei!" (p. 213). Sentimentele de o rară frăgezime ale flăcăului ridicându-se din copilărie sînt astfel descrise: „și mă uitam pe jurîș cum se joacă apa cu piciorușele cele minune ale unor fete ce ghileau pinză în susul meu. Mai frumos lucru nici că se mai poate, cred!” (p. 214). Nici-cînd analitic, Creangă nu e preocupat de înflorirea dragostei în sufletul fetelor, a căror farmec juvenil o sugerați prin ochii flăcăului. Este încă un semn al separației între cele două lumi, încă mai pronunțate înainte de căsătorie.

Într-o eu totul altă ipostază eroticismul apare legat de apusul maturității, bunăoară în povestirea faurită din cele mai subtile și mai hazli aluzii și subînțelesuri ale lui *Moș Nichifor Coțcariul*. Dragostea apare astfel ca o preocupare extraconjugală, zăgrăvită din punctul de vedere al bărbatului, petrecîndu-se cel mai adesea în cadrul muncii și avînd o tonalitate de șagă. Este o dragoste sănătoasă, fără refuzări, fără trivialitate și fără țărănicie, o dragoste sinceră, grațioasă, foarte țărănească și foarte artistică.

Trebuie subliniat că neliniștea, dorul apropierii sufletești, al înțelegerii superioare între bărbat și femeie alit de intense la Eminescu nu-l bintuie de fel pe Creangă. Femeia societății descrise de el, deși joacă un rol de mare importanță în gospodărie, deși știe adesea să-și impună, prin diferite mijloace, voința și poate fi înzestrată cu frumoase calități etico-spirituale, n-a devenit încă o individualitate în sensul modern al cuvîntului, o personalitate a cărei suflet complex să constituie o problemă principală pentru un bărbat — ca om și ca artist.

Ne vom opri puțin asupra unui alt aspect al eroticismului și anume, cel carnal, legat cu exclusivitate de modul de viață călugăresc. Faptul este semnificativ și-l înscrie și sub această latură pe Ion Creangă printre cei mai europeni scriitori. Epizodul în care flăcăul își imaginează eventualul său trai de călugăr culminează cu savuroasa scenă: „(...) *toată vara se aude cîntînd cu glas ingeresc: Ici, în vale, la pârâu, / Mielușa lui Dumnezeu!*”. *Iar cite un glas gros răspunde: Hop și eu de la Durău / Berbecul lui Dumnezeu!*...” Proclamația desfătărilor erotice a fost, bunăoară pentru călugării evului mediu occidental, un mijloc de afirmare a umanității vii, refractare mortificațiilor nefirești ale vieții monahale. În poezii ca cele grupate sub titlul *Carmna Burana*, pe lângă accente din cele mai elevate, există evocații foarte directe, pline de erudități, ale bucuriilor trușești. Sinceritatea naivă și autenticitatea emoției le-au dat trînicie peste veac. Simbolurile erotice luate din lumea animată sînt prezente și în pasajul lui Creangă, ca și în manuscrisul medieval. Dar în locul naivității e prezentă ironia, în locul truculenței limbajului, aluzia fină și în locul realismului crud, sugestia. În arta rafinată a distanțării față de moravurile călugărești, ca și în cea a filtrării printr-un spirit critic a mentalităților vechi, lăra a le altera savoare, răspopitul de la *Humulești* poate fi apropiat de un autor din cei mai savanți, de Anatole France din *Les contes de Jacques Tournébroche*. Utilizînd o imagine, am putea spune că în arta bogată în nuanțe a lui Creangă, mergînd de la tonul incisiv parodistic la cel al parodiei tandre, de la jovialitatea sinceră și nesăvîrită la efectele grație ale șagăi, au fuzionat spontan și nedeliberat, două direcții ale spiritului omenesc, pe care le putem denumi simbolice Rabelais și Anatole France.

Lumea femeii create de Ion Creangă, cu personajele ei arhetipale, cu dramele ei, cu elica și cu preocupările ce-l aparțin, se constituie într-o realitate artistică de mare valoare a culturii rominești și europene.

ALEXANDRA INDRIEȘ

CLV

*N*u-mi cerceta obirșia, ci ține-n seamă soiul,
 Guști fructul, nu tulpina, chiar aur de-ar părea . . .
 Strămoșii-mi, după nume, au învățit țepoind,
 Eu minuiesc azi pana de mii de ori mai grea.
 Dovada cea mai pură a-nobilării mele
 Ești tu și-ngăduința de-a te lăsa iubit
 Mai mult ca un prieten, cu patimile-acete
 Cu care-adori amantul de veci nedespărțit.
 Imi cînt astfel norocul, înalț epitalamuri
 Și, pentru închinarea la care mă supun,
 Culeg azur și raze și roze de pe ramuri,
 Stăpinul meu, alesul, cu slavă să-ncunun :
 Poporul meu de gânduri, simțire, vis, trup, dor
 Te pun azi peste ele de-a pururi domnitor

CLXVIII

*N*e bate primăvara în inimi ! . . . Să-i deschidem :
 Lăpislazului lumii sînt toți în ochii tăi,
 Cît negurile vieții putem să le desțidem
 Alt soare să aprindem pe vechile ei căi . . .
 E mina ta în aer ? Sau prima rîndunică ?
 E tremur lung de pleoapă ? ori gingaș flutur viu ?
 Bob roșu de măceasă-mi-utinde gura-ți mică,
 Trunchi zvelt de măr cu roadă e trupul tău mlădiu . . .
 Și înțeleg prin tine acum întrecaga fire,
 Mă-apuc cu rînduiala din asprul univers,
 Typhonul ce sfărîmă corăbii în neștire,
 Picioru-ți scump ce calcă o biată gîză-n mers,
 Zăpezi și flori și fructe în drum și se aștern,
 Pe rînd, supuse toate la ritmul tău etern !

Mă lupt să scap iubirea de pătimașul trup,
 Să n-o mai sorb cu ochii, să n-o mai mușc cu gura,
 Din lațu-mpreunării sălbatice s-o rup,
 S-o curățesc de carne, ca de pe aur zgura :
 Să te ador în suflet : doar duhul să-ți aleg
 — O veșnică-mpinare a două raze line . . . —
 Dar cum te-arăți mă-ntunec . . . și sufletul întreg
 Se face ochi, piept, brațe . . . sbucnite către tine,
 Pilpător de poște, iar dinainte-ți cad,
 Din nou cremenția își cască-n mine abisul
 Rostogolit pe dire de flăcări, ca-ntr-un iad
 Mă-nforc, cîntînd în carne . . . Mă doare numai visul
 Că mai presus de fire, putînd să o răstoarne,
 Iubirea e sămînța eternității-n carne.

V. VOICULESCU

OMUL CARE SE JOACĂ

Omul nu putea sta acolo între ceilalți. Chiar atunci, pe la patru după amiază, când începu ploaia, el nu mai putea sta locului. Privi pe fereastră, afară, și în fața scârilor blocului centralei îl văzu pe copil. Se ridică de la masă, își aprinse pipa, cu palma acoperi gura pipei apoi trase de câteva ori din ea, pînă simți jarul tutunului arzindu-i palma. Atunci deschise ușa sălii de mese și, din prag, îi făcu semne copilului. Cu pipa fumegîndă, în capul gol, și cu scurta de piele crăpată de vechime, deschisă, porni prin ploaie, liniștit, spre intrarea blocului centralei. Copilul sta acolo, era desculț, ciușulit, atunci se trezise din somn și încerca, temător, cu vârful piciorului, apa adunată în jgheabul ștreșinii.

Cei doi care rămăseseră în sala de mese goală (cu încă doi care mai jucau table) stăteau cu coatele rezemate de masa lungă și priveau după cel care pornise prin ploaie. Bucătăreasa ștergea cu o cîrpă udă capul celălalt al mesei, unde ceilalți doi jucau table.

— De-a ce se tot joacă ei doi? întrebă Birdac.

Se aplecă peste masă, trase scrumiera de sub nasul celor care jucau table mai spre mijloc.

— Se joacă? spuse Puiuș și se ridică de la masă și merse spre geam. Își lipi fața de geam și privi afară, prin ploaia care se întesea. Femeia șterse masa și scîndurile umezite miroseau acum a apă de vase, în loc să miroase a brad.

— Ce fel de joc e ăla al unui om mare cu un copil?

— Dar oare se joacă? spuse Puiuș.

Bucătăreasa intră în încăperea alăturată. Printr-o fereastră tăiată în zid, o vedeau cum își aduna vasele într-o albie de metal și turna apă fierbinte peste ele. Zgomotul farfuriilor, al veselei, venea pînă la ei.

— Nu pot să uit cum a fost el odată, zise Birdac.

Sta cu brațele rezemate de masă, cu ținara între buze, fuma absent, privea afară pe fereastră și-l vedea pe cel care ieșise acolo în capul scârilor, dînd mina cu copilul.

— Cum dracu a fost el? întrebă celălalt, rămas tot cu fața lipită de geam. Geamul unde se găsea gura lui se aburise și acum totul, afară, se vedea aburit prin porțiunea aceea.

— Parcă tu nu știi? Nu te mai preface că nu știi că te plesnesc.

— Asta n-ai învățat-o de la el, să plesnești. Nu-l mai compătimi. Fă orice altceva, dar nu-l mai compătimi.

— A fost cineva, a fost cineva mare, dar s-a dezumflat. Acum e un om mort, spuse Birdac trăgînd absent din țigare. Fumul i se infiltra prin păr, rămînea nemișcat și albastru lingă el, în pături dense încadrîndu-i figura.

— În mîntea ta, zise cel care sta cu fruntea lipită de geam, s-a dezumflat. Și tot acolo e el un om mort. Vorbea cu spatele întors spre cei de la masă și părul lui blond, atingînd sticla, părea, în lumina alburie de afară, dat cu un praș alb. De dincolo, din bucătărie, auziră zgomotul unor tacimuri de metal, căzute pe ciment.

— Mută înapoi, repede, acolo e șase-cinci, spuse unul din cei doi care jucau table. Zarurile sunară.

— Adu-ți numai aminte cît conta cuvîntul lui acolo la noi, la Mecanică grea. Adu-ți numai te rog aminte, spuse absent Birdac. Sta tot cu mîinile rezemate de masă și bărbia prinsă în pumn și vorbea în felul acesta, încît abia destușeau ce vroia să zică. Nu era soluție să nu fie găsită de el. Nu era metodă să nu fie abordată de el. Și inginerii trăiau cîte odată prin maistrul principal. Și noi traiam toți prin maistrul principal Anuța...

— Vorbești de el numai la trecut, zise cel de la geam.

— A fost cineva, a fost cineva mare, dar s-a dezumflat și acum e un om mort, plesni din buze Birdac și scutură scrumul pe masa umezită. Apoi se ridică și merse la fereastră ce comunica spre bucătărie. Vorbi cu femeia ceva și reveni cu o cană de apă și cu un pahar. Își umplu un pahar și-l bău. Pe urmă mai bău unul și întrebă pe cel de la geam:

— Tu nu bei? La noi în oraș nu avem așa apa. Eu nu mă mai satur de așa apă bună.

— A pornit-o cu copilul prin ploaie, spuse Puiuț, cu fața lipită de geam.

Birdac își rezemă brațele de masă și privi absent pe fereastră. Copilul fusese probabil între timp înăuntru fiindcă acum avea niște sandale în picioare. Anuța îl luase de mîină și porniseră amîndoi pe bordura îngustă de beton care înconjură blocul centralei, spre colțul clădirii, urcînd taluzul de pămînt spre baraj și lac.

— Ce fel de joc e ăla al unui om mare cu un copil? mormăi Birdac.

— Trei-trei, anunță unul din jucători.

— Nu pleacă încă microbuzul? întrebă tînărul blond de la geam. După ce spuse asta se întoarse. Fruntea lui, cum și-o apăsase pe sticla ferestrei, devenise roșie. Aș vrea să plece odată microbuzul. Mi-e urît aici în salu asta de mese, care nici măcar nu e sală de mese.

— M-ai prins cu cinci-trei, spuse unul din cei doi, dacă ai baftă.

— Se vorbea prin secție, spuse Birdac, că motocicleta a făcut-o țîndări, după povestea aia.

— Exceptional! răcni al doilea jucător, aruncînd zarurile și aplecîndu-se asupra lor.

— Care motocicletă? întrebă Puiuț scoțînd un pachet cu țigări și privind atent pe fereastră.

— Motocicleta băiatului. Se vorbea că după povestea aia ar fi pisat-o cu barosul și ar fi făcut-o toată bucățele.

— Da, era o motocicletă faină, spuse Puiuț pe gânduri. Scăpără un chibrit și aprinse țigarea. Apoi aruncă chibritul, încă arzând, în colțul sălii. Aveam amândoi, și eu și Vlad, motociclete faine, niște MZ-uri de 175. Le-am cumpărat în aceeași zi. Pe urmă, după povestea aia, eu am vândut-o pe a mea, iar pe-a lui Vlad i-a făcut-o el tândări.

— Și aici poți să-ți dai seama că s-a dezumflat, cel puțin așa, făcu Birdac un anumit semn discret la frunte. Ce avea el cu o motocicletă s-o facă bucăți? Ce vină avea motocicleta aia?

— După ce l-a văzut pe Vlad acolo, lângă șanț, în iarba udă, spuse cel blond trăgând ahtiat din țigare, înainte să-l fi adus în oraș, chiar cu căruța aia cu pricina, că pe aproape era cîmpul gol, de unde să ieie ambulanța, el, Anuța, a venit tot timpul în urma căruței, ținând motocicleta de ghidon. Ar fi putut s-o pornească, să meargă cu ea să aducă ambulanța (eu nu aveam putere să mai fac așa ceva). Dar el venea în urma căruței, cu motocicleta ținînd-o de ghidon, și-n căruță, pe fin sau pe paie, ce eruu nu mai știu, sta întins Vlad. Eram și eu acolo și Valy. Mergeam și noi pe jos, Valy schiopăta, și mie îmi tremurau genunchii și-mi clănțăneau dinții în gură și-abia puteam să-mi duc motocicleta de ghidon, în urma căruței. Pînă în oraș tot așa ne-am dus și el nu mi-a spus nici o vorbă. Privea numai la cel întins în căruță. Apoi, în oraș, n-a mai fost nevoie să-l poarte pe Vlad pe la salvare și pe la spitale, fiindcă totul era foarte clar. Pe urmă ne-am dus și eu și Valy după căruța aceea, pînă acasă la Vlad, și-am asistat chiar atunci, după ce l-au dus în casă pe Vlad, cum el a făcut tândări motocicleta. Am vrut să-l opresc și eu și Valy, dar ne-a împins, ne-a injurat urit. Acea un baros sau un topor, nu mai știu bine ce era. Și cu ăla zdrobea piesă cu piesă. Lovea și vorbea, nu mai știu ce vorbea, n-am înțeles nimic, fiindcă spunea „cine moare pentru cine” și n-aveai ce înțelege din asta. Apoi a lăsat acolo motocicleta, făcută zob, și s-a încuiat în casă cu Vlad. Noud nu ne-a dat voie în casă, deși am bătut mult timp în ușă și la ferestre și s-au adunat vecinii în curte la el și vorbeau cu el vecinii, de după ușa încuiată, de după ferestrele închise. Pe urmă, am vîndut și eu motocicleta mea, fiindcă nu mai puteam s-o vîd . . .

— Asta s-a întîmplat în toamnă, nu-i așa? spuse Birdac jumînd absent.

— Da, acum sintem în aprilie și asta s-a întîmplat la sfîrșitul toamnei, în noiembrie. Mai erau cîteva zile și am fi putut să nu mai scoatem motocicletele afară pînă în primăvara asta că nu mai avea rost. A și nins urit după aceea. Inșă noi trei, eu cu Valy și el singur, am plecat atunci după masa să facem o plimbare, să vedem barajul, lacul, deși restaurantul era închis și bărcile în lanț, și toată pădurea ruginită și pustie. Asfaltul era uz, plouase în ziua aceea, de după cofitură a apărut camionul, de după camion a apărut imediat căruța și Vlad a intrat drept în ruda căruței . . .

— Mai rămînești aici, că eu vreau să închid, spuse bucătăreasa vîrîndu-și capul pe fereastra tăiată și privind tîntă la ei. Avea fața rotundă, roză, transpirată ca un pahar în care, vara, ai turna o bere rece.

— Nu pleacă odată microbuzul ăla? spuse Puiuț și strivi țigarea sub talpă.

— Ne ducem acuma, se adresă Birdac femeii și mai umplu un pahar cu apă. Il goli, apoi se întoarse spre tînrul blond. Dar cu tine nu schimbă

nici o vorbă, așa-i, de la povestea aia? Nici cu noi nu schimbă el prea multe vorbe, dar cu tine, deloc.

— Bine că ai observat, spuse Puiuț, și merse spre cuierul de lemn, de-și luă trenciul. Dintr-un buzunar scoase o bască și și-o indesă pe cap.

— Poate că te și urăște, crede că tu ești vinovat de moartea băiatului. Ar fi în stare să te urască pentru așa ceva.

— Ce spui, ce spui? se întoarse spre el, jălgerător, Puiuț, arăta palid și crispat, dînd senzația că vrea să sară pe Birdac. Cei doi de la table rămaseră cu zarurile nearuncate și priviră la el.

— A pornit așa motorul, spuse deodată Birdac. Auzi? și se ridică repede.

Părăsiră sala de mese. Undeva, aproape, lângă șosea, motorul micro-buzului, care avea să-i ducă la oraș, la hotelul de la oraș, duduia subțire și statornic.

— În sandale e mai bine, nu-i așa? îl întrebă Anuța pe copil cînd acesta reveni din bloc, încălțat.

— Tata zice să nu le stric, că altele nu-mi cumpără, spuse copilul și-l luă de mîna trăgîndu-l prin ploaie după el.

Ocoliră blocul centralei, în fața lor se ridica taluzul de pămînt și, mai departe, barajul.

— Tatăl tău știe prea multe, însă e un om bun, spuse Anuța ocolind colțul blocului și urcînd taluzul spre baraj, în urma copilului.

— Tu nu știi multe? întrebă copilul și se opri să-și aranjeze curetele unei sandale, din care-i ieșise un deget pe unde nu trebuia.

— Uită-te la mine, spuse Anuța prinzîndu-l de umăr, și închipuie-ți cîte aș putea să știu.

— Mi-ai promis că-mi termini turbina. Cînd mi-o termini? spuse copilul oprîndu-se în loc să răsufle și privind deschis în ochii bărbatului.

— Încă nu e rezolvată problema, spuse bărbatul, am construit-o, am pus-o la probe, apoi s-a ivit ceva nou în viața ei. Și-acum trebuie să cercetăm, să vedem.

Chipul copilului deveni foarte frămîntat.

— Și turbina are viață? întrebă el și ajuns în vîrfurile taluzului de pămînt, răsufle ușurat și începu să bată din palme.

— Zilele astea am să-ți o pun în funcție, spuse bărbatul. Poate chiar mîine, și ajunse și el în vîrfurile taluzului, lângă copil și răsufle ușurat. Se opri în loc și privi de acolo spre betonul cenușiu-alb, al barajului. În spatele lui, lacul se întindea imens și neted, biciuit de ploaie. Undeva la un mai, aproape, se vedea o barcă legată în lanț și lanțul prins cu un lacăt. Citeodată, el venea aici cu copilul, deslegau lanțul și vistleau pe lacul neted, pînă departe, de unde abia vedeau barajul alb de beton, profilat pe cerul albastru.

— Ți-am adus destule cutii de conserve? întrebă deodată copilul. Are să-ți ajungă la tunelul de aducțiune? Dacă nu, îți mai aduc.

— Tunelul nu-i o problemă, l-am construit. El e gata pentru primit apa. Ți-am spus că problema nu e rezolvată acolo înăuntru, la turbină. Se

tot ard lagărele. Se ard dintr-o pricină sau alta, am găsit eu ceva, dar trebuie să mai cercetăm, să vedem.

Copilul se aplecă, își aranjă din nou sandala. Apoi luă o piatră și o zvîrli în lac. Apa făcu cercuri-cercuri, care se pierdură pînă la mal.

— Uite o rață sălbatică, strigă el arătînd un punct pe luciul lacului. Uite două rațe sălbatice, strigă din nou. Tata a pușcat odată o rață sălbatică...

— Tatăl tău știe prea multe, dar e un om bun, spuse Anuța și-l luă de mîină pe copil și urcară spre barajul gros de beton.

Traversară barajul, apoi ajunseră dîncolo pe mal, la un pîriu subțire, de șapt un șanț. Acolo, după șanț, se vedea o baracă goală și în baraca goală, fără uși, fără ferestre, era o singură masă. Pe masă se vedea, întinsă, piesă cu piesă, turbina copilului, care era aproape terminată. Intrară în baracă și copilul se repezi la masă să cerceteze piesele turbinei lui.

— Ne mai trebuie niște nituri, spuse Anuța, deși ar trebui să le sudăm. E un procedeu mai avansat sudatul pieselor.

— Bine, am să le sudez eu, spuse copilul și scoase, dintr-o lădiță ascunsă undeva în întunericul barăcii, o pompă stricată de bicicletă și un coif de carton cu două găuri pentru ochi. Se apropie cu pompa și începu să sudeze.

— Lasă acum sudatul, spuse Anuța, uite, îți place cum arată motorul?

— Imi place tot ce faci tu, spuse copilul, și abandonă pompa stricată.

— Vrei să vezi cum se învîrte rotorul?

Copilul se apropie de rotor și îl învîrți cu un deget, așa cum văzuse că-l învîrțise și Anuța și rotorul se învîrți minunat.

— Atunci de ce nu merge odată turbina asta? întrebă copilul.

— Așteaptă. S-a ivit ceva nou în viața ei. Ți-am spus. Trebuie să cercetăm, să vedem...

— Dar nu pleci? spuse copilul.

— Cum o să plec? Întii o pornim, dăm electricitate și pe urmă plec.

— Ce frumos o să fie, surise copilul. O să dam electricitate. Pun eu becuri peste tot. Becuri mici, becuri mari, o să pun unul și în baraca asta.

— Pune cît mai multe becuri. Să nu faci economie.

— Dar să nu pleci, spuse copilul.

— Acum însă mă strigă, spuse Anuța, trebuie să plec. Auzi, au pornit motorul și la noapte unde dorm?

— Dormi la mine, spuse copilul și-l prinse de mîineca hainei. Am loc destul în pat. Tata nu doarme în pat. El umblă de pază cu pușca.

— Se supără băieții. Însă tu n-ai să te superi. Nu-i așa?

Lăsară piesele turbinei răsîndite pe masă și ieșiră din baracă. Săriră peste șanțul cu apă puîndă și copilul din nou se aplecă să-și lege sandala. Străbătură barajul și copilul fugi înaintea lui, tocurile sandalelor sunau puternic pe beton. Cînd se apropiară de lac, copilul spuse.

— Și cu barca aia cînd mă mai duci?

— Să stea ploaia, spuse Anuța, că și eu sînt nebun după barca aia. Cum stă ploaia, plecăm cu barca.

— Deștearte? întrebă copilul și-l privi în ochi.

— Pînă la capătul lumii.

— Unde vine asta ?

— Capătul lumii ? Capătul lumii, pe cinstea mea, e acolo unde se sfîrșește lacul.

— Nu-i drept. Acolo unde se sfîrșește lacul e satul Măinești . . .

— Da ? Atunci cred că-i dincolo de satul Măinești. Ne interesăm noi. Copilul îl privi serios și coborî în fugă taluzul de pămînt prinzîndu-l de mină pe Anuța și sărînd apoi într-un picior.

— Tu știi să sari într-un picior ?

— Știu, uite, vrei să-ți arăt ? Și sări și el într-un picior, apoi se împiedcă, copilul rise, și bălu din palme, și strigă : „Tu nu știi, nu știi, și te-ai lăudat . . . Toți vă lăudați și nu știți nimic, nu știi, nu știi, nu știi . . .”

— Vine, spuse Puiuț, privind prin geamul biciuit de ploaie al microbuzului.

— S-a dereglat. Îți spun eu că e ceva la mijloc. Și s-a dereglat. Ce ziceau doctorii ? Mi se pare că a zăcut două săptămîni fără să scoată un cuvînt. A amuțit de tot două săptămîni, spuse Birdac ștergînd cu palma sticla aburită să-l vadă mai bine pe cel cu copilul. Umbli prin ploaie cu un copil coadă după el. De-a ce se tot joacă ei doi ?

— Dar se joacă ? spuse Puiuț.

— Stăm aici de o lună, am montat turbina, apoi am desfiăcut turbina și încă am rămas mereu la probe. De cîteva ori am pornit-o și tot de atîtea ori ni s-au ars lagărele și el nu spune nimic. El se plimbă prin ploaie cu copilul. Mereu copilul. Parcă dincolo de povestea lui nu mai există nimic.

— Dar oare se joacă ? spuse Puiuț și-și retrase obrazul de lîngă geam. Se apropie . . .

— Lasă că nu mă aude, nu aude, nu vede nimic, dincolo de povestea aia a lui. Nici nu știu de ce ni l-au mai trimis aici. Vine diminețile, își dă jos scurta de piele, apoi stă ceasuri întregi și face și cercetează turbina, piesă cu piesă, apoi lagărele arse și se uită la ele ca la niște ouse albe de sfinți. Parcă n-a mai văzut în viața lui lagăre arse. Pe urmă se învîrte pe lîngă turbină, pune degetul ici-colo, ciocăne, se așază pe o piesă și cade pe gînduri. Și tace, și tace, și turbina stă și el stă și noi stăm.

— Tra-la-la-la, spuse Puiuț. Cunoști fabula cu măgarul ajuns critic ? Se zice că un măgar odată a început să critice pe . . .

— Lasă prostiile că te plesnesc, se zbîrli Birdac.

— Asta nu te-a învățat el, să plesnești. Și nu-l mai compătîmi.

Șoferul de la volan răsuci capul spre ei și spuse :

— Tăceți dracului ! și scuipă prin geamul deschis.

Tăcură și priviră spre cel care se despărțea de copil în dreptul scării. Avea capul ud și scurta de piele udă. Copilul avea sandalele pline cu noroi galben.

— Îmi spăt sandulele și te ascund sub pal să nu te vadă tata, spuse copilul.

— Tatăl tău știe prea multe, încolo e un om bun, spuse Anuța și-l lovi ușor peste fund pe copil. Băiatul urcă scările, descult, în fugă, cu sandalele în mînă, iar bărbatul se îndreptă spre microbuz. Puiuț îi deschise portiera. Oamenii se adunaseră, fumau în intuneric în microbuz, erau vreo opt, cu șoferul nouă, mașina viră și ieși pe șosea. Șoseaua era asfaltată, străbătea

un câmp pustiu și unea orașul de raion cu un oraș nou, care înainte nu fusese însemnat pe hartă și unde ei vedeau, în trecere, niște albe construcții ale chimiei, care luceau ca argintul, când era soare. Aveau vreo șaisprezece kilometri de parcurs pînă la orașul unde fuseseră cazași la hotel. În blocul centralei nu aveau încăperi și paturi pentru dormi așa că făceau drumul zilnic pînă la hotelul de la oraș. Mașina străbătea cîmpul în fiecare dimineață spre centrală, pneurile cîntau pe asfalt, și, de obicei, cînd treceau prin orașul acela nou, cu combinatul chimic, încetineau și priveau extaziați la construcțiile magnifice. Intrau apoi în mari perdele de ceuță. Cîmpul acela era mereu în ceață și șoferul abia vedea cureaua de beton care traversa, neagră și umedă, cîmpia. Pe urmă, seara, cînd se întorceau ca acum spre oraș, zăreau de departe luminile multe și albe ale combinatului chimic care păreau o explozie de artificii pe cîmpia întunecată, iar cînd traversau așezarea, printre luminile acelea violente, li se părea că microbuzul lor lua foc. De obicei, Anușa se așeza pe bancheta din față, rezervată lui, în dreapta șoferului. Se așeza, își da întotdeauna cu piaptănuț prin păr și pe urmă se uita la șofer.

— Gata? întrebă șoferul, surprinzînd acea privire a lui Anușa.

Și pornea mașina.

Ajungeau în oraș, urcau în odăile lor rezervate în hotelul acela vechi, și Anușa se închidea în cameră. Auzeau cum întorcea cheia în broască. Ei mai lășeau serile prin oraș, se mai plîmbau, mai intrau într-un restaurant la o bere, mai legau o vorbă cu o femeie, însă el rămînea singur în odaia lui de hotel. „Nu știu de ce t-au mai trimis aici?” mormăia de fiecare dată Bîrdac, văzîndu-l că făcea mereu și pe drum și la centrală și că se incuia în camera la hotel, ca să tacă și acolo. „Cu ce ne ajută el?” se revolta Bîrdac. „Pînă cînd fimem turbina asta la probe? Cu ce ne ajută?”

Anușa însă urca scările de lemn ale hotelului, trecea tăcut pe coridorul îngust, auzea vorile celorlalți, ușile trîntite, exclamațiile, surpriza cîte unuia care primise o scrisoare și în zarca aceea intra în odaia întunecoasă a aceluia hotel bătrîn, cu mobilă veche, unde nu vedeai decît un pat de fier, un dulap, ale cărui uși scîrțiau, o masă, un scaun, și un lighean cu o cană de apă alături. Incuia ușa în urma lui și se trîntea îmbrăcat în pat.

Pe urmă se făcea seară sau era deja de mult seară. Vis-a-vis de hotel se vedeau ferestrele unui restaurant și pînă noaptea tîrziu veneau pînă la el muzica, rîsetele și gălăgia consumatorilor. După un timp, el se ridică din pat și se așeza la masă. Scoatea o mapă cu desene pe hîrtii de calc, desene de piese, indicii tehnici, acolo puteai vedea și conturile aerodinamice ale paletelor și parametrii, cerceta schițele acelea un timp lung, urmărindu-le cu un creion roșu, atent, aplecat peste ele. Punea palma peste ele, și pe urmă spunea: „Da, asta trebuie să fie, acum poate că e totul gata.” Pe urmă aduna totul, așeza minuțios desenele în mapă și mapa o vîră în geamantan. Se făcea tîrziu și el stîngea lumina. Mergea la fereastră și sta așa singur în întuneric, iar în lumina difuză a străzii, vedea, jos, cum treceau pietonii, auzea pașii lor și glasurile lor care se ridicau distinct pînă la geamul lui de la etaj. Vedea, cîteodată, și perechi de tineri, care se țineau de mînă sau înlînțuiți, se mira de ei că nu vorbeau nimic, le auzea numai zgomotul pașilor pe asfalt pierzîndu-se pe strada goală.

Atunci nu mai rămânea la fereastră și revenea în mijlocul odăii și i se părea că de prea mult întuneric îl dureau toate. Era o durere care venea din întunericul acela sau de dincolo de întunericul acela. Aprindea febril lumina și din nou se trîntea pe pul așa îmbrăcat cum era. Apoi scotea din buzunarul hainei un portmoneu și dintre bancnote lua o fotografie, privea atent la ea și rămânea cu ea între degete și uneori îi lunea dintre degete pe piept. Il surprindeau așa ore tîrzii, orașul cădea cu totul în somn, ultimii cheflii se impleticeau spre case, iar la el ardea lumina. „Cine moare pentru cine“ murmură citeodată, privind surprins fotografia aceea în care Vlad, alături de Puiuț, cu capetele apropiate amîndoi, ca niște fete șfioase, suridea foarte frumos. „A fost un copil bun, și m-a lăsat, m-a părăsit fără să-mi spună nimic, fără să-mi zică nici : rămii cu bine, tată, își spunea el în unele nopți. Întii m-a lăsat ea, de tîndră, pe urmă m-a lăsat el, ca și cum asta ar fi o dreptate nouă, o lege nouă pe pămînt. Cine moare pentru cine?“

Citeodată, nu știa din ce motiv, îl vedea pe Vlad, și-o vedea și pe ea, cînd copilul lor implinise cîțiva ani. Cîțiva ani sau tot atîția ca și copilul paznicului centralei. Atunci se duseseră el odată la un circ obișnuit, care străbătea orașele de provincie și-și așeza corturile și barăcile pe roți în piața mare sau la periferii. Era într-o duminică seara cînd le-a venit lor să se ducă la circ. Copilul și cu ea se legănaseră în barcă și în ringhișpir. Se învîrteau pe sus strînși cu un lanț pe scaunele de fier, și el îi privea și le făcea cu mina și ea și copilul, ameșiți, însă cu zimbelele pe buze, îl salutau. Ei îi ridica curentul rochia, de i se vedeau picioarele albe și pline mai sus de genunchi, iar copilului vîntul îi flutura cămășuica ieșită din pantaloni. Se plimbaseră pe urmă de mină printre barăcile luminate și mîncaseră niște spumă de zahăr, adunată pe bețe ca niște bucăți de vată, și li se lipeau buzele de spuma aceea delicioasă. Pe urmă pe el îl atrăsese un titlu, scris undeva la o intrare : „Telepatie, hipnotism, moartea aparentă, intrați și vedeți mare reprezentație. Mare. Maestrul indian Bumbo.“ „Să nu intrăm la prostii de-astea“ spusese ea trăgîndu-l de mină. „E băiat mare, nu se sperie“, spusese el rîzînd și privind la copil. „Așa-i, tată?“ Copilul mîncă din zahărul acela ca o vată albă și dădea din cap. Așa-i. Intraseră în cortul întunecat și văzuseră o fetiță, încă un copil abia, plutind în aer, ridicîndu-se și plutind ușor în aer, moartă, luminată de un reflector, sub bagheta maestrului Bumbo, îmbrăcat într-un frac negru, care sta aplecat asupra fetei, făcea semne ciudate deasupra ei trecînd-o printr-un cerc alb, de la picioare pînă la cap. „Cine moare pentru cine?“ spusese atunci în șoaptă copilul, privind la fetița aceea și privind apoi la mamă, și la el, arătînd spre fetița aceea albă care sta suspendată în aer. Ei tăcuseră și nu înțeleseseră nimic și ieșiseră afară din cortul acela întunecat. Și afară începuse ploaia și copilul, pe drum, îi mai întrebăse de citeva ori același lucru și ei tot nu înțeleseseră nimic.

— Azi trebuie să-mi termini turbina, spuse băiatul, dimineața, cînd ei sosiră cu microbuzul la centrală.

Copilul îl aștepta în fața blocului centralei, avea sandale în picioare și fiindcă era o primăvară timpurie, cu dimineți reci, cu ploi și cețuri, luase și o haină de-a tatălui care-i trecea peste genunchi ca un palton. Sta zgribulit și aștepta să coboare ei din mașină și Anuța să-i spună că termină turbina. Cît timp îl tot amină cu turbina? Alți copii au jucăriile lor acolo la oraș,

sînt pline magazinele de jucării, iar el aici să nu aibe jucăria lui? Cu ea o să dea electricitate și becurile au să lumineze împrejurimile și cîmpul și satele, are să pună el becuri peste tot, de la turbina lui, chiar și în baracadă.

— Da, da, azi trebuie să termin turbina ta, îl liniști Anuța cînd îl văzu dimineața zgribulit așteptîndu-l în fața blocului centralei.

Copilul îl cercetă atent și spuse :

— Dar nu minți? Tata a zis că mi-aduce de la oraș o mașină pentru cărat nisip și nu mi-a adus.

— Tatăl tău spune prea multe, dar nu e un om rău, tu însă să mă aștepti după amiază că am să-ți termin turbina.

— Ce tot are el cu copilul ăla? întrebă Birdac, ce fel de joc e ăla al unui om mare cu un copil?

— Dar se joacă? spuse Puiuț și privi spre Anuța care venea în urma lor, alene, întorcînd din cînd în cînd capul spre copilul care rămăsese zgribulit în haina largă a tatălui său, singur în capul scărilor.

Apoi intrară toți în sala turbinelor. Anuța intră ultimul și intrînd acolo rămase un moment nemișcat. Privi fix la paletele rotorului, ca niște uriașe elice lucitoare, care-i dădeau întotdeauna senzația unei forțe magnifice. Apoi văzu lagărele arse, desfăcute, deprimante ale rotorului, așezate pe niște butuci de fier, cum le părăsiseră ei de la încercarea de ieri. Se uită așa atent și surprins la toate și își scoase scurta de piele aruncînd-o neglijent pe o masă de fier de alături, plină cu scule. Se apropie de turbină și deodată avu senzația unei forțe neobișnuite pe care i-o da apropierea de acel colos încremenit. I se mai întimplase asta și alte ori. Oamenii se învîrteau fiecare pe la locurile stabilite și după ce se apropie el de turbină și privi din nou la lagărele acelea arse și triste, îl întrebă deodată pe Birdac :

— Ce fel de curent avem noi aici? și întinse mina spre lagărele arse.

Birdac își pregătea sculele. Rămase acolo lingă masa cu scule, se uita cu o surprindere totală la Anuța și la cei din jur ca și cum ar fi voit să însemne surprinderea aceea a lui: „A vorbit mutul“ și după surpriza primă se apropie indiferent de turbină.

— Curent de la generator, ce să fie? spuse el, îmbătat încă de indiferența aceea a lui.

— Vax! spuse Anuța și privi prin sală după altcineva. Birdac tresări și se uită la el înspăimîntat. Ce fel de curent se naște aici, Puiuțule? se adresă acuma Anuța lui Puiuț, care sta, tăcut și palid, în spate de tot.

— Curent de la generator, maistre, spuse Puiuț.

— Vax! strigă Anuța.

Puiuț auzi strigătul și privind la Anuța îi văzu chipul care părea desfi-gurat de senzația unei bucurii sau mai degrabă a unei surprize.

— Avem un curent electric pasager, spuse Anuța, după acel moment penibil, în care toți tăcuseră după întrebarea lui. Sta cu mina rezemată de rotor și privea în interiorul lui, îngindurat. Apoi explică totul, că acel curent electric pasager nu se naște în generator, dar el există, circulă pe unde nu trebuie și dă prilejul unei electrocoroziuni. Tăcu un moment și auzi murmurul oamenilor. Toate lagărele erau arse, nu-i așa? Le vedeau și ei. Curentul acela pasager producea acolo la lagăre scînteii mici, însă deajuns de mari ca să le ardă.

— Ce s-a întâmplat cu el? întrebă Puiuț, atent, să nu-l audă Anuța, care începuse deja să explice cuiva cum trebuiau făcute izolațiile.

— Știi eu? ridică din umeri Birdac. Nu vezi, face școală cu mine ca la cincispe ani. Mă întrebi pe mine? Ce mă tot întrebi pe mine? Vrei să te plesnesc? gemu el deodată și se distanță de toți ceilalți.

— Te întreb fiindcă voiam să aflu cum dracu e el. Tu știai totul despre el și acum nu mai știi nimic. Dar știi măcar ce-i dincolo de durere? Vezi că nici pe asta n-o știi!

— Taci că te plesnesc, îi suflă în față Birdac.

— Asta nu te-a învățat el, să plesnești. Altceva te-a învățat el și nici măcar nu știi ce-i dincolo de durere. Spuneai mereu: „Se joacă, se joacă” și nu știai ce-i dincolo de durere.

Birdac se îndepărtă de ei spre masa cu scule. Sta întors cu spatele spre turbină, în jurul lui Anuța se adunase un grup compact și cineva strigă spre Birdac ceva, însă el nu se mișcă mult timp de lângă masa plină cu scule.

În seara aceea turbina fu pusă la probe. Mergea cu atita liniște, fără urmă de trepidații, încît toți își ținură răsuflarea. Anuța tăcea, se învîrtea în jurul turbinei, puneă palma pe postamentul ei neted, proaspăt vopsit, și deodată ceru de la cineva o monedă de cincizeci de bani. Birdac îi întinse moneda de cincizeci de bani și el o puse în picioare, pe zimfi, și moneda nu căzu, fiindcă nu erau trepidații. Turbina lucra înduntru ei ca o inimă perfect sănătoasă și moneda sta în picioare, pe postamentul de oțel, nemișcată.

— A câta turbină e asta? întrebă Anuța și cineva îi spuse a câta era. O să învățăm azi-miine să nu le mai numărăm, spuse tot el. Și oamenii, cîțiva, riseră. Au să fie alitea că o să uităm să le mai numărăm...

— Ce-i dincolo de durere, știi? îl întrebă în șoaptă Puiuț pe Birdac.

— Termină, hai, termină odată, spuse Birdac și-și aprinse cu degete nervoase o țigare.

După ce se sfîrși totul, după ce ieșiră mai tirziu ca de obicei din hala turbinelor, Anuța îl văzu pe copil afară așteptîndu-l în fața scării blocului centralei. Il aștepta de mult. Se vedea că era vinăt de frig, deși purta tot haina talălui pe el, însă picioarele îi erau goale de la genunchi în jos.

— Acum cînd mai termini turbina mea? spuse copilul cînd îl văzu apărînd înaintea scării, în lumina slabă a becului de la intrare.

— Iartă-mă că am înfirziat, se scuză Anuța și-i prinse o mînd care era foarte rece. Ii luă și cealaltă mîndă și le frecă aspru pe amîndouă în palmele sale care miroseau a uleiuri și a fier.

— Nu mi-i frig, spuse copilul și-și smulse mîinile.

— Haide, spuse el, și-l luă de mîndă.

— Lasă-mă, spuse copilul și se îndreptă singur spre baraj. Urcă taluzul de pămînt, încet și cocîrjat, în haina lui lungă pîrînd un moșneag obosit. El înainta în urma copilului și încerca să-l prindă de mîndă, însă copilul refuza, dădea din mîini, se ferea, se răsucea și urca în tăcere taluzul.

— Ai zis că tu nu minți, spuse copilul gîșînd cînd ajunse în vîrfurile taluzului.

— Nici nu mă gîndesc să fac așa ceva cu tine, spuse el.

— Acum e tirziu, cînd termini turbina mea?

— O, miine parcă nu-i timp? Miine e timp berechet, toată viața e timp. Venim îndată aici, punem la punct turbina ta, acuma am găsit greșala, și ea va da electricitate.

— Crezi? întrebă copilul stringindu-și haina pe lângă trup.

— Nici nu mă gândesc să te mint. Uite, îți curge nasul.

Copilul dădu cu mineca pe la nas.

— Dar tata a mințit, spuse copilul, și privi peste întinderea neagră a lacului nemișcat.

— Tatăl tău știe cam multe, însă tu nu te mai șterge cu mineca la nas.

Poștim o batistă.

Copilul luă batista mare a lui Anuța și își suflă nasul în ea.

— Și cu barca ai zis că mă duci. Când mă duci cu barca?

— Tot miine, îi spuse Anuța și prinse zdravăn o mină rece a copilului.

— Mă duci pînă la capătul lumii cu barca?

— Exact pînă acolo, spuse el și-l mîngieie pe creștet.

Barajul se zărea alb, poros, cu deversoarele ridicate, în becurile puternice și lacul, aproape, în luminile de sus, lucea acolo ca o oglindă neagră. Se auzi claxonul mașinii și Anuța cobori taluzul cu copilul de mină. Copilul nu-l mai întrebă nimic și nici el nu-l mai întrebă nimic pe copil. Mergeau prin întuneric spre intrarea blocului centralei, unde copilul avea să urce scările, acasă.

— Nu ți-am arătat ție o fotografie? îl întrebă pe copil cînd ajunseră în raza becului de la intrarea în bloc.

— Nu, spuse copilul, nu mi-ai arătat nici un fel de fotografie.

— Mă mir, spuse el, c-am putut să uit, și scoase fotografia, cu băiatul lui, din portmoneu.

— Aici sînt doi, și pe ăsta îl cunosc, spuse copilul punînd degetul pe chipul lui Puiuț. Dar pe celălalt nu-l cunosc.

— Băiatul meu e celălalt, spuse Anuța.

— E frumos, dar de ce nu l-ai adus aici cu tine? Ne ajuta să terminăm mai repede turbina și apoi plecam toți trei cu barca.

— A zis că aici, pînă la tine, e prea departe. El nu poate veni atît de departe. El rămîne acasă și mă așteaptă, a zis.

— E bine și așa, spuse copilul, dar anul viitor să-l aduci, nu uiți să-l aduci?

— Tu sameni cu el și el semăna cu tine cînd era ca tine.

— Nu uiți să-l aduci?

— Să mă aștepți. Miine terminăm turbina, îi spuse și viri fotografia în portmoneu.

Aplică o palmă ușoară peste fund copilului și-l determină să urce repede scările. Apoi se îndreptă liniștit spre microbuz. Puiuț îi deschise portiera, și el se așeză lângă șofer. Apoi dădu cu piaptănul prin pîr. Era întuneric acolo în microbuz, numai luminile slabe de bord aruncau reflexe în geamuri.

— Gata? întrebă șoferul privind atent la Anuța.

ION ARIEȘANU

„Non omnis moriar . . .”
 Horațiu

Cimpii din sud, umbre frământate și palide,
 Cu voi alerg și mă-ntorc totdeauna la voi.
 Ca bulbul prădat de-anotimpuri,
 tainic suind în aprilie,
 Ca vîntul cu zborul lui mare de toate lovindu-se,
 Ca dașinii răpind tinguios dorul miertelor,
 Ca fluturii fierbinți de nisip înălțați în furtuni . . .
 E o goană în propria-mi inimă.

I.

Asupra soarelui trec în amurg . . .

Spice se leagă-n genunea lui, arborii
 Deschid nerăbdătoare arcuri peste silueta-mi
 În cumpănă.
 Ierburi se-nalță, confluent atinse de crug.

Prin freacă-nnoptînd familiar, fără vînd —
 Soarele cade-n zări, gata-n noi să se-aprindă,
 Dînd neîmplinire și hotar . . . Și trece dincolo.
 Spice rolesc
 Peste creștetu-nchis. Tipă greierii.
 Orașul șaruri rotește în sus.
 Mă zbat în genetice unde : un inveliș crud,
 Fragil și labil ca al inimii imi trece pe față,
 Aerul se umple de sînge . . .
 Poate atlantii cu pletele roșii
 Iși risipesc corăbiile ?

Regii despică marea și griul cu sabia ?
 Umbre se pleacă-n pustiu pe comori,
 Sfirșind cu o roată pe umeri în loc de stea ?
 Unde sînt dar
 Apolodor, și șarul lui Poseidon și trupul

*Risipit de legende al lui Atila ?
Mă-nalș spre cer și nu pot visa —
Lucește luna plinsă ca o coasă ...
Mă las pe mal și nu pot să-adorm, și nu pot să-adorm,
Piriul ciocânește la oase vechi de om,
Îi strigă pe nume, să-și amintească nu poate —
E un memento mori care îi răspunde ? ...*

II

*Merg aplecată,
Fără foame, fără purpură,
Ținindu-mi aureola într-o mână ...
Dar nu pot supune și mă lovesc de toate.
Mereu prea tinără și imperfectă, de unde
Atîta prietenie și speranță ?*

Se-apropie timpul, spaimă sau murmur ...

*Fugă-ncestată, corridă
Incredătoare și-nduioșată de pierderi !
Frumusețea-i robită-n noi ca dragostea în cuvinte.
Dar cîte cuvinte voi spune ? Cîteva mii ?
Între primejdii și euforii,
M-am scușundat după surîsul lor
Prin urechea muzicală a vocalelor,
Prin spirala rătăcitoare a semanticii,
Dar ele fug, se risipesc în plasma multipară a imaginilor,
Aleargă înainte-mi rizind asemenea visurilor,
Cu nervii mei, cu clipele, cu sărbătorile ...*

III

Se deschid drumurile, valea e plină de ritmuri.

*Turnuri își ridică torța. Peste furnale
Norii se umflă-n margini de magneziu și platină
Pe care stau rotunzi și buni arborii
Cu leagănul de lebădă în fructe.
Se-mpodobesc noi vase pe țărni : unele-și pun aripi
Altele-și suflecă metalul sub schele ...*

*Regăsesc drumul viorii unde soarele
Duce corul norilor ca vîntul zăpezile-n nord,
Trupul de iarbă legănînd contradicțiile, turmele
Lunecînd abundent și epic, tirzii,
Zburătoarele lacome, animalele blînde și întăritate,
Oceanele
Inversunate, ca în prima zi
Cu mil subfire-n ceața mare ...*

*Ca păsările-n zori primind soarele,
Goale ca vîntul și ca izvoarele
Flutură pe restele firele de rețon.
Mîinile fetelor, deapănă abil, cu vibrări de zăpadă
Și iarbă,
Ochii lor surprind și despică asemeni alicelor :
Iar departe,
Sub orașe și zări, în pămînt,
Petrolul colindă besmetic și caută
Complicatele albi, impulsivele salturi ce duc
Spre degetele seninelor parce.
În ochiul camerei de comandă, ferovoarea
Agită nervii relelelor : ace
Seismografice țipă-n celule ...
Lungi trenuri
Fluieră primejdia ca și cum s-ar țeri
Să se-azvîrle-n tuneluri ...
Griul e încă iarbă, ca și șantierele.
Cîntă privighetorile.
Și eu tot pe drumuri.*

IV.

E un memento vivere care mă cheamă.

*Numai digurile stau neclintite și turlele
Izbite de aripi. Doar zările
În care-o combină spintecă alb griul
Singulară în atîta furtună ...*

*O, mari și timide cîmpii, sintem mai mult
Decît am dăruit sau decît ne rămîne !
Nu voi muri atîta timp cît dorul —
Ce mă desparte de veșnicie —
E al luminii,
Nu voi muri, cîmpii de la sud,
Prietenie și speranță, nestăvilitele fluviu !
Cu voi alerg și mă-ntorc la voi totdeauna.
Ca bulbul prădat de-anotimpuri,
preludînd în aprilie,
Ca vîntul nesățios răzbătînd
Mereu și mereu peste noi spații,
Cadafinii răpînd tînguios zborul mierlei, ca fluturii
Fierbinți de nisip răpăind fulminant peste pustă ...*

E o goană în propria-mi inimă.

SINA DÂNCULESCU

D E S C O P E R I R E A P Ă P U Ș I I

Mă găseam undeva într-un punct
 Din vârsta păpușilor
 Și cum mai înbeam păpușa mea, Doamne,
 Mă mindream, cu rochiile și cu brațele ei,
 Îi admiram ochii fără astîmpăr,
 Mișcători ca cele două bule de aer, simetrice,
 Din nivela zidarului ;
 Mai cu seamă îmi plăcea
 Că era ascultătoare și vie.
 Dar cu timpul aștai
 Că păpușa mea cade de pe masă fără să plîngă,
 Că se zgîrie — și de sînge nici urmă
 Iar la toate-nrebările mele
 Doar eu sînt cel ce răspunde.
 Atunci i-am rupt hainele,
 I-am sfișiat pieptul,
 Am vrut să-i văd sufletul :
 În loc de sulfet, păpușa mea avea
 Două sîrme-ndoite.

O C E A N U L

Mă regăsesc în cer în întregime.
 Și-atîta cer și-atîta timp e-n mine.
 Nu vînturi mă-ngrozesc cînd mă frămîntă
 Doar neclintirea apei mă-nspăimîntă,
 Doar ipostaza feții mele — de asfalt,
 Cînd valuri tac și visle-s stîlșe-n larg,
 Cînd nici o pasăre nu trece-n zbor
 Să surpe aerul apăsător.

E-o liniște de piatră atunci pe ape
 Și aș muri de n-aș ști vîntul pe-aproape !

A N O T I M P U R I P A R A L E L E

*A*cum e toamnă-n sărutarea ta —
Cad sentimentele ca foile de nuc
Și-un galben vânt le duce nu știi unde.

*Dar dinții tăi de tînărd lupoaică
Încă mai fac să-mi singereze vara.*

D E S C O P E R I T O R U L D E P L A N E T E

*C*erul începe din privirea mea,
Dar mai ales din inimă-mi începe.
E-un cer al meu, de nimenea știut,
Pe care trec sălbătice planete.

Sînt astre fără nume, fără timp — ca veșnicia . . .

*Și cum șoferul cel sirguincios
De brumă șterge farul limuzinii,
Așa alung și eu necunoscutul de pe ele
Prinzîndu-le de cerul tuturor
Să lumineze-acolo-ntotdeauna.*

*Apoi vin astronomii cei bîrboși
Smulgînd din fiecare cîte-o rază, la bolez,
Să-mi scrie numele în mari atlasuri . . .*

R Î V N I T A C A N D O A R E

*C*a prin zăplaz peste suflet mă uit —
Vreau să ajung la izvorul din mijloc
Pe care, grațioase, trec lebede —
Păsări ce cu anii se fac mai închise.
Vreau să ajung pin' la ele,
Oprindu-le-n alb . . .

DIM RACHICI

PE APELE PACIFICULUI (FRAGMENTE DINTR-UN „JURNAL DE BORD”)

*P*înă azi am nutrit impresia eronată că a ține și duce la bun sfârșit un jurnal de călătorie este lucrul cel mai ușor din lume. Multe cărți pasionante de acest fel au fost scrise de oameni fără pretenții literare, ele făcând înconjurul lumii numai datorită importanței faptelor înregistrate. În asemenea situații, faptele și se oferă de-a gata, îndemnându-te parcă să le culegi așa cum se culeg perele toamna din grădină. Puțin contează cum ai scris, valoarea documentară a materialului captează atenția și bunăvoința cititorului pretențios. Eroicul și dramaticul voiaj al lui Magellan a putut fi reconstituit datorită însemnărilor conștiințioase ale unui scrib mărunț, căruia omenirea trebuie să-i fie astăzi recunoscătoare. Fără Pigajetta una din cele mai mărețe fapte din istoria cuceririi Globului ar fi rămas îngropată în uitare. Citind însemnările de călătorie ale căpitanului Cook simți de la primele pagini mîna greoaie a marinarului nedepins cu condeiul. Și ele se citesc cu interes de aproape două sute de ani. S-ar putea menționa și alte scrieri geografice fără o valoare literară deosebită, dar ele rămîn, ca și celelalte, săpate adînc în conștiința oamenilor.

Aceste gânduri care germinau demult în mintea mea au fost curentate de o discuție colectivă pe care cineva a deschis-o azi în careul ofițerilor, răpindu-mi liniștea pentru tot restul zilei. Acel cineva (numele n-are importanță, părerile expuse de el fiind în asentimentul tuturor), spuse :

— Bine că ne-am văzut și în Pacific... Grozavă treabă! Vă dati seama că sîntem primii romini care traversează Pacificul de la nord la sud — primul vas românesc care atinge Noua-Zeelandă? Și încă un vas de pescuit, modern...

Observația lui se bucură de o primire mediocră, fiind subliniată doar de niște mormăituri aprobative. „Așa o fi, și mai lasă-ne-n pace, nu ne arde acum să ne lăudăm unii pe alții”. Dar cuvintele ce urmau acestei banale introduceri avură darul să mă electrizeze, ca și cînd mi-ar fi fost adresate direct mie, deși eram sigur că nu sînt eu cel vizat.

— Ce păcat, zise el, că voiajul nostru o să rămîndă consemnat doar în registrul de bord al navei. Nimeni n-o să știe cum am trăit și ce am făcut noi aici în Pacific. O să ne întoarcem în țară, o să ne lăudăm nevestelor,

cunoscătorilor, și atîta tot... Și prin ziare o să mai apară cite o notiță răzleață pe ici pe colo. Mare păcat, zău!

— Dacă s-ar găsi cineva să noteze zilnic tot ce se întîmplă pe vapor ar putea ieși o cărțuie frumușică: sau măcar o broșură. Editurile de-abia așteaptă să publice așa ceva. N-ai văzut cite jurnale de drum au apărut în ultima vreme? Și să-mi fie cu iertare, nu toate sînt cine știe ce...

— De acord, dar ce ne facem cu talentul, de unde-l scoatem?

— Ei, talent! Trebuie să se găsească vreunul dintre noi care știe s-o aducă din condei...

Toate privirile se îndreptară atunci asupra unuia din ofițerii de punte care tăcuse tot timpul sorbindu-și cafeaua, deși se vedea că era foarte concentrat asupra discuției. Fînd cunoscut ca un om multilateral, devenise notoriu că ținea un jurnal de călătorie pe care-l ascundea cu o pudoare de adolescent. De aceea așteptau să-și spună părerea. După cîteva momente de tăcere încordată, acesta se hotărî să dea răspunsul:

— Ce să mai vorbim! Cartea e ca și scrisă. Am contract cu editura. Numai despre amurgul polar am scris vreo douăzeci de pagini...

Cu aceasta, discuția se încheie și oamenii se împrăștiară lămuriți.

Bineînțeles faptul că exista o preocupare în această direcție nu putea decît să mă bucure. Dar în același timp mi-a trezit un puternic sentiment de răspundere față de mine și față de tovarășii mei a căror faptă merită fără îndoială să fie consemnată undeva. Dar cum trebuie făcut totul? Ce trebuie să conțină acele însemnări? Care este locul călătoriei noastre în rîndul altor călătorii, desigur mai îndrăznețe, mai răsundătoare? În ce constă încrederea ei? Iată cîteva întrebări care s-au trezit și mă pîndesc din umbră ca niște dușmani feroși, mai feroși chiar decît furtunile din Pacific și cărora nu le-am dat încă un răspuns.

În orice caz, un lucru e sigur: începînd de azi, am încetat să mai cred că a scrie un jurnal de bord constituie o treabă plăcută și distractivă.

De două zile finem constant direcția sud-est. Cap compas 130°. Coordonatele geografice azi la amiază au fost: 25° 17' latitudine nordică și 135° longitudine estică. De la ieșirea din apele japoneze n-am mai întîlnit nici o navă. Oceanul e ciudat de pustiu, parcă am pluti undeva în afara lumii. Pescărușii ne-au părăsit și ei înfrîșindu-se cu uscatul. Aerul a început să se încălzească apreciabil; se simte influența tropicului.

Peste zi ne amuzăm urmărind peștii zburători care săgetează aerul în rasul valurilor făcînd zig-zaguri derutante. Uneori răsar din valuri grupuri compacte care se împrăștie înocmai ca un stol de vrăbii speriat din liniștea unei miriști. Mulți dintre noi vedem pentru prima dată pești zburători și ne întrecem în a număra cît mai mulți. Pentru acest exercițiu este necesară o deosebită agerime a ochiului, deoarece albicioși cum sînt se confundă adesea cu nuanța apei.

Vînt puternic de la pupa-tribord.

Spre seară, vasul a început să se balanseze apreciabil. Privind în larg, și se părea că marea urcă învîlmășindu-se cu cerul, apoi se prăbușește brusc, delirant. La fiecare balans se aud pe vapor niște zgomote mai misterioase decît cele care apar într-o casă cu stafii; clinchete de pahare și farfurii;

bufnituri de obiecte mari răsturnate, troznituri chinuite, geamăt de uși neînchise. Pare un fel de nuntă sălbatică și absurdă de oameni care petrec bătînd din țingiri așvîrlindu-se unul pe altul din colț în colț într-un joc prostesc și fără sens. Fără să-mi dau seama cînd, am devenit și eu unul din acești ciudați indivizi care, antrenat de frenezia dansului, își zdrelește coatele de pereți mergînd pe cărări împletite. Din Marea Japoniei nu mai simțisem o hulă atît de puternică. Oceanul ne avertizează: Sînt Pacificul — băgați de seamă!

Alerg în cabină — mai bine zis sînt proiectat pe ușă — și dintr-o ochire fac bilanțul stricăciunilor produse în lipsa mea. Mai nimic — un pahar crăpat. Dar toate obiectele care rămăseseră neînchise și sertarele pe care uitasem să le blochez cu obiectele mărunte din interior se plimbau pe dușumea dintr-un colț în altul al cabinei. Ce bine că scăpase de dezastru frumoasa mea scrumieră japoneză, la care țin atît de mult! Incep să vinez lucrșoarele însușefite și le îngrămădesc cît pot mai repede în sertare, deoarece între timp am început să surprind zgomote suspecte în infirmerie.

Da, e minunat să traversezi Pacificul pe o navă modernă. Sînt zile cînd te simți tot atît de liniștit ca într-o casă de odihnă, iar vaporul seamăndă cu un hotel plutitor. Oamenii trăiesc și lucrează într-un ritm regulat și monoton care se contopește parcă cu respirația uniformă a oceanului, acest uriaș plămîn al planetei. Apoi, pe neașteptate, ordinea se răstoarnă și pașnica simbioză om-ocean se transformă într-o luptă acerbă în care istețimea, curajul și iscusnița celui dinții se măsoară cu stihia dezlănțuită. Dar n-ai vrea să anticipez. Cred că cele petrecute în seara aceasta au fost doar o glumă.

Azi s-a făcut atît de cald, încît nimeni nu mai ține cont de etichetă — dacă ea a existat vreodată — și aruncînd de pe noi îmbrăcămîntea groasă ieșim pe covetă în costum de baie. Lacomii de soarele tropical, mulți uită de pericolul care ne pîndește și rezultatul nu întîrzie să se arate peste cîteva ore. Cei mai imprudenți se retrag în răcoarea cabinelor unde încep să se perpelească cumplit, și cînd te uîți la ei îți vine să rizi: seamăndă teit cu niște ruci opăriți.

În lipsa unui bazin de înot, nostromul face oficiul de Sf. Ioan Botezătorul pentru cei ce n-au mai plutit pînă acum pe ocean; nici nu-ți dai seama cînd și de unde răsare cu o găleată de apă în mină, auzi doar un urlet și cînd te întorci vezi un om care se zbate cu găleata în cap. Dacă n-ai ști despre ce este vorba, te-ai mira ce i-o fi venit să poarte, aici la tropice, o cască de cavaler medieval... După această ispravă petrecută în vîzului și spre hazul tuturor, nostromul, un omuleț vioi aducînd în mod surprinzător la chip cu Bîrlie, strînge mina celui botezat spunînd:

— Felicitări! De azi înainte te poți numi marinar de ocean.

Iată-mă așa dar marinar, și încă de ocean!

O mare liniștită și foarte albastră. Cred că numai în cărțile poștale ilustrate mai poate fi atît de albastră. Vasul se leagănă ușor și te cuprinde un sentiment de admirație văzînd cu cită siguranță răbdătoare străbate această vastă împărăție a apelor și a soarelui torid — leagănul legendar al omenirii.

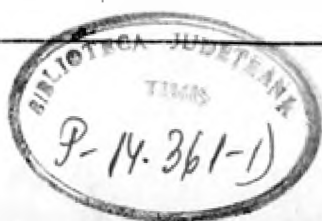
Ne apropiem de insulele Mariane, dar nu vom trece prin arhipelag, ci-l vom lăsa la nord-est, așa că sînt puține speranțe de a vedea ceva.

Undeva mai la sud se găsește insula Guam, una din principalele componente ale arhipelagului, pe care o vom dubla la o distanță de aproximativ 60 de mile. Guamul este însă prezent de pe acum în difuziunea aparatului de radio cu ritmurile lui exotice predominînd zgomotos asupra celorlalte posturi de radio-emisie. Această insulă se bucură de o jaimă unică : în apropierea ei se găsește cea mai adîncă groapă din oceanul Pacific și totodată de pe întreg oceanul planetar. Dimensiunile ei au fost stabilite de cercetătorii sovietici de pe nava de cercetări oceanografice „Viteaz” : 11.521 metri. Un adevărat abis. Iată de ce aștept cu o justificată nerăbdare să trecem prin apropierea insulei Guam.

În camera hărților dau peste comandant care studiază împreună cu ofițerul de serviciu situația meteorologică. Au în față o hartă plină de linii curbe care curg paralel, sau se întretaie și în unele locuri se adună în vârtejuri. Aceste vârtejuri sînt locurile de maximă și de minimă presiune pe care facsimilul, un aparat excelent, o adevărată comoară în mîinile navigatorilor, le înregistrează în mod automat redînd situația atmosferică pe o zonă vastă. Deocamdată numai puține nave se pot mîndri cu un asemenea aparat care nu a intrat pînă la ora actuală în uzul curent al navigației. El ne arată clar prăpădul ce se desjăsoară puțin mai la nord, pe drumul parcurs de noi. La o distanță sub o sută de mîle în urma noastră, trei cicloane pornite concomitent de la vest, de la est și de la nord, urmează să se întîlnească chiar în noaptea aceasta. Cîteva ore de înfriziere și am fi căzut în mijlocul acestei hore drăcești. O situație de neîncădat.

Insulele Mariane au o proveniență vulcanică. Relieful lor masiv se înalță cu semeție deasupra nivelului mării. La babord avem insula Taipan și Saipan, iar în partea opusă, în geana orizontului, se desenează o dungă vinată, incertă : insula Rota. Cu binoclul se disting și pădurile dese care urcă pînă în virful munților, dar nu se deslușește nimic distinct, totul e învăluit într-o ceașă jură, cu-n vis. Navigăm cîteva ore de-a lungul acestor insule care-și arată, pe măsură ce înaintăm, mereu altă față, dar niciodată cea adevărată : cînd se lătește, cînd se îngustează, cînd se înalță, cînd se scufundă în cerneala albastră a oceanului. Se ascund unele în spatele altora, apoi răsar din nou din ce în ce mai depărtate, mai șterse, înălțîndu-se și coborînd legănate de valuri, se confundă cu cerul și cu apa, iar ochiul le pierde, le caută, le găsește, apoi iar le pierde și iar le caută, pînă cînd se topește definitiv în ceața de vis din care au răsărit.

Soarele arzător e îndulcit de alizeul de la sud, vînt răcoritor, dar încărcat de abur. Simt că pielea îmi arde și în același timp ceva viscos și umed îmi năclăește întreg corpul. Buzele-mi sînt uscate și încărcate cu sare. Simt nevoia să-mi caut un adăpost la umbră sau în răcoarea aerului condiționat din cabină, dar soarele mă cheamă, mă ține pe loc cu puterea lui perfidă. Aș vrea să simt și să înțeleg tot ce poate simți și înțelege un om pus în fața unui vis înfăptuit ; dar îmi dau seama că nu voi găsi niciodată cuvintele care să exprime exact aceste gânduri și simțămînte. Ele vor rămîne poate o simplă trăire ce nu va fi nimănui de folos.



Stau printre pescarii romini și japonezi care-și pregătesc cu hărnicie și voie bună uneltele de pescuit. E mult pește în Pacific, iar în vecinătatea Noii-Zeelande bancurile sînt aproape tot atît de numeroase ca în marea Bering sau Labrador. Nimeni nu poate prevedea care va fi rezultatul acestei curse experimentale, deoarece apele neo-zeelandeze au fost puțin cercetate pînă acum. Pescarii de la Marea Neagră au pornit pentru prima dată de-a lungul și de-a latul lumii în urmărirea peștelui bogat. Mai toși sînt lipoveni din deltă și de la Jurilovca. Oameni aspri, răzbătători. Ți-i închipui ieșind în largul mării, cînd se crapă de ziuă, cu bulenierele lor grele de zece rame, ca să înfigă talienele și să înlindă năvoadele și paragatele. Unii au lucrat pe cutere de 50 pînă la 100 de tone, ambarcațiuni modeste și de o productivitate redusă. Acum nu se mai găsește în apele Sulinei, sau la Gura Porțiței, ci în marea ocean al lumii, pe o navă trawler inezestrată cu cele mai moderne și variate mijloace de pescuit, navigînd pe urmele unor bancuri fabuloase. Stavrid și snapper, asta da. Nu hampsie și gingirică. Snaperi mari și grași, mult lăudași de japonezi, pentru care constituie mîncarea preferată de anul nou, cum e la noi curcanul — vor umple burta de oțel a vaporului nou, ducînd în țară o dată cu bogăția și șaiba pescarilor. Bine înțeles, pînă atunci trebuie să învețe, să învețe minuirea iscusitelor scule, să-i ajungă pe pescarii japonezi și, de ce nu, să-i întreaacă. Sînt oameni viguroși, încăpățînați și ageri la mînte, deprinși cu greutățile și dornici să învețe. Nici nu se poate altfel, căci iată: peste douăzeci de zile și douăzeci de nopți vom ajunge la Noua Zeelandă, iar de aici vom ieși în larg la pescuit, timp de treizeci de zile, iar după ce vor trece și aceste zile îi vom debarca pe japonezi în Noua Zeelandă și-apoi vom ieși iar pe mare pentru pescuit, dar de astă dată singuri, fără ajutor străin. Pînă atunci toate amănuntele meșteșugului și minuirea sculelor pescărești trebuie negreșit însușite.

Mi-au plăcut întotdeauna activitățile manuale și-am admirat inteligența miinilor îndeminatice. Poate de aceea am îndrăgit chirurgia: nici o altă îndeletnicire nu cere atîta dibăcie, stăpînire, atîta ordine și precizie în gesturi. Imi aduc aminte cît timp a trecut și cît de mult am exersat pînă am ajuns să leg vasele sanguine cu oarecare înțeleală și siguranță. A face un nod traianic e deosebit de important nu numai în chirurgie, ci și în meșteșugul pescăresc. De aceea e mai bine să-l faci și să-l desfaci de cîteva ori la rînd, pînă cînd felul de a trage ața ți se înlipărește definitiv în memorie. Iată-l pe pescarul japonez Toga examinînd o paragată executată de un pescar-marinar român. O ia în mînă, o privește, apoi, plin de spontaneitate, îl bate zdrăvan pe umăr:

— Mister Brînză O.K. — very good!

„Mister Brînză“ e deplin satisfăcut de aprecierea pescarului și zimbește lat, în timp ce acesta ține să sublinieze încă o dată, cu voioșia lui caracteristică: Very good... Biiine!

Iată că pe punte a apărut acum și Kubo-san, cu buțicica lui proeminentă scăpată moale pe deasupra centurii, cu surisul lui bonom și cu ochelarii în dosul căroră licăresc doi ochi plini de bunățate.

Priveam în direcția insulelor Mariane care tocmai se mistuiseră în pictele zării. Mi se părea că mai văd și nu mai văd Taipanul, ceea ce credeam eu a fi pământ nu era poate decât linia ondulată a valurilor jucind în orizont. Iar Rota dispăruse și ea și oceanul a rămas iar pustiu, așa cum va fi încă multe zile de acum-nainte. Mă gindeam ce neșansă am avut. Pierdusem Guamul. Sau mai precis depresiunea maritimă de la sudul insulei Guam. Din considerente care mi-au rămas necunoscute, nava și-a schimbat direcția cu câteva grade la est, depărtându-se de această insulă. Nu aveam să mai trec niciodată peste cea mai adâncă groapă din oceanul planetar!



Kubo-san veni lângă mine și după ce schimbarăm obișnuitele formule de politețe mai vorbirăm de una de alta. Kubo a colindat aproape toată lumea. Cunoaște o grămadă de porturi știind să povestească lucruri atrăgătoare despre fiecare. Dar aceste locuri nu-i evocă amintiri plăcute. Ne apropiem de arhipelagul Solomon, locul unde din frații lui, fost aviator, a pierit în timpul războiului. El însuși a luptat în Indonezia. Nu cunosc tragedia din Mariane? Își îndreaptă mina în direcția insulelor invizibile și parcă se căinează clătîinind din cap:

— Saipan island... ai, ai!

Insula Saipan. Ce s-a întâmplat în Saipan?

Kubo-san vorbește mai mult prin gesturi, parcă a uitat toate cuvintele englezești pe care le cunoaște. Patruzeci de mii de japonezi... da, patruzeci de mii — fourteen, nu fourteen — patruzeci, nu patrusprezece mii au fost încercuiți de infanteria marină americană. Din patruzeci de mii, treizeci de mii au fost exterminați. Numai zece mii au mai apucat să scape onorabil

din mâinile dușmanului : și-au făcut hara-kiri. Zece mii de oameni și-au spintecat burțile, și-au vărsat intestinele ca să nu cadă prizonieri. Nici măcar un soldat japonez nu s-a mai întors din această insulă. Patruzeci de mii de cadavre, patruzeci de mii de inimi au încetat să bată, patruzeci de mii de morminte poartă această insulă care a trecut pe lângă noi ca intruparea unui paradis exotic... Iată cam ce înseamnă Saipanul pentru Kubo-san. Și-l înțeleg foarte bine când afirmă :

— War no good!... Războiul nu e lucru bun. Ai dreptate, prietene. Și în această privință sintem de acord.

Portul în care vom acostu peste câteva zile, Wellington, a devenit în ultimul timp principalul nostru subiect de discuție. Capitala Noului-Zeelande este pe buzele tuturor, deși nimeni nu poate afirma ceva exact, deoarece ne lipsesc ori ce informații cu privire la acest oraș.

Il întâlnesc pe domnul Shiozuka pe puntea de la pupa făcându-și programul zilnic de gimnastică. E un om scund, vînjos, jovial, știind întotdeauna să improvizeze o glumă la momentul potrivit ; dar, adesea, fața lui îmi pare o cortină în dosul căreia se poate ascunde orice. Vorbind despre Noua Zeelandă, îmi dau seama că amintirile lui sînt vagi, depărtate, și, desigur, nu prea plăcute. Acest lucru e explicabil. Să nu uităm că el este unul din cei cinci norocoși care a supraviețuit masacrului din insula Boun-gainville...

Zi frumoasă, calmă, cu cer înalt, care se arcuiește deasupra munților înșirați de-a lungul coastei ca o frunte luminată de gânduri senine. Nici un zbucium, nici o incertitudine nu tulbură puritatea atmosferei. Marea e albastră, de un albastru curat, cerul e albastru, iar munții verzuți par desenați cu penița. Totul e limpede, fără echivoc. Toamnă neozeelandeză.

Azi dimineață s-au făcut pregătirile pentru lansarea traulului. Toți oamenii se găseau la locurile lor, cu atribuții precise, fiecare fiind dublat de un pescar japonez, așteptînd momentul cînd se va da comanda de lansare. În afară de cabina principală de navigație, vasul posedă o a doua cabină de comandă, instalată deasupra punții de lucru de la pupa, tocmai bine pentru ca cel care conduce operațiile de pescuit să aibă o vedere largă asupra tuturor aparatelor și utilajelor ce trebuiesc manevrate. Apoi în megafone se aude comanda : „Atențiune vinci traul!...”

Instrumentul principal de pescuit — traulul — este un năvod în formă de sac de o capacitate impresionantă : el poate ridica la o singură lansare pînă la patruzeci tone de pește. Lansarea la apă și ridicarea traulului se execută cu ajutorul unei instalații electrice care acționează un vinci. Acesteu permit, după nevoie, lungirea și scurtarea cablului de care este legat sacul. Manevrarea se face foarte simplu. La masa de comandă cei doi operatori, Corcodel și Gheorghită, nu au decît să mînuiască un volan și câteva manete.

Azi e prima zi cînd se simte pe vas ritmul viu al muncii.

Traulul a fost lansat la o adîncime de 150 metri.

Vasul înaintează cu viteză scăzută. Cablurile întinse de la vinci pînă la pupa — unde dispar în apă de-o parte și de alta a toboganului care servește ca loc de lansare a sacului — vibrează ca niște corzi gata să pleznească.

La ridicarea traulului mai tot echipajul se înghesuie pe puntea de lucru. Rîtmul în care se lucrează mă face să admir iuteala naturală a japonezilor, dar în același timp am revelația capacității de recepționare a pescarilor romini. În scurt timp, ei și-au însușit toate procedeele tehnice ale pescuitului oceanic.

Vinciul ce învîrtește domol înfășurînd cu toate precauțiile cablul de oțel și încetul cu încetul în spuma mării își fac apariția flotorii de aluminiu. Atrăși de peștele care se zărește prin ochiurile năvodului sute de albatroși și pescăruși se ațin la suprafața apei, se ceartă între ei, se scufundă, bat din aripi, cei mari fură peștele din cloșul celor mai șiravi, apoi se-ndepărtează ghiștuiți sau cu gusa goală, după cum le-a fost norocul. În sfîrșit, traulul este ridicat pe punte. Oamenii se reped să deschidă sacul și peștele se revarsă ca un torent în bazinul din călă. În total, vreo patru tone.



Rezultatul primei traulări nu este mulțumitor din punct de vedere cantitativ, dar, deocamdată, nu urmărim atît cantitatea cît cunoașterea speciilor.

La traulările făcute azi predomină un pește lung pînă la un metru, cu corpul turtit și îngust, de culoarea oșelului călit. Inginerii piscicoli n-au reușit încă să-l identifice, dar asemănarea lui cu o sabie este atît de izbitoră, încît i-am și găsit un nume „sabie de mare”. Această „sabie” este cel mai antipatic pește pe care mi-a fost dat să-l cunosc vreodată. Privindu-l am simțit un șoc... afectiv. Mi-am dat seama că animalele din fundul oceanului trăiesc într-o lume populată de protagoniști ai binelui și ai răului, înfățișarea unora putînd evoca patimi care se citesc și pe figurile omenestii. Acest pește pare să exprime quintesența lăcomiei și cruzimii. Botul lung ca un plisc, prevăzut pe ambele maxilare cu tufe de dinți lungi și

ascuși, ochii reci, perfizi și imobili, pielea lunecoasă, fără solzi, fiecare amănunt din constituția lui pare a fi conceput pentru pradă. Lăcomia lui nemăsurată înfruntă pînă și moartea: în bazin, mulți din acești pești pot fi găsiți cu alți pești mai mărunți în gură, pe care au încercat să-i înghită în timpul călătoriei comune în năvod... De altfel are o vitalitate redusă; este primul care moare după ce a fost scos din apă.

Da, înfățișarea unor animale marine poate fi foarte grăitoare. Iată acest „pește sac” rotund ca o minge de fotbal și cam de aceeași mărime. Aruncat de împrejurări potrivnice în tancul de pește, își tremură delicat codița înotătoare și clipește des din ochi cu un aer mirat, îndurerat și oarecum jignit. Cine l-a adus aici de pe fundul mării, unde-i plăcuse să înoate liniștit — apărut fiind de puternicii lui țepi ascuși — să rîmă delicat prin nisip în căutarea scoicilor și stridiilor dulci? Gura lui micuță, semănînd întru totul cu a unui prunc, avînd gingii și buze care zîmbesc trist — exprimă parcă frați-comedia omului bun, jovial și increzător care s-a lăsat păcălit de niște netrebniți; iar netrebniții sîntem noi, pescarii...

Nu știu de ce animalul acesta asemănător unui arici care în literatura de specialitate e denumit „peștele sac”, mi-a căzut cu tronc; l-am îndrăgit de la prima vedere.

În bazinul de pește a început lucrul. Sabia de mare, stavrizii și snapper-ul este ales și aruncat pe banda rulantă. Aceasta îi conduce, după ce în prealabil au trecut prin câteva curente de apă care-i curăță de impurități, spre tunelele de congelare, unde Moș Gerilă, recte inginerul frigotehnist Marian Murariu, are grijă să existe în permanență o temperatură de minus treizeci și șapte de grade. Aici peștele îngheață boacă; apoi este trimis pe calea unui conveyer spre magazia-frigider, deocamdată mai vastă și mai pustie decît peștera de la Scărișoara. Acolo e un ger de minus 25 grade. Oamenii încrează în pufoaice și căciuli. Ca să acopere zgomotul mașinilor, fîpă unul la altul de parcă ar fi gata-gula să se încaiere. Strigătele lor se amplifică în încăperea goală împrumutînd un timbru grav de tragedie shakespeareană. Dar, în curînd, munca oamenilor va gonî ecoul. Cît de ușor e să spui: „Curînd...”

Astăzi pe vapor e liniște. O liniște ciudată, posomorită. Nu se mai aude nici măcar zarva ce însoțește deobicei partidele de table și de remi, a căror sediu sînt cele două careuri, unul mare pentru echipaj și altul pe puntea de sus destinat ofițerilor. Oamenii trec pe culoare trasi la față, tăcuți și grăbiți, fie că au ieșit, fie că intră acum în carturi. La masă se adună rînd pe rînd, mormăie ca niște urși stîrniți din vizuine — critică poate pe nedrept mîncarea și pe bucătar, și nu l-ar ierta nici pe dumnezeu dacă ar fi de față pentru vina de a fi mînjit marea cu valuri și de a-l fi greșit pe om lăsîndu-i răul de mare — și în cele din urmă multe farfurii rămîn neatînsse. Către prînz vîntul a mai scăzut în putere, dar hula devine parcă din ce în ce mai îndîrjită.

Valurile din prova ne izbesc cu înverșunare. Vasul tanghează acrobatic. Aparatele de bord indică viteza lamentabilă cu care ne țîrim: vreo 5—6 mile pe oră.

Nu sînt capabil de nici o activitate susținută — și tentația de a deschide portuța unor gînduri sumbre mă încearcă cu insistență. În asemenea situații,

cel mai eficace remediu este să cauți tovărășia cuiva. Dar cine ar putea să răspundă întrebărilor, care mă bîntuie, decît eu însumi? După atîtea luni de conviețuire în comun fiecare știe despre celălalt cam tot ce se poate ști. Acum, cînd ne întîlnim doi sau trei, discuția lunecă inevitabil spre singura temă ce ne preocupă: ce vom face cînd ne vom întoarce în țară?...

În privința aceasta nu-mi fac planuri mari, dar păstrez tema viitorului ca pe o imagine gingașă a sufletului ce mă susține pe apele aceluia ocean interior, de a cărui existență devii conștient mai mult ca oricînd în singurătate, ca un colac de salvare. Ar fi destul (și în același timp foarte mult) dacă ași izbuti să urmez îndemnul unicului prieten nedesmințit pe care am avut norocul de a-l întîlni în viață. Într-o scrisoare primită la Wellington, acest prieten, fratele tatălui meu, îmi scrie următoarele rînduri care m-au împovărat față de mine însumi cu o imensă răspundere: „Te-aș dori „om“, în adevăratul înțeles al cuvîntului, așa cum a fost cîntat de Kipling: îndrăzneț, puternic, cu suflet mare. Aș dori să fii un exemplu pentru toți cei din jurul tău...”

Scumpe prieten, îți înțeleg dorința și spre această țintă am pornit la luptă cu firavele mele puteri. Mi-am propus să înșăptuiesc ceva, un lucru oricît de mic, dar despre care să pot spune că e clădit cu mina mea — iar oamenii însușindu-și-l să simtă flacăra ce s-a mistuit în tăcere. Dar poți oare realiza acest lucru fără a îndeplini condiția esențială: să fii „om“?

Dorința de a deveni medic de vapor m-a urmărit cu perseverență din anii studenției, ca o intrupare a visurilor mele de adolescent. A colinda lumea și a culege un dram de înțelepciune mi se părea un ideal măreț, care nu se putea compara decît cu acela de a deveni scriitor. Dar amîndouă aceste teluri, pentru care ar fi meritat să lupt cu înslăcărare și perseverență, au fost susținute de o voință slabă și capricioasă. Da, o voință capricioasă! Elanuri scurte urmate de prăbușiri lungi. Dacă aș avea curajul să zic încă o dată „de azi înainte...“, acest „înainte“ nu ar fi decît străduința de a-mi călăuzi viața după aceste cuvinte: „să fii om!“

Notorietatea scriitoricească se poate dobîndi uneori printr-o îndemnare facilă și cu puțină șansă, dar cît de puține sînt cărțile care aduc mesajul unei trăiri personale, sincere! În fața marilor maestri condeele noastre pîlpîie palid ca flacăra unui chibrit. A-i întrece, sau măcar a te apropia de ei, este o himeră, deoarece litanii trăiesc prin ei înșiși nepuținînd fi comparați cu nimic. Și atunci ce-ți rămîne fie, tîndrul scriitor, spre a te face auzit? Concluzia se impune de la sine: să răspunzi cu sinceritate problemelor pe care le ridică viața noastră modernă. Recitindu-te n-ar fi de mirare să descoperi pe cel ce fi se ferea de tine ca într-un joc de-a v-ași ascunselea: propria-ți personalitate. Și pentru aceasta trebuie să fii om în înțelesul lui Kipling.

E ora șase spre seară și muzica din difuzoare vestește că se apropie ora cinei. Vîntul s-a mai îndulcit, dar marea dănuie zănatec, și o dată cu ea și cerul. Cerul cu fața lui cătrînită și încruntată ca a unui bătrîn ranchiunos și sătul de viață.

La timonerie află că am deviat cîteva grade spre a evita valurile din travers și fimem de cîteva ore direcția nord curat.

AUREL MARTIN-BOLOGA

SOLDATUL CĂZUT LA MARGINEA CÎMPULUI

*L*a margine de drum, acolo unde-n praj,
 Uscatul fir al ierbii, sărman, s-a răsucit
 Zăcea soldatu-ntors spre cerul mut și grav
 Cu fața către soare, spre nouri, impietrit.
 (O, de-aș putea scurmînd al amintirii vraj
 Să-i știu descrie-acum figura cu grafit.)
 Nu se-auzea în preajmă nici jale, nici suspin,
 Căci nimeni nu plîngea străinul lui destin.

*Verzi, frunzele tutunului, ca niște șarjuri,
 Purtau cristalul lichid din rouă sclipitoare.
 Și strugurii, ca mierea, greu atîrnînd prin vîi,
 Tînjeau, parcă-obosiți de toamnă, să coboare.
 Iar umbrele, plutînd ca niște bărci pustii
 În marea de lumină, pe-a lanului răzoare,
 Se sîșiiu tăcute prin sirmele ghimpate.
 Și tainic cînta toamna cu roadele-i bogate.*

*Nu pentru-această glie, soldatul din Wehrmacht
 Căzu, dar ea-l cuprinse acum pentru vecie.
 O, strigătul din steagul războinic vînturat
 L-a înghețat spinarea. Și piatră fumurie —
 Asprimile și ura pe nutra-i s-au fixat
 De parcă nici un om n-ar trebui să fie
 Ci fiare-ale cruzimii, să-mprăstie cenușă,
 Cu glas zornăitor ca fierul din cătușă.
 Tăranul care pașnic s-opri aici, în drum
 Gîndi și el atunci în felu-acesta, poate,
 Nici cronici, nici legende nimica nu ne spun.
 Românul știa sigur că trebuie să sape
 Adînc, vreo șapte palme. O, poate vreun străbun
 La fel săpă, pe vremuri cînd nevoi să-ngroape
 Pe cel care-i poftise ogorul lui și șara
 Și-l înlemni tăcerea, și semăna cu ceara.*

Și poate-ntotdeauna strămoșul le-o fi zis :
Străine, ce vițorniți te-au fost împins la noi,
Și clipa cea din urmă aicea te-a surprins ?
Amarnic călător cu zale de război,
Pe-argila-aceasta sînge, venin s-a mai prelins,
In ea s-amestecară — al vremilor puhoi —
Și hunii, și tătarii, și turcii porniți pe jaț !
Sînt toți aici, in tină : involhurări de praț !

Da, noi cei ce sămința o punem in pămînt
Invins-am vrăjmășia hoardelor de groază,
Trudiți, noi cei care n-am fost cinstiți nicicînd
Am stat aici cu plugul, cu secera de pază !
Oricum venea pîrjolul, oricum izbea de crunt
Și ne strivea cîmpia și casa ca pe-o coajă
Creșteam de sub ruine și dintre ploi de gloanțe,
Desfășurînd vietii și păcii, noi speranțe.

In românește de AL. JEBELEANU

B I O G R A F I E

*E*t scobora cu munții. Natura îi trecuse
severa armonie, în suflet și-n afară.
Ea, din morgana-fată. Strălimpezi voci sunară,
inelul de logodnă să-l poarte printre muze.

*Și-a fost și-o întâlnire cum noaptea-n zi se varsă.
Sub invelișul tandru, ceva-n adânc i-nchise, —
cum simburii în struguri se mișcă-n dulci abise,
când murmură esența, pe ruguri, toamna arsă . . .*

HORIA ZILIERU

P A S T E L M O N T A N

*C*ad fulgii albi, cad fulgii albi —
Parcă plutim peste Pamir sau Alpi . . .
Sub fulgi de nea, pe piscuri ninse,
Tăcerea iernii albe ne cuprinse
Zăpezile, bogate, cad
Pe umerii pădurilor de brad.
Schiorii albi alunecă la vale :
Imagini din albume ireale.
Întind și eu aripa să mă ducă
Peste zăpezi ușor ca o nălucă,
Eu cel ce am crescut în vremea crudă,
Flămînd de zbor și-ncovoiat de trudă.
Cad fulgii albi, cad fulgii albi,
Parcă plutim peste Pamir sau Alpi . . .

VASILE ZAMFIR

P A T - R I A

*U*n cîtec în care
un destin impetuos și mare
se caută și biruie
și steaua prin înalțuri
își poartă . . .

T A I N Ă Ș O P T I T Ă

*E*o noapte plină de focuri
și reîntoarceri — și tu ești
frumoasă, iubită, și pentru mine
nu mai există iluzie deșartă
și depărtare neînvingătoare și stea
cu care să nu te fi făcut
soră bună . . .

Ușor amețită de vin,
cu părul despletit,
inele, inele,
copilăros te neliniștește și te miră
durerea din sini ;
fără să bănuie că-n singe
și s-a reîntors o adolescentă
cu sinii zbătîndu-se
de oboseala alergăturii
și a creșterii.

ION COCORĂ

BEETHOVENIANA

Este de neimaginat să ascuți Beethoven fără să dorești a cunoaște omul. Putem ști care exact cum a fost? Este posibil să regăsim — nu datele răzlețe ale vieții sale, pe care timpul în trecerea sa le-a descompus într-un discontinuu estompat, ci linia sa atît de vie între portativele simfoniilor, concertelor, evartetelor și sonatelor sale, dar pe care o egalează poate numai prea sumar imaginea ce ne-o tălmăcește istoria muzicii: de un demonism lucid, în interpretarea lui E. T. A. Hoffmann; sublim și pur ca însăși natura, în caracterizarea ce i-o dă R. Wagner; titan ce relevă omenirii o lume nouă, după mărturia lui H. Berlioz; mare inițiat în ultimele taine ale sufletului uman, conform romanticei confesii a lui E. Schuré; erou prin măreția inimii, în viziunea inspirată a lui R. Rolland, sau: în sfîșietoare contradicție cu lumea din jurul său, contradicție învinsă doar în ultimele sale lucrări, după cum încearcă s-o ateste analizele pătrunzătoare ale operei vieții sale, întreprinse de W. Korte. Și seria exegezelor s-ar putea prelungi. Aproape nu este biograf care să nu tindă spre o imagine a sa despre marele muzician, de la Wegeler-Ries, Schindler, Thayer, Bücken, Schieder-mair la autorii cuprinzătoarelor monografii ale operei: Hahn, Nef, Riemann, Bötcher, Becking, Bekker, Alsvang, Schönewolf, sau la chiar editorii operei, tributarî la rîndul lor fiecare nu numai unei concepții „filologice” aparte față de textul manuscriselor, ci mai ales interpretative, iar dacă în cele din urmă am încerca să-i reconstituim imaginea cu ajutorul marilor interpreți ai săliilor de concerte, bunăoară al furtunosului E. d'Albert, ultimul dintre eraincii romantici ai artei beethoveniene, sau, în contrast cu el, al frămîntatului F. Bussoni, la graniță între rigorismul unei concepții austere, clasicizante și tehnica modernă a descătușării pianului perfecționat, capabil de un adevărat foc de artilerie cu mii de nuanțe ale tuseului și pedalării — și ambii au lăsat urme adînci, nu totdeauna mărturisite, în arta interpretativă a contemporanilor noștri — situația nu s-ar îmbunătăți cît de cît, Beethoven rămînd iremediabil „înălțat” în sferile mirifice ale legendei. Și astfel, legenda beethoveniană se dovedește a fi o moștenire nu mai puțin grea și plină de consecințe decît toate celelalte legende create de spiritul secolului XIX: cu involburări romantice, tinzînd spre o nouă concepție a omului, a vieții, a valorilor.

Am urmărit în ultimele stagioni ciclul simfoniilor lui Beethoven prezentat de Filarmo-nica „George Enescu” sub bagheta mult regretatului George Georgescu: sinteză majoră, oricînd reiterabilă cu ajutorul înregistrărilor „Electrezord”, a unei experiențe interpre-tative de peste patru decenii. Avem prezente în memoria noastră și alte interpretări din anii din urmă ale aceluiași simfonii, datorate unor maestri ai baghetei ca Sir John Barbirolii (*Simfonia a VII-a* în La major, în cadrul primului Festival internațional „George Enescu” din 1958) și Herbert von Karajan (*Simfonia a V-a* în do minor, în cadrul ediției a treia a Festivalului, din toamna trecută). Este greu să spui, între asemenea interpreți, că partea cutare sună mai bine sub bagheta acestuia sau celuiălalt, sau, în alte împrejurări, fie cu ocazia unor concerte retransmise la radio, fie a unor audiiții de disc, o anumită temă a avut mai multă strălucire, dramatismul cutărei dezvoltări a fost mai stringent conceput, sau cutare mișcare lentă a fost mai adîncită. Căci ceea ce în cazul de față interesează, nu sînt amănuntele, ci concepția generală, sesizabilă atît în tehnica minurii baghetei a fiecărui dirijor, cît și în dozajul diferitelor motive supuse unei linii interpretative dominante, care — *mutato nomine* — circumscrie imaginea pe care, în contact îndelungat cu opera sa, acești dirijori și-au creat-o despre Beethoven-omul. Astfel gestică bogată, însoțită de desfășurarea cinematografică a unei mimici în anumite momente, aproape melistotelice cu care Sir John Barbirolii stăpînește în Allegretto din *Simfonia a VII-a* orchestra, realizînd im-

presia de nouit al unui cortegiu fantomatic care, cu pas sonor și psalmodiind o melopee tristă, vine din înfinit spre a se întoarce tot acolo, după un popas scurt în plină lumină, este în esență de natură neoromantică. Ea se înrudește indeaproape cu imaginea pe care Romain Rolland o schițează despre compozitor în capitolul întâi din volumul *Goethe și Beethoven* al ciclului *Marilor epoci creatoare*. Ne aflăm cu ea la drum „spre adâncul fâuririi Cielopului”, de unde ni se deschide o perspectivă „innebunitoare”, după cuvîntul lui Goethe, citat de Romain Rolland, asupra acestei lumi „în soluție, care se întoarce la stihii, pînă cînd — de-nu știe cînd? — va apare o reînnoire” (op. c., p. 30). Unele instanțee fotografice realizate în timpul repetițiilor de la pupitrul său de contrabasistul Boris Boiceu cît și impresiile noastre personale din sală în timpul concertului confirmă această viziune a celebrului dirijor, permițînd cel puțin în parte urmărirea procesului ideativ al interpretării. Astfel, ostentația ritmului dactilic, păstrat de-a lungul întregii mișcări cu mare severitate în același flux agogic, fără accelerări sau încetiniri, are ceva din slăvirea „sîntei osteneți omenești” prin care — metaforic — e înțeleasă însăși viața în toată complexitatea ei. Melodia tristă, pe alocuri aspră, care răsare pe fondalul desfășurării onomatopice a cortegiului, arată însă nu altă năzuințe omului spre un ideal intangibil, deși ideea nu este străină estelicii neoromantice, ci mai de grabă că, înfrînindu-și aspirația către o realitate supraterestră și atemporală, omului i se deschid perspective nebănuite spre conversiunea renunțării în plinătate a existenței: dintr-odată granițele eului cad și între lința incandescentă umană și lumea înconjurătoare se realizează un moment de fuziune, de interpenetrare reciprocă, de complinire. Apoi totul își continuă mersul obișnuit, doar că acum autarhia înspăimîntătoare a eului a rămas undeva în trecut, iar locul ei l-a luat conștiința unei condiții superioare, nu numai posibile ci perfect realizabile prin autodepășire — stare etică și estetică atinsă în mișcarea următoare a simfoniei.

Ne oprim aici, deși despre felul cum structura muzicală a Allegretto-ului din *Simfonia a VII-a* vine în întîmpinarea acestei viziuni interpretative s-ar putea spune încă multe. Astfel, dacă bunăoară în această mișcare Beethoven, în locul evoluției tematice din mișcarea întâia, preferă să recurgă la o măiestrită evoluție dinamică a unei teme unice, adusă în contrast cu acompaniamentul care, prin ostentația semnalată, etșligă o alură specifică, de explicitare continuă și necruțitoare a subtextului teme. Este aceasta o modalitate estetică cu totul nouă în muzica secolului XIX de exprimare a unui dualism în gîndirea și simțirea omului, împărțit între lumea fenomenală și lumea ideilor. De aci dinamismul zbuciumului, ajuns la expresia sa cea mai elară, poate, încă în *Simfonia a V-a* a maestrului. Iată, în continuarea analizelor noastre, câteva particularități ale Allegro-ului în do-minor din *Simfonia a V-a*, în concepția Filarmonicii din Viena sub conducerea lui H. von Karajan. Izbeghe și aici cu o putere așazicînd elementară dualismul primei teme: urecușul vijelios al contrabasilor și violoncelilor care, odată cu intrarea violinelor, clarinetelor, fagotilor și cornilor primește ceva resemat. Tema apoi se repetă cînd impulsivitatea primei sale părți — dealtfel mai lungă — apare în contrast și mai puternic cu partea ei secundă „*un poco ritardando*”. Evident, ceva neobișnuit trebuie să urmeze. Și iată că Beethoven reia brusc motivul destinelui din partea întâia a simfoniei — procedeu neuzitat pînă la el în simfonismul vienez. O dezbatere, animată de un ethos cu totul nou între voința omului și destinul său începe. Cine e mai tare? Cine va învinge? Și acum o întrebare: Să fie oare o pură întîmplare că motivul voinței, în prima sa formă schițată de Beethoven, s-a găsit, după moartea maestrului, pe o cîmîră, pe care acesta își notase un motiv asemănător din *Simfonia în sol-minor* de Mozart? Mozart cel învins de soartă! Voința omului poate fi ambiguă, spune Beethoven, prin felul cum îi realizează motivul. Și, în consecință, în lupta cu destinul, voința poate fi zdrobită, macerată, aproape deslințată, totuși, în cele din urmă, biruiește „omul” — concluzie sugerată prin izbucnirea triumfală a „imnului” cu care, nemijlocit legat de desbaterea dramatică între om și destin, începe finalul simfoniei.

În interpretarea Filarmonicii din Viena partea aceasta a *Simfoniei a V-a* este de un tragicism copleșitor. Desfășurarea tratării pare a da loc biruinței tot mai pronunțate a învinsului. Cu atît mai eliberator, apoi răsună imnul triumfal în luminizitatea unui Do-major, susținut de întreaga orchestră. Biruința individului asupra forțelor întunecoase care îi dăduseră trecătoare, înercînd să-l înlănuie pentru totdeauna, pare definitivă. Astfel, în tot cursul secolului XIX, tonalitatea luminoasă a lui Do-major va răsună ori de cîte ori, în lupta cu destinul, omul va feși biruitoare — la Weber, la Wagner, la R. Strauss.

Dezajat, stăpînînd orchestra Filarmonicii „George Enescu” cu o gestică elegantă, amplă, de o maximă claritate și expresivitate, complinită de o mimică extraordinar de mobilă și sugestivă, mult regretatul George Georgescu a realizat un stil interpretativ al simfoniilor

beethoveniene caracterizat prin naturalețe și simplitate. De aici nu numai nota de unitate în execuție ci mai ales marea luminozitate și uriașa forță de convingere a interpretărilor sale. De altfel, orientarea maestrului spre ceea ce un termen aproape intraductibil german se numește „*neue Sachlichkeit*”: obiectivitatea modernă, este evidentă, și ea decurge nu numai din formația sa. Trebuia să-l fi cunoscut în întimitate pe George Georgescu, să te fi simțit coplesit de imperturbabila-i seninătate — cu trecerea anilor și în ciuda suferințelor tot mai aplecată spre dragostea și buna înțelegere între oameni, aidoma întruchipării într-o inimă mare a mesajului din finalul *Sinfoniei a IX-a* de Beethoven — spre a-ți da seama că în acest artist între stilul dirijoral și stilul omului a existat de totdeauna o perfectă identitate. Cum, altfel, i-ar fi putut scăpa maestrului măcar o singură nuanță din încheșturile dramatice ale simfonismului beethovenian, care toate vizează invariabil aceeași supremă calitate: înțelegerea senină a omului, stăpin pe destinul său în urma luptei sale înverșunate cu tot ce ne împovărează, ne imobilizează elanurile spre bine și frumos, ne trage înapoi spre robie fizică și morală, spre desființarea demnității conștiinței, spre haos. Sub bagheta lui, dăltuind temele *Sinfoniei a VII-a* cu o plasticitate michelangelescă, Allegretto-ul a fost tălmăcit ca o meditație, ca un moment de reculegere și reflexiune filozofică, iar nicidecum transformat în marș funebru, cum se întâmplă de obicei, iar felul cum Orchestra Filarmonică „George Enescu” a realizat în stagiunile din urmă, și apoi la catalafalcul marelui dispărut, trecerea de la scherzo la final în *Sinfonia a V-a*: creșterea colosală a sonorității și tensiunii în ultimele măsuri ale scherzo-ului, urmate de explozia de entuziasm a victoriei deplină, cu care începe imnul finalului, vor rămâne de neșters în amintirea noastră.

În ciuda diferențelor de interpretare de la artist la artist, există, totuși, destui sorți de reușită de a reconstitui personalitatea lui Beethoven din chiar creația sa. De altfel, într-o măsură mult mai pronunțată decât compozitorii de pînă la el, Beethoven și-a încercat într-un mod inefabil experiența vieții în chiar plasma sonoră a operelor. Structura specifică a temelor, dramaticismul trăirii, schimbările de ritm, mișcare și intensitate, combinațiile armonice și contrapunctice, orchestrația devin, în consecință, tot atitea mijloace care ne permit nu doar descifrarea gândirii sale artistice ci, odată cu ea, pătrunderea în tainele cele mai adînci ale firii sale. Și, bineînțeles, tălmăcirile care rămîn mai fidele literii creației beethoveniene ajută mai nemijlocit reconstituirii imaginii sale „umane”, scutind-o de la capul locului de tot ce e contingent, extraordinar și senzațional.

A existat la noi, în deceniile din urmă, datorită stilului interpretativ deosebit de pur al lui George Georgescu un climat al cărui rezultat se poate de favorabil pentru cunoașterea adevăratului Beethoven. Faptul se cere subliniat cu hotărîre. Rezultă de aci nu numai împrejurarea că Beethoven este astăzi cel mai des programat autor în cadrul concertelor simfonice din țară ci, odată cu numărul mare de programări, influența sa asupra maselor largi ale publicului crește mereu în profunzime, contribuind la formarea unei conștiințe artistice sănătoase, ferită de spiritul de dizolvare al eclecticismului relativist și de diletantismul tendințelor novatoriste cu orice preț. Procesul acesta, firește, încă nu s-a terminat. Pe liniile sale ramificate, însă, înregistrăm atît primirea entuziastă, din trecutul apropiat, la București și Iași, a unor lucrări contemporane, rupte parcă din chiar miezul sufletului marelui elastic vienez, ca *Șase bucăți simfonice* de Anton von Webern, cît și interesul crescînd pentru *Memoriile* lui H. Berlioz, care el însăși se considera un „*erescendo*” al lui Beethoven, sau pentru seria frumoasă a monografiilor închinată creației lui Schubert, Schumann, Mahler, Grieg, Debussy, Bartók cari, în ciuda diferențelor de stil și epocă, au dus toți mai departe faclia simfonismului beethovenian.

În același climat sănătos și fertil al asimilării creatoare a clasicului vienez se înscrie și apariția recentă a romanului *Beethoven-omul* de Ury Benador. Laborios, scrutînd documentele vieții eroului — acele utrice „caete de conversație”, roade ale surzencei sale incurabile, corespondența, memoriile contemporanilor, cît și bogata arhivistică cu privire la activitatea maestrului — cu o atenție vecină cu adorația, romancierul s-a bazat, totuși, nu în mod unilateral pe documentarea filologică, istorică. Fire profund muzicală, hotărîtor pentru imaginea sa proprie despre Beethoven-omul este specificul artei acestuia: dinamismul ei subiectivist în luptă cu societatea timpului, dramaticismul dialectic prezent în fiecare leamă, stimulii conștiinței proprii a maestrului, convins de valoarea sa, dar și a celor mai de seamă dintre contemporanii săi, de la cercul prietenilor săi de acasă, de la Bonn, la mult admiratul Mozart, de la care speră să ia lecții de compoziție și interpretare, cît și la viriurile societății aristocratice vieneze, care descopere prin el mijlocul comod de a intra în istoria culturii europene, susținîndu-i opera.

Este semnificativ că în literatura Austriei contemporane, o imagine cuprinzătoare a lui Beethoven, realizată la modul epicii majore, lipsește pînă la data aceasta — fapt cu atît

mai izbitor cu cît romanul austriac în ultimele cinci decenii n-a ocolit cît de cît problema-tologia „marelui creator”. Cel puțin două din romanele acestea: *Goethe* de Albert Trentini și *Schiller* de Walter von Molo se inspiră din frământările a doi iluștri contemporani ai lui Beethoven, iar un al treilea: *Verdi* de Franz Weffel, polemizează cu mare vervă artistică împotriva „logicii cuvintului” din creația wagneriana, opînd pentru „melodismul” sănătos și pur al teatrului liric verdian. Situația, prin urmare, e cel puțin ciudată. În orice caz, în aceeași literatură care nu fuge niciodată de investigații migăloase în vederea reconstituirii psihologice cu numeroase necunoscute a marilor creatori, se ocoleşte, totuși, în mod flagrant figura lui Beethoven. Care să fie cauza neglijării sale? — Iată o întrebare care în raport cu „alegerea” lui Ury Benador merită o analiză atentă.

Cum se reflectă în tradiția Vienei figura lui Beethoven? Problema aceasta a fost expusă oarecum indirect într-o lucrare de Arnold Schmitz, apărută în 1927 la Berlin, în care se cercetează obirșia romantică a trăsăturilor din chipul lui Beethoven, asimilat de marele public. Bineînțeles, în chipul acesta numai o mică parte corespunde realității, alte trăsături, nu mai puțin importante pentru definirea caracterului lui Beethoven fiind neglijate cu totul. Și tocmai acest Beethoven idealizat romantic trăiește în conștiința vieneză. Avem astfel în fața noastră chipul unui „mare răzvrătit” cu nimic mai blind și mai consecvent în comportamentul său decît uriașul din basme „Rübezahl”, pe care Karl August Musäus în pre-ambulul culegerii sale de povestiri populare îl caracterizează aidoma unui „geniu descătușat” din perioada Sturm und Drang: „capricios, neastîmpărat, ciudat, cu apucături de ștrengar, mojie, lipsit de modestie, mîndru, înerezut, inconstant; azi cel mai duios prieten, mîine străin și rece; cîteodată mărinimos, nobil și sensibil; totuși cu sine însuși în veșnică contradicție; neghiob și înțelept, deseori delicat și dur în decurs de două clipe; cînd malîțos, cînd politic, cînd neînduplecabil, cînd flexibil — după dispoziția, unorul sau dorința impe-tuoasă a momentului”. Și în consecință nu e de mirare dacă filmul — azi cea mai populară dintre arte — în decursul ultimelor decenii nu ni l-a prezentat pe Beethoven decît în această ipostază, ocolind premeditat încheștarea lucidă și măreață a gândirii sale, consecventă cu sine însăși și fără de care realizarea operii sale n-ar fi fost posibilă.

Meritul mare al romanului lui Ury Benador constă tocmai în faptul că, urmărind fidel dialectica creației muzicale a lui Beethoven, reconstituie pe baza ei universul său sufletesc. Caracterul procesual, de continuă dezbatere ideativă — estetică și morală — constituie chiar substanța epică a romanului, introducîndu-ne astfel în miezul problematologiei creației beethoveniene, animată continuu de lupta contrariilor, sub egida celei mai înalte exigențe. De altfel, procesul acesta poate fi urmărit și în desfășurarea tehnicii narative. Faptul exterior, notat cu pregnanța, este complinit într-un flux subtil urmat de momente ale interiorului: gîndire, cînd obișnuită la persoana lătită, cînd palete înalțate cu numeroase izbuc-niri ale unei supraconștiințe care i se adresează într-o emoționantă „alături” — fenomen cu totul în conformitate cu dualismul semnalat de noi ai temelor beethoveniene. Evident, acest Beethoven nu păcătuiește prin romantism. Demonismul sau n-are nimic grațios, răzvrătirea sa nimic anarhic: „Oare n-o fi avut dreptate Napoleon ca politica hotărăște destinul oame-nilor? Ei, Beethoven, socotește hotărîtoare voința omenească pentru a învinge destinul. Și din această coavîngere a făcut dominantă, între altele, a doua dintre cele mai importante lucrări din ultimii ani — Sonata în fa minor și Simfonia în do minor. Totuși, pentru a învinge destinul potrivit, voința omenească trebuie să fie dirijată de o anumită idee, de o anumită politică. În sensul acesta, poate să fie just ce a spus Napoleon: „Politica, iată destinul!” Asta ar fi trebuit să-i răspundă Goethe lui Napoleon. Și să-i spună care anume idee, care anume politică, este aceea care hotărăște destinul omenirii: ideea politicii de dreptate și de demnitate omenească, de afirmare a vieții, a bucuriei de a trăi, și nu a răz-boiului, a morții, a cîtopiririi” (p. 214).

Putem încheia, subliniind că dacă în imaginea tradițională romantică a lui Beethoven primează trăsăturile de sublim, irațional și graționate, prin viziunea interpretativă neoroman-tică a operii sale, aceasta este adusă în mod simțitor în vecinătatea acelor teme ale „angoa-sei” și „neantului” care formează chiar substanța celei mai la modă filozofii a occidentalului: existențialismul. În ambele concepții se unilateralizează anumite trăsături specifice ale creației maestrului vienez, trecîndu-se sub perfectă tăcere altele. Dar desprînsă din corolația sa, o personalitate sau un obiect încetează a mai fi ele însele. De aceea toate momentele de creație prin care se reconstituie în întregul chipul marelui clasic vienez, trebuie salvate nu numai cu bucuria cîntărilor ei și cu acea luciditate ideologică, proprie societății socialiste, care vede în om creatorul tuturor valorilor, promotorul progresului și chezașul viitorului culturii umane.

ANDREI A. LILIN

CRIȘU DASCĂLU

Cititorul atent al revistei noastre a putut remarca, desigur, printre numele de tineri poeți publicați în ultima vreme, și pe acela a lui Crișu Dascălu. Și, ce-i mai important, din poemale tipărite pînă acum de tîndrul cercetător științific de la Baza Timișoara a Academiei R.P.R., se poate desprinde tendința certă de constituire a unui făgaș din ce în ce mai personal.

În general, cîteva atribute atrag atenția de la bun început. Crișu Dascălu e un reflexiv prin structură, fiind, de aceea, cu totul străin în fața tentațiilor venite din partea lirismului descriptiv-anecdotic. Mai mult decît altii; se pare că însăși ideea de „poezie — cîntec” nu-și găsește ecou în sensibilitatea și în concepția acestui tîndr, alții de surprinzător prin felul de a înțelege rosturile poeziei.

Gravitatea și sobrietatea, adesea cultivate la modul detașat, par a fi elementele ce-l preocupă pe Crișu Dascălu, în eforturile sa conștinuă de a realiza o poezie prin definiție problematică, la a cărei compunere, în ciuda unui cloac interior incontestabil, se pune accent pe primatul rațiunii, pe concept.

Altegorist prin vocaște, tîndrul poet este vădit înrîurit, pe deoparte, de tehnica reflectării realului pe calea mediată a simbolului atotcuprinzător, așa cum o înțelăm la simbolizii, iar pe de altă, de modalitatea poeziei; conceptual-aforistice a lui Lucian Blaga și, mai recent, a lui A. E. Baconsky și Nina Cassian, să zicem, Tulburat de mirecolul cunoașterii de sine și a ceea ce-l înconjoară, Crișu Dascălu, adesea, identifiică zonele propice, în această direcție, în mișcarea conștinuă a materiei, prichit în momentele ei de schimbare impetuoasă, de ieșire a acesteia, pe plan vegetal, în lume. Așa se întîmplă, de pildă, și în unele din poemete ce urmează aici: Ultimul cîntec al zăpezii, Fără de-amaruri tirzii, Grădina de toamnă.

Orientativ floresc citeodată, autorul celor cinci poezii pe care le publicăm se încumetă chiar la „reconsiderări” de motive avînd o circulația universală în literatură. Privită ca o sursă mitologică, astfel, istoria lui Robinson Crusoe îi prilejulește punerea în dezbaterea lirică a unei idei morale atît de puternic recepțiată de spiritul contemporan cum este aceea a necesității efortului conștinuu de a ne audepdși prin acțiuni puse în slujba progresului uman general (Robinsonadă).

Adept al unuia din căile dezvoltării liricii contemporane nu dintre cele mai ușoare, Crișu Dascălu, prin însuși acest fapt, se recomandă cititorilor ca un tîndr pentru care drumul poeziei nu apare nicidecum neted și dulce-îmbătător.

Grupajul ce urmează, prin ce are valoros, dar și prin inerențele stăbicitului (ce sîm mai ales de claritatea aluziilor implicate în metaforă) ale începutului, este, nelndătos, în măsura să mijlocească o primă cunoaștere mai „organizată” a tîndrului poet cu actualii și viitorii săi cititori.

N. CIOPANU

ULTIMUL CÎNTEC AL ZĂPEZI

T răiește o grabă-n jur
azvîrlită în crengi de păsări inserate,
în pustă nechează stele spre riu

dar nu mai ştieră nici una în visul de soc
 să-i despletesc zdrenţe de zare din coamă.
 Prevăd seminţe dormind ca nişte mine
 sub paşii sumari ai primăverii.
 Aud explozia bijutieră a florilor
 şi schije subfiri cît un tril
 şofotind împerechiat în cuiburi rotunde.
 Gratiile drumurilor se topesc în amurg
 doar singură, lumina zodiilor
 îmi ghiceşte în palmă :
 „stai între
 anotimpuri
 unde cărări se-nfrîng
 sub stelele mari.
 Dar cine-mi aşteaptă
 noaptea-n cărare
 cu mîinile goale ?
 O floare petrece
 prin lanul tîrziu
 către zori,
 o floare de grîu.
 I-or suna în zori
 feţi-secerători.“

R O B I N S O N A D A

„O-hee ! . . . O-hee ! . . . Pămînt !“
 îndeletnicirea lui Rob din vârful catargului.
 El e mina bronzată de fulgere
 pe care corabia o-nlînde ţărmlui ivit.

Oamenii mării aleargă pe punte
 încrucişîndu-şi urmele bocancilor grei.
 Oamenii mării dorm sub punte
 împletindu-şi visele într-un hamac elastic
 în care se pot tolăni
 toate orizonturile dezgolite succesiv.
 Oamenii mării alunecă şi, asemenea pîianjenilor,
 lasă în urmă un fir subfiri
 petrecut peste umărul stîng al lui Rob
 şi firul atîrnă pînă departe, acasă.
 Iar pentru ei acest „acasă“
 e ancora grea, în formă de inimă,
 înfepenită definitiv în obiceiuri,
 în ritmuri, în sex, în păcate,

*În hainele lor interioare,
Și Rob ascultă orele alunecându-i pe umărul stîng,
egale, rotunde zale de lanț,
ciuturi rotunde,
în care pleoscăie apă de-o mie de ani.
Deodată i se păru că vede o umbră de țărîm
și se ridică în picioare pe vîrfurile catargului
și firul îi alunecă de pe umăr
și firul se rupse
și corabia se scufundă,
corabia din lemn vechi de-o mie de ani,
căptușit, pelicit, înădrit de părinți,
de părinții părinților.
Corabia se scufundă prăbușindu-și catargul
conform înțeleptului obicei al încinsilor
de-a preda sabia mai-tarilor lor.
Și Rob se pomeni strănuntînd în apa sărată,
îmbrățișat de catarg, ca-n toate poveștile.*

*Dacă ar fi ridicat o mîină
i-ar fi crescut o aripă
și-ar fi inventat sus lingă ploi
o altă istorie, o lupă tăioasă de aer,
prin care pămîntul și-ar fi retras orizontul
în jurul unui copac cu crengi pentru cuib,
insecte și broaște și șoareci
la rădăcină.*

*Dacă lăsa o mîină să-i atîrîne în apă,
i-ar fi crescut o inolătoare de pește
și jos, în mîlul oceanului,
î se închideau scoicile pleoapelor
peste mărgăritarele mici de lumină.*

*Dar Rob se lipi tremurînd de catarg,
Simți că i se face frică și se mai liniștii.
(Oare zburătoarele și peștii
știi să se bucure de frică?)
Apoi se cădă în genunchi pe catarg
și păcătului minunat cu mina spre zăre :
„O-hee ! . . . O-hee ! . . . Pămînt !”*

*Urcă țărîmul cu catargul pe umăr,
își lepădă zdrențele ude
și începu să-njure de frig.
Apoi îndesă cu degetul mare sudălmile în pipă
și se așeză înaintea păcătosului de catarg.
Din lemn răsună o voce cîntată :
„O-hee ! O-hee ! Un om ! Un om !”
Rob, care se auzi pentru prima oară descoperit,*

*se culcă ostenit pe păcate cu o ureche,
impletind în somn un hamac de vise,
o ancoră în formă de inimă,
și încă o foarte nouă poveste veche
despre vîndător
și pescar
și culegătorul de mîrgăritare
și despre omul din vîrfurile catargului
care arată cu mina în zare :
„O-hee ! . . . O-hee ! . . . Încă un pămînt !”*

F A T Ă D E A M U R G U R I T Î R Z I I

*D'eparte,
marea strunjește zbor de pescăruși.
Încești de răsufletul pămîntului,
ca o mîină zăbovită pe puls,
cum trecem prin amurguri stelare
lansînd visuri din arcul îmbrățișării,*

*cum rostogolim dimineța pe străzi
cu brațele-nșapte în soare
ca două spițe,
asemenea păsărilor care
pășesc printre cuiburi
în vîrfurile cîntecelor ! . . .*

*Fată de-amurguri tîrzii,
un timp-lumină
aburește din siluetele noastre
ușor alungite de creșterea mării,
așa cum se desprind dragonii
de pe două scuturi sunate în luptă.*

G R Ă D I N Ă D E T O A M N Ă

lui S. T.

*Singurătatea mă pîndise
tîndr și nud
nopti în șir după crengi
lîngă vînt.
Bine ajuns ești*

*în grădina de toamnă
neculeasă spre alb.
Impușcături de parfumuri
ne zăbovesc pe rind în inimi.
Prietene, să nu vorbim
decît astfel
dezbrăcați de cuvinte,
trecînd unul prin altul
ca prin porți de triumf.
Apoi, în nemișcare legănată
ne contopim
cu aceste dali enorme
care consumă lumina.*



*V*egheați de idei
ca un cîmp bătut în maci.
Numărați de tic-tacul santinetei
izbucnim în vise —
aceste reflectoare
care tale în jeli harbuzul copilăriei
și simburii negri ne curg printre degete :
tic-tac ... tic-tac ...

*Tic-tac pentru păsările înălțate deasupra orașului
de arborii care le deapănă zborul.
Tic-tac pentru migrena păpușii
pentru „eu eram mama și tu erai tata”,
pentru jocul de cuburi al ochilor
tic-tac pentru miracolul oglinzilor înalte de trei ani
tic-tac pentru reverențele mîngii,
pentru servitutea acvarină a orei de amurg
șlefuită cu pești arămii.
Tic-tac ...*

*Pe privesiștea cu efigii de gloanțe a orei
secundarul de plumb desenează
rezervația candorii.*

CRIȘU DASCALU

UN ROMAN A LUI REMARQUE

După celebrele romane ale lui E. M. Remarque consacrate primului război mondial și anilor imediat următori, *Obeliscul negru*, poate fi socotit un fel de *remake*, o reluare a temelor cunoscute, explorate asiduă, de astă dată însă cu o optică prăfuită. Căci scriitorul reconstituie o epocă (anul 1923 în Germania, într-un orașel cuprins de virejul inflației și al celor dintii agitații naționalist-revanșarde), o reconstituie cu experiența omului care a trecut prin marasmul fascismului și al celui de al doilea război mondial. De aci surisul de amară ironie și nostalgică evocare cu care e descris sentimentul, trăit odată, al eliberării, al nădejdi umanitare că teribilele calamități nu se vor mai repeta. *Obeliscul negru* este un roman de atmosferă, o încercare de întoarcere spre timpul când „speranța flutura ca un steag”, dar autorul e hotărât să evalueze exact răspunderile, vinovățiile.

Abia ieșit din spaima încăierării militare, orașelul Nerdenbrück se găsește imediat prins în plasa unor neliniști cu atât mai derutante. Mizeria este covârșitoare, fluctuația dolarului zdruncină existențele, pretutindeni mișună speculanții și agenții de bursă. Nu s-a slăbit încă flacăra incendiilor și pe străzi se aud din nou comenzi militare, în restaurante se cântă imnul național și ochii lucesc atunci frenetic, la tribune și în discuții publice se rostesc fraze sunătoare despre măreția prusacă și despre ingratitudea Europei. Într-o descripție de un realism implacabil Remarque zugrăvește starea de spirit postbelică a populației, groaza nouă care se strecoară treptat în suflete.

Nu epical este esențial pentru receptarea sensurilor cărții. Eroul, Ludwig Bodmer, este un tânăr, întors de pe front și angajat funcționar într-o întreprindere de pietre funerară. Proxa puțin întâmplări se succed în viața lui sedentară. Deși a străbătut tranșeele frontului, eroul câștigă însă, abia acum o adevărată luciditate, eruntă, dureroasă, în contact cu realitățile descifrate la întoarcere. Rodul acestei confruntări este expus în *Obeliscul negru*. Perspicace, gata să curme iluziile, tânărul recunoaște deplorabila stare de lucruri. Acum observă aroganța cinică a vechilor monarhiști, ca Heinrich Kroll, coproprietarul întreprinderii de pietre funerare; brutalitatea, recea imixtiune în viața oamenilor, dispariția umanității la indivizii ca măcelarul de cai Watzek, viitor nazist; poftele acaparatoare, beția puterii (primii adepți ai lui Hitler își țin discursurile). Ca și prietenul său Georg Kroll (deși acesta e mai puțin preocupat de zbuciumul conștiinței, e mai sarcastic), Ludwig Bodmer se consideră un pelerin rălăcit în universul crimei și înțelege cu adâncă mîhnire că începuturile lufburii sînt germinii unui viitor dezastru. Incapabil să se acomodeze cerințelor — cupide, corupte —, tânărul caută un refugiu în dragoste. Dar fata pe care o iubește (Erna) îl părăsește pentru că preferă un fiu de speculant care nu scrie versuri dar face daruri bogate. Atta, o acrobată de circ, îl desbară de naivități, îl silește să privească fără ocolșuri cruzimea vieții. Veșnic zbuciumat, contaminat de scepticism, Ludwig se adăpostește undeva departe de viltoarea orașului și se simte mai bine la spitalul de alienați (a organismi în biserica spitalului), unde cunoaște o fată bolnavă de schizofrenie. Isabelle nu-l cheamă pe numele cel adevărat, la mînie îl numește Raff și cînd e tandră Rudolf și în această ambiguitate a existențelor, eroul vede un simbol al situației sale deznădăjduite.

Prin intermediul eroului principal — cartea e scrisă la persoana I-a — cititorul cunoaște straturile cele mai diverse ale orașelului: foștii tribuni, aflați într-o relativă hibernare, gata însă să pervertească din nou spiritele; îmbogățiiți de după război, fără

scrupule, inaugurând o nouă eră a civilizației germane; funcționarii nănciți de mersul înte al evenimentelor în căutarea unui liman de certitudine. Aspectele pitorești sînt înfățișate într-un stil de autenticitate și exactitate, cu un umor latent irezistibil. Sînt memorabile scene ca: însoțirea leaderului poezilor locali Otto Bambuss, la bordul, „ca să fie salvată lirica germană de la piere”; intervențiile frumoasei Renee de la Tours, cu glasul ei de bas neiertător; încurcăturile provocate de atrăgătoarea și infidela nevastă a lui Watzek care culminează cu grotesca bătaie din jurul obeliscului; comerțul cu moartea al întreprinderii de pietre funerare, înfățișat cu un comic macabru; convorbirile pe marginea absurdului între Ludwig și Isabelle, în care circulă însă, subteran, un curent profund de lirism.

Obeliscul negru, un monument funerar de proporții colosale, care zace în curtea întreprinderii, moștră a prostului gust și a pretențiilor ridicole de grandaore devine un simbol ironic al epocii care a înmormînat speranțele. Curățat cu grijă și întreținut ca o mîndrie a instituției, obeliscul negru rămîne totuși locul unde își face nevoile plutonierul Knopf și e pus pînă la urmă, în schimbul unei sume mari de bani, la căpătîiul „Calului de fier”, o prostituată decedată.

E. M. Remarque numește această epocă: vremea ticăloșilor și a escrocilor. În imagini memorabile, autorul arată cum s-au comis atentatele împotriva demnității, a toleranței, a umanitarismului. Din numeroasele schimburi de păreri, prezentate în roman, se desprind reflecțiile autorului asupra soartei Germaniei. Renegarea revoluției din 1918 toropită în plusul cabinetelor și în fopnelul uniformelor — apare aspru sancționată. Antifascismul lui Remarque este intransigent. Epilogul, ultimele trei pagini, condensează la maximum destinele eroilor, indică drumul fiecăruia în anii ulteriori, în epoca hitlerismului, a lagărelor de concentrare. Fanaticii național-socialismului ca poetul Hungermann, așii speculațiilor ca Eduard s-au născut în acele ceoșase zile de după primul război, aceasta e demonstrația lui Remarque. Într-un fel reacția eroului care evadează din asfixia orășelului reprezintă și o experiență autobiografică. Reîntors acolo după cel de-al doilea război mondial, Ludwig Bodmer stabilește tragicul bilanț: numărul morților, nimicirea caselor, năruirea iluziilor. Epilogul consemnează faptul că Hungermann, căpătenie nazistă, reușește să capete o pensie substanțială de la guvernul federal și că alți notorii fasciști sînt tolerați în posturi însemnate și recapătă încet, încet, vechiul aplomb.

Deși nu lipsesc nici din *Obeliscul negru* notele de umanitarism vag care diluiază și alte cărți ale lui Remarque, iar eroii sînt tot ființe dezaxate, conștiințe lucide, dar incapabile de acțiune, care nu întrevăd calea istorică de eliberare, romanul este un violent rechizitoriu al militarismului și al fascismului. Ultimele pagini (situația din Republica Federală Germană) destăinuie și intenția autorului de a conferi întâmplărilor caracterul unui avertisment. *Obeliscul negru* este o chemare la vigilență, la lupta împotriva spiritului agresiv-revațșard.

Ca operă de sinteză romanul atinge un prag de sus, în creația antifascistă a lui Remarque. Apărut în 1956 el continuă pe un anume plan tulburătorul act de acuzare cuprins în *Timp pentru viață, timp pentru moarte* (1954), delimitare netă de barbaria nazismului.

S. DAMIAN

INOVAȚIE ȘI TRADIȚIE ÎN DISCUȚIA PEN CLUBULUI

Pe la mijlocul lunei octombrie s-a întrunit la Budapesta o masă rotundă organizată de PEN CLUBUL INTERNAȚIONAL, la care a participat și o delegație a Centrului PEN din România, în frunte cu Victor Eflimiu. Tema centrală a mesei rotunde a fost: *Tradiție și inovație în literatura contemporană*. Referatele introductive au fost rostite de poetul

măghiar Illyés Gyula (pentru poezie), romancierul englez William Cooper, pentru proză, iar referatul literaturii dramatice a fost susținut de scriitorul francez Jean de Beer, secretarul general al Centrului PEN francez.

Illyés Gyula a înfățișat elementele componente ale fenomenului „*criza contemporană a poeziei*”, fenomen înregistrat în apus. După părerea referentului, momentul critic este depășit și poezia pornește, peste tot, spre o nouă integrare, spre o nouă unitate. Adâncirea și consolidarea acestui fenomen depinde de gradul de încadrare a poeziei în societate. Așa-zisa indiferență a marelui public față de arta poetică se explică tocmai prin ruperea poeziei de bazele care o leagă de manifestările omenești cele mai concrete. Artă, inclusiv cea poetică, trebuie să se dezvolte paralel cu înnoirea socială. Cât privește țintele îndepărtate poeziei l-a citat pe Gaetan Picon care afirmă că „*omul secolului al XX-lea nu-și poate găsi mîntuirea în afară de colectivitate*”.

William Cooper și-a început expunerea arătînd că „*inovația este forța care face ca pămîntul să se învîrtă*”. Inovația este o parte organică a procesului dialectic. Tocmai de aceea, inovația trebuie să fie folosită cu înțelepciune. Urmărind inovația ca scop în sine degradăm literatura. Cooper a arătat că în apus un creator este obligat de factori extra-artistici (concurența caselor de editură, condițiile de viață etc.) să fie mereu „nou”, mereu altul. Creatorul este în situația concurenților care participă la lupta ciclistă al Franței și care din etapă în etapă se luptă pentru „*tricolor galben*”. Pentru a cuceri tricoul galben al artei, de multe ori se folosesc mijloace nu tocmai admisibile. Moda este cea mai mare dușmană a artei, sursa trivializării, a superficialității, a adevărată pestă modernă. Nu se poate afirma însă, că în general nu există decît acest fel reprobabil de „*inovație*”. Dimpotrivă. Discuția în jurul romanului, de exemplu, a dovedit contrariul, constatîndu-se că romanul nu e mort. Dacă în acest domeniu avem de-a face în vreo direcție cu un real deces, putem spune că am asistat recent la dispariția unui anumit fel — elaborat între cele două războaie — de a „*înnoi*” inefficient romanul. Inovație și tradiție sînt două noțiuni alternative, nu se pot separa una de alta. Inovațiile se transformă cu timpul devenind părți componente ale tradiției, iar tradiția nu este decît inovația din alte vremuri încorporată în valorile permanente. Să ne gîndim la Tolstoi și la Kafka. Romancierul și-a terminat referatul afirmînd că, dacă actualmente trăim o epocă în care inovațiile lipsite de îndreptărire abundă, se fac pași serioși spre un viitor în care inovațiile raționale vor dăruii literaturii o forță nouă.

Expunînd referatul despre teatru, Jean de Beer, secretar al PEN-ului francez a stabilit că teatrul de astăzi „*nu a reușit să descopere secretul epocii noastre*”.

Dramaturgul zilelor noastre are datoria să acorde toată atenția drumului și rolului pe care îl are în societate opera sa. De aici rezultă importanța primordială a conținutului operei dramatice, singurul factor care poate face cu adevărat interesantă o lucrare teatrală. Oratorul a făcut critica teatrului „*non figurativ*”, accentuînd că dezvoltarea istorică a acestuia este în contradicție cu adevăratele scopuri ale teatrului, care urmăresc victoria omului, adică să umanizeze iraționalul, să dea sens „*neînțeleșului*”. Atunci o privire recapitulativă asupra istoriei dramei burgheze, de Beer a arătat că în această dramă omul o din ce în ce mai strîbt, din ce în ce mai eliminat (vezi opera lui Beckett). Creatorul renunță din ce în ce mai mult la rolul lui moral, însingurîndu-și personajele lipsite de destîn și de mesaj. Încercînd să răspundă la întrebarea: „*Ce numim noi teatrul contemporan*”, referentul a combătut exclusivismul. Autori ca G. B. Shaw, Arthur Miller, Montherlant, Hochwälder, Sartre, Ugo Betti, a spus el, sînt tot atît de contemporani ca Eugen Ionescu, Beckett sau Albee. Din păcate, a continuat de Beer, teatrul — se înțelege, observăm noi, cel antifrealist, din occident — tînde să devină o artă abstractă în care omul, psihologia și societatea sînt înlocuite printr-o misterioasă formulă algebrică. Acesta este teatrul groazei, care chiar dacă place unui anumit public, nu poate satisface exigențele creatorilor demni de acest nume. În concluzie; sînt posibile două atitudini: să facem ceva mai bun, sau să facem altceva. A face ceva mai bun înseamnă a merge pe drumul lui Shaw, Miller, Claudel, Sartre, Anouilh, iar înaintea lor a lui Shakespeare, Racine și Molière. Dacă vrem să facem „*altfel*” să nu căutăm găsirea panaceului în infantilism și nici în teribilism. În orice caz, o bună parte a teatrului epocii noastre e în întîrziere față de epoca pe care o trăim și față de idealurile ei.

Discuția iscală de referate a fost interesantă, fructuoasă. Au luat cuvîntul 41 de scriitori care, în majoritatea lor, s-au dovedit a fi de acord asupra corelațiilor dialectice dintre tradiție și inovație. Constantin Simonov, care participa pentru prima dată din partea scriitorilor sovietici la o consfătuire PEN, a afirmat că, „*tradiția și inovația sînt frați siamezi*”. Sintezei sale lapidare i s-au alăturat cu argumentări de detaliu o pleiadă impre-

sionantă de delegați, printre cari: Michel Butor („nu există modernism fără tradiție, nici tradiție fără modernism”), olandezul Willem Brandt („tradiția și inovația sînt diferite numai aparent”), Miguel Asturias („respectăm tradiția, dar o înnoim mereu”), englezul Walter Allen („tradiția este dependentă de concepția inovației, dar inovația trebuie să rămîină în strînsă legătură cu tradiția”), Mira Aleckovic („în epoca noastră asistăm la împletirea inovației cu tradiția”), Germanul Stephan Hermlin, bulgarii Leda Mileva și Georgi Goskin, cehoslovacul Lumin Kivrný, francezul Armand Pierhal, maghiarul Hegeđüs Geza au completat cu observații interesante această primă fază a discuțiilor. Germanul Alfred Kurella a stăruit asupra cauzelor care au făcut la un moment dat ca în unitatea tradiției cu inovația să se producă o spărtură precum și asupra mijloacelor de a restabili eficient această unitate pe toate planurile. Literatura cu adevărat nouă, modernă, este literatura realistă a țărilor socialiste, fiindcă realismul socialist crede în forța realității, în om, în viitorul socialist al omului.

Americana Mary Mac Carthy a ridicat în mod dramatic problema credinței în misiunea omului și adresîndu-se scriitorilor din țările socialiste a întrebat: cum se explică că numai ei sînt în stare să creadă în viitorul omului. Cum de acest dar nu-l au scriitorii de astăzi din apus? Nagy Peter (maghiar) vede în această carență „criza” în care se zbat unii creatori (Jean Genet, Robe-Grillet, Guether Grass etc.). ceilalți participanți la discuție, în linii mari, au fost de acord că o înnoire a literaturii nu este posibilă fără credința în om și misiunea lui. Simonov a spus că, scriitorii comuniști nu vor să expropieze pentru ei această credință dar ei o dinamizează prin credința lor în viitorul comunismului.

După discuția generală, principială, a urmat dezbaterea temelor specifice. Jean Follain a pledat pentru dreptul poeziei de a nu fi întotdeauna, și din prima clipă, explicită, căci ea poate ascunde un înțeles mai adînc, care numai cu timpul va dobîndi un înțeles larg. Penumbrelor sînt uneori necesare tocmai pentru a valorifica anumite lumini.

Willem Brandt a pledat pentru dărîmarea turnurilor de fildeș, adevărate anacronisme în epoca atomică, precum și pentru înnoirea limbii și a imaginilor poetice. Poetul englez W. H. Oden a cerut să se facă distincție între cititori și societate, afirmînd — fără să nege rolul societății — că, poetul și poezia se adresează în primul rînd unor persoane și abea apoi societății întregi. Stephan Hermlin a procedat la o vastă și foarte apreciată incursiune în domeniul problemelor poeziei moderne. Belgianul André Giascht a vorbit de necesitatea disciplinei formei interne, fără de care nu există adevărata poezie. Alte intervenții au dezbătut problemele liricii moderne, a formelor poetice, ale conciziunii etc. În acest cadru a vorbit și Maria Banuș, arătînd într-o expunere cu mult interes ascultată, rolul poetului în epoca marilor sinteze pe care o trăim. Benard Dadić (Coasta de Fildeș) și Mourci Saad El-Din (R.A.U.) au abordat problema crmelismului, dar au vorbit și despre tradițiile poeziei africane, afirmînd că poezia nu se poate limita numai la efectele formal-estetice, ea trebuînd să împlinească și rigorile unui mesaj general uman.

O vastă și pasionantă — dar din păcate nerezumabilă — discuție s-a purtat și în jurul problemelor romanului și ale dramei. Și-au spus cuvîntul printre alții: Michel Butor, Yves Gandon, Bronne, Daniel Gilles, Veres Peter, Walter Allene, Hubay Miklos, Pavel Tigrid. Deosebit de apreciată a fost intervenția lui Paul Georgescu, despre „false dileme” ale discuției în jurul romanului.

În cuvîntul de încheiere al dezbaterilor, scriitorul maghiar Boldizsár Ivan a subliniat bogăția ideilor expuse în cursul discuțiilor și a afirmat că în epoca noastră, cînd lumea intră într-un nou ev, evul nuclear, scriitorii trebuie să păstreze și să fructifice bogatele tradiții ale secolelor care ne-au precedat, dar în același timp să fie un veșnic treaz factor al progresului uman.

AUREL BUTEANU

POETI AMERICANI

CARL SANDBURG

— patru traduceri de A. E. BACONSKY —

C U F Ă R

M-am gândit la plaje, cimpuri,
lacrimi, ris.

M-am gândit la casele ce se zidesc
și vîntul le spulberă.

M-am gândit la intîlniri și pentru
fiecare-intîlnire, un adio.

M-am gândit la stelele singuratice,
la graurii perechi, la amurgurile
în morți gînditoare.

*A*m vrut să las totul, să trec
la steaua următoare, la o ultimă stea.

*A*m cerut să mi se lase cîteva lacrimi
și-un pic de ris.

U M E R I A L B I

*D*e umerii tăi albi,
Imi amintesc
Și de tremurul lor cînd rideai —
Risul stîns,
Tremurul dulce
Al albilor tăi umeri.

Un lup e în mine ... colți ascuțiți care sfișie ... gust de carne crudă pe limbă ... și gîlgîit de sînge cald ; păstrez în mine — acest lup — căci mi l-a dăruit pustiul și pustiul nicicînd n-o să-l lase să fugă din mine.

O vulpe e-n mine ... o vulpe argîntie ... Adulmec și bănuî ... Toate le știu, le cunosc după vînt, după aer ... Adulmec prin besnă și-i surprînd pe adormiți și-i înghit Și-ascund penele ... Mă răsucesc, mă strecor și-mi pierd urma.

Un porc e în mine ... un vînt și o burtă ... o mașină de-nfulecat și de grohăit ... o mașină de dormit la soare, sforăind mulțumit ; și aceasta mi-a dat-o pustiul și pustiul n-o lasă să piară din mine.

Un pește e-n mine ... Eu știu că-am venit prin săratele, albastrele porți ale mării ... Am fost dus de curenți laolaltă cu bancurile de scrumbii ... M-am jucat cu delfinii ... înainte de ivirea pămîntului ... înainte de retragerea apelor ... înainte de Noe ... înainte de primul capitol din cartea Genezei.

O gorilă e-n mine ... cu ghiare lacome ... cu bot de ciine Urlînd de foame ... agitînd în aer brațe pârtoase ... iată unde-s bărbații poșticioși, rotînd ochi de șoim ... iată unde-s femeile blonde cu ochi albaștri ... în această gorilă se-ascund, dormitează la pîndă ... gata să urle să sfișie ... gata să cînte, să alăpteze ... la pîndă mereu. Păstrez în mine gorila căci așa-mi poruncește pustiul.

Un vultur e-n mine și-un sturz batjocoritor ... și vulturul zboară deasupra Munților stîncoși ai viselor mele și luptă-n văzduhul batjocoritor ciripește în zori chicotînd, cînd roua e încă nescuturată, ciripește prin desigurile speranțelor mele și săgetează pe deasupra albastrelor dealuri ale dorințelor mele. Și vulturul și sturzul batjocoritor mi i-a dat tot pustiul.

O, în mine e-o-ntrăgă grădina zoologică, o menagerie sub coastele mele, sub craniul osos, sub inima mea cu valve roșii ; și mai am în mine și altele ; o inimă de copil al bărbatului, o inimă de copil al femeii, un tată, o mamă, un iubit ; ei au venit de dumnezeu-știe-unde și merg către dumnezeu-știe-unde, căci sînt paznicul Grădinii zoologice spun da și nu ; cînt, ucîd, sufăr ; sînt un prieten al lumii ; vin din pustiul.

F L U X

*N*isipul mării se face roșu
Pe unde amurgul se-ntinde și tremură
Nisipul mării se face galben
Pe unde, șovăind, se-nclină luna.

ROBERT FROST

Î N S F Î R Ș I T, C E V A . . .

*U*nii îmi reproșează că am ingenunchiat la fântină
Totdeauna pieziș în lumină și astfel
N-am putut vedea în adinc, n-am putut vedea
Decît pînă-acolo unde apa ca-ntr-o icoană mă răsfrînge
Pe mine insumi în cerul de vară, asemeni
Unui zeu privind dintr-o tușă de ferigi
Cu nori șumegînd pe frunte, cunună.
Odată, cu bărbia lipită de buza fîntinii,
Am deslușit, după cum credeam, dincolo de icoană,
Prin icoană, ceva alb, ca o părere,
Ceva, poate un duh al adîncurilor — apoi l-am pierdut.
Din așund apa veni să dojenească suprafața prea limpede
De pe ferigă căzu o picătură și iață
Un fior scutură acel ceva din adîncuri,
Îl tulbură, îl șterse cu totul. Oare ce-a fost
Acea părere de alb? Adevărul?
A fost un strop de cuarț? Însfîrșit, ceva : a fost ceva . . .

În romînește de ANGHEL DUMBRAVEANU

FREDERICH PROKOCH

U L I S E C E L A R S D E S O A R E

*C*înd Ulise cel ars de soare se-nclină deasupra apei
Și printre clipocelile valurilor auzi strecurîndu-se
Cîntecul acesta . . . înțelese decît fluieretele vîntului
Mai mult și mai mult decît șopotirile apei ;
Ciulindu-și urechile, cînd desprînse
 profund și neschimbatul
Cîntec al marinarilor pierduți, cum unduiau
 prin mijlocul apei către fărîm ;

*Auzi cum suie din morminte de nisip,
 sãpate de apele mării
 și clãdite de mare,
 Vocile suspinãtoare și fãrã de capãt ale inecașilor.
 Mãcar cã nu puteau fi deslușite decît ca o melodie
 Aproape-n întregime urzitã-n batiștea valurilor, el auzi
 Din dupã-amiaza leșinatã, pe care-o podidise soarele,
 Rotunde cum suie cuvintele și îngrozitoare. Și totuși nu-și putu
 Aminti de-un singur cuvînt — sau mai degrabã,
 neîndrãgînd
 Dintre ele niciunul, niciunul nu jostt :
 însingurat și aspru,
 îi plãcea doar duca,
 Nãpãdit de nostalgia pãsãrilor cãtãtoare și purtînd
 în priviri ascușitul și rãdutea
 dintr-un ochi de pasãre.
 Mai neagrã și mai fãrã de-adînc
 decît adîncurile din fața
 coastelor Portugaliei,
 Cîțiva dintre noi vãzurã acea stîncã,
 aïdoma unei zeitãți
 care se-naltã din mare.
 Și cum ne strãduiam sã aflãm ce ne pregãtește soarta,
 Ușor,
 pe cînd mintea cãpãta tãișuri lucitoare,
 inima porni sã se nimiceascã.
 Pînd și feșele șirete și obrajii biciuiți de șurtunã,
 toate, toate
 Furã mototol fãcute și-și luarã pedepse. Deși vii încã,
 Ochii lor sticleau ca ochii de mort sau de leșuri sãlbatice.
 Ulise cel cu ochi negri, vicleanul ins cu inimã de cultur,
 Bãrbat ciocotînd de putere, om cu pași grei,
 inzeștrat cu ochiul
 și neliniștea pãsãrii,
 Asculta printre clipocelile valurilor, auzea
 Acea melodie copleșitoare zdrobind inima — și înfelese.
 Sudoarea îi îmbrobonã pieptul tãciuniu.
 Iubînd ceea ce este-n afara înfelegerii și neîngãduit,
 iubînd numai duca în larguri,
 El înfelese cu spaimã ceea ce în cîntecul sirenelor era
 de neînlãturat ; cãci, într-o asemãnãtoare
 mãsura, cu sine el ducea
 O carne care repede se-aprînde și-o inimã ca piatra de asprã.*

EDGAR LEE MASTERS

A N E R C L U T E

Mereu, în timp ce porunceam vin sau bere,
Încecau mereu să mă-ntrebe,
Mai întâi la Peoria, pe urmă la Chicago,
Apoi la Denver, la Frisco, la New-York sau pe unde trăiam,
Cum de-am ajuns să duc o asemenea viață
Și care a fost începutul.
Ei bine, le-am spus, la-nceput o rochie de mătăasă
Și săgăduiala de căsătorie a unui om bogat —
(Era Lucius Atherton),
Dar nu mărturiseam adevărul.
Să presupunem că un picu înhață un măr
De pe taraba unei dughene
Și care mai de care, toți se întrec să-i zică hoț :
Gazetarul, ministrul, judele, poporul —
„Un hoț“, „un hoț“, „un hoț“, oriunde se duce
Și din pricina asta nu găsește de lucru, nu câștigă o piinc,
Fără s-o șterpelească ; de aceea șincul se va deprinde să jure
Iată cum judecă oamenii șurtul unui măr,
Făcîndu-l pe copil ceea ce numai din întîmplare este.

L U C I U S A T H E R O N

Cînd îmi da spicul mustății și-a-nceput
a mi se căni părul, eu — care purtam
Pantaloni strimți, iar la acul
Cravatei un diamant —
Ce mai crai nu ți-am fost și de cîte pozne nu m-am ținut . . .
Dar pe urmă, cînd firele părului mi-ncărunțeau cîte unul,
Iată ! pe urmă, că o nouă răsadniță de fețe
Mă lua în bătaie de joc, fără să se mai uite la mine.
Și nu mai aveam zăpăcitoare femei,
De care să fii socotit un dila — dat dracului, fără strop de inimă.
Nu mai aveam decît afaceri, plictisitoare afaceri
Mereu privitoare la alte zile și la alți oameni.
Vremea trecu în vreme, pînă ce ajunsei la restaurantul lui Mayer,
Să mă indeletnicesc doar cu comenzile :
Un Don Juan fără dinți, mocofan, dat la o parte ! . . .
Există o umbră măreață care cîntă
Despre una numită Beatrice
Și acum pricep de ce vigoarea care pe el l-a înălțat,
Pe mine în mlaștina vieții m-a-mpins de-a berbeleacul.

În romînește de ION CARAION

DOUĂ CULEGERI LIRICE

Extraordinara fecunditate a poeziei noastre lirice în cei douăzeci de ani de la Eliberare — perioada istorică incomparabilă, și din acest punct de vedere, față de toate celelalte ale evoluției literaturii române, — dă posibilități de cunoaștere, de valorificare și de exemplificare pe care niciodată gustul estetic al publicului cititor și nici competența criticilor și istoricilor noștri literari nu le-au mai avut. Desigur, lumii creator — alit de viu și de exploziv — nu poate fi cuprins în toată plinătatea expansiunii sale, însă, ca orice proces de reflectare, el poate fi perceput, cîntărit și judecat după valoarea realizării lui. Multe sentimente estetice se conturează și se adăucesc prin conținutul nou, prin extrem de bogata tematică pe care o oferă nepuizabilele izvoare de inspirație ale vieții noastre noi, prin folosirea unor mijloace de expresie originale sau tradiționale în procesul transfigurării artistice. În acest sens, antologiile au o importanță ce depășește rolul lor de a culege „flori alese”, chiar dacă pot ridica obiecții privitoare la metoda științifică sau la criteriul de selecție adoptat de editori.

Cele două culegeri de poezie lirică apărute recent*) au o utilitate incontestabilă. Din punct de vedere cultural, antologiile au importanța celui mai eficace și celui mai direct instrument de informare. În dezvoltarea procesului de revoluție culturală pe care îl trăim, antologiile bine întocmite devin un mijloc accesibil de înțelegere și de formare a unei noi mentalități estetice, scriitorii fiind nuncitori de avangarda ai intruchipării frumuseții ce-o trăim.

Poezia română contemporană indeamnă la o cuprinzătoare privire asupra liricii românești, arătînd alit contribuția generației mai în vîrstă cît și aceea a generației tinere și foarte tinere de poeți în acești douăzeci de ani de construcție a socialismului. Cei 110 poeți cuprinși în această culegere, deși nu sînt toți cei ce scriu azi versuri — și nici chiar toți cei ce au publicat volume! —, prin versurile reproduse în această culegere de peste 500 pagini, ne dau fără îndoielă o idee asupra ceea ce are poezia noastră lirică mai specific, din punct de vedere tematic și mai personal, din punct de vedere al stilului și al tehnicii artistice folosite în exprimare.

Prefața și tabelul cronologic, semnate de criticul Eugen Simion, sînt remarcabile și ajută mult la fixarea unei concepții sintetice asupra liricii noastre contemporane. Cea dintîi ridică probleme extrem de interesante, deși nesistematizate, în legătură cu originalitatea, cu unitatea de concepție și diversitatea de stiluri și arată contribuțiile cele mai de seamă ale personalităților lirice depuse în efortul creator al tuturor generațiilor. Prezența poezilor minorităților naționale — în traduceri uneori foarte frumoase semnate de Ioanichie Olteanu, Ștefan Aug. Doinaș, Al. Philippide, V. Porumbacu, ș. a. — sporește valoarea antologiei. Diversitatea și subiectivitatea criteriilor de selecție sînt evidente, cu toată dificultatea pe care o provocă numărul inevitabil restrîns de pagini și faptul că au existat, se pare, mai mulți autori ai culegerii, deci s-au admis, din capul locului,

*) Poezia română contemporană, culegere, București, 1964. Biblioteca pentru toți. Editura pentru literatură

Din lirica mării, antologie, Editura pentru literatură, București, 1964

unele concesii, evitându-se susceptibilitatea celor ce acceptau să figureze chiar cu o singură poezie. Dar, chiar dacă alegerea versurilor nu poate fi astfel reprezentativă și nu satisface decât cel mult preferința subiectivă a poezilor, e sigur că a existat totuși un indiciu de valoare, ușor de observat în atenția și spațiul cuprins de fiecare poet în parte, numărul poeziilor reproduse fiind conștient drămuț. Prin această valorificare statistică, de pildă, după părerile autorilor antologiei există o ierarhie certă, în care G. Călinescu are aceeași valoare cu Lucian Blaga, Al. Philippide, Demostene Boez, Otilia Cazimir și Al. Andrișoiu; Marcel Breșlașu e egal cu Radu Bouréanu și Victor Eșimiu; Eugen Iebeleanu nu se deosebește în talent de Cicerone Theodorescu, iar dintre cei mai liniți nici Nichita Stănescu de Cezar Baltag și Ilie Constantin, după cum Nicolae Stoian(1) nu e mai prejos nici măcar față de Gheorghe Tomozei! Labilitatea și ciudățenia unui altare criteriu de valorificare ar părea neintemeiată, dacă un alt criteriu în afară de acela al numărului ar putea fi observat mai clar. Ar fi mai rațională considerația că nu toți cei ce scriu versuri au o personalitate lirică deplină conturată, că în genere cei ce o au sînt mai rîșiși decît mai cunoscuți, poezile lor cu adevărat antologice sînt în deșințit mai puține sau mai multe decît să suporte selecționarea cantitativă. Culegerea putea să prezinte fenomenul liric actual sau după numărul volumelor sau după calitatea estetică, mobilizatoare, inovatoare a versurilor. Din materialul bogat și foarte variat al culegerii — în care impune lirica cetățenească — diferența s ruc-turilor stilistice e bătăcare la ochi, alit pe latura măiestriei artistice (Tudor Arghezi, Mihai Beniuc, Eugen Iebeleanu, Maria Banuș, Al. A. Philippide, A. E. Baconsky, Ioanichie Olteanu, Ion Brad), a originalității expresive (Lucian Blaga, Ion Barbu, Geo Dumărescu, Nichita Stănescu), cit și a unei anumite rutine (Victor Eșimiu, T. Măinescu, Cicerone Theodorescu, V. Tulbure, Al. Andrișoiu). Poeziile alese sînt rareori reprezentative, dar ele totuși exprimă o anumită individualitate și astfel, mai limpede sau mai puțin limpede, percepția estetică întuiește valoarea sufletului oglindit în ele, sinceritatea, originalitatea sau adîncimea lui. Din păcate, toate poeziile care exprimă bunăoară sentimentul mării în acest volum se regăsesc și în culegerea întocmită de Vasile Nicolescu (au apărut doar în aceeași editură!).

Cel ce citește versurile cuprinse în această antologie incompletă își dă seama că lirica romînd contemporană reflectă din ce în ce mai mult tendința netă înspre adîncirea interioară a motivelor, înspre variația continuă și răscolitoare a tematicii și perfecționarea neobosită a procedeelelor stilistice. În ciuda lipșirilor ei, culegerea dă o imagine de ansamblu asupra evoluției calitative a poeziei contemporane. E clar că eforturile creatoare a celor mai mulți poeți se chealăsc acum în lupta împotriva idilismului și a poeziei emfatică, împotriva poeziei grandilocventă în expresie, hipertrofiată în excrescențe lirice demonstare, poezie care masca de cele mai multe ori un vid afectiv sau care — în cel mai bun caz — împrumută manierei sentimental-romanțioase o vibrație de natură livrescă. molcuța și implicit neconvîngătoare.



Cealaltă antologie de versuri apărută recent, și careia i s-a resinșit de atîtea ori lipsa, este întocmită și prefațată de Vasile Nicolescu și se întitulează: — *provațător!* — Din lirica mării.

Marea — se știe — este unul din marile mistere ale mișcării, fiindcă acoperă multitudinea aspectelor naturii și contrazice finalitatea biologică și rațională a permanenței, este imaginea copleșitoare a frîmintării sterpe, sublime și eterne, a însuși paradoxului format al frumuseții, o nelimitare a limitării. Ea înspăimîntă și atrage, deci e firesc că a stîrnit întotdeauna sentimente pu'ernice poezilor. Autorul antologiei, el însuși poet, încearcă să cuprindă polivalența motivului marin în oglinda literaturii noastre, insistînd, în mod explicabil, asupra „dimensiunilor interioare” pe care le-a avut realitatea fascinantă a mării în sufletul lui Eminescu, în ciuda faptului că elementele folclorice și de mitologie autohtonă sînt neînsemnate, ca de altfel și rezonanța anemică a motivului marin, la înaintași. Caracterizările făcute pentru a sublinia noul orizont problematic al temei în poezia romînd contemporană justifică punctul de vedere adoptat de autor în alegerea textului, îi dezvăluie acestuia un anumit spirit critic și-i confirmă totodată pasiunea estetică neîndoieimă. Antologia însă diversifică motivul principal al cîntecului mării în patru cicluri întitulate: *Mare aeternum*, *Omul și marea*, *Tărîm pontic* și *Cîntecul de dragoste al mării*, în fond capitolu ce nu poț specifica, mi se pare, aria conceptului tematic, ci maschează mai degrabă unele preferințe, motivează concesii subiective făcute inevitabil în trierea textului folosit, surmontează o difiicultate, mai puțin neglijabilă decît cea bibliografică bunăoară. (O antologie se cuvine să indice totuși izvoarele bibliografice, mai importante din punct de vedere științific decît reproducerea, astfel puțin controlabilă, a unui text!). În felul acesta, cele patru cicluri permiț

autorului să pună la începutul materialului ales poezia Dintre sute de cărți de Mihai Eminescu, cu toate că nu renunță la Vasile Alecsandri, ca dealtminteri nici la Duiliu Zamfirescu, D. Anghel, Alexandru Macedonski, Mircea Demetriad, Traian Demetrescu, ale căror imagini marine sînt mai puțin apreciate, firește, decît cele ale poezilor contemporani, repetați în două sau chiar trei capitole și avînd reproduse mai multe texte (cum ar fi Victor Eftimiu, Nina Cassian, A. E. Baconsky, Ion Bănușă). De acord cu autorul că valoarea unui poet nu depinde de faptul dacă el a cîntat sau nu și marea, consider îndreptățit și ușor de înțeles faptul că acei poeți care au vibrat mai des de sentimentul mării să aibă parte de mai multă atenție într-o asemenea culegere, decît cei ce-au cîntat marea accidental sau au folosit imaginile ei doar ca procedee stilistice, de comparație. E îmbucurător așadar că Ion Pillat figurează cu 10 poezii, Eminescu cu 7, D. Anghel și O. Goga cu 5, Macedonski și Nina Cassian cu 4, dar e regretabil că lui Vasile Alecsandri nu i s-a reprodus decît Pe malul mării (lipsind de pildă, Dorul de mare, reprezentativă pentru factura lui creatoră), iar din alți de obsedatul de mare Ion Minulescu numai 3 (și nu cele mai caracteristice!). Un poet dotat, al cărui întirziat volum de debut se intitulăza Cartea marelui, Ștefan Augustin Bănuș este reprezentat în culegere doar cu Pescărușul său alegoric și cam convențional, pe cîtă vreme din Emil Giurgiuca Frumusețea, — pentru a nu mai da și alte exemple, la urma urzii ușor de atribuit factorului subiectiv al valorificării estetice.

Oricum chiar incompletă, antologia aceasta a mării umple un gol și are calități remarcabile, iar lui Vasile Nicolescu, autorul ei, nu i se poate reproșa gustul selectiv de o adecvată sobrietate. Apariția antologiei într-un elegant volum și faptul că Editura pentru literatură a înțeles să prefăcască roșul unor culegeri antologice de poezie ne dă speranța că în curînd ar putea apăre și alte antologii lirice, ca de pildă lirica anotimpurilor, a muntelui sau a pădurii.

N. ȚIRIOI

LITERATURĂ ȘI CONTEMPORANEITATE

Volumul de studii de critică literară Literatură și contemporaneitate, apărut în toamna acestui an, refuză un bilanț literar, cu aspecte contabile. Mai întîi, pentru că un asemenea bilanț s-ar anunța dificil, dată fiind varietatea și multitudinea de preocupări a studiilor care compun volumul. Dar și pentru că o însușire enunciativă asemănătoare cu o tablă de materii (poezie, proză, dramaturgie, — istoria literaturii contemporane, particularități stilistice, ș. a.) nu își dovedește decît în prea mică măsură utilitatea. Mai interesantă și, neîngaduit, mai folositoare, ni se pare stabilirea ciforva constante care, în majoritatea studiilor din acest volum, mărturisesc evoluția actuală a criticii literare.

Principala caracteristică a acestor studii, intrucît le considerăm ca o unitate globală, ni se pare efortul spre o comprehensiune mai înaltă a creației literare. Judecata de valoare nu mai e raportată astfel la o caracteristică sau alta ci la un complex de cauze, la o pluralitate de criterii artistico-ideologice. Opera literară e privită astfel în funcție de problematica socială pe care o reflectă. Dar această raportare nu se face la modul sociologicant vulgar, criteriul tematic încetează de a fi unicul barem al judecării de valoare: principatul e imaginea globală a operei de artă ridicată la o treaptă înaltă, aceea a semnificației filozofice. Astfel în Umanismul poeziei noastre contemporane G. Ivașcu subliniază articulația filozofică a poeziei contemporane și învederează modalitățile specifice prin care această filozofie accentuează raportul între om și natură. Motivul horatian al trecerii noastre prin timp devine astfel, la Mihai Beniuc, „un cîntec al vieții ce nu se pleacă morții, mărturie-reprezentativă a unui nou umanism propriu societății socialiste. Din această poezie nouă, socialistă, arată Paul Georgescu, se desprinde o nouă imagine a omului” (O imagine a omului). Analizînd versurile lui Mihai Beniuc, criticul observă că în astfel de versuri se reflectă demnitățile unei epoci întregi. În această ordine de idei trebuie amintit și studiul lui D. Costea Concepția despre lume și viziunea poetică. Criticul operează aici distincții sugestive între poezii de Blaga, Arghezi, A. E. Baconsky învedereînd particularitățile unor

concepții despre lume cu o aderență din ce în ce mai apropiată de aceea a ideologiei și concepției noastre despre lume și viață. Raportarea întregii problematici a operei literare la o atitudine filozofică o întâlnim și în studiul lui Vicu Mindra: Momentul Eliberării și raporturile dramaturgiei cu istoria. Analizând drama lui Horia Lovinescu: Citadela sfărâmată, criticul arată, cu sașucitate, că ceea ce îi este caracteristic acestei drame e despărțirea de individualism. Comparând teatrul lui Ibsen, critica făcută de pe poziții individualiste de către acesta familiei și societății burgheze, cu problematica discutată în piesa lui Horia Lovinescu, Vicu Mindra subliniază cazul limită, lichidarea practică a individualismului, reprezentativ pentru Citadela sfărâmată și pentru reprezentantul tipic al acestui individualism exacerbât: Matei. Apare astfel, în Citadela sfărâmată, o evidențiere a unui raport superior între om și istorie, o rezolvare, într-o operă literară românească de o superioară calitate artistică, a uneia dintre cele mai discutate probleme în dramaturgia universală contemporană.

O altă caracteristică subliniată de critica literară în volumul Literatură și contemporaneitate este acela al „acutului simț al istoriei”. E vorba, întâi, de analiza unor memorabile romane istorice (Nicoară Poșcoavă, Un om între oameni ș. a.), romane care propun o perspectivă nouă, revoluționară asupra trecutului. Dar acest simț acut al istoricului se traduce și în romane contemporane, cu subiecte din vremea noastră, romane care învederează „conținutul istoric exploziv” (Ob. S. Crohmălniceanu: Proza noastră în ultimii douăzeci de ani) al timpurilor pe care le trăim.

O altă particularitate remarcabilă a studiilor reunite în acest volum ne apare în tendința de a pătrunde, cât mai adinc, în intimitatea operei literare. Sesizarea unui înalt nivel de idei și acutul simț istoric al literaturii contemporane românești a îndreptățit pe criticii literari să încerce, mai ales, sinteze generalizatoare. Eforturile de a sesiza particularitățile cutărilor scriitorilor, vor necesita acum investigații analitice. Întâi, aceasta înseamnă a studia o operă literară, dinăuntru. Dar nu numai atât, cum bine observă unul din semnatarii volumului: „Ne apropiem din ce în ce mai culezător de aspectele specifice ale genurilor literare” (S. Damian: Tendințe și stiluri). De aici cercetarea compoziției, a stilurilor, stabilirea unei corelații în problematică, și mai ales, sublinierea unor particularități ale conținutului. E firesc deci ca elaborarea atitudinii critice e, în asemenea cazuri, mai dificilă intrucât apar nu puține opinii controversate, discutabile. Așa se întâmplă și în ultimul studiu amintit. Ceea ce își propune S. Damian e de a caracteriza, prin relevarea unor trăsături definitorii, particularitățile stilistice ale citoroa prozatori. Noțiunea de „stil” e întrebuințată însă aici în mod echivoc, restrinsă — se pare — la unele particularități compoziționale, ceea ce dă naștere la discuție. Iată, de pildă, care ar fi specificul stilului lui Marin Preda: întâi, acest stil s-ar caracteriza prin refuzul stilului paletic. O negație însă, vom observa noi, nu e un element al unei definiții. Apoi, continuă S. Damian, acest stil s-ar caracteriza prin „convergența în jurul unui erou, lucrurile fiind privite din unghiul lui de vedere”. Opinia aceasta, care poate fi adevărată, în cazul unor nuvele ca Desfășurarea, Ferestre întunecate (și aceasta din cauza unor particularități de compoziție ca specie literară, ale nuvelei), devine discutabilă în cazul Morometilor, unde pe lângă unghiul de vedere al lui Moromete avem cel puțin încă două, acela al lui Țugurlan și Bălosu, și apare ca neavenită în Risipiții unde apar multiple unghiuri de vedere. Sau, pentru a da încă un exemplu, care este „stilul” lui Eugen Barbu? Formula de „neutritate epică” de care vorbește S. Damian referindu-se la Șoseaua Nordului, sună frumos dar raportată la ceea ce vrea să spună e, pe puțin, obscură.

Precizările făcute adineaori, departe de a voi să înfirme valoarea unui studiu informat, prob, și cu nu puține tendințe spre originalitate, vor doar să învedereze greutățile firești pe care le ridică, în calea criticii literare, efortul unei analize din ce în ce mai exigente și mai subtile. Vom recunoaște, de altminteri, în studiul lui S. Damian, pedoaria convingătoare în favoarea unor modalități noi în tehnica compoziției romanului, analiza arborescentă de obârșe proustiană, însușită cu rezultate revelatorii de Camil Petrescu și delectată până și la G. Călinescu, „într-o altă osmoză a modalităților epice, dar în aceeași căutare a autenticității”.

Un toc important, în economia volumului îl ocupă, capitolul Direcții originale, capitol în care se încearcă a se preciza ce aduc nou, în contextul literaturii contemporane, principalele specii literare ale prozei: romanul, nuvela, reportajul. Neputându-se permite o analiză amănunțită a acestor interesante studii vom menționa doar câteva din ideile lor centrale. Lucian Raicu procedează astfel la o interesantă analiză a originalității romanului lui Marin Preda, Risipiții. Esențial este, în acest roman, ca și în oricare alt roman, nu construcția sa epică ci tocmai proecțiile sale psihologice, sporul de cunoaștere pe care, din unghiuri de perspectivă inedite, îl realizează romanul în adâncirea personajelor sale. Observația aceasta,

excelentă, se alinază însă, în studiu, cu depășita trecere în revistă a altor câteva romane că-ora li se face o analiză nu prea convingătoare (e într-adevăr criticul convins de „direcția ascendentă”, în opera lui Zaharia Stancu, marcată de romanul Pădurea nebună). Nuvela, studiul lui Nicolae Manolescu, e o cercetare (poate după unele criterii îndeajuns de subiective teoretice) a unui număr întins de nuvele, în timp ce Reportajul și actualitatea de Gabriel Dimisianu își impune unele precizări teoretice în ceea ce privește „condiția reportajului literar”. În general trecerea în revistă a principalelor reportaje scrise în ultimii ani e făcută cu bunăvoință. Defecțele sînt detectate, metehna e veche, în scrierile unor reporteri cu activitate sporadică, fără mare audiență, (Ștefan Haralamb). Disocierile făcute între diferite direcții de evoluție ale reportajului contemporan sînt, ca ipoteze de lucru, utile.

Un articol al mult regretatului Tudor Vianu: Cultura românească peste hotare, încheie volumul. Cercetătorul subliniază afirmarea pe plan mondial a culturii românești. Afirmarea pe plan mondial a culturii noastre, cunoașterea în lumea întreagă a literaturii noastre contemporane impune, ca o consecință firească, o ridicare continuă și a nivelului criticii literare, o discuție a problemelor literare de pe poziții înaintate și exigente. E un progres pe care volumul Literatură și contemporaneitate îl demonstrează în bună măsură.

TRAIAN LIVIU BIRĂTESCU

ÎNCEPUT DE STAGIUNE TIMIȘOREANĂ

Ceea ce impune, în primul rând, în acest început de stagiune teatrală timișoreană este performanța demnă de apreciat a celor patru premiere, scoase în prima lună de la ridicarea cortinei. Între 26 septembrie, când publicului i s-a înfățișat în premieră pe țară *Ifigenia în Taurida* (totodată, întâiul spectacol la Teatrul de stat din Timișoara cu o piesă din dramaturgia clasică elină) și 31 octombrie, data celei de-a 4-a premiere cu o altă primă prezentare pe țară (*Anton Pann* de Lucian Blaga) se interpun datele a încă două premiere: *Fizicienii* de Friedrich Dürrenmatt — și aceasta, premieră pe țară — și *Judecata* de Teodor Boșca.

Simpla enumerare arată că alegerea n-a fost o concesie minimei exigențe, iar ceea ce dorim a sublinia în continuare — și punerea în scenă a urmat fidel valoarea textelor, străduindu-se a le da o exprimare scenică de valoare. De aceea intervalele scurte în care s-au succedat — spre bucuria publicului — cele patru premiere, nu pot fi trecute pe seama dorinței de a „ține piept” așa zisei „concurențe” a micului ecran, ci întâi de toate, performanța aceasta are la temelie dorința teatrului și a conducerii sale de a atrage un public cât mai larg, încă din primele zile ale stagiunii. (Pe alt plan, acestei dorințe îi răspunde acțiunea de abonare a premierelor, soldată până acum cu 2000 de posesori de carnele la toate spectacolele inedite). E apoi dorința ca spectatorul să poată alege. Și într-adevăr o piesă clasică elină, două piese românești și una din repertoriul occidental contemporan constituie tot alțea puncte de atracție, de alegere pentru largi categorii de spectatori. O paralelă cu începutul de stagiune 1963/1964, când prima premieră s-a lăsat atât de mult așteptată, atribuie actualei situații un certificat cu certe și demne de apreciat virtuți autoeritice.

Pregătite de echipe conduse în mod paralel de către regizorii Iannis Veakis și Constantin Anatol, spectacolele începutului de stagiune 1964/1965 au antrenat cele mai bune forțe actoricești ale Teatrului de stat din Timișoara, încercând încă de la debutul stagiunii, efortul spre calitate. (*Ifigenia în Taurida*, tragedia lui Euripide, a cărei montare a fost condusă cu îndelungă migală și cu o originală viziune personală, purtând atributele modernității, de către Iannis Veakis, a constituit pentru actori o școală a expresivității interpretării, o școală a sobrietății și a liniutei scenice, iar pentru publicul larg, un prim contact pe scena proprie, cu dramaturgia vechii Elade. Să adăugăm că în rolul titular, Gilda Marinescu a izbutit o creație cu totul remarcabilă. (Pe de altă parte, regretăm că programarea lunii noiembrie nu ne-a oferit, până la încheierea actualului număr al revistei, posibilitatea de a revedea spectacolul, pentru a insista, cum s-ar fi convenit, asupra acestei realizări școlare de înaltă artă, atât pentru interpreți, cât și pentru public. Rara programare a *Ifigeniei* nădăjduim, totuși, că nu înseamnă o anume sfială în a impune spectacolul unui public încă — ce-i drept — puțin avizat, dar nu rebarbativ la valorile teatrului antic.)

Cel de-al doilea spectacol al lui Iannis Veakis la Timișoara în actuala stagiune (căci prin 1955/1956 regizorul ne-a oferit *Strigoii* de Ibsen într-o montare ce stăruie încă în amintirea noastră), a dovedit seriozitatea metodei de lucru a acestui regizor foarte sever cu sine și cu interpreții. Soluțiile sale reflectă rigoarea unui spirit ales, limpiditate și

sensibilitate pentru valențele teatrului liric. În acest sens, *Anton Pann* a constituit un text cum nu se poate mai potrivit.

Încă de la apariția parțială a piesei în *Luceafărul* (decembrie 1962) s-a remarcat locul aparte și chiar revirimentul pe care-l reprezintă *Anton Pann* în dramaturgia lui Blaga; abandonarea modalităților mitico-mistice de dinainte reprezintă în același timp și o opțiune pentru realism. Strictea determinare a locului și timpului acțiunii se conjugă cu respectul pentru adevărul istoric, căutat printr-o staruitoare documentare de arhivă. Respectul acesta pentru adevăr n-a exclus însă o viziune profund personală, auroclata de romantism și învaluită de un profund simț tragic, asupra acestei proeminente și originale figuri a trecutului nostru literar. *Anton Pann* e într-un anumit fel o piesă cu teză, care-i servește autorului pentru o demonstrație filozofică, ale cărei argumente nu sînt ades transfigurare în metafore, în imagini, ci expuse direct, conceptual, mai ales în parțitura personajului principal. E vorba de o dezbateră dramatică pe tema condiției social-psihologice a poetului de geniu într-o orînduire bazată pe durele realități ale exploatarei. Așa se și explică implicațiile tragice ale conflictului, surprinzătoare oarecum pentru eligia ce ni s-a transmis despre acest „isteț fin al Pepei”; sînt notabile pentru modernitatea lor considerațiile lui Anton Pann (cel din piesă) despre conștiința de sine a poetului, despre rădăcinile populare ale artei sale. O frumoasă expunere capătă în text ideea necesității vitale a „atingerilor” cu lumea, fără de care arta poetului ar seca, s-ar vesteji. Păstrînd unele convenții ale trecutului romantic, Lucian Blaga a uzat de pildă de o corelație cu scopul de a explicita viziunea sa literară asupra personajului: apropierea lui de poștasul Panțu, stăruința cu care ei apar ca exponenți ai sentimentelor populare, travestiul quadrimensional al haiducului, urmăresc să transpună dramaturgiei idei timpzi, ca exprimare literară și ideologică. De subliniat pe lângă luciditatea lui Anton Pann, prin care-și exercită acțiunea sa critică, paralelismul conduitei celor doi eroi pozitivi, ipostazele ilustrative imprimate personajelor din tagma burghezicii, care completează fațetele unei clase asociînd lipsa de scrupule, pusă în slujba unui mobil afacerist, cu obscurantismul înăbușitor, cu opacitatea față de tot ceea ce e generozitate și frumos. Harțuit și urmărit mereu, rînil sufleteste și trupește, suferînd dar sfidîndu-și adversarii cu umorul stenic, cu hazul lui robust, Anton Pann duce peste final, către viitor (cum o subliniază apoteoza din ultimul act) mesajul încrederii nealterate într-o societate a binelui și a împlinirilor umane.

Cu idei alit de explicitate, cu verdictul apăsător spus, e firesc ca critica să fi văzut în ultima piesă a lui Blaga, un ecou al vremii noastre. De pe pozițiile contemporaneității a și fost de altfel pusă în scenă și în așa fel încît valorile ei devin evidente fără ostentație, într-un „montaj” atent și echilibrat construit, cu aplecare asupra detaliului, de „prim plan”, detașat cinematografic, estompînd prin aceasta caracterul static al unor scene. Regia a fost ajutată consistent și de un decor (semnat de Elena Veakis) care, stilizînd cu măiestrie și cu fantazie, subliniază fezicil alit atributele poetico-romantice ale piesei cit și culoarea locală.

Din păcate, despre interpretare nu se poate vorbi fără anumite rezerve. Întii de toate se cuvine a aprecia creația artistului emerit Gheorghe Leahu, care a avut de făcut față unei partituri întinse și a două ipostaze scenice diferite ale personajului (cînd există un Anton Pann de dinainte și de după rînire). Ajutat de o mască, în care detaliile portretului scriitorului transmis posterității se recunosc ușor, actorul a creat o compoziție vie, originală, practicînd un joc reținut, sobru, iradiînd optimismul antonpannesc intrinsec, făcînd să apară acel Anton Pann volubil, copilăros la început, plin de forță spirituală, visător, și apoi sensibilitatea lui rînită, stăpînită de o amară înțelepciune. Diferențierea s-a făcut fără a rupe unitatea rolului, cu acel nerv și simț al măsurii ce caracterizează jocul actorului. Cei drept, în a doua ipostază, Anton Pann, deși nu-i lipsește mîndria și demnitatea, nu e ferit nici de o tristețe depresivă. Creația însă merita, în ansamblu, o apreciere caldă. Au contribuții valoroase și alți actori: Emil Reus, care și-a construit inteligent și cu măsură rolul aceluia viclean și rapace editor Chircu, Radu Ayrain (popa Nicolae) intruchipînd cu pricepere ipocrizia și duritatea eclesiastică a popii din Șchei. Cătălina Buzoianu, menționabilă pentru durerea reținută și puritatea acriană atributele Ioanei, soția și dragostea impenetrabilă și idealizată a lui Anton Pann, dar cu observația că jocul actriței putea cunoaște game mai subtile. Dora Chertes a însuflețit-o pe Nușca, exuberantă și robustă față din popor, unul din ideaturile pasagere ale poetului. Un rol cheie al piesei, acela al lui Groza-Panțu, ne-a apărut văduvit de fermitatea și vitalitatea ofensivă, alit de necesare în spectacol spre a realiza expresia împlinirii prin lăptă a spiritului protestatar al poporului. Tinărul actor Eftimie Popovici pare a fi fost covîrșit de greutatea rolului; el face din Panțu un tip excesiv reflexiv, parcă obosit și lipsit de viață. Adevărat, poștasul este o înfățișare travestită a haiducului, care cerea prudență și rețineră, dar pe undeva spectatorul trebuie să simtă nedismulata forță spirituală

și ura abia ascunsă a personajului. Nu e mai puțin adevărat că figura paznicului de noapte, mai articulată, se reține. Cit despre voana Sulta, așa cum ne-a redat-o Elena Simionescu, nu-ți poți opri o rezervă. Jocul actriței e parcă lipsit de efortul de a diferenția actuala apariție de alte roluri, asemănătoare din palnaresul ei. Este de așteptat un mai susținut efort de autodepășire. Putem încheia, totuși, că spectacolul timișorean marchează debutul scenei de bun augur al unei opere demne de prețuire.

Văzind *Fiziicienii lui Dürrenmatt*, în traducerea lui Aurel Buteanu, pusă în scenă de către Const. Anadol, ne-am reamintit de unele spectacole mai vechi ale acestui regizor, în interpretarea Naționalului clujean, îndeosebi de *Pygmalion*. Am regăsit acum într-un spectacol de succes, acea acurațete a mișcării, precizia și cizelarea replicii, slăruitoarea muncă de îndrumare a actorilor, ce par a fi coordonate ale stilului său regizoral. În piesa lui Dürrenmatt — a treia ce se joacă pe scenele din țara noastră și prima montată la Timișoara — surprinde plăcut viziunea regizorală atent elaborată, potențind prin grotesc și evidențierea absurdului situațiilor, valențele unei piese care pune într-o originală modalitate dramatică problema responsabilității față de omenire a omului de știință. Primul act, cu turn a lui evasipolițistă, cu atmosfera de coșmar a ospiciului de lux al lugubrei și paranoicei domnișoare dr. von Zandt, pare a fi convenit cel mai mult vervei reci, „englezești” a regizorului, urmată în actul II de acuta dezbateri de idei și de o serie de lovituri de teatru ce o mențin trează în atenția spectatorului. O serie de detalii, acele mici schițe dramatice care particularizează capacitatea regizorului pentru amănunt și nuanțe expresive: ne referim la scena cu familia lui Moebius și pastorul din actul I, la scena servirii mesei, în care efectele comice apar aproape exclusiv din pantomimă și mimică. În această scenă, până și cele trei roluri fără nici o replică aproape ale chelnerilor gardieni (Gh. Pătruș, G. Lungoci și S. Cimpeanu) capătă individualitate. Toate acestea sînt aici propriii maniere alese subordonate conținutului de idei. Văzind însă acum și *Pygmalion*, se impune constatarea că asemenea schițe de pantomimă par a prefigura în stilul regizorului un anume manierism.

Domii dintre roluri au un relief aparte, savantul Moebius (Gh. Leahu) și dra. von Zandt (Gilda Marinescu), roluri atât de diferite prin substanță și sens, dar atât de apropiate prin interiorizare și complexitate în interpretării. Genialitatea care se ascunde disperată și odrasla degenerată a unei dinastii de potențai față în față, într-o înfruntare grotesc- tragică, polarizează un conflict cu ample implicații actuale. S-au impus de asemenea și creațiile actorilor Șt. Iordănescu, artist emerit (comisarul de poliție), Radu Avram (Newton), Al. Ternovici (Einstein), Geta Iancu (Rose Moebius), Dora Chertes (Monica). Un decor funcțional (autor: Doina Almășan-Popa) punctează și susține atmosfera de grotesc și lugubru a acestui spectacol cu o piesă magistral construită și dedicată unui țel nobil: acela de a avertiza asupra primejdii folosirii în scopuri antiumane, distructive, a cuceririlor științei moderne.

Înainte de a discuta, pe scurt, cel de-al doilea spectacol al regizorului Const. Anadol, pe scena teatrului timișorean, să spunem câteva cuvinte despre textul piesei, cu atât mai mult cu cât e vorba de prima lucrare a autorului ei, tinărul dramaturg clujean Teodor Boșca. *Judecata* e o piesă de replică dar și de idei, un pretext ușor și agreabil pentru a spune bine lucruri grave. O comedie cu tractoriști, dar și o comedie despre etica socialistă, în care probleme despre prietenie, întrajutorare, fericire, sînt dezbătute firese, alert cu simț dramatic și atribut ce merita a fi spus în primul rînd — cu o bună cunoaștere și fină percepție a realității. Ca rezultat o dezbateri cu mult autentic și o piesă de succes care dezminte multe idei preconcepute despre piesele „cu țărani”, care, chipurile, n-ar interesa decît pe cei cărora li se adresează. Problemele ce se pun, sînt pentru spectatorul de azi, de un interes general: poate fi cineva fericit călînd în picioare fericirea altuia? Poate dăinii o prietenie fără respectul reciproc al demnității? Apoi, spun tinerii din brigada de tractoriști (și cu ei autorul), nu pot exista pentru cei ce trăiesc și muncesc în colectiv zone tabu ale existenței, totul interesează pe ceilalți și cum trăiesc, și cum muncesc tinerii și cum iubesc. „*Da, dăi cui? o palmă ești pedepsit de lege, nu-i așa?*” întrebă unul din ei. „Firește” i se răspunde. „*Da, dacă strici fericirea cuiva, să nu fii pedepsit?*” Dar nu atât ideea penalizării cît aceea a prevenirii delictelor morale constituie substanța piesei, exprimată în text prin „cazul” Dinu, axul caracterologic al conflictului etic, cel care concepe prietenia ca pe un lanț de servitui și contraservicii, iar dragostea ca pe un joc facil și amuzament de „băiat bine”. Piesă declarată „pentru tineret”, *Judecata* n-a rezistat pe alocuri tentației didacticismului, dar o salvată (ca piesă) de pricepera promițătoare a autorului ei de a construi replici, situații de un conț firese, în stare să definească figuri, caractere, să închege o intrigă dramatică. Așa sînt: tandemul Dinu-Trică (pentru latura „prietenie” a conflictului), Iustina, Trică, Gavriș. La drept vorbind, dincolo de individualități mai mult sau mai puțin conturate,

există în piesă un personaj colectiv și un spirit colectiv care acționează pe orbita eticii noi. Acesta e brigada (Gore, Gavriș, Petrea și, până la urmă, Trică), e opinia publică, devenită în condițiile satului nou, arbitru etic. Faptul exprimă însăși extinderea în zone tot mai largi a eticii noastre socialiste.

Cu o idee bine gândită, vizind dincolo de sectorul de muncă ales, Teodor Boșca și-a putut afirma talentul într-o comedie de idei plină de prosepțime. Pentru aceste merite prezintă mai puțină semnificație unele încrângăuri mai slab rezolvate ale conflictului, sau faptul că „judecata” finală seamănă a șablon, după procedeul asemănător la care am asistat și în filmul *Dragoste lungă de-o seară* și că însuși motivul pariului orgolios al unui tânăr (avind ca obiect inima unei fete) sună nițel a poncif. Important e că spectacolul „a prins” și face săli pline.

Regizorul a promovat cu curaj aproape numai actori liniari, Dinu cel plin de sine fiind încarnat de Păpăl Panduru. Cu o cântăre, cu pantaloni „mexicani”, cu șine, cu o bună prezență fizică și „tupeu” până la nerușinare, personajul a ieșit dacă nu cine știe ce complex (cum nici nu e), real, adevărat în agresivitatea și suficiența sa. Miron Șuvăgău (Trică) a știut exprima delicat și cu talent ezităările și zbaterile „asociatului” celui dintâi, mișcărilor de conștiință, potențate de darul comic promițător al tânărului actor (în stagiunea trecută l-am aplaudat în *Șeful sectorului suflate*). Gabriel Petrescu (Petrea) și-a redat personajul cu umor grav și bonomie, iar Miron Neșea (Gavriș) a intuii candorile și puritatea eroului său, deși spre final, tonusul interpretativ e în scădere. Sigur, știut și merite în jocul interpretelor feminine (Iustina — Gaby Marinescu, Tinca — Garofița Bejan și Anisia — Cătălina Buzoianu), dar impresia generală e că interpretarea lor a deservit spectacolul, simplificind adesea. Iustina măcar, după datele rolului, trăiește un moment intens dramatic, în care sentimentele se involburază și devin incandescente, până la roșu. Dar actrița afectează atît răceală încît din amintita ipostază dramatică nu mai rămîne mare lucru. Și apoi unde sînt nuanțele, acele pauze cu subînțelesuri în dialog, șlefuirea dicțiunii? Dezbaterca finală (*judecata*), nu lipsită de dramatism, devine o puțin strunită înfruntare, în care lipsa de nuanțare în replică și puținătatea detaliilor psihologice (mai ales în dezvăluirile celor patru-cinci îndrăgostiți) supără. Se spune că atunci cînd elementele complimentare ale unui spectacol nu „sar în ochi”, ele pot fi socotite mulțumitoare. Costumele sînt așa, ca linie generală, avînd la Dinu, un rol definitoriu. Și ținuta vestimentară a lui Trică a avut în vedere efectul comic. La Petrea, Gore, Gavriș n-am sesizat însă nici o diferențiere în ținută. Și decorul lui Virgil Miloia putea fi mai bogat în nuanțe: așa cum e, pare a se mulțumi să surprindă detaliile realiste, locale, rămîniind însă oarecum neutru față de conflictul etic al piesei.

Judecata a făcut parte în toamna aceasta din repertoriul multor turnee prin satele bînăre și va mai face încă, împreună cu alte spectacole viitoare, aflate încă în proiectul teatrului, în care piesa românească nădăjduim că și va găsi o mereu mai bună intruchipare scenică. Pînă atunci, prima floare proaspătă, de toamnă a stagiunii noastre, meriță a fi înregistrată ca pe o promisiune prețioasă. Nădăjduim de asemenea ca și de acum, pînă-n iunie, teatrul va menține ritmicitatea premierelor, conjugîndu-o cu atenția către o mereu sporită expresivitate și calitate în arta spectacolului.

SIMION DIMA

G. Ivașcu: „Reflector peste timp” (Din istoria reportajului românesc)

O culegere care, în primul rând, își justifică deplin valoarea informativă, oferind publicului un mănunchi din reportajele de început ale gazetăriei românești, accesibile până acum doar cercetătorilor din bibliotecă. În al doilea rând se fixează jaloanele evoluției reportajului, până la recunoașterea modalităților reportajului modern, în aceste rudimente ale genului.

Necesitatea unei culegeri cu un astfel de profil se impune de la bun început, autorul ei având în vedere o reală și îndelungată practică a presei românești. Volumul recent apărut este doar prima parte a unei ample istorii a reportajului românesc; fixându-și aria de cercetare asupra perioadei de început — anii 1829—1866.

Cu o cunoaștere clară a condițiilor de apariție și dezvoltare a presei în această perioadă, cit și a inexistenței reporterului ca atare, G. Ivașcu selectează cu atenție, dintr-un material vast, articole și informații ce se apropie într-o oarecare măsură de accepția actuală dată reportajului. Viziunea contemporană a slat la baza alcătuirii cuprinsului, materialul fiind permanent raportat la caracteristicile reportajului modern. Criteriul de selectare rămâne deci, al valorii, punctul de pornire îl constituie elementele comune alt acestor începuturi cit și reportajului modern, și anume „informația, reflectarea realității în sensul cel mai propriu al termenilor” (Prefața, p. V).

Deși gen constituit mult mai târziu, reportajul modern își recunoaște începuturile în primele încercări gazetărești. Sint prezente, în culegerea de față, scrisori și jurnale de călătorie apărute în presa vremii, care în mod deosebit, prefigurează caracteristicile reportajului actual (*Extractul din Jurnalul călătorului moldovan* de Gh. Asachi; *Memorial de călătorie* — fragmente — de Gr. Alexandrescu; *Călătorii, De la Baiona la Marsilia* de V. Alecsandri ș. a.).

Alături, de un relief neobișnuit în ansamblul culegerii, se impun adevărate reportaje literare, în accepția exactă a noțiunii (*Iuși în 1844* de V. Alecsandri; *Magaziile Iașilor* de Carlu Nervil (C. Negruzzi, *Serbarea Moșilor*), reportaje de un puternic ton ironic, ce releva prezența unui reporter-comentator cu nerv. Sint de asemenea articole în care pitorescul cotidian este înregistrat cu atenție (*Locul și portul românilor din Foenu*) și emoție (*O scurtă ochire asupra însemnătăților din Țara Moșilor*, de G. Ioanete).

Rămân însă multe „reportaje” ce nu explică cu nimic genul, mărginindu-se la informația impersonală, dublată de naivitate. Este cazul „reportajelor oficiale” și al „reportajelor montene”, după cum le clasifică, cu o terminologie proprie, G. Ivașcu. Prefața își ia rezervele necesare în fața acestor articole, prezentate ca simple documente de epocă, privind mai mult practica gazetărească.

Prefața, o clară și succintă istorie a presei românești în perioada 1829—1866, stabilește coordonatele evoluției ei, pornind de la ample argumentații sociologice. Asociațiile de idei sint multiple și îndrăznețe, mergind până la relații între fenomene apropiate în esența lor intimă, dar total străine prin însăși condiția existenței lor. (Ex.: „(...)reportajul românesc continuă, la începuturile lui cronicele. Un Zito Românul sau Pitarul Hristache au fost în felul lor niște reporteri nu lipsiți de înzestrare (p. XIV).

Comentariile din prefață cuprind o arie vastă și variată a problematicii reportajului, abordată sub diverse aspecte, exhaustiv aproape, deși uneori tangent.

Cu explicații esențiale, exacte și concise, notele de subsol se adaugă valorii informative a culegerii.

MARIA GALETARIU

Ion Minulescu: „Versuri”

Spiritul de bravadă, de poet neînțeles, elogierea noutății cu gesturi largi, ruperea de orice tradiție apar la I. Minulescu în articolele-program ale efemerelor reviste pe care le conduce, în mărturisirile literare și în poeziile sale. Poetul a arătat că anji petrecuți la Paris au fost hotărâtori în acest sens.

Debutul literar al lui I. Minulescu se înscrie însă pe linia poeziei înaintașilor. A publicat, nu fără dificultăți, fiind adesea respins, versuri eminesciene, semnate Nirvan sau I. M. Nirvan în *Povestea vorbeii*, în 1897. Întors în țară, oscilează încă. În *Viața nouă*, revista condusă de Ov. Densusișianu, Minulescu publică poezia *În pribegie*, împletire de sămănătorism (tema „dezrădăcinatului”), cu nostalgia plecării pe mare din *Plecare* de Al. Macedonski.

Iarna petrecută, împreună cu D. Anghel la Constanța, în 1906, e rodnică pe plan literar pentru amândoi poeții, dar mai ales pentru Minulescu. El a devenit un poet al mării și al nostalgiilor călătoriilor spre țărături și insule necunoscute.

Primul volum de versuri, publicat de I. Minulescu în 1908, a fost bine primit, a însemnat un succes al său, e rodnică pe plan literar pentru amândoi poeții, dar mai ales pentru Minulescu. El a devenit un poet al mării și al nostalgiilor călătoriilor spre țărături și insule necunoscute.

Primul volum de versuri, publicat de I. Minulescu în 1908, a fost bine primit, a însemnat un succes al său. Compozitorii de muzică ușoară le-au pus pe note și ele s-au răspândit în epocă „declamând în recital muzical iubirile necredincioase dar repede uitate”. (Ibid.). Acad. Perpessicius mărturisea că poezia lui Minulescu a corespuns sentimentalității generației sale, în nostalgi și melancolie (Vezi *Mențiuni critice*, I, și *Jurnal de lector*).

Față de culegerea din 1957, volumul recent apărut — îngrijit și prefațat de Matei Călinescu — e mult îmbogățit: 137 de poezii față de 99 cîte cuprinde sumarul culegerii din 1957, profilul poetic minulescian cîștigînd în nuanțe,

aspecte, atitudini. În general, nu sînt incluse în noua culegere versurile de minimă sau inexistentă realizare artistică.

După părerea noastră ar fi putut fi incluse în volum și alte poezii, *Sonet-ul din Romanțe pentru mai tîrziu*, un fel de replică lui O. Goga, cu aluzii la *Noi* și *Ottul*, dar în viziunea unui poet modernist, „neînțeles”. De asemenea putea fi inclusă în sumar *Gölterdämmerung*, pentru tonul ei voalat-ironic la adresa „schimbărilor” religiilor: „*Cine-o să ne-adrepte pașii spre mai bine? / În război, / Cine-o să ne poarte-armata spre victorii?*” Poezia *Cristos a înviat* este Duhovniceasca sa, dar după specificul minulescian, poezia e retorică și fără adîncime. Loviturile minunii nevăzute care-i bate în geam *păreau cadente străni de Janjara*”.

Studiul introductiv, *Ion Minulescu, poetul sau Resursele umorului liric*, bine informat, plecînd de la judecăți critice mai vechi (E. Lovinescu, G. Călinescu, T. Vianu), arată că specificul poeziei minulesciene constă într-o sinteză de umor și lirism. Deși se arată că poezia lui Minulescu poate fi ușor interpretată unilateral, datorită „dualității” sale, (așa s-a și întâmplat în trecut, vorbindu-se mai mult de sentimentalitatea minulesciană), M. Călinescu nu reușește întotdeauna, la rîndu-i, să evite o anume unilateralitate. Un prea mare accent se pune pe umor, urmărindu-se analitic în operă acest aspect, în detrimentul analizei concrete și a specificului lirismului minulescian, deși prefațatorul acceptă că în primele volume lirismul, sentimentalul, nostalgia sînt preponderente. Nu sîntem de acord că citațiile franceze, enunțurile, „*faconda neologistică*” s-ar înscrie sub semnul comicului. Ele sînt de retoricism, de muzicalitatea exterioară a poeziei lui I. Minulescu.

S-ar fi putut umări și „*viziunea de pictor*”, bogăția cromaticii poeziei minulesciene, sau legătura care se stabilește între „*natura poeziei și aceea dedicatului*” ei, laturi sesizate de T. Vianu în amintita postfață.

S. MIOC

Virgil Teodorescu: „Semicere”

După o absență îndelungată, Virgil Teodorescu reapare în librării. E greu, firește, să încerci, în cazul lui Virgil Teodorescu, să stabilești o legătură cu firele poeziei sale ante-

rioare. Experiențele, suprarealistice încă, căntările îndrăznețe din *Blănușile oceanelor* lipsesc aici cu desăvîrșire. *Semicere* e un volum în care poetul pare că și-a renegat total

experiențele anterioare. Că poetul își îndreaptă atenția (în ciclul *Caligrafia zilei*) spre oamenii Hunedoarei zilelor de azi, e foarte laudabil. Vocația lui Virgil Teodorescu în această direcție e însă destul de redusă cum și recunoaște de altfel: „Printre mașini și oameni și flăcări sint stingaci / ca vișa-ncolțită de haraci”. De reținut aci sint totuși câteva desene reușite, câteva elemente de pastel industrial care depășese noia comună (*La bluming, Dimineață, Transfigurare, Tindr ucenic*). Mai personal se arată a fi poetul în poeziile de evocare, în care se rețin numeroase efigii.

Constructorii minei e un poem inegal, cu îndrăznele compoziționale, cu multe pasaje prozaice, de tensiune redusă chiar: „Cuplorul / a sărit în aer. A sărit în aer în urma revoltei oamenilor de la Sonder-Komando, / a sărit odată cu ei. / Sub bombardamentul acela al găzii S.S. / Oamenii care spălau cadavrele / și le dădeau drumul pe igheab / în crematoriul incins până la alb / s-au transformat și ei în pulbere / au fost uciși melodic... Epicul (viața din lagăr), în acest poem, e completat cu unele „anexe” (*Anexe la textul 6, Anexe la textul 7*), părți lirice prin excelență, conștind în comentarii pe marginea evenimentelor descrise. Acestea se opresc asupra unui sentiment, asupra unui om, singularizînd, introspectînd. Tehnica e muzicală, în fond. Ca și în *Caligrafia zilei*, poetul reușește mai mult să surprindă atmosfera lagărului la modul pastelistic-descriptiv. Se rețin însă unele versuri de o reală concentrație și putere de sugestie. Citez astfel din capitolul 8: *Un măs-lin creștea încet de tot / Pămîntul era-nvelit cu pietre / Un măs-lin creștea încet, încet / Ca-*

prele pășteau iarba. / Și miroseau grozamele a sînge”.

Din volumul *Semicerc* însă poeziile de dragoste mi se par cele mai bune. Aci ne întîmpină mai puțină poză, mai puțină gesticulație gratuită și mai multă interiorizare. Inclinațiile lui Virgil Teodorescu spre poezia concentrată, spre poezia densă se vădesc din plin în acest ciclu. Iată poezia nr. 7: *Alerg spre imaginea ta / ca spre țintina rece / din mijlocul pustiei / dar goana violentă / Imi sfișie conturul”.*

Ultimul ciclu, *Opalul vinăt*, e un sir de evocări, de „peisaje”, unele în stil arghezian, a pămînturilor cehe. Imaginea e cam turistică, de excursie. (*Excursie* se intitulază și una dintre poeziile ciclului), deci de o profunzime minimă. Atmosfera generală însă păstrează ceva de ținut montan, din aerul unor orașe cu străzi de ev mediu, de „opal vinăt”, cum a denumit Nezval, Praga.

Ca mulți alți poeți, în călătoria sa, Virgil Teodorescu se oprește și în orașelul Lidice, fără să poată însă scăpa de câteva modele prestigioase: „Gauleterul Cehiei / use împușcat / Cică de trei băieți din sat / și drept pe deapsă, într-o noapte-n una / au ras de pe pămîntul ceh comună” sau: „s-a mai găsit, ca după calaclism / un pantofior, / șiretul de la storuri, / un bumb / o pălărie fără boruri” etc. Deocamdată se rețin, așadar, din acest volum, poeziile cu tentă pastelistică (nu toate), unele părți din poemul antifascist *Constructorii minei* și stănțele de dragoste ale ciclului *Semicerc*. Mai ales în acestea din urmă, mi se pare, poetul se regăsește pe sine.

CORNEL UNGUREANU

Ion Alexandru: „Cum să vă spun”

Debutul (editorial) al lui Ion Alexandru a fost bine primit de critică. S-a diagnosticat precis, s-au stabilit filiații exacte: Esenin, Labiș, chiar Pelofi, Beniuc etc. *Cum să vă spun* (poemul care dă titlul volumului) amintește de romanul liric a la Rimbaud. Mai sint la I. Alexandru și alte ecouri rimbaudiene. Unul singur: „Într-o poiană turgă cu fața către stele / Adolescentul doarme. El trebuie să crească” (*Adolescent*). Desigur, filiațiile sint una și influențele alta. Astfel *Imponderabilitate* („Dintr-un gest deveneam zbor / Dinspre lund spre soare / Pămîntul exista / Cînd sub tîmple / Cînd sub picioare”) poartă marca prea evidentă a lui Nichița Stănescu. Este „*Juțerul propriu*

strivit de piatră străină” cum spune prefața torul, Mihai Beniuc. Dar nu despre asta e vorba. G. Călinescu notează undeva că „a descoperi într-un tînr personalitatea incipientă e țap'la critică cea mai pozitivă”. A spune despre I. Alexandru că e un adolescentin, un-ori boem, alături copil teribil, că aparține familiei Esenin-Labiș etc. nu mi se pare mare lucru. Majoritatea debutanților sint adolescenți și, evident, și Esenin și Labiș sint stele de prima mărime cu mulți sateliți (naturali sau mai artificiali). La fel, o „modă” a autobiografiilor e de înregistrat la poeții juvenili. În fine, a spune despre poezia lui Ion Alexandru că „e expresia unei tinereți voinicești, mîndre, dina-

mizată de elanuri generoase, aprinși de energi și de crezuri nobile, cu un registru amplitu de gingășii și de suavități" (M. Bucer Luceafărul, nr. 19/1964) e tot una cu a zice, important, că părul face pere, și unor atari caracterizări li se poate perfect da utilitate de *passé-partout*.

Ion Alexandru este un liric subiectiv. De tipul celor care, inapoi să versifice pe teme date, își declină prin poezii numele, data și locul nașterii, meseria (de poet), obişia etc. I. Alexandru „*veni pe lume, când războiul era pe sfârșite*". Declarația face parte dintr-un poem mereu citat, *Sfârșitul războiului*, de o durere reținută, camuflată în sarcasme de calitate. Poetul e ardelean și uneori — zice el — lăudăros: „*Așa-s toți ardelenii și poate te stă bine*" (*Beau lapte*). Ca ardelean, cultivă peisajul silvestru, montan, ambianța frustă, necontrafăcută (juică tare și cutră, șistare etc.), agresivitatea unor gesturi, pe linia Beniuș (cușitul împintat între pahare). De aici, izvoarele și minții care-i populează poemele, gesturile firești, apetiturile sănătoase: „*Beau lapte din șistar și mă cuprind flori / Că prea-i bun laptele și proaspăt cum să spun / Pareă beau soare amestecat cu nori / Sint zeul tinereții ce-n lapte mă răzbu*" (*Beau lapte*). Poezia e admirabilă. Poetul „*după prea incitita viață*", regeșește copilăria, refuză boema de rachiu în schimbul alteia, inocentă și tonică.

I. Alexandru e poet. Asta îi dă responsabilitate dar și încântare. Nu-și uita meseria nici în amor, iubita e „*poetul preferat*" care „*ii coase nasturi la cămașe*" și „*ii transcrie poemele*" (*Cum să vă spun*). Ca poet, cultivă uneori poza teribilistă: „*Ion Alexandru din nou entuziasmat / Citește la cenacluri o mie de poeme*" (*Autoportret*) sau face declarații grave, de genul: „*Sint primul cântăreț în acest neam / Ce nu cunoșc războiul și nici-o exploatare*" (*Copilul păcii*). Esența era „*ultimul poet al satului*" etc. etc. Puțin *enfant terrible* e I. Alexandru și cînd îi pune în panică pe puriști cu unele prozaisme și cînd, spre alerta bunilor ortofilologi, „*strică*" limba. Pentrucă

Ion Alexandru e și străin de orice prejudecată.

Poetul se află la o răsplintie. E între două vârste. Are o intuiție deosebită a celor în aceeași situație, cu care spontan și clarvorbitor, uneori superior, mereu plin de atenție și lăndru, se solidarizează: „*Affrni încă de imaginea mamei, ca luna de mare / Adolescență-n creștere. Nici nu se știe / Pantoși ce număr sigur vei purta / Apropiată, tîndră soție*" (*Cum să vă spun*). Este un amestec euceritor, în cartea lui I. Alexandru, de copilărie și maturitate. Adolescența este neclară, cu unele nebulozități, uneori. Sentimentele se exprimă dificil. E nevoie meru de introductivul *cum să vă spun*, formulă-reluată în titlu și în câteva poeme de mare sugestie. Sentimentele au cîteodată o geneză grea și se cere a fi ajutate să se nască — asemeni minzului, aproape năzdrăvan, din poezia, cu implicații cosmice profunde, intitulată *Minzul*.

I. Alexandru adoră marea („*marea mare, marea mare, marea mare*" (*Sentimentul mării*)) nu din exotism, nici din poză, nici din tentații evazioniste. Adoră nu altă marea, cît oamenii mării și este, pe plajă sau în larg, același om de pădure, colțuros și dur, cu „*pumnurii în nodăși pe vislă, ca ai pescarilor bărboși în sea*". Marea nu e văzută pe litoral, la Mamaia. Este aici o mare nefestivă, uneori liberală, ca a lui Ovidiu, getică nu mediteraniană, aptă pentru colocii fundamentale. Gray și patetic, agrest și rău cioplit, Ion Alexandru este altădată de o surprinzătoare suavitate și delicatețe. Iată această caligrafie cu peniță extrem de lină. „*Punte tremurată peste-un riu / Venit din munți pe ape-nvolburate / Și-alt de limpede c-ai vrea să-l trezi / Cu ochii-nchiși și minile la spate*" (*Ploaia*). Poetul are palmele mari și poate bătătorite cu care știe să mîngieie fluturi, flori și pul căzuți din cuib.

Reiese, sper, din toate astea că Ion Alexandru este unul din poeții cei mai în stare să facă portretul acestui timp plenitudinar și să-și exprime generația.

SERBAN FOARȚA

Rusalin Mureșanu: „A venit un cocostîre”

Audiența marilor scriitori de totdeauna la literatura destinată celor mai mici și celor mai pretențioși cititori îndreptățește rezerva formulată adesea la adresa unor lucrări artistice infantile, lipsite de virtuți elementare, efemeră paternitate a unor condăie de ocazie, fără vocație și fără stimă pentru copii.

Cartea recent tipărită de poetul Rusalin Mureșanu și intitulată *A venit un cocostîre* mi se pare a fi o carte de reală calitate. Rusalin Mureșanu manifestă, de mai multă vreme, interes pentru poezia pentru copii. Cele câteva cărți de această natură tipărite de el s-au bucurat de atenția criticii și a cititorilor.

A venit un cocostirc e o culegere de poezii, cuprinzând și selecțiuni din alte cărți.

Dovedind fantezie și gust, Rusalin Mureșanu se arată și un bun cunoscător al psihologiei infantile. Poeziile lui nu sînt niciodată contorsionate sau obositoare. Cartea e bogată în ritmuri. Versul e colorat și sensibil. Adesea ne însoțește, de-a lungul lecturii, o undă de umor de calitate.

Cartea e organizată ca o suită de poezii care să răsfrîngă chipul patriei prin anotimpuri. Rusalin Mureșanu aduce sincere și calde elogiul partidului și patriei, marilor succese obținute de popor în construcția socialismului. Poeziile din volum vor să răsfrîngă, exhaustiv, peisajul patriei, de la cîmpie la munte, de la sat la industrie, revelînd pretutindeni biruința vieții noi. Universul poeziilor rămîne, și aceasta este esențial, apropiat înțelegerii și preocupărilor copiilor. Evidențiem poezii cum ar fi: *Tara*, *A venit un cocostirc*, *Ursul*, *Librăria*, *Ovidiu*, *Cucuruz* etc.

Poezia *A venit un cocostirc* este semnificativă pentru exigența cu care poetul își compune poeziile pentru copii. Brodată pe canavaua unei anecdote istețe și potrivită înțelegerii copiilor, poezia folosește leit-motivul inteligent și adecvat, rima plină, cuvîntul

expresiv: „*A venit un cocostirc / Ca să jure broaște. / Ici la margine de tîrg / Nimeni nu-l cunoaște. // A venit un cocostirc / Ca să jure broaște // Balla nu-i și broaște nu-s / Zice cocostircul: „Oi îi rătăcit pe sus / De nu văd eu smîrcul” / „Oi îi rătăcit pe sus / Zice cocostircul”*. Un fir de pipirig relatează că oamenii au secat mlaștina în vara trecută. Personajele sînt consternate. În locul bălții a fost ridicată o uzină. „*Pipirigul a tăcut, / Gâlberindu-și sfîrcul / Și se duse abătut / Domnul-cocostircul*” etc.

Remarcabilă pentru nuanța folcloric-bănățeană și pentru ținuta artistică este poezia *Cucuruz*: „*Cucuruz / Cu frunza-n sus, / Iată vara că s-a dus / Frunza îi s-a răsucit / S-a uscat și a rugînt*” etc.

I-am reproșat, tinărului poet facilitatea unor poezii sau a unor rezolvări. De asemenea, pentru viitor, i-am recomandat mai multă generalitate în fantezie și, poate, investigația și altor vârste ale copilăriei, mai emancipate. Aceasta tocmai pentru a se feri de repetare și pentru a-și valorifica mai divers virtualitățile reale.

Cartea lui Rusalin Mureșanu ni se pare a fi una din bunele cărți pentru copii aparute în ultima vreme.

ANDREI DUMITRESCU

WILLI BREDEL.

S-a stins în plină putere de creație și cu totul neașteptat pentru cititorii și prietenii săi, romancierul Willi BredeI, președintele Academiei de arte din R.D.G. și membru al C.C. al P.S.U.G. Flu al clasei muncitoare germane, născut la Hamburg în 1901 dintr-o familie de vechi luptători ai cauzei socialiste, Willi BredeI s-a înrolat încă în anul de ucenicie în mișcarea socialistă e sinergetică, luptând în 1918 pe baricade. A schimbat ca membru al ligii Spartacus freza cu masa de scris, fiind activ în presa muncitorească germană de extremă stîngă. În curînd însă se afirmă din nou ca luptător al cauzei proletare cu arma în mîină. În 1929 primește prima condamnare de doi ani pentru participare la răscoala muncitorilor din orașul său natal. În temniță își completează cunoștințele ideologice și științifice, iar după eliberare întreprinde o călătorie de studii prin Italia, Spania, Portugalia și Africa de Nord. În 1933 este angajat în redacția unui ziar muncitoresc de mare tiraj din Hamburg, dar în curînd e citat din nou în fața justiției și condamnat. O călătorie în U.R.S.S., după eliberare, îl pune în contact cu realitățile din primul stat socialist, unde se va întoarce în 1934, după ce izbuteste să fugă din țabăre de concentrare de la Fuhlsbüttel, în care îl aruncaseră naziiții curînd după instaurarea regimului lor în Germania. Pînd la terminarea celui de-al doilea război mondial, Willi BredeI este activ în presa literară germană din U.R.S.S., luînd parte ca membru fondator și în crearea Comitetului Național „Germania Liberă”. Scriitor reputat, avînd la activul său o bogată operă epică inspirată din lupta celor mai buni fii ai poporului german, Willi BredeI duce la capăt cu succes, după terminarea războiului, o șamă

de sarcini importante ale vieții culturale din R.D.G. Între 1953 și 1957 este redactor șef al revistei Neue Deutsche Literatur, iar din 1962 Președinte al Academiei de Arte. Din bogata sa creație literară au fost traduse în romînește volumele sale de reportaje Înălînirea pe Volga și Reporter special. Iar din romanele sale volumele trilogiei Rubedeniile, Moartea l-a surprins în timp cu lucrul la o nouă trilogie, intitulată Cronica transformărilor, închinată vieții din Germania de după 1945. „Doresc să înalț activiștilor din prima oră a înoltrii noastre un monument ca nimeni să nu-l poată uita, a subliniat și într-un interviu, puțin înainte de a-l oddea pang definitiv din mîină.

A. L.

PROZE SCURTE
 ÎN „GAZETA LITERARĂ”
 nr. 44/1964

Cinci din cei șapte seminartari de proze scurte sînt aproape niște debutanți. Eroina din Vară de Sințona Pop este o „pisică pe acoperișul de tablă înclină”. Se numește Fulea Neagră — nume cu rezonanțe folclorice, legendare ca și cinecucul cucului sau vrăjile despre care vorbesc mizerile la scaldă — și este surprinsă într-un moment paroxistic al „lingoarei”. Elementele folclorice, precum și unele ecouri biblice (Sulamita, etc.) conferă schiței, de un epic redus, o alură poetică. Tonul este patetic, autoarea are predelecția pentru dramele rezolvate în rit. Confesia e gravă, fără pseudopodori, de un senzualism sănătos: „Cînd m-am trîntit în lărbă s-a prăvălit ceul peste mine. Am simțit cum mă coc, acolo pe malul rîului, cum se-mplinește carnea pe mine, și-mi bate singele în simple. Mă pîrguiam, dulce și

rotată, ca o pară domnească — Doamnă, mamă bună! m-am speriat eu și m-am prins cu mîinile de lărbă. Și m-a cuprins o dragoste de mine”.

Vasile Băran recurge, în Scaunul, ca și Marin Sorescu (poetul) în Scaunice, la metafora lui Eugen Ionescu (vezi piesa Scaunice). Spie deosebire de Sorescu, care îl quasi-pastilează pe Eugen Ionescu, Vasile Băran ?, cu toată atmosfera ușor kafkiană a prozel lui, mai personal. El reduce multimea scaunilor la unul singur, odică precizează, apoi, din spectrator (la Eugen Ionescu), scaunul lui Vasile Băran devine protagonist Depersonalizarea, dezumanizarea birocratului merge pînd la totală și grotesc-dramatică confundare a acestuia cu obiectul de bază al mizeriei lui. Stilul schiței lui Vasile Băran e sobru, economic, ironia subtilă, efectul real: „de la instituția de peste drum leșea un alt scaun, ceva mai simplu, un fel de se că un lărbă (s. n.) tîchic și scaunul nostru l-a luat pe scaunul acela de una din vergele și au pornit, unul într-altul, pe s'radă și s-au urcat în autobuz și s-au așezat în față, pe două scaune”. Așezarea scaunului mascul și a coabzartei sale, „scănușica”, pe două scaune reale, deși foarte hazlie în sine și chiar utilă, fine puțin de tehnică poantel de leștin umor, totuși.

Cercuți de Neacșu tullen și Aripă și roți de Dumitru Tepeucea de altfel bine scrise, suferă de o oarecare imprecizie a intenției sau a simbolului, Dumitru Tepeucea își obligă goul să se spovedească anonș, posterind pe Nicușă Tănase. Finalul la acesta din urmă, — la asta contribuie titlul și, la rîndul 28, amicul Costică, cel „brutal cu fetele”, cînte teoretician al donjuanismlui cu motofocleid — este previzibil. Cam neconcluziv, dest bine intenționat — serafismul personajului principal.

Sete de Harolamb Zined este o proză banală. Perso-

naje: Ea și El, El e și străb și bătrîn și are buletin de București (pentru care Ea a făcut mariajul) și nu știe madison (pe care Ea îl posedă perfect). Subiectul: El stă la o masă de birou în timp ce Ea dansază madison în ciuda lui. Ea îl bombardează în gând pe El cu o seamă de imprecații abominabile și cam neverosimile, de soiul: "Uită-te! Holbează-te! Scurge-ți-s-ar ochii!" La toate acestea se adaugă repetarea obsedantă, de vreo zece ori, a vocabelui Madisoncu, nu se știe cu ce intenții magice. O mențione totuși pentru finalul text.

Schița lui Sorin Titel debutează ex abrupto: "În tot cazul fratele mai mare părea mult mai înțăr". . . etc. și se dezvoltă abili pe trei planuri: dialogul pictor-Dan, de o camaraderie salutară pentru ambii, parantezele joase erotice, accentuând antiteza, și intervențiile autorului de o vâdită simpatie pentru cel doi frați: "Așa cred sau cel puțin așa îmi place să cred". Pictorul, din diverse motive, se află pe pragul rătăcirii și încearcă să se salveze prin Dan, fratele mai mic cu 10 ani, adolescentul pur (se cunoaște predilecția lui Sorin Titel pentru eroii adolescenți), pentru care va picta niște cai fantastici, gen Batacroir. Ideea este foarte generoasă, atmosfera admirabilă, personajele bine conturate, cu subtilități psihologice de tipul: "aten foarte degajat, poate prea degajat ca să pară natural" sau "se înși, acum cînd i se cerea o părere doctă, de față cu al treilea". Cuplul erotic e de o stupiditate absolută. Cuplul pictor-Dan, de o omenie tușantă. Analizei din prima parte i se substituie, în final, epilogul curat. I-aș reproșa totuși autorului unele neglijențe stilistice: precum și înestivirea inutilă în paranteză a unui pasaj (Lumina bilată a spectacolului punea pe-o strălucitoare pe fețele de masă). Schița lui Sorin Titel cu totul valoroasă, are un titlu superb: "Acel verde de toamnă al lui Matiasse".

ȘERBAN FOARTĂ

NOUA CATRENE ȘI JUMĂTATE

Poetul Nicolae Stoian publică rar poezii. Totuși în Luceafărul din 24 oct. 1964 poetul Nicolae Stoian semnează 9 catrene și jumătate. Din aceste strofe constatăm că poetul Nicolae Stoian are „ca mîline, ani treizeci”, este ad-

că, „om în toată firea” sau (după jocurile de cuvinte) „fir în toată omenirea” (Fidelitate). Și nu orice fir, postul Nicolae Stoian e „fir de plumb”. Oricum, unui poet îi stă bine să fie fir de plumb și chiar cu plumb, așa, ca să avem și noi un etalon de verticalitate.

Mal constatăm din aceste strofe că poetul Nicolae Stoian îi plac arborii „ce-ating temperaturi înalte” (Incandescență), fîrșie, nu în sobe, ci metaforic, în amurg, și mai constatăm că odată și-odată, pe vremuri (vedeți, d-voastră, 30 de ani e puenerabilă vîrstă a rememorațiilor) poetul Nicolae Stoian și-a zis fierul dracului și că astăzi, cu toate suspiciunile suspicioșilor, poetul Nicolae Stoian „ară” (Epilog).

Alte 4 strofe sînt erotice, cu „telefona răgușite”, (Dragoste și „struguri neri” (Final).

Mal constatăm că poetul Nicolae Stoian ambiționează să reabiltizeze ritmul de acest gen: „Al, cum arde înțel (cezură) în polonă, seară / Părare a un foc de (cezură) tabără pionerească!” Sau „Zisum-am cu fierul (cezură) dracului odată”. În final, o întrebare: cui cu titluri de astor funeste, Final, Epilog, cu aer de ultima verba?

F. F.

NOTA LA UN CAET-PROGRAM

Caetul-program al Teatrului de stat din Timișoara în piesa „Anton Pann” de Lucian Blaga se deosebește de celelalte căteți cunoscute de noi nu numai prin sobrele condiții tipografice, ci mai cu seamă prin folosirea unei colaborări din afara teatrului, din afara cercului care lucrează direct la realizarea unui spectacol. Articolul lui Eugen Todoran, „Povestea vorbeli...”, ridică incontestabil nivelul de prezentare a piesei cu ajutorul caetului-program. Explicarea sensurilor piesei prilejuiește lui Eugen Todoran și un elogiu discret, plin de lirism. La adresa poetului Lucian Blaga, într-un context de înaltă încredere literară.

Inițiativa celor care redau textul ar trebui să nu se oprească numai aici.

M. S.

CITEVA CUVINTE

Din Viața românească nr. 10/1964, de pe cuprinsul sectorului de critică, în afara de

studiul sintetic O privire asupra poeziei noastre contemporane al lui Paul Georgescu și de cronică literară în volumele Poeziile verii de Emil Gurzucea, Jocul de-a stelele de Aurel Rău și Cartea marelor de Șt. Aug. Dolnas, semnate de Mihail Petrosescu, reținem în mod deosebit partea a doua a lucrării G. Călinescu - prozator de S. Damian. După ce în partea I (V. R. nr. 9/1964) a studiului său, meticuloș, autorul fixează câteva puncte de reper esențiale și apoi analiza detaliată și sagace în primul rînd Enigma Ottiliei, de data aceasta asistăm la o reconstituire a punctelor de vedere mai vechi ale criticii literare pe marginea multicontra-versatiului roman Bietul loamide, și, apoi, printr-o argumentare sîrînsă, aproape fără de fisuri, la definirea riguroasă a jocului de frunte pe care îl ocupă respectiva carte în contextul epicii românești contemporane.

„Să-i dăm Cezarului ce-l al Cezarului: Bietul loamide e o capodoperă a literaturii noi”. Este fraza cu care debutează cea de a II-a parte a studiului semnat de S. Damian și pe care, cum spunem, o argumentează, deodată lungi întregii analize, la un mod cu totul convingător.

ION CRÎNGULEANU izbuțeste aici (în volumul Lumina de dragoste, n. n.) să exprime nuanțat sentimentul dragostei pierdute, care îi copleșește și care se răsfiră în întreaga sa activitate, în comportamentul său. Imaginea iubitei plecate mai persistă în suflet obsedant și dureros de trist („Nici o soaptă nu mi-ai spus / Dragoste care te-ai dus / ... Soarele apune-nfrînt”). El o evocă, o revede prătîndînd, își aminteste de clipele feteice cînd erau împreună și încearcă să creadă că despărțirea nu este decît o iluzie. Dar realitatea se dovedește a fi crudă și el murmură mîhnit: „Mă orbște adevărul / Că ești moartă și ești vie”. Dar, chiar și așa, departe, el o urmărește și-l reproșează că singură nu poate să se realizeze (urmează, iarși, un foarte lung citat, pe care din lipsă de spațiu, nu-l mai reproducem, n. n.). Blestemul, însă, dovedește fermitatea caracterului, bărbăția de a înfrunta o tristețe și o reîntoarcere; o cîntec pierdut trebuie înlocuit cu altul” (din cronică Două volume de versuri, semnată de Constantin Căbeșan, Trubna 4/1964). Pentru moment, am fost tentat să credem că pasajul de mai sus este expresia unei foarte

subtile aluzii ironice din partea născutului cronicar. Realitatea însă este că C. Cubizjan vorbește, o, vai, pe tonul cel mai serios cu putință, o dovedește paragraful următor din aceeași cronică: „Volumul lui Ion Crăngulescu Lumina de dragoste, reprezentă, fără îndoială, o interesantă experiență poetică” etc.

REVUE ROUMAINE nr. 3/1964 nu numai că se înfățișează cititorilor cu un număr foarte bogat, ceea ce e o caracteristică permanentă a acestei publicații — dar, prin felul în care este alcătuit numărul, înțelegem clar că s-a urmărit trăsant atingerea citoroa obiective, ca să le spunem așa, de-a dreptul programatice. Prima parte a numărului este consacrată edificării a un cultare de Demostene Botez, un însemnat număr de poezii aparținând lui Tudor Arghezi, Marii Banuș, Mihai Beniuc, Demostene Botez, Eugen Ionescu și M. R. Parăschivescu, două povestiri de Aurel Mihalie și comedia Șeful sectorului suficient — Le Chef du Secteur Ames — de Al. Mirodan, prin conținutul său, lădutația să ofere cititorilor de pus e hotare câteva aspecte semnificative ale peisajului literar român de azi.

Cea de a 75-a comemorare a morții lui Mihai Eminescu coborât e un alt obiectiv central al acestui număr; cu acest prilej, redacția reproduce capitoul Masca poetului (La masque du poète) din scrierea Vița lui Mihai Eminescu de G. Călinescu și publică, într-o tălmăcire atentă și uneori subtilă (v. Luceafărul în interpretarea lui I. D. Suchianu) un număr de trei pagini ale genialului poet.

La sfârșitul grupajului se publică articolul Eminescu, expression du génie populaire

de Perpessicius și Eminescu en langues étrangères de Elena Piru.

Essaies de Reflexions sur vingt ans de littérature de Al. A. Philippide și La science et l'édification du socialisme de D. Dumitrescu, prin împitcațiile lor generalizatoare, fixează câteva puncte de vedere fundamentale-principale pentru baza etică și estetică a literaturii și științei românești contemporane.

FĂRĂ ÎNDOIALĂ că un articol precum cel intitulat *Giust și obiectivitatea* de Al. Andreișoiu (Gazeta literară, nr. 6/1964) nu are nimic, în substanța lui, care să provoace suspiciuni de ordin revendicativ. Adevărat este că, mulți poezii, prozatori, dramaturgi și (da ce n-am spune —) chiar critici au motiva înțelesele spre a fi nemulțumiți de modul în care sînt discutați (cînd sînt, evident) în unele articole de sinteză apărute în ultima vreme în presa literară. Problema — așa cum argumentează și Al. Andreișoiu — nu stă, desigur, în necesitatea de a fi „pomeniți” toți autorii ei, fără îndoială în obișnuița profesională a criticii de a analiza obiectiv și atent, fără menajamente deci, fenomenul literar în totalitatea aspectelor lui, în conformitate cu scopul implicat în însuși titlul unui articol sau altul.

Asemenea puncte de vedere ca cele exprimate în articolul lui Al. Andreișoiu riscă însă să rămîind simple deziderate e adevărat, nobla demne de laudă —, altă timp cititor în Gazeta literară (nr. 45/1964) se opune în mod expres de lectură de Nicolae Manolescu, în care numărul poeziilor ce au publicat versuri prin reviste în ultima vreme luată în seamă de numitul critic este (fatalic) de trei: Miron

Scorobete, Ion Alexandru și Nichita Stănescu.

SECTORUL DE CRITICĂ al revistei Luceafărul nr. 23/1964 este în genere bogat și divers, conținând o seamă de materiale cu adevărat interesante: Examenul romanului de Ion Ednerdjan, însemnări despre istoriografia literară actuală (cu rezerva unor alunecări în subiectivism) de Al. Piru, intervențiile Criteriului pentru o discuție de Dan Zamfirescu și Istoricul literar de Marin Bucur, cu valoare de preambul la o discuție despre opera și personalitatea lui Nicolae Iorga. Am fi vrut să citim în pozitiv și subtili redacțiile cronice literare a lui Dragoș Vrinceanu la vol. Frumusețe continuă de Violeta Zamfirescu, dacă de la aceasta nu ne-ar fi refuzat începțiabilul lipsă de hotărîre a criticului de a spune pe față ceea ce, de fapt, își dă seama că a simțit în decursul întregii lecturi a cărții analizate, care e departe de a-i fi dat satisfacții estetice reale.

Mai derutant poate însă apărea modul în care înțelege Dinu Săraru să facă critică științifică, citind cronica acestuia la piesa Somnoroasa aventură de Teodor Mazilu. Pe un ton de falsă principialitate, atîngeri deghizată, D. Săraru e hotărît din capul locului să „desființeze” nu numai piesa în cauză, ci întreaga creație a lui Mazilu. Evident, acest lucru nu-i posibil, practic, fiindcă (spunem un lucru comun) va dura sau lipsa de valoare reală a operei unui scriitor, la urma urmelor, nu o stabilește nici un critic, oricît s-ar strădui el și oricît ajutor ar primi de la colegii de redacție (vezi, în acest sens, articolul lui M. Sorocanu, din numărul precedent al Luceafărului).

V. GANEA

PENTRU ANUL 1965

ABONAȚI-VĂ

DIN TIMP
LA PUBLICAȚIILE
UNIunii Scriitorilor din R. P. R.:
GAZETA LITERARĂ
VIAȚA ROMÍNEASCĂ
ORIZONT
SECOLUL 20
UTUNK
IGAZ SZÓ
STEAUA
IAȘUL LITERAR
NEUE LITERATUR
LUCEAFĂRUL
NOVI JIVOT

Abonamentele se primesc prin oficiile
și agențiile P.T.T.R., factorii poștali și
difuzorii de presă din întreprinderi
și instituții

74

Tiparul executat sub comanda nr. 7242
la Intreprinderea Poligrafică „Banat”,
Timișoara, str. Tipografilor nr. 7 — R.P.R.

43803

4 Lei