

>laicii bârna



30 decembrie în relieful istoriei

In perspectivă celor două zeci și doi de ani care se împlinesc de la proclamarea Republicii, evenimentul dobîndește o semnificație sporită. De la această, distanță el ne apare integrat în relieful istoriei, operînd organic o punte de trainică legătură între perioada eliberării (cu primii trei ani de după eliberare) și deceniile următoare, în care patria noastră a cunoscut o înflorire fără precedent. Ziua în care țara a hotărît abolirea puterii suverane a coroanei și înlocuirea ei cu suveranitatea poporului însuși trebuie socotită, pe drept cuvînt, una din condițiile construcției socialiste din România.

Ziua de 30 Decembrie poate fi raportată însă nu numai la evenimentele ale căror mărturii sînt consemnate în cronica ultimului pîtrar de veac, ci și la sinoptica mișcării progresiste din țara noastră pe durata secolului care a precedat-o. Ea apare ca încoronarea unui întreg ciclu al istoriei noastre naționale și sociale, la încheierea bilanțurilor unui veac care a înregistrat două revoluții. Biruința ideii generoase pe care o reprezintă această zi pune tot odată în lumină figura înflăcăratului apostol al luptei pentru dreptatea socială și națională care a fost Nicolae Bălcescu, personalitatea, cea mai dinamică și mai înzestrată a generației de la 1848. Bălcescu este cel care a exprimat pentru întîia oară, în agora colectivității românești, ideea de republică. Cuvîntul profetic al vizionării s-a împlinit, desigur, în concretul unor realități care nu puteau fi decît visate la mijlocul secolului al nouăsprezecelea. Dar inima noastră tresare de emoție de câte ori ne vine în minte chipul spiritualizat al tînărului cu alură romantică, a cărui privire scrutează parcă semnele ascunse, ale viitorului și pe care-l venerăm ca pe unul dintre cei mai de seamă eroi ai luptei pentru fericirea poporului.

Lîngă figura patetică a lui Nicolae Bălcescu, pelicula memoriei reînvie, pe durata unui secol, panoramicul defilării unor întregi generații, animate de ideea progresului social. Și în România, călăuza acestor generații, de la 1848 pînă la începutul celui de al treilea deceniu al secolului nostru, au fost grupările care propovăduiau învățătura cuprinsă în „Manifestul comunist” și în scrierile lui Marx și Engels. Mișcarea revoluționară din Rusia, care a culminat cu revoluția din Octombrie a creat un alt mare conducător și exponent strălucit al marxismului, pe Vladimir Ilici Lenin. La numai patru ani după semnalul pe care l-au dat tunurile de pe „Aurora”, în țara noastră ia ființă Partidul Comunist Român, avangarda revoluționară a clasei muncitoare. Scos din legalitate de regimul burghez, interzis, persecutat în perioada dintre cele două războaie, Partidul Comunist Român nu va înclina niciodată steagul luptei pentru desființarea exploatării omului de către om, pentru pace pentru libertate. În tinlput celui de al doilea război mondial, cînd țara noastră a fost cotoplită de trupele hitleriste, Partidul Comunist a fost cel care a organizat acțiunile cele mai îndrăznețe și mai înțelepte menite a lovi și a submina „ordinea” strîmbă a celor ce se lăudau că vor stăpîni lumea o mie de ani. Coalizarea forțelor politice și sociale anti-hitleriste, de la noi, pentru răsturnarea regimului de dictatură militară fascistă a lui Ion Antonescu e, de asemenea, opera P.C.R. Iar actul de la 30 Decembrie 1947 apare ca urmarea firească a unui lung

proces istoric. Primenirea ordinii sociale trebuia să aducă o schimbare de structură și în ordinea treburilor de stat. Această schimbare s-a produs, cu participarea activă a voinței maselor, în penultima zi a anului de răscruce 1947. Data în sine este grăitoare, ea pare a demonstra rigoarea scadențelor istoriei, care nu pot fi aminate.

Fiecare din cei 22 de ani care au trecut de la data proclamării Republicii reprezintă o treaptă ascendentă, în realizări și împliniri, a întregului complex de viață din patria noastră. Toate aceste realizări și împliniri culeg rodul politicii înțelepte a P.C.R. și scopul lor nu este altul decât construirea socialismului, ridicarea nivelului de trai, creșterea gradului de bunăstare, de cultură și civilizație a întregului popor. Dezvoltarea științei, a literaturii și a artelor a luat în acești ani un avânt pe care disciplinele spiritului nu l-au cunoscut niciodată în timpul guvernărilor burgheze.

Desprins din palmaresul perioadei de timp care ne separă de actul pe care-l sărbătorim la 30 Decembrie, anul pe care-l încheiem, 1969, a fost cu deosebire marcant prin evenimentele politice care i-au crescut răbojul. Intre acestea, alegerile de la 2 Martie, organizate pe o largă bază democratică de către Frontul Unității Socialiste, au desemnat ca reprezentanți pentru Marea Adunare Națională și pentru Consiliile sfaturilor populare pe cei mai vrednici din fiii patriei noastre, în perioada de pregătire a alegerilor s-au ținut adunări însuflețite în toate centrele electorale și candidații au avut contacte și schimburi de păreri cu cei ce aveau să-i investească cu sufragiul lor pentru durata unei legislaturi. În toate locurile, candidații propuși au fost întâmpinați cu inima deschisă și programul de acțiune pe care l-a prezentat, prin ei, Frontul Unității Socialiste, e menit să asigure mersul înainte al României și înălțarea ei pe culmile progresului și civilizației.

Al doilea mare eveniment al anului a fost Congresul al X-lea al Partidului, forumul suprem al avangardei clasei muncitoare, care a trasat liniile directoare ale dezvoltării patriei noastre pentru următorul deceniu și, anume, extinderea și modernizarea bazei tehnico-materiale, perfecționarea relațiilor socialiste de producție și făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate. În dezbaterile Congresului a fost subliniat în nenumărate rânduri — și rezoluția finală a consemnat acest fapt — rolul covârșitor pe care îl are tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al CC. al P.C.R., în elaborarea întregii activități a partidului și statului.

Împlinirea unui sfert de veac de la eliberarea patriei a fost sărbătorită cu entuziasm în toate colțurile țării. Ea a marcat cel de al treilea eveniment al anului și a constituit un fericit prilej de a recapitula toate înfăptuirile pe care poporul nostru le-a înscris în această perioadă, sub conducerea înțeleaptă a Partidului. Zilele pline de eroism în care insurecția armată a determinat ieșirea României din războiul antisovietic și a răsturnat regimul antonescian, alăturându-se coaliției antihitleriste, au reînviat în memoria celor care le-au trăit. Au fost evocate, de asemenea, episoadele luptelor dramatice, încununată de victorie, pe care armata noastră, cot la cot cu armata sovietică, le-a purtat pe teritoriul Transilvaniei de nord, apoi în Ungaria și în Cehoslovacia, în urmărirea invadatorilor hitleriști. Pe bună dreptate, s-a arătat că evenimentul de la 23 August a marcat o cotitură fundamentală în viața patriei noastre și că, datorită acestei cotituri, putem face azi bilanțul unor vaste înfăptuiri și prefigurarea unor perspective mărețe.

Acestea sînt evenimentele pe care anul celei de a 22-a sărbătoriri a Republicii le consemnează ca pe niște grăitoare mărturii ale mersului înainte al poporului nostru pe drumul făuririi vieții noi.

Drum deschis spre concretul societății socialiste multilateral dezvoltate, drum deschis spre fericire.

aurel rău



istorie, I

De luni de zile, cu știință, îl țin departe de mine
pe acel demon... Și merg în toate templele
și agorele, și traduc slova altora —
Machado, Kavafis... Dar iată printre crengi,
deasupra râului, în ora când vin spre casă,
printre tramvaie, vitrine, petrecăreți,
iată plină de liniște și de sunet luna romanticilor
coborîndu-mi în suflet ca o poveste dinspre Italia
sau din vechile cărți ale Indiei. Deodată
sînt foarte trist. Și acel demon îmi sfîșie gîtlejul
cu o sete mai negrăită. Și urc în grabă scările
spre soldatul care întors din războaie se-adună palid
în fața fierului de plug, ruginit, în fața sapei
ruginite, în fața grelelor cuvinte despre țărîină,
despre semințe, despre piatră, despre ceasul de toamnă
cînd pe podul de lemn asurzești între nunți de vrăbii
și n-auzi cînd te strigă profesorul, măcelarul,
cititoarea-n cafea, croitorul, acarul,
flautistul, instructorul, felcerul, rudenia.

oraș vechi

Catedrale cu turele răzlețite
printre ritmuri de țigle negre și
roșii.

Plopi tot mai galbeni, de bagi de seamă.
Ca undi(i)
în somnul râului.
Și câte-o schelă, pe-alocuri. Și verzi albaștri
cocoși de tablă
pîndind vîntul.
Locuiesc în acest acvariu. De peste castru,
ca o pierdere de suflu
neprevăzută,
de-odată ultimul stol de berze cu glasuri scurte
și aripi lungi.

peisaj cu arici

Mesaje de trandafiri, de cireasă, de humus
noaptea cu ploi de iunie împinge prin fereastră
spre bronhiile poetului, în reflux. Se ridică
o întrebare la straja a treia cînd tîlharii
fug prin codri de creer cu neliniștea lor eternă
de chei truate. S-ar putea să oprim acolo
unde steaua își drămuie aurul lîngă... Trece
ca o pasăre cu aripile coborîte vioristul
mofluz, cu o trenă de boare acră, discordantă
printre petunii. Orice șansă de-a mai ajunge... Vino,
învață-ne din nou moarta limbă, vibraie
armonică, dinspre tura — clește dat de pămînt
pentru dansul cu sulifi al Măriei sale regele
agrișelor, singur prin toată slava
de luceferi și de oglinzi.

visul mic

Ieșise dintr-o cutie fermecată,
ca un cuc
din ceasul cu cuc,

visul mic
cit o secundă sau cit un fulger.
Ea, stînd parcă să-mi vorbească.
Zăpada rochiei, ca argintul. Înflorită
în valuri iarba.
Și-n mîna dreaptă o batistă
pe care-o ține cum ar scoate-o
din mare.
Presupun, luna mai.
Restul nu se mai deslușește.

Doarme-n regatul sacru-al copilăriei
imaginea. Cînd și cînd
se trezește deodată
se năpustește
c-un fel de furie luminoasă,
prin alte vise.
Mă fixează așa, o clipă.
Și intră iar în cutia fermecată
ca un cuc
după ce-a cîntat

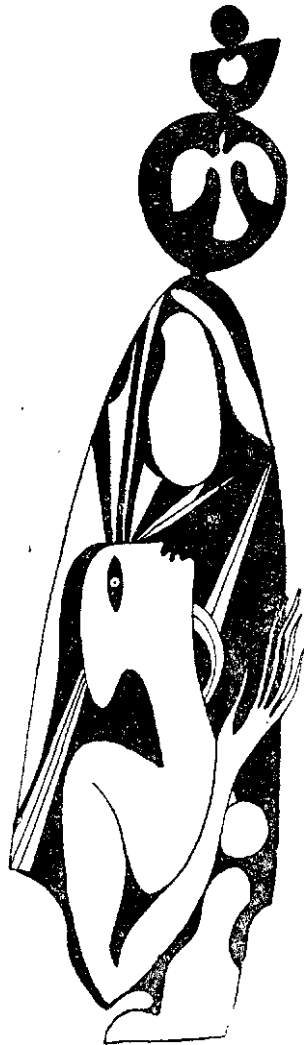
istorie, II

într-un anume spațiu pur
se vede desenat din linii groase, roșii,
regele păsărilor de mare.

Sîntem mereu pe.uscat noi, pescarii,
noi, culegătorii de fructe de pădure,
noi, tăietorii în piatră, noi oamenii
fără nimic particular, sub opreliște
în ce privește îmbrăcămintea, tunsura
și felul de-a ne chema cînd în port

vine o veste incertă dinspre canton,
dinspre far, dinspre zona de vânătoare.

Intr-un anume spațiu pur
se modifică înspre seară rețeaua de linii roșii
și regele păsărilor de mare se pierde zile
și luni întregi
din vedenia singuraticului.



ion petrovici

așchii

Posibilul este mai vast decât **Realul**, acesta din urmă oprindu-se pe pragul viitorului, pe care îl lasă exclusiv în seama posibilității.

Realul posedă și dînsul o superioritate asupra posibilului, aceea că el este un fapt concret, pe cînd posibilul nu e deoît o noțiune abstractă.

Totuși acea parte din viitorul-posibil! care constituie un ideal al activității omului, nu este o abstracție pură, o idee-forță activând cauzal la realizarea ei.

* *

Între ideea de **Neant** și ideea de **Posibil** există asemănarea că amîndouă sînt noțiuni abstracte, nereferindu-se nici una la un fapt existențial.

Neantul lasă drumul liber tuturor posibilităților, iar posibilul nerealizat sau fără un început de realizare e și dînsul un neant.

Există totuși o deosebire esențială. Posibilul se desparte, precis și abrupt, de „imposibil”, pe cînd în neant această separație nu există.

* *

Evoluția universală nu trebuie concepută ca o mobilitate continuă, ca o schimbare neîntrepută. Ea prezintă în mai toate domeniile și intervale de fixitate, absolut indispensabile activității creatoare a omului, care altfel n-ar avea de ce să-și prindă mîinile și pe ce să-și răzeme gîndirea.

Darul profeției a fost atribuit unor vechi gînditori, ce au întrevăzut lucruri care nu existau în vremea lor, ci au luat ființă mai tîrziu.

Este totuși probabil că ele existau și pe timpul acelor gînditori, *ut* formă latentă, confuză, devenind vizibile și clare cu vremea.

Astfel că așa zișii profeți nu priveau lucrurile în depărtare, ci le scormoneau în adînc.

*
* *

În vechile legende din vremuri de mult apuse găsim două tipuri de „viteji” — Ach-le și Siegfried — viteji invincibili, dar care aveau în itrupii lor a pîrticică vulnerabilă, greu de nimerit, căreia pînă la urmă au căzut victimă.

E un simbol admirabil, pentru un adevăr neîndoielnic, că un om, oricît s-ar apropia de perfecțiune, n-o poate atinge niciodată, fiindcă orice făptură limitată — oricare i-ar fi înzestrarea — rămîne cu o oază de imperfecțiune, care în împrejurări vitrege îl poate doborî.

Ba am putea să spunem, că un exemplar individual, cu oit ar avea natura mai complexă, cu atât e mai grea *armonizarea* însușirilor sale multiple, iar această fisură la armonizare reprezintă o periculoasă parte vulnerabilă.

Pe unele ziduri ale bisericilor noastre sânt uneori zugrăvite scene din viața viitoare, raiul și iadul. O scară care suie într-o grădină unde oaspeții — sufletele pure — trăiesc într-o perpetuă fericire, iar scara coborâtore descinde în infernul cu chinuri neîntrerupte, rezervat sufletelor păcătoase. Și totuși o beatitudine care nu e întreruptă cînd și cînd de un sentiment contrar, se va transforma neapărat în monotonie și chiar într-o oribilă plictiseală, după cum așa-zisa veșnică durere, pe care n-ar întrerupe-o un sentiment contrastant, se preschimbă în obișnuință care duce ou vremea la înseninare.

Afară doar dacă în lumea de apoi „sufletele” nu au altă psihologie. Dar. atunci s-ar mai putea vorbi de „plăcere” și „durere”?

Pe zidul unor splendide mănăstiri moldovenești, în frește care zugrăvesc scene biblice, meșterii regiunii le-au preschimbato uneori, adăogîndu-le o nuanță locală. Așa de pildă în mîna regelui David, harpa e înlocuită printr-o *cobză*, iar îngerii vestitori în loc să sune din trîmbiți, suflă din *bucium*. La fel se întîmplă și cu vechile sisteme filozofice, care chiar dacă sânt integral împărtășite mai tîrziu, sînt nevoite totuși tsă se adapteze pe alocuri condițiilor de viață și atmosferei epocii.

Așa s-a întîmplat, bunăoară, cu filozofia lui Platon, în spiritul lui Plotin sau Augustin, și cu concepția aristotelică, în gîndirea lui Toma d'Aquin. Cele două filozofii au căpătat, la toți acești discipoli, o nuanță mlstico-religioasă.

Se-ntîmplă ca o femeie văzută mai de departe să-ți pară frumoasă și captivantă, iar cînd se mai apropie să te decepționeze complet.

La fel s-a întîmplat cu satelitul Pămîntului, Luna. Din depărtare, plină de farmec și poezie, de aproape, peisaje searbăde și urâte.

Totuși rămîne o deosebire între cele două înfățișări comparate. O femeie după ce te-a desamăgit apropiindu-se, n-o mai vezi captivantă -nici de la distanță. Pe cînd Luna, decepționantă din apropiere, continuă din depărtare să umple zările de farmec și poezie.

Spațiul și timpul sînt cele două cadre ale existenței fenomenelor naturii. Și spațiul și timpul sînt divizibile, primul în *părțicele*, secundul în *momente*.

Cu o deosebire : corespunzător divizării spațiului, se divid și existențele cuprinse în el, pe cînd existențele în timp rămîn întregi — cînd timpul se divide în momente — și numai se transformă.

Spațiul și timpul sînt cadre care nu îngăduie perfecțiunea existențelor din ele. În spațiu, realitățile sînt mai limitate, iar limita implică Imperfecțiune, sau existența e nelimitată, și aceasta neterminîndu-se nici-odată nu poate exprima o perfecțiune totdeauna încheiata.

În timp, de asemeni, existența se poate desfășura într-un proces de continuă perfectibilitate, fără a se putea definitiva în perfecțiune.

Unii gânditori au fost de părere, că dintre cele trei etape ale timpului — trecut, prezent și viitor — numai primul și ultimul au dimensiuni masive și infinite, pe când prezentul este o clipă disparentă între trecut, și viitor. Ba unii au mers și mai departe cu diferențierea pretinzând că prezentul nu este o fază a timpului, ci numai un instrument care absoarbe continuu câte o picătură din viitor, pentru a o arunca îndată în trecut.

Apoi au venit cugetători care au combătut acea poziție extremistă, susținând că prezentul nu e o clipită instantanee, ci are o durată efectivă.

! Poate și nuai exactă ar fi o teorie inversă celei dintâi, afirmând că prezentul e *singurul care există*, întrucât trecutul a fost dar nu mai este, iar viitorul încă nu este.

Chiar dacă omul își întoarce adesea gândirea spre trecut spicuiind amintiri, sau și-to *îndreaptă*, cu planuri, către viitor, *trăirea* noastră fințează într-un *perpetuu prezent*.

*
* *

Adversitatea unor filozofi față de afirmațiile, metafizice ale Teologiei nu rezidă în genere — așa cum pietind unii — numai în faptul că pe când filozofii urinăresc o explicare naturală a existenței, **teologii** atribuie lumii un fundament supranatural.

A u existat și mari filozofi — oa Spinoza, sau Rant, Stuart Mill — care și-au imaginat fundamentul existenței, ca ceva care depășește natura vizibilă. Oricât am socoti fundamentul ca *ireprezentabil* și că orice încercare de a-l imagina îl distruge, teologul îl reprezintă în mod concret, împletind indeobște o țesătură de contradicțiuni și pe care le acceptă ca atare.

Că sânt credincioși care nu observă acest lucru, e probabil, dar nici aceasta nu suprimă inadvertențele !

*
* *

Sînt persoane care admiră pe marii oratori, însă nu apreciază de fel opera (drama muzicală), pe care o găsesc nefirească, streină realității. Totuși, glasul oratorilor autentici, atunci când aceștia sânt stăpâniți de un puternic sentiment, capătă „ceva” de cîntec, devine muzical. Drama muzicală, ca operă de artă, nu face decât să *potențeze* realitatea efectivă, în care oîntecul este expresia naturală și cea mai adecuată a sentimentului.

*
* *

Sânt lucruri streine de Logică, dar justific cate de Psihologie.

E logic bunăoară să urmărești cu atenți-, neînteruptă desfășurarea unei simfonii clasice, cu motive melodice și srmonioase, — precum este firesc în cazul unei compoziții moderniste, cu sunete stridente și nearticulate, să cauți a-ți abate gândul aiurea.

Și totuși lucrurile se prezintă adesea invers :

Valurile melodice te fac să plutești uneori în lumi de visări subiective, deviindu-ți cînd și cînd atenția de la partitura ce se execută.

în schimb chiotele discordante ale unor compoziții moderniste împiedică visarea să cutreere aiurea, pironîndu-ți atenția pe loc.

al. robot

music — hall (II)

partea a doua

Pe scări, Ygor se lovi piept în piept cu Peterson. Omul cu foca îl cuprinse în brațe. Strălucea de entuziasm și bună dispoziție. Ygor se afla mai jos cu o treaptă decît el și Petersen; ca să fie la același nivel, coborî.

— închipuiește-ți ce veste bună am primit. Alerg la gara; am un tren la patru.

— Aștepți pe cineva ?

— Exact ! Și știi pe cine ?

— O femeie ?

— Pe aproape. O focă, dragul meu, o focă. îmi aduce salutul cercului polar și complimente din partea fiordurilor. Am acum o datorie părintească :• să fac educația acestui animal pe oare-l adoptez.

— Și Peter ?

— Poate să-și reguleze drepturile la pensie. Peste un an, publicul va aplauda o altă focă savantă...

— Sosește cu trenul ? într-un vagon de vite ?

— Nu, într-o ladă specială. Coletul poartă eticheta „fragil” și-am avut grija să-l asigur pe o sumă mare. Mi-l trimite un negustor de pește din Norvegia. Oamenii lui vânează în fiecare an o focă pentru mine.

— E aproape patru. Nu-ți lăsa foca să te aștepte pe peronul gării.

— Ai dreptate ! Mă duc s-o iau. Să vii să ți-o arăt. Și Petersen se rostogoli pe scări, asudat de emoție. Avea pasiunea focilor. Focile lui învățau să danseze și să sară în ritm. în realitate, Petersen dresa orchestra, care se silea să păstreze același ritm cu jocul fociei.

Și Ygor avea o destinație. După preumblarea pe lac, Bronislava se purta mai familiar cu el. Se întâlneau pe culoar, își vorbeau în colțuri retrase și dialogul lor reinvia muzicale cuvinte rusești. Ygor se complăcea în această tovărășie, fiindcă simțea nevoie în jurul, lui de orice feminitate.

Bronislava îi căuta apropierea cu un fel de voluptate. Lisbeth o suspecta, dar poloneza nu încerca să-i risipească bănuielile, ci dimpotrivă îi pretindea complicitatea.

în același timp, Tamara avea absențe lungi.

în seara din ajun, Bronislava îl invită să iasă în oraș cu ea. Vor vizita împreună marile magazine și vor face cumpărături.

La patru sosea cu trenul foca, și la aceeași oră Ygor aștepta în stradă. Bronislava trebuia să coboare peste cineva minute. Se plimba

*) Vezi „Viața românească” nr. 11/1969.

prin fața pens:unci și simula interes pentru mișcarea străzii. De fapt, urmărea ușa pensiunii. După câteva clipe, Bronislava apăru. Era îmbrăcată simplu, într-o rochie cafenie, cu pantofi ca de ciocolată. Ygor o întknpină.

— Te-am făcut să mă aștepti ? Nu-mi găseam poșeta. Se afla printre lucrurile Lisbeth-ei.

— Am sosit de câteva minute numai.

— Să mergem, dacă vrei.

Bronislava și Ygor înaintau prin mulțime, pe străzi. între ei se ivise o stinghereală de tinerețe și de sexe deosebite. Ca discuția lor să nu înceapă cu stupide constatări meteorologice, Ygor deschise convorbirea cu altă platitudine :

— Ce angajament are echipa voastră pentru luna viitoare ?

— Cred că Londra, Paris și înapoi în America.

— Ai să călătorești mult.

— Nu mă atrage ideea asta. Parc-aș făcea parte dintr-o legiune străină a femeilor. Aș vrea să dezertez.

— Cum ?

— Un impresar mi-a propus uri angajament, mie personal. Dar mi-ar trebui un partener. Am renunțat însă.

— De ce ?

— Nu vreau să trăiesc o nouă aventură.

Bronislava și Ygor pătrundeau în cartierul caselor de modă, cu manechine aristocratice în vitrină. în special, femeile populau această regiune a frivolităților, loc de refugiu și pretext pentru adulter. Nici. unul dintre bărbații care întovărășeau o femeie nu era soț, ci amant.

Bronislava îl atinse ușor, pe braț.

— Intrăm aici.

Ygor se iniția în moravurile feminine. Vizita în acest cartier cu magazine multe e aproape un viciu, oa o seară petrecută în tripou. Luxul e alcoolul femeii. Cumpărarea, citorva nasturi o emoționează. în fața atitor ispite de mătase și dantelă, nările îi cresc,, pipăie turmentată stofele, ezită, cedează.

Ygor o urmă pe Bronislava într-o expediție de pură feminitate. Căutau mănuși, voaletă, lină. Ca să nu'l distribuie într-un rol de figurație, Bronislava îl consulta, îi cerea să decidă asupra culorii. De aceea, la început, vânzătorii îl considerau soț sau logodnic. Confuzia se risipea când Bronislava își plătea singură cumpărăturile.

Strada era plină de femei și de pachete.

Ygor ceru o parte din pachete. Bronislava alese pe cele mai mici și l le dădu.

Amiîndoi urmăreau strada cu procesiuni feminine. Aparițiile de pe trotuar și manechinele din vitrină aveau ceva comun.

Bronislava se simțea fericită. Culcsese fructe din pomul dorințelor și le ducea în mină, împachetate, legate. Iar Ygor, cu pachetele în niină, simțea cum se naște între ei o intimitate. Orice femeie, pentru apropierea de bărbat, ar trebui să recurgă la târguieli.

în dreptul pensiunii, Bronislava se despărți de Ygor.

— La revedere ! îi strigă ea.

La hotel, Ygor fu chemat printr-un piccolo în camera lui Petersen.

Petersen ședea pe pat, aplecat asupra unei cutii.

— Privește ! îi spuse el lui Ygor.

în cușcă se zbătea o focă mai mică decât Peter. îmblânzitorul era plin de tandrețe în voce și urmărea fiecare zvîrcoleală a animalului.

Ygor dinaintea prețiosului mamifer, n-avea nici o curiozitate zoolo-gică, ci numai compătimiri : regret pentru foca în sclavie, simpatie pentru dresor.
Iar Petersen implora grația monstrului printr-un «acnticiu bogat J
peștișori.

II

După contactul cu nordul, prin intermediul unei foci, Ygor fu sibt să revină la destinul' lui și la teatru. Mașiniștii montau cu platourile lor și un decor interior.

Din culise nu lipsea nimeni : spaniolă, scamator, negresa, girls, omul travestit în femeie. Toți erau la locurile lor.

După dansurile lor, Ygor și Tamara se îmbrăcau în cabină, pentru stradă.

Apăru în.tușă Petersen, care propuse o escapadă nocturnă. îi invita la. un local de. noapte rusec, cu cor de cazaci și balalaici.

Barurile rusești atrag prin pitorescul lor pe străini. Dar vin și ruși autentici, care în criza lor de nostalgie, consumă și genul acesta de su-rogate.

„Volga” se remarcă printr-o mare de foc, revărsată din strălucirea, firmelor luminoase. Un portar galonat, în uniformă pompoasă, detmn ca. un fost mareșal al nobilimii, îi saluta respectuos. Sala era decorată cu lampioane. \ La. mese, doamne în rochii de seară, cu decolteu exagerat te spate. Chelnerii purtau cazaca rusească, încinși la șolduri. Pe stradă, o orchestră de cazaci își acorda balalaicile.' în bluză verde, cu căciula cu vipușcă pe cap, toți erau foști ofițeri din armata albă a lui Wranghel. După aerul lor. profesional, chelnerii n-aveau nimic comun cu legenda prinților ajunși chelneri și șoferi. Sau poate nobilii rămăsese ră la bucă-tărie.

Balalaicile începură să. se lamenteze. Note ascuțite sau târăgănite, ador-meau cu muzicalitatea lor nostalgică, trezeau cu elanurile lor sălbatic. Erau tristețile foștilor wrangheliști, stîrriite din balalaică. După fiecare cîntec se, ridicau în picioare și pocneau din car.tmbi. Comandantul lor era un omuleț mic, chel și comic. Rîndurile cazacilor se spintecau brusc, ca să lase să treacă hilara, lui, siluetă. Dar cîntecele rusești emoționau. Aveau sinceritatea mistică a folclorului, pline de fervoare și, suavitate. De la melodia exuberantă, balalaicile ajungeau la sunetul prelung, oftat, de drum siberian sau de luntrași de pe Volga.

Ygor ar fi vrut să respingă aceste invitații la reverie,, la melodramă, plînsset de exil cu pașaport .Nansen. Aproba însă cu mulțumire cîntecele frenetice, la care unul dintre cazaci sărea în sus, își sălta umerii, își mișca urechile și dansa teribila, căzăcească, cu o virtuozitate acrobatică remar-cabilă.

Apăru apoi o rusoaică palidă, în costum național. Acompaniată în surdină de balalaici, cînta balade, romanțe de dragoste. Refrenul melan-colic alterna cu exuberanțele cîntecului.

Petersen, în vervă, îi vorbea Tamarci, dîndu-i informații și debitîndu-i anecdote, iln felul acesta îi risipea tristețile provocate de muzica ba-lalaicilor, în local, intrau mereu moi veniți. Cazacii cu șervet pe mînă fă-ceau reverențe la masa secretarului unei legații străine, care supa cu o ac-triță de revistă. Și chiar comandantul balalaicilor, ofițer din armata lui Wranghel, veni să-l salute pe secretar.

Balalaicile bolboroseiaju imagini de sepă și surghiun. în fund, lîngă biroul casieritei, samovarul părea o urnă funerară. •

Tamiara, cu blana pe umeri, avea culori noi pe obraji, culori care o transfigurau. Petersen turna în pahare și arunca priviri pe la mesele vecine.

Iar Ygor se uita la mama lui, pe care noaptea și umbrele localului o -fardau cu o frumusețe palidă.

Hohote de ris superficiale, tonuri false, melancoliile instrumentelor, toate se amestecau și se contraziceau. Tamara **dădu** semnalul de plecare. Gîntăreața **Tusă** cînta tocmai „Șalul negru” al lui Pușkin.

„Volga” începea să se anime și pitorescul rus se mondeniza. Balalaicile suferinde renunțară să mai oîte, iar un pian dezlîntîi un tango, exedînd corpurile. Ygor, Tamara și Petersen ieșiră în stradă și vuitul rece le șterse amintirea barului rusesc.

Un automobil îi transportă la hotel. în hall, Petersen se despărți de ei, ca -să intre în sala de joc. Tamara și Ygor se retraseră în camerele lor. Ea obosită și așîțată de goliciunea nopții, el turmentat de o balalaică "interioară.

Dar amândoi adormiră imediat.

III

Acrobatul Hoffmann își întindea mușchii cu un aparat special. Corpul lui athletic exprima forță și eroism. Pielea se făcea transparentă, lăsînd să se vadă fibrele. în vigoarea lui se cunoșteau infinitele exerciții de coardă, de trapez și !bară paralelă. Avea o ținută plină de rezervă. Ca toți oamenii masivi simțea nevoia să fie delicat. Palpita în el o putere neîntrebuințată, pe care o revărsa în accese de furie, cînd devenea agresiv.

Ar fi putut să se cheltuiască și prin dragoste. Printr-o dragoste fizică, de intensitate mușchiulară. Brutalitatea lui trebuia să fie cumpănită și revenea la frica unui uriaș rătăcit printre figurine de porțelan. Forța fizică reduce din gama de senzații, iar tentația trebuie să execute un salt dublu ca să-d supună pe atlet.

Cu bustul descoperit, în pantaloni străvezii, trupul lui clasic apărea -superb. Ochiul indiscret ar fi putut să observe cum se profilează prin costumul de mătase mugurul viril.

Insinuînd voluptatea, trezind chemarea cărnii, apariția lui era o fatalitate. Prezența lui înlătura pe bărbații palizi, feminini, cu gesturi minore, dădea la o parte grația adolescenței. Seara, Hofmann venea la teatru înaintea de primul gong și începea să se îmbrace. N-avea nevoie de fard, nu-și trecea pe obraz puful cu pudră și nici vopsea. El nu trebuia să apară altul, ci se arăta așa cum era. Ieșea pe culoar și veghea. O vedea neconținut pe Tamara și silueta albă a dansatoarei îl ațâța, întîlnise virginitate, tinerețe, frăgezime, dar corpul matur al femeii care se apropie de patruzeci de ani nu-l cunoștea. De aceea vederea dansatoarei făcea să fiarbă în el pofta.

Răsări de odată în fața Tamarei și trupurile lor aproape goale se atin-seră ușor. Hoffmann își ceru scuze, iar dansatoarea îl privi mirată cum se depărta. De cîtăva vreme, Hoffmann o urmărea pe Tamara cum dansează alături de Ygor.

în fiecare seară, Tamara îl întîlnea pe acrobat în calea ei. îi răs-pundea la salut și se lăsa urmărită de privirile lui. în realitate, Hoffmann o interesa din ce în ce mai mult.

între timp, Ygor era hărțuit de presimțiri. Toată sensibilitatea lui suferea din cauza asta. Pe Bronislava o vedea și-o întîlnea mereu, dar alături de ea îl preocupa cu totul altceva.

în cabină, el rămănea în fața oglinzii și Tarnara se dezbrăca după paravan. Veneau împreună de la hotel și cea mai mare parte din vreme tăceau. Ajungeau la teatru întotdeauna cu trei sferturi de oră înainte de intrarea în scenă. își începeau toaleta și Tamara se lăsa apărută de paravan ca de un zid chinezesc. Tamara se îmbrăca și pe măsură ce lepăda corsetul, juponul, cămașa, le depunea pe muchia paravanului. Dar într-o seară greutatea vestimentelor fu prea mare. Paravanul își pierdu echilibrul și căzu. Tamara -scoase un țipăt. Ygor se întoarse și o zar: pe mama lui numai în cachesex, desprins din copci și cu sîinii ascunși de o cămașe luată și pusă la îaitim-

plare. Dar acest scut nu ajungea pentru pieptul larg, iar șoldurile și partea ombilicală străluceau cu sinceritate. Ygor ridică paravanul, strânse rochiile și dessous-urile de pe jos și își reluă locul. Mama lui continua să se îmbrace și de după paravan se auzi un râs ușor.

Incidentul, în aparență comic, îi oferi lui Ygor o priveliște care îi grăbi pulsul și-i depuse în amândoi obrajii febra. De mult, fiecare dezvăluire a Tamarei îl ardea sau îl îngheța.

Ygor bijbia printre farduri și cutii cu pudră. Se bălăcea în cremele unsoase și își mînjea fața cu grăsimile lor. Dar făcea totul mecanic și gîffia, cu tot sîngele înălțat pînă la creștet.

Tamara se întreba cum de n-a căzut paravanul cînd era de tot goală. Ar fi fost un accident stupid, dar o clipă frumoasă.

O sonerie, inevitabila sonerie, îi făcu pe amîndoi să se grăbească. Străbătura culoarul baricadat de femei și un hallo de lumină îi demască pe scenă, surprinși în poante și arabescuri.

IV

Romanul întîlnirii unui bărbat cu o femeie e banal și acțiunea lui se dezvoltă numai grație unei conspirații a împrejurărilor.

Tamara plecă într-o după amiază de la hotel și se duse la teatru, ca să aranjeze cu casierul plata unui avans. Birourile teatrului erau situate la etaj. Tamara intră fără să mai bată și găsi înăuntru, în afară de funcționari pe La Domingo, Suzy și Hoffmann. Fiecare venise cu același scop. Casierul numără banii, femeile își umplură poșetele cu turtii și schimbă între ele un suris neutru.

Spaniola plecă imediat, însoțită de o girl. Tamara se pregăti și ea să iasă. Hoffmann îi deschise ușa și o lăsă să treacă. Tamara îi mulțumi, iar acrobatul, înalt, fără cravată, cu capul descoperit, începu să-i vorbească simplu, degajat. Tamara asculta, și cînd trebuia dădea răspunsuri scurte.

Ajunseră astfel pînă în stradă. Tamara o luă pe jos, iar acrobatul urmă aceeași direcție. Mergea alături de ea, foarte aproape, ajutîndu-i să traverseze strada.

Ea se simțea bine în tovărășia acrobatului, căci alura și forța lui o iluminau. Era cald și în același timp i se făcu sete. Hoffmann o invită într-o cafenea. Tamara primi și intrară într-un local cu vitrinele deschise, cu radiatoarele în plină funcțiune. El comandă chelnerului sirop, dar ea îl opri și ceru, zîbind, ceai. îi explică de ce ceaiul e cel mai bun remediu contra căldurii înăbușitoare.

Printre aburi, sorbeau din ceașca fierbinte ceaiul auriu. Hoffmann ar fi preferat o bere, dar simțea încet cum căldura se desparte de el.

Ceaiul deșteptă în figura Tamarei trandafirii obrazilor, florile roșii ale unui chip încălzit interior. Hoffmann se uita numai la ea și dorința posesiunii imediate îl cuprinse iarăși. A doua ceașcă de ceai îi mai liniști.

Ceaiul deștepenise în el fantezia și verva. Debita banalități, dar Tamara privea numai gura lui încordată ca un arc. Rîdea cu dinții mari, albi și puternici.

în Tamara creștea o amețeață ușoară; cu brațele lăsate moale pe masă îi venea greu să se ridice și să plece. Fixată pe scaun, asculta murmurul surd al cafenelei, un zgomot unic făcut din sute de voci.

Cu privirile arzătoare sub linia sprîncenelor ea privea în jurul ei sau îl cerceta pe Hoffmann, care nu îi mai părea nici prost, nici nesuferit, ci cit se poate de plăcut. îl compară cu imaginea lui Ygor, dar nu se gîndi că asta însemna la ea o pornire de maternitate.* Din contră, se simțea numai femeie, goală și amețită de poftă.

Tamara reuși să se dezlipească de pe scaun. Hoffmann plăti, deși ea își deschise poșeta, și plecă amîndoi.

Pe stradă, Tamara înainta extrem de încet. Hoffmann o întreba dacă n-o strâng pantofii. Nu întrevedea ceva mai subtil. Dansatoarea răspunse negativ și se sili să meargă cu un pas mîi iute. În fața hotelului, Tamara îi întinse mîna. Prin gestul acesta îl respingea, dar într-un mod cochetaț. Hoffmann o lăsă să dispară după ușa turnantă și plecă înspre hotelul lui, dar se întoarse din drum și așteptă.

Tamara nu-l găsi pe Ygor, dar făcu o vizită scurtă în camera ei, numai ca să se convingă că există și se hotărî să pornească singură spre teatru. Se **VOT** întîlni la teatru, cum se întîmpla adesea.

În strada luminată de faruri de automobile și reclame luminoase, seara își lăsa forma în vitrine, ferestrele etajelor și pe trotuar.

Tamara făcea pași mici, feminini, și în mersul ei foșnea mătăsoasă rochia neagră, cu mîneci încheiate la rădăcinile palmelor.

Dar o umbră răsări înaintea ei, Tamara avu o mișcare instinctivă de surpriză și cu un aer interogator se uita la umbra care o acostase. Era Hoffmann, drept, înalt, sigur de el.

— Credeam că ai plecat !

— Nu, te-am așteptat ca să-ți dau asta. Și-i întinse Tamarei o mînușă, mînușa ei. Ea o luă și o mototoli în mîna. Hoffmann era din nou alături de ea și în urma lor noaptea.

— Îți mulțumesc, ai fost amabil, îi spuse Tamara, care se feri să distrugă jocul cu o întrebare de prisos. Hoffmann stătuse la pîndă. Acum își potrivea mersul după ritmul ei și ise apropia din ce în ce mai mult de ea. Tamara îl simți cum se atinge de umărul ei. Treceau printr-un scuar, cu o statuie și cîteva boschete. Unica alee era părăsită ; singurul vizitator : statuia.

Tamara se cufundă brusc în brațele acrobatului. Hoffmann o strîngea tare și o lipea de pieptul lui. O sărută pe obraji apoi pe gură. Ea nu protestă, nu se retrase, ci se lăsă ou totul, moale, în brațele lui.

— E tîrziu ! exclamă ea.

Și la prima stație de automobile, luă un taxi, care îi duse repede la teatru. Pe scară, Hoffmann îi șopti :

— Te aștept mîine...

Apoi se despărțiră. Tamara îl găsi pe Ygor în fața oglinzii, gata îmbrăcat și fardat. O privi curios și o scrută pînă ce se refugie după paravan. A doua zi, Tamara se furișă din hotel. Ygor era absent și ea pîndise momentul.

Pe stradă făcu numai cîteva pași și Hoffmann îi ieși înainte, athletic și bine dispus. Îi jucau scînteii în ochi. Îi strînsă Tamarei o mîna, insinuant, și o invită într-un automobil. Tamara nu știa unde o duce și nici nu se întreba. Se abandonase cu indiferență și voluptate.

Piciorul lui Hoffmann îi căuta și încălzea pulpele. Automobilul se opri în fața hotelului unde locuia acrobatul. Tamara coborî, îmbrăcată într-o rochie simplă, înfășurată în blană și cu o voaletă lăsată oblic peste ochi.

Hoffmann o împingea cu gentilețe spre păcat. Etajul era pustiu și scaldat în soarele care intra pe ferestre. Hoffmann deschise ușa unei camere și o trase înăuntru. Era camera lui, cu valizele suprapuse într-un colț, cu haine și pardesie pe cuier. Pe un taburet, un binoclu de cîmp.

Acrobatul o făcu pe Tamara prizonieră în brațele lui, iar ea rîdea ușor, iimpudic. Aveau amîndoi flăcări în ei. Îmbrățișarea lui Hoffmann o strîngea prea tare. Începu să se dezbrace și rînd pe rînd pălăria, rochia, blana și poșeta, căzură pe taburet, peste binoclu, ca și cum ar fi vrut să-i înăbușe vederea.

' Cmd o zări aproape goală, în juponul scurt, cu monograme de dantelă
refleSate pe pLpt Hoffmann alergă iospre ea, scofînd un strigat simplu

" ^t^ii hasuift: se prăbuși in patul desfăcut, corpul ei se
rătăci printre perne și Hoffmann o caută.

într-o seară mica negresă nu veni la teatru. Regizorul suprimă nu-
mărul ei din program și avertiză pe ceilalți actori sa-și grăbească schim-

**** Ygor află de la Petersen că Baby s-a îmbolnăvit și că temperatura
și durerile din gît o rețin în pat. Boala copilului negru îl întristase și se
gîndi să-i facă a doua zi o vizită. O întîlni pe culoar pe Bronislava și-i
comunică absența fetei. în ochii polonezei se aprinse o văpaie de com-
pătimire, stinsă apoi de o umbră de îngrijorare. Se decise să meargă și ea
cu Ygor la hotelul negresei. Lipsa micii Baby se resimțea din ușa ca-
binei închise, din golul de pe scenă și culisele eăpătară o secretă dezolare.

Spectacolul se desfășură normal și publicul care n-avusese timp sa se
uite în program nu remarcă nici o diferență.

Ygor dormi neliniștit în noaptea aceea și regretă că nu putuse sa se
ducă mai curând la căpăfciul micii și exoticei bolnave. ^

A doua zi, primi un telefon de la Bronislava ca să n-o aștepte. Pleca
direct la hotelul negresei.

Lu,înid-o pe jos, Ygor cumpără cîteva portocale și merse prin^ soare,
uitîrad aproape caracterul vizitei pe care urma s-o facă. Ii reveni însă brusc
impresia penibilă de medicină și convalescență, care-l silea să dea o anu-
mită emoție și ceremonie vizitei sale: i se părea că face parte dintr-o de-
legație importantă, ca și cum s-ar fi dus să propună Suferinței un com-
promis.

Hotelul unde locuia mica negresă se afla izolat pe străzile de la
nordul orașului. Era un mic hotel oriental, și Ygor întîlni în hallulî mod-
dest cîteva figuri de mulatri, de portughezi și de proprietari de plantații
de ceai din Brazilia. Mai circulau armeni cu nasul acvilin, persani cu pro-
filul brun, veniți cu covoarele lor și o serie de negri de jazz. Ai fi putut
spune că pitorescul hotel e un refugiu al orientalismului, al raselor de la
periferia universului.

După ce urcă treptele unei scări răsucite și înguste, căci hotelul n-avea
ascensor, Ygor cercetă etajul și intră în camera negresei.

Baby era întinsă pe pat, acoperită cu o plapumă roză. Capul ei rotund
și negru răsărea din gulerul unei cămăși lungi. O șuviță de păr semăna
cu un corb intrat pe fereastra deschisă. Lucrurile erau împrăștiate într-o
dezordine învechită. Dorothea veghea pe un scaun, urâtă, speriată și
stîngaci de drăgăstoasă.

Apariția lui Ygor provocă puțină rumoare în încăperea moartă. Capul
întunecos al copilului se ridică să-l vadă, să-l cheme.

— Ce faci, Baby? Cum te simți? întrebă agitat Ygor.

îi răspunse bătrâna negresă, într-un limbaj ridicol. Era acum mai bine.
Ieri însă a avut dureri mari. O durea capul, gutui și corpul. Spre seară,
febra, a crescut înspăimîntător. Baby delira, se zbătea și gemea. Doctorul
a venit de cîteva ori s-o vadă. De abia spre miezul nopții copilul a
adormit și a avut un somn obositor, în care tremura și se zvîroolea. Dar
s-a trezit cu temperatura scăzută. Acum îl așteaptă din nou pe doctor.

Chiar în clipa aceea bătu cineva în ușă. Negresa se duse să deschidă.
Era Bronislava, care își depuse valiza de gîrl pe masă. Poloneza se apro-
pie cu un pas grațios de patul bolnavei, plină de* afecțiune și tandrețe. în
fața copilului slăbit, culcat neputincios și mic în patul devastat de zvîr-

coliri, Bronislava nu numai că se încălzea de dragoste, dar devenea sora de caritate care doarme în fiecare femeie.

Ygor o urmărea pe Bronislava care deschise ferestrele mai larg, ca să pătrundă soarele și potrive sub capul negresei bolnave perna albă. Când văzu că Baby poartă încă pe ea cămașa în care transpirase prin somn, ceru bătrinei o cămașă curată. O ridică în picioare pe fetiță, îl chemă și pe Ygor ca s-o ajute. Și în timp ce el o susținea de umeri pe Baby, Bronislava îi trase peste cap cămașa. Fața măslinie a copilului dispăru în sacul cămășii asudate și peste goliciunea ei neagră căzu cealaltă cămașă. Baby își lipi iar capul de pernă. Suridea lui Ygor și o privea intimidată pe Bronislava. Poloneza îi strecură sub braț un termometru și rămase în așteptare. După cinci minute, scoase din cuibul subsuorilor fierbinți țeava subțire, la care se uită ca la un ceasornic.

— Treizeci și șapte și jumătate. Baby mai are temperatură. Dorothea aduse o ceașcă ou lapte. Bronislava suflă în aburi ca să se risipească, gustă apoi și, cu ceașca pe genunchi, duse lingurița cu lapte pînă la buzele fetiței. Baby înghițea încet și fața ei căpătă trăsături albe de lapte scurs pe gură. Bronislava rîdea și îi ștergea obrazul.

Sosi doctorul. Un domn bătrîn, înalt, ca toți doctorii pentru copii, care fac parte din categoria bunicilor. își puse trusa pe masă, alături de valiza polonezei.

Dădu bună ziua lui Ygor și Bronislavei.

— Sînteți rudele sau prietenii micii mele paciente? întrebă el cu un ton agreabil.

— Pielea noastră albă e o dovadă că nu sîntem în nici un caz rude. Prieteni, da! Sîntem camarazii ei de teatru.

— Am aflat că îngrijesc o artistă. Pentru un medic de copii, e un prilej rar.

, întinse mîna după cutia cu termometrul. Bronislava îi spuse:

— I-am luat temperatura, domnule doctor. Are treizeci și șapte și jumătate.

— Starea ei s-a îmbunătățit de aseară.

Medicul trase de sub plapuma trandafirie mîna copilului, îi luă pulsul, apoi își lipi urechea de piept, ca să audă zgomotele lui tainice. Se uită în gîtul fetiței, pînă la omușor. Apoi se așeză la masă, ca să scrie o rețetă. între timp vorbea.

— Am să viu să-mi văd pacienta la teatru. De obicei un copil trebuie să-și prelungească starea de convalescență. Dar mă văd silit să-i îngădui artistei noastre să se reîntoarcă pe scenă de mîine seară. Are o copilărie plină de obligații. Doctorul dădu din cap, meditativ, în picioare, în mijlocul odăii, o cerceta pe Bronislava și îl observa pe Ygor, care fusese mut tot timpul. O privi apoi cald pe Baby.

— La revedere, și vă doresc succes și sănătate!

— Un moment, domnule doctor, nu-mi lua valiza. Medicul confundase trusa lui cu vată, pansament și instrumente, cu valiza care conținea un maiou și pantofii de dans ai Bronislavei.

își ceru iertare zîbind și cu trusa într-o mînă, ieși.

Se auzi vocea micii negrese. Cerea ca Ygor și Bronislava să se apropie de ea. Arătă fetei un loc la dreapta și tînărului unul la stînga. încredința fiecăruia cîte un braț.

Ygor îi sărută pumnul. Brațele copilului stabileau un contact indirect între el și Bronislava.

— Să nu plecați încă! Să nu plecați.

— Mai rămînem cu tine, Baby. Dar pînă la urmă tot trebuie să plecăm, o liniști Bronislava.

— Mai venim pe la tine, adăugă Ygor, care îi promise să-l roage pe scamator să vie să-i scoată din nas ouă, mai ales că acum se hrănea numai cu ouă. îi mai făgădui să-l aducă pe Petersen cu focă cu tot.

Copilul se scâldea în bucuria dulce a promisiunilor. Ygor scoase din pungă o portocală, o desfăcu de coaja de aur și întinse fructul moale negresei și Bronislavei.

După un sfert de oră, Ygor și Bronislava se despărțiră de Baby, care părea în patul ei ca un înger rănit. Sărutară amândoi același loc pe frunte și Ygor simți umezeala buzelor Bronislavei.

Pe scări defilau brazilieni, armeni și negri dim jazz. În hali portarul păzea registrul de pasageri, deschis oa o evanghelie, și ridica din când în când receptorul telefonului.

Pe trotuar, vîntul vag care venea dinspre parcuri îi împingea înainte, îi urmărea.

Magazinele expuneau în vitrine aspectul străzii și automobilele se proiectau alături de umbrele pietonilor. Totul părea un ecran și fiecare devenea umbră.

Bronislava mergea alături de Ygor, cu profilul luminat de un suris interior. Ygor trebui să-i repete de două ori o întrebare.

La despărțire, ea îi întinse o mînă caldă, vie.

VI

În camera lui, Ygor se rădea. Într-o oglindă rotundă, figura lui se reflecta ca o mască. Spumele de săpun îi acopereau obrajii ca o dantelă. Gîtul desfăcut din guler strălucea alb.

Liber, cu o stare sufletească de mulțumire pe care se forța să și-o păstreze cît mai mult, schiță prin aer gesturi patetice și în cele din urmă rămase nemișcat.

Tamara lipsea din camera ei și Ygor nu-și explica de loc această absență. Nu înțelegea nici una din absențele mamei sale. Pleca prin puterea solară a orelor de după amiază. Afară nu era decît un prolog de mai, dar violent. Singurătatea lui, prin care el subînțelegea lipsa Tamarei, îl supăra, îl îndemna să se considere neglijat. Seara, cînd o vede la teatru, își ascundea în ciudarea după masca serioasă a indiferenței.

Ea lipsea neconținut, exagerat, nepermis, ca și cum ar fi pus voluptate și uitare în absențele ei. Ygor pleca și el, fie ca să rătăcească singur prin parcuri și să viziteze catedrale, fie ca să se plimbe cu Bronislava și Lisbeth. Pe Bronislava începu s-o găsească inegală și variabilă. Îl atrăgea prezența ei fiindcă nu reușea să-i epuizeze înfățișările. Era un personaj mult mai divers decît putuse să creadă. Uneori revenea la verva ușoară, ironică, pe care i-o cunoscuse de la a doua înîntînire, cînd îi dădea rețete contra plictiselii.

De atunci, discuțiile acestea, înadins falsificate, n-au mai avut loc. O vedea mai des, era împreună cu ea mereu, o conducea pe bulevarde și prin magazine.

Îl interesa însă absența Tamarei mai mult decît prezența Bronislavei. În cabina lor, paravanul avea acum un echilibru de monument. Amin-tindu-și seara cînd căzuse, roșea. De ce se tulburase atunci și de ce se tulbura și acum? În timpul acesta, Tamara se furișea din hotel și din camera virtuții ei, ca să trăiască dublu și încordat. Hoffmann o aștepta la el și o primea cu orgoliu. În el dorința se estompa încet, cu fiecare înîntînire, rămînînd însă cu satisfacția senzațiilor. În schimb Tamara trecea prin toate febrele plăcerii. Existența ei devenea fizică, materializată de dorințe și plăceri.

Acrobatul o primea cu siguranța și cu suficiența lui. În odaie se răspîndeau arome de femeie și trup, de senzualitate intensă și sănătoasă. Se predau inconștienți, unul altuia, simplu și plastic. Fiecare era predestinatul, perechea celuilalt. Tamara era recunoscătoare aventurii, fiindcă nădădea posibilitatea unei dezlănțuirii, cu atît mai sălbatică și vie, cu cît venea în urma unei lungi așteptări. Rolul ei de amantă, impresia de

adulter, dădea prilej feminității ei să se manifeste : să se prefacă și să tănuiască.

Hoffmann se obișnuise cu fenomenul prezenței ei, care nu mai era un secret. Elza Hoffmann fu prima care află de legătura lor și odată o văzu apărînd la capătul scării.

În fine, descoperea oeva nou în intimitatea athletică a fratelui ei. Ea, femeia elastică, o privea cu curiozitate, dar fără invidie pe femeia cu maturitate în forme, pe Tamara. După ea, aflară și ceilalți doi parteneri. Și astfel, secretul Tamarei se desfășura între cei „4 Hoffmann”. Dar puțin îi păsa, puțin se interesa.

Ygor constata că mama lui doarme din ce în ce mai tîrziu. Exercițiile de dimineață le făcea fără entuziasm. La teatru, venea în urma lui Ygor, sau cînd renunța să treacă pe la hotel, sosea înainte. Pe Hoffmann nu-l vedea pe culoare. Putea să treacă pe lîngă ea, să-i caute ochii, ea nu-l privea. El îi juca uneori mici farse, lovind-o în treacăt, ca din întîmplare. Ygor se ducea des, foarte des, în cabina lui Petersen. Omul cu foca îl primea cordial și-l întreținea cu verva lui.

Baby negresa se însănătoșise și își reluase locul în program. Bronislava își făcea și ea din cînd în cînd apariția pe culoar, fără să treacă de jumătatea lui.

Legătura dintre scamator și spaniolă reînflorea după un al doilea scandal, iar cîteva girls făcuseră o serioasă remaniere în lista amantilor lor.

Atmosfera culiselor nu se altera și nu se transforma. Două sensibilități n-aveau asupra ei nici o influență. Petersen își educa a doua focă. Iar omul •travestit în femeie, primea și mai departe scrisori de la bărbați. Dar, ca un argument al virilității lui intacte, femeia care venea să-l ia după spectacol era gravidă și se plimba cu această diformăție de siluetă, orgolioasă și timidă.

Mașiniștii montau parcuri, taverne, orașe spaniole și peisaje cubiste Music-hall-ului fabrica iluzii pentru publicul snob din loji și fotolii.

VII

Din divagațiile interioare, Ygor distingea în primul rînd absența Tamarei. O absență care se personifica și căpăta contur. Luau masa împreună, în restaurantul hotelului, și dansau seara amîndoi, dar între ei se deschidea un gol de neînțelegere și taină.

Tamara se transforma. Avea în fața lui accese de veselie și exuberanță, caracteristice numai la adolescenți. Le simula, au o falsă ingenuitate, fiindcă vîrsta ei n-avea expresii proprii de bucurie.

Ygor, care nu cunoștea decît imaginea rezervată a mamei sale, privea această schimbare surprins și cu presimțiri. Dar Tamara nu se mulțumea numai cu un aer de exuberanță, ci dorea și acte de frenezie. Propuse chiar ea să petreacă în bandă, o noapte, la un dancing.

Din „bandă” făceau partea ea, Ygor și omul cu foca. După terminarea numărului lor, Tamara alergă în cabina ei și în fața oglinzii își ștergea cu gesturi nervoase fardurile și dungile negre și albastre de creion. Își ungea fața cu o cremă grasă și toate trăsăturile care nu-i aparțineau dispăreau sub cremă și sub șervetul cu care își freca obrazul. După curățirea fardului, ea trecu dincolo de paravan și din costumul ei de dansatoare trecu în rochiile ei de femeie. După îmbrăcare, își reluă locul în fața oglinzii. Se farda din nou, dar într-altfel. Buzele ei senzuale se acopereau de un roșu discret.

Ygor își ștersese și el fardul și într-un colț mai întunecos își schimbă cămașa și își puse pantalonii și haina. Petersen îi aștepta afară. Din cînd în cînd, capul lui apărea prin ușă și striga nerăbdător :

— Sînteți gata ? Inutil doamnă, sînteți suficient de frumoasă. Tamara îi zîmbea satisfăcută. Cuvîntul „frumoasă”, aruncat cu amabilitate și nepăsare de Petersen, corespundea și dorinței și întrebării ei.

În sfîrșit fu gata. Își înfășură gîtul în blană, ca într-un șarpe cald și ieși. Ygor o urmă. Petersen o conduse pînă în stradă, unde uroara toți trei într-un automobil.

Dancingul se afla în centru, cu o fațadă iluminată strident, cu becuri care jucau, cu sclipiri de oraș care petrece. Automobilele se opreau încontinuu și din ele răsăreau femei aureolate de noapte, cu rochii lungi și decoltate, bărbați în frac, în smoching și cu monoclu.

Tamara, Ygor și omul cu foca își făcuseră apariția o jumătate de oră după miezul nopții, în acest dancing de snobism și de jazz.

Negrii veritabili, cu capete de caricatură, scoteau din trompete saxofoane și tobe, accente de pasiune, delir și demență. Femeile cu spatele gol, cu coafuri oxigenate, cu pieptul decorat de briliante, cu un rîs subțire și impudic, beau din paharele fine, șampanie sau cocteil și dădeau un spectacol de lux, înscenat cu fantezie și amoralitate. Actrițe, americani, femei din aristocrație, cocote elegante și tineri dandy, formau același public elegant, distins și excitat. Doamnele primeau cu un semn din cap invitațiile la dans și cuplurile parcurgeau parchetul, îmbrățișate.

Ygor urmărea pașii dansatorilor, care se mutau ca niște figuri de șah pe pătratele parchetului alunecător. Tamara, amețită de jazz, se uita la femeile încălzite de dans. Petersen exclamă :

— Dar iată și cunoscuți ! Arată la o masă îndepărtată pe cei patru Hoffmann, zgomotoși și bine dispuși. Tamara avu o umbră pe față și o lumină în ochi. Ygor le răspunse din cap la salutul lor.

Negrii din jaz își scuturau de salivă instrumentele și își îndreptau printr-o tuse gîtlejul, iar după o pauză suflau cu aceeași energie sălbatică în trompete și saxofoane. Ygor dansă cu mama lui. Ea îi făcuse propunerea. Se învîrteau pe parchetul lunecos și patinau într-un tango languros. Ygor ținea în mînă șoldurile dezvoltate ale Tamarei și simțea cum i se oprește în față respirația ei aprinsă. Prin rochie i se zărea rădăcina sinilor și pieptul alb. Cînd se apleca, un sîn sălta în sus și cădea înapoi sub rochia parfumată.

S-au întors la masa lor, amîndoi arși de aceeași văpaie, el însă tulburat de tot. Petersen ducea paharul la gură. Jazzul rostogolea cascade de muzică frenetică.

Hoffmann se ridică de la masa lui și se îndreptă spre ei. În fața Tamarei făcu o plecăciune și o invitație la dans. Tamara acceptă și el o strînse cu brațul lui athletic, împingînd-o spre parchet. Siluetele lor se desenau grațioase în lumina roșie. Ygor privea cu un sentiment de neplăcere dansul mamei sale cu acrobatul. Aveau un ritm insinuant în trupurile lor și Hoffmann se pleca prea mult spre obrazul Tamarei. Își vorbeau totodată. Ygor simțea că acrobatul îl énervează. Că o parte din această énervară se revărsa și asupra mamei sale. Că ar vrea să-i interzică să mai danseze cu Hoffmann, dar nu poate. Și neputința de a o smulge din strînsoarea lui viguroasă îl ațîța. Era gelos, straniu de gelos și gelozia înflorea în el ca în imaginația unui amant. Privi înspi» masa acrobaților. Elza Hoffmann tăcea între boxer și fiul directorului de circ. Luă imediat o hotărîne și se duse s-o invite să danseze ou el.

Elza ridică ochii curioasă și se oferî moale. În brațele lui Ygor era ușoară și se lăsa cu totul condusă de el. Perechea lor trecu pe lîngă Hoffmann și Tamara. Elza îi șopti :

— Ce tînără pare mama dumitale !

De fapt ar fi vrut să-i zică :

— Ce înlănțuit dansează cu fratele meu, ce cochetă e alături de el...

Dar nu reuși să exprime acest gînd și apoi nu voia să-i strecoare lui Ygor, care i se părea simpatic, lucruri de pură observație feminină.

Dansînd cu femeia acrobaţilor, Ygor n-o pierdea din ochi pe Tamara. Îi căuta apropierea şi tot dansul lui era o urmărire, un pretext, un truc poliţist. Făcea toate acestea din instinct, din instinctul bărbatului gelos. Dar nu era vorba decît despre mama lui. Trebuie să-şi potolească orice sentiment. Tamara e liberă să facă orice, cu atît mai mult cu cît nici ea nu intervine în libertatea lui. Ieşi cu Elza din cadrul parchetului şi o duse la masa ei, între cei doi acrobaţi. Salută şi reveni lîngă Petersen.

— Acrobaţii şi dansatorii fac între ei schimb de prizoniere ? îl întrebă zîmbind omul cu foca.

Ygor nu înţelese şi nu-i răspunse nimic. Jazzul tăcu şi perechile se întorceau la mese, îmbătate de alcoolul dansului. Tamara se așeză pe scaun, transpirată şi scuturată de o febră ascunsă, plină de dorinţi, provocată de atingerea masculină şi robustă a lui Hoffmann. Acrobatul făcu o reverenţă în faţa ei şi se duse la masa lui. Tamara avea obraji roşii, sîinii tremurau nervoşi în cuibul lor de mătase şi vinul aţîţării i se urca la cap. Bău cu sete din şampania spumoasă. Piciorul ei întins sub masă bătea uşor în podea. Petersen îi umplu alt pahar, pe care ea îl bău pînă la jumătate.

— Doamnă, sînteţi dispusă să vă îmbătaţi, îi atrase atenţia îmblînzitorul de foci.

Ea îi zîmbi distrată. Ygor se silea să pară degajat, ca să nu-şi exteriorizeze printr-o grimasă sau să-şi trădeze printr-o vorbă sentimentele.

La ora două şi jumătate noaptea se ridicară să plece. Acrobaţii mai rămîneau. Un automobil îi duse la hotel. Petersen îi salută din hol, iar ei suiră pe scări, căci ascensorul nu mai funcţiona.

În dreptul camerelor lor, Ygor spuse bună seara. Tamara, încă excitată de dansul cu acrobatul, fără să-şi dea seama ce face, îl sărută apăsător pe gură. Buzele ei aveau nevoie să sărute. Trupul ei cerea mai mult. Ygor intră în camera lui, îşi şterse urma de ruj, înscrisă oblic pe gura lui, se dezbracă şi se înecă între perne.

VIII

Preocupările confuze ale lui Ygor îl despărţiră pentru cîteva zile de Bronislava. Poloneza regreta acest contact rupt. Îl observase pe Ygor tulburat şi neliniştit şi îl văzuse trecînd grăbit pe culoar, aşteptînd să intre în scenă. Totodată, o privi mai adînc pe Tamara, în a cărei nonşalanţă cochetă ar fi vrut să afle o dezlegare. Instinctiv, continua s-o deteste pe această femeie, fără să-şi explice cauza. Poate că era şi animozitatea normală dintre o femeie tînără şi una mai în vîrstă, dar care sînt puse pe acelaşi plan de graţie, feminitate şi seducţie.

Bronislava nu era singura abandonată, în ultimele zile, de Ygor. Baby Negresa era şi ea uitată.

De cînd fusese bolnavă, Baby o iubea pe Bronislava, cu sentimentele de care sînt capabili copiii : o dragoste amestecată cu admiraţie.

Ygor aluneca pe o cale neîngăduită a simţurilor. Inaccesibilă tuturor, lui i se deschidea larg şi el înainta orb, neştiind că la capăt nu va putea găsi paradisul, ci păcatul care a suprimat primul şi ultimul paradis.

Bronislava se consola cu Baby. O vizita la hotelul ei exotic şi o scotea cu grijă din cutia ei de păpuşe. Se plimbau împreună şi copilul îl înlocuia în aceste promenade inocente pe Ygor. După ce o conducea pe negresă la hotelul ei, Bronislava se reîntorcea la pensiunea celor şasesprezece girls şi cădea într-o somnolenţă melancolică, însoţită de o fixitate a figurii. Lisbeth, colega ei de cameră, avea perspicacitatea psihologică a oamenilor sănătoşi şi remarcă imediat starea reală a Bronislavei, presupunînd ce flacără o mistuie.

Seara, cînd rămîneau în camera lor aproape goale, acoperite^ de o cămașe subțire și transparentă, Lisbeth o interoga pe Bronislava, încerca s-o smulgă din tristețea ei.

— Crede-mă, Bronislava, ai o mutră suspectă. Pan a fi îndrăgostita sau că suferi de dureri de stomac. Pe care s-o aleg ?

— Îmi convin durerile de stomac, îi replică Bronislava.

— Ceea ce înseamnă că ești îndrăgostită...

— N-aveți nici un pic de imaginație. Nu concepeți că o fată poate fi tristă fără să fie amorezată și fără s-o doară ceva. Poate că există și a treia suferință, și a patra, și a cincea.

— Nu cunosc numărul exact al suferințelor, dar în cazul tău nu mă înșel.

— Sufăr de dureri de stomac.

— Nu, ești îndrăgostită.

— Da, și de cine mă rog ? Bronislava vînd să braveze, comisesse o imprudență. Nu trebuia s-o întrebe.

— Dintre bărbații pe care i-ai văzut în ultimul timp, nu poate fi împlînzitorul de foci fiindcă e bătrîn și gras. Nu poate fi nici acrobatul, fiindcă e prost și nu stă de vorbă cu fete tinere.

— Atunci ?

— Atunci, e fără îndoială însoțitorul nostru pe lac. Dansatorul rus, care are un corp mai alb decît al meu și ceva mai multă pudoare decît noi toate.

Bronislava tăcu, ascunzîndu-și capul în perne.

Lisbeth răsuci un buton și stîrni întunericul. Peste un sfert de ceas, dulcele ei sforăit începu să se audă, însuflețind insomnia Bronislavei.

Dacă există o realitate ocultă și mesajul telepativ nu e o invenție, atunci, fără îndoială, insomnia Bronislavei ar fi trebuit să corespundă cu cea a lui Ygor. Căci și el se tăvălea în patul lui de hotel, aler^nd după somn ca după un cerb. Coincidența aceasta nu era ceva excepțional, fiindcă aproape toți tinerii între douăzeci și douăzeci și trei de ani aveau la aceeași oră o insomnie simultană și internațională. Ygor ținea ochii închiși, dar gîndurile nu se speriau de întuneric și-l chinuiau fără întrerupere. Prin mulțimea de gînduri negre, răsărea un gînd unic, ca un mare inchișitor. Gîndul lua o formă de arhanghel, de demon, de portar de hotel și-l invita pe Ygor să se lupte cu el. Începu chiar să se ia la trîntă, corp la corp, dar îl opri un sentiment de jenă. Din camera vecină zgometul acesta surd, ca un val de mare izbit de peretele odăii, putea să fie luat drept larma pe care o fac amanții nebuni, cînd se rostogolesc trupurile lor incendiate de pasiune.

Ygor se sculă tîrziu, cu ochii lipiți de o pulbere aurie și cu cămașa udă de sudoarea nopții. Luptase cu demonul și transpirase. Lumina intră prin ferestre și fugări visul. Dacă ar fi avut grijă să tragă perdelele și să împiedice lumina, visul și personajele lui n-ar fi fugit și nu s-ar fi ascuns. Se îmbrăcă repede, alergă pe scări, dar nu întîlni pe nimeni în hali. Se duse la teatru, pianistul însă nu venise. Trebui să renunțe la exerciții. Se înapoia la hotel și o căută pe Tamara. Ea își lua cafeaua sus, la ea în cameră. Ygor sui și intră brusc, de abia bătînd în ușă. Mama lui se afla în pat, ridicată, cu o ceașcă în mînă. O mîneacă a pegnoirului îi cădea de pe umăr. Cînd îl văzu intrînd pe Ygor își aranja bine pegnoirul și își încheie nasturii la piept.

— Eram să scap ceașca din mînă. M-ai speriat, îi spuse ea cu un surîs binevoitor pe buze.

Era despieptănată, cu șuvițe care îi atîrnau pe frunte. Lipsa fardului îi dădea o paloare galbenă. Și buzele, fără ruj, erau subțiri și mari.

— Credeam că ești la teatru.

— Pianistul a lăsat vorbă că nu vine.

— Și ce faci ?

— Nu știu, ar trebui totuși să exersez.
 — Voiam să viu și eu azi.
 — Ai lipsit două zile.
 — Eram prea obosită, dar n-am pierdut nimic. Cred ca nu-ți tac prea mari greutatea ca parteneră.
 — S-ar putea aranja pe după masă câteva ore de antrenament.
 Ygor rostise intenționat această propunere, ca să vadă cum reacționează Tamara. I-ar fi răpit tocmai timpul când era absentă.
 — A ! nu ! răspunse ea contrariată. Am câteva cumpărături de făcut și apoi e prea cald. Dacă vrei seara, târziu.
 Ygor tăcu. Era deci limpede că Tamara nu-și ia pentru anumite ore nici o obligație. își întoarse ochii și privi spre ceașca din care ieșeau aburii calzi.
 — Acum lasă-mă să mă îmbrac, spuse Tamara.
 Ygor părăsi camera mamei sale. Altădată ea se îmbrăca uneori și în prezența lui.

IX

Așteptînd să dispară Tamara, Ygor rămase închis în camera lui. Auzi cum ea deschide ușa și se furișează, dar nu se mișcă, tocmai ca să-i dea siguranța compiletă că nu e pîndită. După plecarea ei, coborî în hol. Desfăcu câteva jurnale, le parcurse fără să le citească și își opri ochii în gol. Cineva îl strigă însă pe nume. Era mica Baby care o tîra după ea pe Bronislava. Copilul n-o lăsase în pace pînă ce nu primi să meargă cu ea la hotelul lui Ygor. Fata acceptă, fiindcă nu putea să reziste unui capriciu de copil.

Ygor se ridică în picioare, strînse mîna Bronislavei și o sărută pe negresă. Avea un surîs mirat și rezerva lui stingherită se reflecta și în persoana polonezei.

— Baby a vrut să venim să te vedem, începu ea.

Copilul adăugă :

— Fiindcă tu n-ai venit să mă vezi de loc.

Ygor răspunse că a fost ocupat, că a avut foarte multe treburi. "Se scuza mai mult pentru Bronislava.

— Să mergem la tine în cameră, propuse Baby.

Bronislava voi s-o convingă să rămîie în hali. Copilul însă era intransigent. Trebură deci să se ducă sus, în camera lui. Ygor deschise larg ferestrele, ca aerul și zgomotul străzii să intre în toată odaia. Bronislava, cu instinctul ei de femeie, începu să aranjeze obiectele de pe un taburet, în a căror dezordine indiferența lui Ygor își lăsase amprenta.

Ygor sună și ceru chelnerului să aducă sus ceaiuri. Bronislava luă loc pe un scaun, iar Baby ocupă patul, trăgîndu-l după ea și pe Ygor.

Copilul avea o atitudine degajată, Bronislava însă, ca și Ygor, se simțea intimidată de prezența ei în camera lui. Baby o ridică de pe scaun și o forță să se așeze lîngă ea, pe patul lui Ygor. Ea avea impresia unei indecențe, dar nu dete proporție unui fapt atît de simplu.

El căută să fie cît mai natural. îi puse Bronislavei tot felul de întrebări neînsemnate, numai ca să dea iluzia unei conversații. Ea îi răspundea cît mai târăgănat și mai lung, dar tot nu izbutea să evite tăcerile, îi salva mica negresă, care avea curiozități copilărești și căreia îi răspundeau amîndoi.

Trei cești de ceai fierbinte fură aduse și Bronislava îi amestecă negiresei zahărul. Ceaiul le încălzi oorpul și obrazul și le stimula imaginația, îi făcu mai vorbăreți.

După ce terminară, Baby, spontană, îi ceru lui Ygor s-o sărute. El o sărută pe gură, fiindcă era singurul loc unde înțelegea să fie sărutată. Dar copilul trebui să joace între ei un rol de înger sau de diavol.

— Sărut-o și pe ea ! strigă Baby, arătându-i-o pe Bronislava, care se înroșise, dar pe care propunerea fetei o amuza.

— Hai ! săruțați-vă.

Ygor nu voia să pară stingherit sau timid. Se îndreptă spre Bronislava, care nici ea nu se retrase, și o sărută pe față.

— Nu pe față, se indignă copilul, care nu admitea să se trișeze. Pe gură, ca pe mine.

— Dar bine Baby, eu sînt o fetiță mai mare decît tine și nu pot fi sărutată pe gură.

Baby nu cedă. Bătea din mâini și din picioare și cerea să i se facă pe plac. Dinaintea acestei perspective, Ygor se aplecă și o sărută pe Bronislava pe gură. Fu un sărut delicat și cald.

Amîndoi, rămaseră apoi uitîndu-se unul la altul, roșii la față. Baby se declară satisfăcută. Bronislava își ascundea și ea o încîntare inocentă. Totul se petrecuse între adolescenți, căci ea era convinsă că adolescența ei nu mai e alterată de micile penumbre ale trecutului. Și n-avea cum să știe că adolescența lui Ygor aluneca spre o pasiune întunecoasă.

Ygor, care nu sărutase încă nici o femeie, în afară de mama lui, deși își amintea că deseori i se furau sărutări de către alte femei mai în vîrstă, descoperise o senzație nouă, lipindu-și gura de a Bronislavei, care avea aceeași vîrstă cu el și o căldură egală. Umbra serii pătrundea în cameră, prelungind absența meditativă a celor doi tineri. Baby stătea cu coatele rezemate de fereastră, contemplînd strada și urmărind mișcările orașului peste care cădea o pelerină crepusculară.

Ygor își schimbase gîndurile și revenise la plecările Tamarei, care lipsea și acum și încă nu se întorsese. Se dusese într-adevăr prin cartierul magazinelor, după cumpărături ? Era o scuză prea simplă, cu atît mai mult cu cît ea se va întoarce fără nici un pachet în mînă.

În alte orașe nu părăsea hotelul dedît rar și numai în compania lui. Era o femeie leneșă, pe care simpla rătăcire pe străzi nu o atrăgea. Trebuia să existe o ispită mai mare.

Ygor observă că Bronislava se uita la ceas. Se făcuse tîrziu și trebuiau să plece. O chemară pe Baby de la fereastră și după ce îi puseră pe cap pălărioara, ieșiră cu toții.

În hali, Bronislava îl privi întrebător pe Ygor. El îi răspunse :

— Merg cu voi ca să vă conduc.

Și o luară pe străzi, ca de-atîtea ori, spre hotelul negresei și apoi spre pensiunea Bronislavei. Mergeau tăcuți, obosiți și amețiți de primele tonuri grave ale nopții.

După ce se despărți de poloneză, Ygor nu se mai întoarce la hotel, își cumpără la cea dinitii florărie o camelie — seara trecuta luase o roză — și pomi spre teatru.

X

Ultima săptămînă venea ca o agonie. Valizele se pregăteau pentru eternul drum al gărilor, al vămilor și al hotelurilor. Un aer de plecare flutura printre culise și microbul aventurii contamina pe acești oameni care schimbau țările, fără să schimbe și mediul.

Contractele cu Budapesta, Fez, Calcutta, Oslo, Haga sau San-Francisco fură semnate. Fiecare schimba frontiera sau continentul, traversa un ocean sau un șir de munți. Dar nimeni nu lua o atitudine tragică în fața unei noi plecări. Își înregistrau bagajele, își vizau pașapoartele, iar direcția hotelului le aplica pe geamantane o etichetă, ca un tatuaj.

Mai rămîneau încă șapte zile. Fiecare zi din aceste șapte putea să aducă o catastrofa sau un dezastru. Nu puteau fi șterse sau omise.

Ygor trăia cu impresia finalului și a despărțirii. Sentimentele nu-i îngăduiau să creadă că a escaladat și acest episod de existență fără nici un accident. Pentru el, poate, nu veneau șapte zile, ci șapte pericole, șapte morți deodată.

Se afla în cabina lui Petersen. Omul cu foca depunea în cușca animalului său sacrificiul de peștișori și urmărea lupta dintre monstru și farfurie.

întors către Ygor, începu să-i vorbească :

— Am intrat în ultima săptămînă. Deși nu sînt sentimental, aș putea spune chiar din contra, faptul că va trebui să mă despart de prieteni mă înduioșează.

— Nu este exclus să ne mai întîlnim.

— Da, în orice caz există un risc sau o speranță.

— Micile mizerii ale unei vieți nomade.

Petersen constată că foca lui s-a săturat. Retrase farfuria și vîrî în gura animalului un deget, dar foca îl respinse.

Ygor stătea în picioare și privea familiaritățile dintre animal și îmblînzitor. Pe culoare, vehemența mașiniștilor care aranjau decorurile se ciocnea cu soneriile dezlănțuite.

— Mă despart de dumneata, reluă Petersen, de blonda poloneză și de negresa Baby. Am să vă regret pe toți trei. Omul cu foca tăcu. încercă să mai spună ceva, dar ezită. În cele din urmă spuse pe un ton flegmatic și ironic :

— Păcat că nu sînt mai tînăr. Să am vîrstă dumitale, nu mai mult. Aș profita într-o măsură mai mare de calitățile mele și de impresia pe care aș produce-o asupra fetelor cu sânge slav.

Și fiindcă Ygor nu ripostă nimic, el continuă :

— Aluzia mea e vizibilă. Mă gîndesc la mica poloneză și totodată trebuie să remarc lipsa dumitale de clarviziune. Tinere, tinere, lași o inimă neconsolată.

Obrajii lui Ygor se făcură roșii. Se strecură din cabină imediat ce Petersen fu nevoit să se ducă pe culoar.

Tonul glumeț, dar cu un accent de seriozitate cu care omul cu foca îi atrase atenția asupra sentimentelor Bronislavei, îl făcu să mediteze mai precis.

Bronislava era o fată agreabilă, inteligentă și tovărășia ei îi plăcuse. Dar nu-și închipuia că fata l-ar putea iubi. De obicei primul care iubește e bărbatul. Dar nu suferea el de prea multă feminitate și de lipsă de inițiativă? Acuma punea un pic de ordine printre amintiri și îi reveneau în memorie cîteva scene, al căror sens putea să fie cel pretins de Petersen. Dacă nu se înșela, obrăznicia celei de-a doua girl, Lisbeth, fusese plină de insinuări. Și dacă lui îi lipsea clarviziunea, putea să interpreteze scînteia din ochii Tamarei, cînd o văzuse odată pe Bronislava, ca o mărturie a aceleiași convingeri. Sau jocul atît de curios al micii negrese care îl silise s-o sărute pe poloneză pe gură...

în agonia celor șapte zile va face un efort de clarviziune, va fi circumspect și va căuta să se convingă singur de realitatea sentimentelor Bronislavei.

Îl preocupa însă Tamara. Mama lui reușea să-l sustragă de la orice alt gînd. Dacă Ygor n-avea nici o prejudecată, umbra Tamarei ținea loc și de prejudecată, și de scrupul, și de obstacol.

Tamara, însă, înstrăinată de viața și de gîndurile lui Ygor, nu știa nimic și nu pătrundea în lucruri. Amîndoi adevereau o regulă care susținea că oamenii care trăiesc împreună se cunosc cel mai puțin.

Tamara și Ygor au trăit tot timpul împreună. Nu i-a despărțit nici o distanță materială. Sufletește însă, ambii se aflau la alt pol. Dacă cel

puțin ea ar fi avut printre ocupațiile ei și gesturile caracteristice ale mamei, i-ar fi descoperit neliniștea. Dar era foarte puțin maternă. Și nici Ygor n-ar fi îngăduit un control asupra agitațiilor sale.

Luuu mesele împreună și își împărțeau tăcerile cu generozitate. Ea îl concedia și dispărea, ca să se revadă seara la teatru. Tamara continua să-l viziteze pe acrobat, punând în asta toată discreția posibilă pe care o pune o femeie în situația ei. De escapadele ei nu știau decât Elza Hoffmann și partenerii ei, probabil. Despărțirea constituia o problemă. Hoffmann nu avea de loc idealul regăsirii, ea însă nu putea să se obișnuiască cu lipsa lui. Nu voia să renunțe atât de repede la o fericire fizică.

În schimb, sufletul Bronislavei sorbea veninul tristeții. Dinaintea sfârșitului apropiat, nu se mai ascundea de ea însăși. Își da seama că îl iubește pe Ygor. Dar cele șapte zile erau și agonia dragostei ei.

Dintre ceilalți actori, scamatorul și spaniola plecau spre aceeași destinație. O legătură cu atât de multe rupturi, trebuia să fie mult. Omul travestit în femeie se gîndea că va trebui să-și întrerupă citva timp turneul, ca să se retragă undeva, împreună cu nevasta lui, care urma să nască. Mica Baby își va plimba și ea copilăria prin alte capitale, pînă ce într-o zi, într-o gară, o va surprinde adolescența.

Echipa de girls se pregătea pentru Paris, ca să apară într-o revistă la Folies^ Bergeres. „Căpitanul” supraveghea geamantanele în care trebuiau să încapă toate costumele indecenței.

Cei „4 Hoffmann” mai rămîneau în localitate, schimbînd numai teatrul. De aceea și Tamara amânase cu mult termenul viitorului angajament, pretextând surmenajul.

Într-una din seri, prima din cele șapte, apărură între culise un cocoșat. Era un impresar^ din Praga, care plecase ca să achiziționeze numere de atracție. Cu toată penibila lui infirmitate, avea pe față un surâs inteligent. Petersen discuta cu el. Trebuia chiar să semneze un angajament. În cabină se mai aflau Ygor, Baby și Bronislava. Baby se uita cu curiozitatea copilului la creatura diformă. Ygor disimula orice compasiune. Bronislava însă se apropiase de impresarul cu aspect de Quasimodo, care îi arunca priviri furișe. Cînd fu să plece i se adresă fetei, cu un ton de umor :

— Domnișoară, poae-mi mîna pe cocoșe. Știu că îți va merge bine.

Bronislava dădu înapoi, dar cocoșatul se uita la ea cu un surâs de bunăvoință. Cuprînsă de teamă și de superstiție, poloneza mîngîie imprecis, cu mîna, ghebul rotund al impresarului.

Cocoșatul, mulțumit, spuse bună seara, cu același zîmbet, și făcu o plecăciune. O improprie plecăciune, așa cum fac numai cocoșaii.

XI

Ygor își cunoscuse vag tatăl și pierduse complet amintirea lui. Faptul acesta explica tulburările sale. Era pe lîngă mama lui în primul rînd un bărbat și apoi un fiu.

Dacă tatăl lui ar fi trăit, ar fi existat o distanță între el și Tamara. U distanța care în același timp ar fi fost și o apropiere, pe calea raporturilor naturale dintre o mamă și copilul ei. Dar, singur alături de ea își crease o situație covîrșită de diferența de sex. Avea prilejul să constate ca mama lui e o femeie, a cărei libertate îi scădea din căldura sentimentelor lui tiliale. Începuse s-o privească cu un ochi străin și curios.

Nici Tamara n-avea conștiința persoanei lui Ygor. Ignora procesele lui sufletești și nu presupunea nimic din evoluțiile lui. Ygor sărea în viață cu nesiguranță și violență. Precocitatea gîndului îl consuma.

La vîrstă lui era inevitabilă o dramă. Tinerii trec sau printr-o criză politică sau printr-una morală. Sau, subit, sînt terorizați de un caz de conștiință.

Bastarzii descoperă că sînt fii nelegitimi și fug, dintr-un exces de demnitate, din casa unde au impresia că sînt numai tolerați. Fiii adoptivi își părăsesc părinții improvizați și-i caută pe cei adevărați, ca să le ceară o supremă socoteală. E o criză de răfueli, de răzbunări.

Dar lui Ygor îi curgea altă uriașe neliniște în siage. N-avea o determinare socială sau morală, ci una mai gravă, interioară. De aceea n-îo putea înăbuși și n-îo putea rezolva. Monstrul neliniștii îl devora, iar el în loc să se sustragă, se apropia de primejdie. Drama, al cărei prolog se desfășurase incoerent și lung, trebuia să izbucnească.

Ygor plecă imediat după masă de la hotel. N-avea nici o destinație și hoinărea pe străzile încălzite ale orașului. Mergea încet și, aa un călăreț, care se lasă dus de calul lui, el se lăsa condus de pași. Traversa bulevarde cunoscute, cu aceleași vitrine de magazine. Se simțea cu sufletul gol, pustii, și umbrele plictiselii îi întunecau privirile. Nu-i atrăgea atenția nici o femeie și nici o vitrină.

Ajunse pe o stradă pe oare o mai întâlnise. Fusese o singură dată pe aici. Își amintea bine, dar nu știa ce căutase. Dar în fața lui se ridica în linii gotice o catedrală. Era aceeași catedrală în care intrase inconștient odată.

Ezită o clipă și se îndreaptă spre ușa de stejar a bisericii. De astă dată observă inscripția arcuită de deasupra: „Intră și te roagă”.

O invitație căreia nu-i corespundea. El intrase ca să se gândească. Se așeză într-un colț retras, pe o bancă. Prin vitralii, lumina apărea multicoloră și străpungea ghirlanda de roze pusă de gîtul Madonei de piatră, ca un colac de salvare. Se uita la sculpirile oandelabrului și reuși să n-aibă cîteva minute nici un gînd. O senzație de somn total, în care numai el singur veghea, îl cuprinsese ușor.

Vitraliile catedralei ascundeau lumea și realitatea. Sub cupolă se deschideau regiuni de liniște și singurătate mistică. În solemnitatea catedralei îi reveni dorința copilărească de a fi preotul care oficiază aici, îmbrăcat în costume fastuoase de aur și argint, cu mitra pe cap. Dar Ygor se reîntoarce la gîndurile lui, care îl trăgeau spre ele ca niște gheare. Își aduse aminte de aluziile transparente ale lui Petersen. Bronislava îl iubea, cine știe, și trebuiau să se despartă peste cîteva zile. O undă de simpatie pentru imaginea neclară a blondei poloneze îl năvăli. Gustul fierbinte al sărutării ei îi arse buzele, o clipă. Și-o închipui ca femeie. S-o îmbrățișeze, s-o sărute și să trăiască alături de ea zile și nopți. Dacă ar fi constrâns să facă toate acestea, atunci fără îndoială ar prefera-o pe Bronislava. Schiță în imaginație trupul subțire și grațios. Nevoia de a o vedea, de-a o mîngăia și de-a-și lipi buzele de gura ei, dură o secundă. Apoi se șterse și imaginea Bronislavei dispăru ca o fantomă. Apăru atunci Tamara. Plecase de la hotel ca să nu sufere din cauza absenței ei. Astfel își procura iluzia că ea a rămas poate acasă, închisă în camera ei.

Unde s-ar putea duce după amiezile? Ce vizite secrete face? N-avea nici un răspuns. Altădată nu l-ar fi preocupat de loc. Altădată? Cînd, în ce trecut depărtat e situat acest altădată? Și de ce acum? îl interesează mai mult, a crescut devotamentul lui filial? Nici una din toate acestea. Ygor simte cum îl străbate un fior lung și ascuțit. O vedea pe Tamara aproape goală. E! a intrat brusc în odaie și ea își acoperă sîinii cu mâinile. E despletită și nefardată, dar din perne iese aburul cald al trupului ei. Al trupului ei sau al ceștii de ceai...

Sau în cabină, la teatru. El trebuie să-și pună pantalonii în fața ei. Lucrul acesta îi colorează obraji cu roșu. Dar cum s-o roage să nu se uite sau să iasă afară? Ar fi nîs și lui nu-i place nici o ironie.

În seara cînd a căzut paravanul, ea era goală de tot. Numai un cache-sex insuficient tras și sîinii scăpînd dintre pumnii ei mici. Sângele i s-a suit lui Ygor pînă în creștetul capului. I se părea că goliciunea ei l-a mușcat sălbatic. Sau atingerile lui de îmbrăcămînta ei intimă. Cîtă fier-

bințeală simțea la fiecare contact cu tot ceea ce făcea superficial parte din corpul ei !

Toate vedeniile acestea treceau prin fața lui ca un film, ca o senă de imagini confuze și aranjate inexact. O scenă identică, de la altă extremitate a trecutului său, îi răsări în minte. Amintindu-și din ce în ce mai clar, depărtarea scădea. Se petrecuse numai acum câțiva ani, când Tamara conducea o școală de balet pentru copii.

Ocupau atunci, provizoriu, o cameră la un hotel modest. într-o noapte răsună un pocnet de armă, în mijlocul nopții, sfărâmiind tăcerea și somnul în țândări. Pe coridoare alergau pași și în cadrul ușilor apăreau pasagerii, dezbrăcați, prezintându-se comic în cămășile lor de noapte, dar alarmăți.

Tamara ieși de asemenea pe coridor. într-o cameră de la capătul etajului avusese loc o dramă - pasională. Dramă obișnuită, de hotel. El murise, ea mai trăia și își umfla pieptul încet, scaldată într-un lac de sânge.

Tamara, auzind descriindu-se acest spectacol, căzuse pradă spaimei și teroarei. Pamica o făcea să tremure, să-i înghețe sângele și pe obraji se așternea o paloare neagră. Moartea se strecurase în hotel și spectrul ei o îngrozea, îi dădea fiori și i se părea că-i zărește scheletul în uniforma portarului" sau în halatul medicului.

Se retrase în cameră, tremurând. Ygor trebui să recurgă la toate mijloacele posibile s-o liniștească. Dar nu reuși. în cele din urmă, se culcă. Dar ei îi fu frică să doarmă singură și Ygor, un simplu adolescent, se văzu silit să se culce alături de ea.

Tamara, stăpănită de teroare, îi strângea alături de ea, se lipea de el, voia să-l simtă, să nu se știe singură.

Ea era atunci și mai tânără și mai goală. Carnea albă și scuturată de fiori îl pătrundea și sinii ei, mai apropiați de frăgezimea epocii oînd se hrănea de la izvoarele lor, i se lipeau de gât și de obraz.

Retrăia acum această scenă culminantă. Nuditatea ei și adolescența lui mureau în aceeași apoteoză de instinct. îmbrățișarea ei îi aprindea, simțurile de abia acum, retrospectiv și halucinant.

Ygor se reculese și făcu un gest în aer, ca și cum ar fi vrut să dea la o parte amintirile. își trecu mâna pe frunte și tuși nervos. Se întrebă de ce o vede pe Tamara, pe mama Lui, goală, înaintea Bronislavei. De ce față de poloneză simte numai o simpatie și nici o chemare de care el să nu fie conștient ?

Șase băți de orologiu, șase țipete ale timpului, îl deșteptară din acel somn aparent al meditației. Nu se gândi nici o clipă că era un contrast strident între natura viziunilor sale și acest sanotuar catolic întunecat. Era iresponsabil de cele două profanări : maternitatea și biserica.

Afară, se scufundă în hemoragia crepusculară și urletul pițigăiat, hilar și grav al străzii.

XII

Necesitatea unui viciu era vie în Ygor. îi trebuia o stare supranaturală, în care să-și amortească neliniștile. Din descinderile lui în localurile de noapte, din întâlnirile cu Petersen, înțelesese semnificația pe oare o posedă viciul. Cum reușește acesta să scoată pe om din linia destinului ! Fie chiar numai pentru o oră sau o clipă.

— Ce să aleg ? Alcoolul, jocul de hazard ?

Lui Ygor i-ar fi trebuit un viciu mai demn, care să-l îmbete de uitare și de vis. Se gândea la opium. își imagina vizitele pe care ar fi vrut să le facă unei ceainării chinezești. în odăi umede și întunecate, ar fi fumat tutunul bizar al opiumului. Ar fi năvălit în el o amețeală dulce și ar fi avut iluzia unei ascensiuni. Răspîndit în sânge, fumul i-ar fi interzis pe moment personalitatea și luciditatea. Ar fi venit la el visul și ar fi plutit pe ape nălucitoare, evadat din mijlocul realității înăbușitoare și

departe de el însuși. Dar Ygor nu putea să fumeze opium. Numai dorința aceasta capricioasă era un vis. Obținea **reveria** și fără intermediul drogului, în el era totul pregătit pentru vis. Dar Ygor avea nevoie de un viciu ca să-l sugrume pe **celălalt**, căci își da seama că toate gândurile lui sînt vicioase. Cîtă vreme își lega dorințele și ispitele de apariția Tamarei, el comitea un viciu care era simultan și păcat, pe care nu-l putea înfrunta cu seninătate.

Ceilalți oameni aveau intimități sentimentale cu viciile lor. Petersen se îndrepta spre sala de joc, ca spre dormitorul unei amante calde. Și oricare altul avea plăcerea dinainte de viciu. El nu cunoștea ca introducerea la viciul lui nerealizat, virtual, decît o nestăpînire. Aluneca spre păcat. Dorința îl țira după ea și oricît s-ar fi silit să știe cînd s-a născut în el, nu reușea. I se părea c-a avut aceleași dorinți de mult, într-un trecut al cărui fund nu-l mai zărea. Și totodată își da seama că epoci apropiate s-au scurs fără acest chin. Avea acum mai multe prevestiri. Ca și cum într-o singură noapte, subconștientul lui s-ar fi revoltat, ar fi pus stăpînire pe el și ar fi început să-l tiranizeze.

La inițierea lui sexuală contribuise o baletistă din ansamblul de dans al tatălui său. O femeie perversă, cu sîngele supt de excesul de voluptate. Ea îl ademenise. În corpul ei zăcea atîta patimă, încît o ardea ca niște flăcări strecurate în carne. Dar cu toată activitatea ei senzuală, se îngrașă, căpăta forme pline și brațele ei atătau.

Intrată în balet de la zece ani, la doisprezece era pe jumătate femeie. Peste doi ani devenise femeie deplină. Se povestea despre ea că trăise cu un călugăr. îl văzuse și îl urmărise și monahul nu putu să-i scape.

Esențialul era că nu se sinucisese nimeni pentru ea. Împărțea satisfacția, fără să distribuie și fatalitatea.

Timiditatea puberă a lui Ygor o intrigă. El dansa variații scurte în divertismente de balet și interpreta roluri de copil sau de inger.

Ea îl atrase spre ea într-un turneu. îl pîndi într-o după amiază cînd toți erau plecați și îl chemă în odaia ei. Față de adolescența lui Ygor nu știa cum să procedeze. îi oferi întîi bomboane. Apoi, subit cuprinsă de febra unei inspirații, se dezbracă în fața lui și i se înfățișă goală de tot. Băiatul încercă să fugă, dar ea îl reținu. Gesturile ei aranjară fiecare amănunt și tot timpul îl strîngea la pieptul ei, sărutîndu-l, mușcîndu-i buzele și zvîrcolindu-se.

Era normal ca în acest mod să se aprindă în adolescența lui Ygor scînteia virilității. Perversitatea femeii îi forțase instinctele. Fu un adevărat viol. Cîteva zile după aceea, Ygor avu friguri și amintirea clipei de plăcere îi revenea fantastic. Trebuia să se reîntoarcă la trupul plin al baletistei, să retrăiască beția de senzații și să reia conștient păcatul. Dar asta dură puțină vreme și Ygor își aducea aminte că nutrise dorința de a poseda pe o prietenă a mamei lui, o femeie care avea o fetiță cu doi ani mai mare decît el.

În epoca în care Tamara conducea școala de balet pentru copii, îl adora o fetiță de treisprezece ani, frumoasă, subțire și palidă. El nu observase ofensiva de atenții și de feminități cu care îl asalta fetița. Totuși, pînă la urmă, sesiză devotamentul ei și adorația mută. Dar îl jena.

Într-o seară, o furtună descarcă fulgere în ferestre și revărsă o ploaie torențială. Cîțiva copii se aflau încă la școala de balet a Tamarei.

Fetița, înspăimîntată de vacarmul furtunii, se strînsese și se înghesuie în el. Trebuia nu numai s-o suporte, dar și s-o protejeze. Acceptă să fie înlăntuit de brațele ei. îi ascultă bătaia inimii apropiată de pieptul lui și îi privea gura care îmbobocea roșie sau albul brațelor ei încă slabe. Atitudinea aceasta de îmbrățișare provocă în memoria lui o scenă similară, pe care o văzuse înainte, realizată între un bărbat și o femeie.

Numai că lor, adolescenților, le lipsea sărutul. Și atunci, mai mult antrenat de complectarea atitudinii, o sărută pe fetiță. Fetița nu numai că nu fu surprinsă, dar se părea că aștepta. Nu-și dezlipi buzele de ale lui Ygor, decât după ce câteva minute calde și bizare se deparară astfel.

Ygor revedea tabloul: el un băiat înalt, îmbrăcat în alb, cu pantofi de dans în tălpi, ea într-un *tutu* de voal și dantelă, strînși unul lângă altul, îmbrățișați, sărutându-se lung, și afară furtuna, cu fulgere, vânt și apă.

Un peisaj plastic, naiv și tandru. O clipă, silueta polonezei se substituie în locul fetiței. Există între amândouă o legătură și o asemănare. Ygor nu știa precis care.

Crezuse că toate amintirile acestea au fost înmormântate în uitare și că dispăruseră din el. Iată însă că acum reînviau, că fantomele anilor izbucneau din ceața trecutului și erau intaote, vii și actuale. Ceea ce însemna că nu-și mai aruncase încă undița în acel lac minunat care e trecutul și că străbătuse un drum imens fără să se uite înapoi.

Dar acum, sfișiat, se întorcea în lumea amintirilor, căuta trecutul și cerea parcă ajutor, ca și cum ar fi fost să se înece.

Toate neliniștile lui Ygor mureau în fața neliniștii lui prezente. Simțea că nu mai e o stare sufletească fără urmări, care se pierde singură ca un val într-un ocean. Îl amenința naufragiul și putea să decadă, să se scufunde.

Viciul sau sinuciderea. Visa să fumeze opium ca să evadeze din realitate. El care nu era capabil de nici un viciu, care nu suporta o simplă țigară! Și viciul cere individului forță. Sau sinuciderea. Ygor dansase de miulte ori moartea, dar în afară de agonia și finalul estetic, nu cunoștea altă moarte. O singură dată, pe cheiurile unui port, privind imensitatea mării și zbulciul valurilor albastre, ar fi vrut să se arunce și să-l înghiță apa. Dar și aici speculase estetica gestului.

Acum, oînd avea un motiv, ștergea de pe lista posibilităților de salvare actul sinuciderii. Să se spînzure, într-o cameră de hotel? Era trivial. O moarte de comis-voiajor sau de trișeur prins asupra faptului.

În definitiv nu era și el un trișeur? Niu încerca să facă accesibil inaccesibilul și să-și îngăduie nepermisul?

Ygor era în afară de viciu și de sinucidere. Desperarea creștea în el. Și ca o lumină vespérală, fantoma unui erou de legendă îi traversă gîndurile. Își aminti atunci de Siegfried, viteazul născut din dragostea incestuoasă a lui Siegmund și a fiicei sale Siegelinda.

Aspira către incest.

XIII

Patru zile numai. Stafia acestei scadențe ataca ambianța culiselor și distrugea ritmul de pînă atunci al vieții. Plecarea imediată îi făcea pe toți să trăiască într-o agitație manifestată pînă la iritație.

Programul următor se și fixase. Era pentru ei ca un decret de expulzare, îl citeau afișat pe placarde și silabisindu-l, aveau aceeași mimică ca și proscrisii romani, care își vedeau numele pe ziduri. Ei nu și-l vedeau și aceasta îi decepționa. În locul spaniolei care cînta și dansa un fandango nervos, plesnind castagnetele, era acum anunțată o oîntăreață tiroleză, cu pălăria verde pusă peste o coafură de un blond saxon. Iar anturajul de toreadori era înlocuit de o trupă de yodleri.

Omului cu foca i se substituia un călăreț de înaltă școală. Numărul lui de atracție urma să prefacă scena într-un hipodrom.

În locul scamatorului, un hipnotizator. Va adormi pisici și păsări și îl va transporta pe un spectator la poli sau la tropice.

Cele două ungueroaice lăsau locul liber unei dansatoare goale. Apărea între văluri și evantaie, un simplu nud. Luminile se întunecau și ea se prezintă publicului goală, fără văl și fără evantai. I se vedea trupul desenat alb în obscuritate.

Mica negresă n-avea un succesor de aceeași vîrstă. Exoticul urma să fie reprezentat* printr-o dansatoare asiatică, cu patru mîini. Ea va sta impasibilă ca un Buda, cu o mitră de argint cambodgiana pe creștet, cu picioarele încrucișate oriental și va fremăta patru mîini ca patru șerpi.

Firește, nu era un monstru patologic. Avea în mod normal două mîini. Dar în spatele ei, o altă femeie îi împrumuta și mîinile ei.

Cei „4 Hoffmann” cedau locul unui trio de jongleuri, care făceau să umble prin aer farfuriile, ca în casa unui posedat de spirite.

Omul travestit în femeie era înlocuit de un clovn muzical, oare încercând să cînte la pian, își trăgea pianul spre scaun, pumînd în această bufă mișcare tot geniul ridicolului.

„Ygor și Tamara” treceau misiunea dansului asupra unui duo francez, un cuplu care dansa ca la aniversarea lui „14 Iulie”.

Echipa de girls, cu cei șasesprezece demoni, transmitea exuberanța lor unui balet vienez, format din douăsprezece subrete blonde. Acest ansamblu nu mai avea nici disciplină și nici căpitan. Noaptea pierdute în baruri le zdrobea pe baletiste.

Aceștia erau cei care trebuiau să vie, să reînnoiască în culise parfumul gărilor și să aerisească toate cabinele de atmosfera stabilității, risipind din nou florile aventurii.

Fiecare aducea în valiza cu etichete de hoteluri un roman personal, cu capitole de decadență. Și toți laolaltă compuneau un roman mai vast, o frescă a gloriei și a mizeriei.

Dar Ygor nu observa această nouă perspectivă, a plecării și a despărțirii. El era absorbit de ciudatele lui febre și neliniști izbucnite diinitru-o viață interioară. Avea psihologia dansatorului. A bărbatului redus la grație, la un fel de feminitate. Lipsa de muschiiilatură și de forță îl izolau și el rămânea singur, victimă a sensibilității. Din această transparență deicată a instinctelor și sentimentelor sale, se năștea o turburare incontinuuă, ca o apă lină de fântână care vibra sub boarea unei răsufări.

Actuala lui dramă era provocată de împrejurări normale. Intre el și femeia cu care dansa legăturile familiale dispăreau, în schimb apăreau legături de curiozitate sexuală. O fatalitate a dansului intervenea între ei. Dar acțiunea interioară a acestei drame, situată în subconștient și avansată la conștient, trebuia să erupă și să inunde.

Era un pericol inevitabil, poate ultimul pericol. Intre Tamara și Hoffmann continua aceeași aventură. Dar în timp ce Hoffman era saturat de aceeași femeie și nu mai puneă patimă sau fior, Tamara își dubla pasiunea. Ba ceva mai mult: se agăța de el cu desperare și cădea într-o ebrietate fizică. Ea simțea mfaî puteraik necesitatea materială a cduuilalt. Cu cît îi ceda mai mult, cu atît își pierdea sentimentul penibilului sau pudoarea. Voia să rămînă lingă el și n-o mai contraria faptul că mai tîrziu sau mai curînd legătura lor va deveni publică. Aștepta și căuta această publicitate, ca ceva definitiv pentru aventura ei.

Venea la hotelul lui între amiază și seară. Avea o fervoare pe care i-o comunica și lui. Aștepta ca el să-i ajute să se dezbrace. Mîinile lui strecurate între îmbrăcăminte și goliciune o încălzeau. Incendiau odaia pernele și corpurile lor. Scena se petrecea în camera lui, fără dialog. Cunoșteau însă existența ei și ceilalți acrobați, prin Elza, care lipsită de fantezie, dar discretă, nu dase decît o difuziune intimă acestei legături.

Totuși, itotilnirile dintre Tamara și Hoffmann urmau să intre în cîteva zile în paradisul domeniului public. Unul dintre acrobați, fostul boxeur, invită pe una dintre dansatoarele maghiare, pe Rozy, să-și petreacă seara împreună. Probabil nimerise o seară liberă, căci unguoaiica acceptă.

Seara lor începu într-un bar de noapte. Se termină pe galantul aerodrom unde aterizează amanții : un alcov. Cînd o femeie bea șampanie și dansează un tango lasciv cu un bărbat, nu există alt epilog.

Și pe urmă, și fostul boxeur și dansatoarea erau de categorie ușoară...

Comentînd persoana celorlalți actori și înscriind în dreptul fiecăruia o aventură, reală, presupusă sau inventată, acrobatul-boxer divulgă și aventura dintre Tamara și Hoffmann. Era într-adevăr un lucru senzațional, dar îl lăsă fără comentariu, fiindcă trupurile lor se rostogoliseră în păcat.

În schimb îl discuta Suzy și Rozy împreună. În aceeași seară află și spaniola, care dădu însă din umeri, ca și cum ar fi vrut să danseze o habaneră.

La teatru, Ygor nu răspunsese la întrebarea lui Petersen de ce e atît de palid. Se duse în cabina lui și se farda, ca și cum ar fi voit să se răzbune pe această paloare, de care se temea să nu-i trădeze gîndurile.

Tamara stătea întinsă pe un divan. Pe frunte, ca o cunună, un șervet ud. O durea capul. O migrenă a cărei origine o cunoștea prea bine.

După ce se grimă, Ygor ieși din cabină și începu să parcurgă culoarul. Se opri lîngă scenă. De alături veneau șoapte. Recunoscu accentul maghiar. Trecu pe lîngă el acrobatul Hoffmann. Ygor auzi din nou șoaptele confuze de-alături. Din grupul vecin se desprinsese Lisbeth, care se apropie de el.

— Pe cine birfești ? întrebă el zîmbind.

Lisbeth roși. Ygor surprinse purpura obrazilor.

— Ascultă, reluă Lisbeth, nu știu dacă era relativ la tine. Dar una dintre dansatoarele de valsuri a spus cînd a trecut acrobatul o răutate: „orfantul și tatăl lui vitreg”. N-am înțeles la ce făcea aluzie. În orice caz le detest și bună seara.

Ygor înțelese. Dar nu de la primul gînd, căci întîi avu o bănuială și pe urmă începu să se zbată în el neliniștea trezită din somn.

Intră în cabină. Tamara continua să stea întinsă pe divan, cu aceeași compresă pe frunte. îl întrebă pe Ygor ce e pe scenă.

El răspunse :

— Jocurile icarice.

Tamara nu remarcă tonul cu care Ygor rostise: „jocurile icarice”, în care el pusese dispreț, ură și amenințare, ca și cum i-ar fi aruncat în față neliniștea lui, culeasă în pumn.

XIV

În fața unei noi realități, care îl elimina din zona incertitudinii, Ygor se întreba cum să procedeze. Lovită de stînoile acestei noi suferinți, drama lui lăuntrică îi cerea un desnodămînt. Simțea nevoia să se convingă personal. Să comită un act de polițism. Ygor constată cît era de necesar un asemenea act. Dar era posibil ? într-adevăr corespundea absențelor Tamarei. Dacă însă avea un alibi ? Dacă ea se ducea aiurea ? Se putea duce în oricare altă parte, dar tot înspre o pasiune. Indiferent dacă întreținea relații cu acest acrobat, ea dedica ore întregi unei voluptăți sau unei pervertități.

Hoffmann ? Cu cît putea să depășească omul pe mascul ? Băgă de seamă însă că cu cît îl scădea pe Hoffmann, cu atît o înjosea și pe mama lui.

Își aminti că în seara aceea, la dancierul cu jazz de negri, cînd acrobatul dansase cu Tamara, fusese instinctiv gelos. O gelozie care se confirma, își daseră ei atunci o întîlnire ? Coincidența părea curioasă.

Șn Ygor gema de revoltă și de dorința răzbunării. Nici o clipă nu se gîndea că îi e interzis să fie gelos, să se revolte și să se răzbune. Nu-și închipuia că celălalt ar avea mai mult drept să-i ceară lui socoteală. De cînd putea să dureze această legătură ? Era autentică ? Pînă acum el nutrea speranța unei farse sau a unei minciuni.

în seara când aflase taina, tot ce aflase era vag, dar complexa bănuielile lui. După spectacol, se furișă înaintea Tamarei pe scara care ducea în stradă.

În fața cabinei portarului, ezită. Trecu înainte, dar se înapoie. Apoi intră. Când portarul îl salută, vru să-i ceară cu totul altceva. Dar îndrăzni : care e adresa hotelului lui Hoffmann? Portarul se mira că nu-l întrebase chiar pe acrobat: era doar sus, în culise. Răspunse însă amabil. Ygor nu însemnă adresa, dar i se întipări în minte. Plecă din cabina portarului și nu-l mai interesă dacă l-a intrigat sau nu.

În definitiv era atit de simplu. Se urcă sus și se întâlni cu Tamara. Coborîră împreună și Ygor simți că trebuie să se ascundă, să poarte mască.

La hotel se despărțiră ca să intre fiecare în camera lui. De la el, Ygor auzea mișcărilor Tamarei : se dezbrăca, muta un scaun, se culca. Tăcere nesfârșită: stinse lumina. O stinse și dl pe-a lui și întunericul îi sperie gândurile.

A doua zi avu friguri. Răscolit de îndoială, își propunea să nu se frământa, să uite.

Toată dimineața rătăci pe străzi și se întoarse la hotel ca să se întindă pe pat. Culcat astfel, neliniștea lui părea că se retrage. Adormi însă, căci noaptea îl chkiuse insomnia. Se trezi tot atit de confuz și de torturat.

Când n-avea gânduri, apăreau viziuni. Dar și unele și altele aveau același sens. Persoana acrobatului Hoffmann dispăru. În schimb, Tamara se proiecta inoontinuu în memoria lui.

Tamara îi jignea fiecare senzație. O înfășurase în mătasea unor sentimente subtile și din cauza ei sărise peste obișnuit și îngăduit.

O bătaie în ușe îl făcu să tresară. Auzi vocea unui pioolo care îl chema la masă. O găsi jos în restaurant. O figură ovală, albă și scaldată în surâsul plăcerii de viață. Ygor, palid și slăbit, nu-i ierta nimic din această dispoziție fizică.

— Dar ce ai astăzi ? îl întrebă ea.

Neliniștea lui Ygor era vizibilă. El îi răspunse ceva banal. Mîncară într-o tăcere în care sunau lingurile. După masă, el se îndepărtă de ea. În camera lui, nu rămase mult. Plecă. Ținea să nu fie de față oînd ea se duce la întâlnirile ei. Mergea pe străzi inoontient și preocupat. Se opri prin grădini, privind guvernante care împingeau cărucioare cu copii. Un parc cu soare și arbori, cu animale, copii și femei tinere.

Spectacolul acesta de viață și de joc, de natură și simplitate, îl emoționa pe Ygor. îl vedea prima oară.

Ca să remarci un peisaj fericit, tu însuți trebuie să fii în disperare.

O fetiță care alerga după cercul ei se opri ca să se uite prelung la Ygor, care era grațios ca un erou din basmele ei.

Ygor continuă să meargă într-o amară neștire. La capătul aleilor, amputate de cuțitul unui bulevard, își dădu seama că a luat-o greșit. O apucă pe-o alee singuratică și ajunse din nou pe străzi.

Deși încercase să nu se ducă acolo, la hotelul lui Hoffmann, îi era cu neputință. E interesant să fii martorul unei intimități, când nu te doare, în Rusia, la Petersburg, într-o vilă din fața casei lor, o doamnă primea vizitele unui ofițer tînăr. Servitorul se fixa atunci la fereastră ca să vadă cum de partea cealaltă se coboară jaluzelele. Să caute să aibe și el această bucurie : că de partea cealaltă se lasă jaluzelele, ceea ce înseamnă că începe păcatul, că două trupuri goale cuceresc o clipă de extaz. Ygor se lupta cu indecența acestor gânduri. Dar își înfrîngea astfel tulburarea, pe care nu reușea s-o explice. Drama era prea complicată. Demonul care îl chinuia pe el era meschin și nebun. Meschin, pentru că făcea să fiarbă în el neliniști și dorinți bolnave. Nebun, fiindcă Ygor aluneca în ceață. Tresări ca scuturat de un vânt barbar. Nu era o furtună : ci dinaintea lui

se ridica hotelul, a cărui adresă o căpătase de la portar. Avu impresia că cineva îl va opri să intre. Nu, nimenea nu-l opri. Se preumbla pita hol, privi un ceas, — era prea devreme. Să iasă sau să se ascundă. Ar putea fi descoperit. Ocoli strada de câteva ori și intră din nou în holul hotelului. Acum trebuie să rămâie aici. Dacă va intra și va ieși de prea multe ori, va deveni suspect. Se furișă într-un loc retras. O coloana drept-unghiulară îl acoperea, îl ocrotea aproape.

În jurul lui puțini pasageri. Cei mai mulți dormeau după amiaza. Aceștia desigur nu pot dormi și ziua și noaptea. Într-adevăr: oțtiva erau oameni bătrâni, care cu cât se apropie de moarte, cu atât au un somn mai scurt. Ca să profite de viață. Lângă el se așeză cu foșnet de rochie demodată, o doamnă cu părul alb, oa o perucă de marchiză. Între coloana și doamna aceasta, gândi Ygor, nu pot fi descoperit. Să aștepte. Își căută o figură nepăsătoare. Nu trebuia să se vadă că e chinuit, ca și cum ar fi vrut să nu trădeze mulțimii demonul din el.

Ascensorul suia și cobora, își deschidea ușile, înghițea oameni sau pleca gol. Pe scări nu trecea nimeni. Treptele veneau în jos fără să ducă

Ygor avu o scânteie de emoție. I se păruse ca ea a venit. Nu, era o femeie cu aceeași siluetă. Compara pe fiecare doamnă cu Tamara, cu rochiile ei, cu corpul ei. Dacă nu vine? Ce își va închipui el? Că nu vine de loc sau că n-a venit numai astăzi? Va veni și mâine și poimâine. Sau nu, va lua o fotografie a ei și o va arăta portarului: O recunoști? Îi va spune că e de la poliție. Omul va crede că femeia din fotografie e spioană, excroacă sau criminală.

Ah! Ce farsă! Dar, lui Ygor farsele îi adânceau durerea și tulburarea. Ușa turnantă se învârte. Nu, a intrat un bărbat. Urmărea evoluțiile acestei uși. Deodată sări în sus, ca să cadă din nou pe scaun.

De data aceasta era Tamara. Portarul o salută: ea nu venea pentru prima oară. Intră în ascensor și dispăru. Ygor știa însă și etajul și numărul camerei. Să lase să se scurgă zece minute și apoi va urca. Pe scări, nu cu ascensorul. Căută o clipă în care să nu fie observat: puse piciorul brusc pe o treaptă. Acum suie, când încet, când repede, dar a ajuns.

Să parcurgă coridorul de la un capăt la altul. Să se oprească în dreptul acelei uși. De câteva ori făcu același drum. Prima oară auzi tăcerea, a doua oară râsul unei femei, al Tamarei, căci îi recunoscuse, și apoi din nou tăcere. Această tăcere repetată îi păru semnificativă. Ce ar fi să închirieze camera aceasta și să se sinucidă în ea? Ar fi absurd. Cel mai bun lucru e să aștepte și s-o vadă ieșind. Se va ascunde în cabinetul de toaletă și va pîndi. Nu, să facă să treacă timpul, urcînd pînă la ultimul etaj și coborînd. Pe urmă se va îndrepta spre cabinetul de toaletă.

XV

Ygor începu să parcurgă calvarul treptelor pînă la ultimul etaj. Pentru fiecare treaptă avea un gând și pînă la oapăt erau atâtea trepte. Neliniștea evadase din el și trecea ca o fantomă pe scările hotelului. O ținuse atîta timp prizonieră în sufletul său, dar ea își recucerise libertatea.

Hotelul dormea. Nu se zărea decît un lung cortegiu de uși, pe coridoare întunecoase ca niște tuneluri. O femeie de serviciu trecu pe lângă Ygor și îl privi din urmă. O figură necunoscută pentru ea. Era desigur unul dintre tinerii tolerați la mansardă. Pînă atunci Ygor fusese eroul unei drame cu o acțiune interioară prea complicată. Acum această dramă se clarifica. Mureau enigmatice și cadavrele lor risipeau un parfum greu, care îl înăbușea.

Adolescența lui se dezvoltase nesănătoasă, "între reverie și prezența mamei sale. Cunoscuse lângă Tamara un fior al trupului, carnea ei nu se mai recunoștea în carnea lui și îl ametise. Nu era un efect al imaginației.

Dorințele lui bolnave nu erau nici închipuite, moi gândite, mei visate. Itrtraseră în el taink, nesimțit și cu timpul au luat proporții.

Trebuia să scoțcească în trecut. Ar fi găsit urmele neliniștii actuale, atât de vagi însă și de neînsemnate, încât nici nu le putea compara cu păcatul înspre care aluneca vertiginos.

Dar nu mai era o simplă alunecare. Atinsese păcatul și se cufundase în el. Nu era un păcat material, comis în timp și-n spațiu. Păcatul lui avea rezonanțe sufletești imprecise, fantastice ca o halucinație. Acest păcat avea începutul și încheierea în el. Totuși, contactul cu lucrurile exterioare îi ajutase să se dezvolte, ca un climat favorabil. Un paravan prăbușit, o goliciune surprinsă în atitudini frivole și toată gama de apropieri și de atingeri făcuse să vibreze în el, ca un tub de orgă, păcatul pentru care era predestinat. Acoperind însă cu o mască umană și burgheză acest păcat, Ygor era totuși îndreptățit să considere absențele Tamarei ca o trădare. Trădase câteva dorinți bolnave, dar trădase și o disciplină de familie și de cuplu de dans.

Ygor se afla acum pe ultimele trepte. Se auzeau câteva voci venind înspre el. Pe sub o ușă se strecurau sunete de vioară, iar o fereastră deschisă arunca pete de soare pe scări. Încremenit, Ygor privea fascinat această fereastră care îi părea un fragment de cer, în fața căruia totul devenea aerian.

Vocile și hohotele trecură și se depărtară de el. Era timpul să coboare. Treptele îi așteptau pașii, oa să strivească sub tălpi petele de soare.

Ygor simți nevoia să se grăbească, să alerge pe scări, pînă la etajul unde se afla camera acrobatului. În camera aceea se desfășură scene pe care nici nu poate să și le imagineze. A încercat de câteva ori să și le proiecteze în închipuire, dar totul apărea scaldat în ceață, confuz pînă la ireal. Desigur, a sosit momentul să se furișeze pe culoar și să se ascundă în camera de toaletă. Dar e ridicol. Ar trebui să excludă cu desăvârșire din drama lui episodul lipsit de grație al camerei de toaletă. E o situație comică, dar nu poate să renunțe.

Cu mersul înăbușit de covoare, Ygor trece acum în dreptul odăii lui Hoffmann. Simte în el o teamă amară, o teamă sălbatică. Nici un zgomot nu străbate peretele sau ușa. Dar parcă s-a auzit ceva. A fost o iluzie sau un foșnet de rochie. Se îmbracă Tamara? Întrebarea aceasta îi evocă scena îmbrăcării. E o scenă familiară pentru el, consumată în cabine de teatru, după paravane transparente. Acum însă urăște gesturile intime ale Tamarei, punîndu-și o rochie sau ridicîndu-și ciorapii. Mișcările acestea, mîngîiate de privirile lacome ale acrobatului, dincolo de această ușă, îl lovesc, îl ofensează. Foșnetul s-a stins. Ygor nu mai aude decît foșnetul tăcerii și cel al sîngelui. Gîndul încearcă să-i spargă tîmplele. Din toate părțile apar uși și toate seamănă cu ușa lui Hoffmann. îl urmăresc, îl obsedează. Și e cuprins de o dorință de fugă, ca să se istovească fugind.

Trebuie să se ascundă. Iată camera de toaletă, așezată discret la capătul culoarului. Se va furișa acolo, dar va lăsa ușa puțin crăpată, ca să poată privi pe coridor. O umbră îl face să tresară și cu respirația întreruptă, impresionat de singurătatea întunecoasă a hotelului care la ora aceasta pare pustiu, urmărește cum se deschide ușa camerei lui Hoffmann. Tamara își face încet apariția, obosită, desfigurată, condusă de mîna robustă a acrobatului, oare s-a încolăcit în jurul șoldurilor. Buzele Tamarei mai păstrează un surâs în care strălucește o mărturisire. **Expresia feței, zâmbetul** care plutea de la un colț la altul al gurii, lumina ochilor, o divulgau, o oompromiteau. Ygor se afla departe de ea, dar zărea totul clar, mărit de distanțe.

Acesta era momentul de care se îngrozise. Nu izbutise să și-l imagineze. Acum însă îl vedea real, interminabil, ca și cum ei îl pralungeau intenționat.

Ușa s-a închis în urma tor și silueta Tamarei se pierde în obscuritatea coridorului, alături de statura eroică a acrobatului. Au dispărut în ascensor, dar prezența femeii s-a risipit în parfumul care a rămas ca o amintire stranie pe culoarul hotelului. Și Ygor mai aude ecoul foșnetului rochiei ei, care îi sună în urechi ca o rostogolire.

XVI

Cînd Ygor ajunge la hotelul lor, Tamara se afla de mult în camera ei. El se înapoiase pe străzile inundate de zgomot. Deasupra edificiilor se descompunea un crepuscul, alterat de arhitectura severă a orașului.

De Ia un hotel la altul, Ygor străbătuse un drum lung și dureros. Înainta halucinat, streouindu-se printre oameni și privind cum seara își scutură negurile peste clădiri și peste vehicule. Ygor nu mergea. Avea impresia că se tîrăște, apăsător de psvara unei viziuni care era actuală în imaginația lui, ca și cum se repeta la fiecare colț de stradă, proiectată în fiecare vitrină și în fiecare fereastră.

În acest timp, Tamara își schimba în camera ei rochia. O ascunse printre alte rochii, avînd grijă să nu se mai zărească nici un crîmpei din ea, ca și cum simpla ei vedere ar fi stingherit-o. Aproape goală, carnea ei apărea vie, însuflețită de păcatul anterior, al cărui suvenir îi dădea o cutremurare ușoară. O linie de emoție senzuală pornea de la coapse la gît, lină, calmă, fără nici un nerv, de o gingășie nemărturisită.

Sinii dormeau resemnați și obosiți de atîta joacă. Miinile desfăceau absente corsetul elastic și se opreau pe piept sau lîngă șold, fără nici o grabă. Toate gesturile păreau călăuzite de amintiri, de evocări. O mîna apropiată de sîn sau lipită de spate, reconstitua senzații și procura gustul amar pe care îl are amintirea unei plăceri.

Tamara retrăia cu trupul orele de aventură și voluptate. Dominate de reverie, brațele, sinii, coapsele, treceau separat prin același vis.

De pe coridor se auzi un scrășnet de cheie răsucită în ușe. Ygor se întorsese și intra în camera lui, unde îl aștepta singurătatea amestecată cu bezna. Ar fi vrut să se prăvălească în pat, să se încleșteze și să muște pernele. Criza lui, care începuse printr-o neliniște vagă, avea nevoie să se termine într-un acces de disperare și revoltă.

Zgomotul făcut de mișcările și pașii Tamarei străpungea peretele subțire și avea un ecou hizar pentru Ygor. Cu obrazul pierdut în perne, o mîna îi atârna în jos și pipăia tenebrele care pătrundeau prin fereastră.

Tamara își părăsi odaia și bătu la ușa lui Ygor. Acesta sări din pat și în aceeași clipă mama lui intră, înaintînd zveltă înspre el. Purta o rochie simplă, decentă, acoperind gîtul și brațele. Ygor nu prevăzuse, frămîntat de obsesiile lui, apariția Tamarei. O grimasă i se așternu pe figură.

Acum erau alături, înecați în umbră, înconjurați de tăcerea stranie a solitudinii vespérale. Ygor ar fi vrut să țipe, să se repeadă, dar inconștiența senină a Tamarei îl intimidă. Ea îi întindea mîna și paralel, un surîs cald. Era sinceră, dar această sinceritate n-o reabilita, deoarece aparținea unui moment de fericire pe care Ygor o ura, fiindcă știa că s-a născut la altă extremitate, la hotelul acrobatului.

— M-am întors înaintea ta, Ygor. Am întrebat de tine și mi s-a spus că ai plecat de mult. Am venit să te iau la ceai.

— Nu merg, sînt obosit.

— Ai vagabondat pe străzi sau prin parcuri și ai ostenit. Eu am fost la teatru, apoi la impresar și m-am înapoiat după o oră.

— Zici că ai fost la teatru și la impresar ?

— Da, dar de ce mă întreb ?

— Fiindcă minți...

Ygor nu se mai putea reține. Surprinderea și intenția de a tăgădui, exprimate de trăsăturile feței ei, îl îndemnau să continue și să înfrângă în ea negația.

— N-ai fost nici la teatru, nici la impresar, pentru ca ai fost la Hoffmann. Te-am urmărit în după amiaza aceasta și acum îmi explic toate absențele duminică. Acrobatul îți e amant...

— Ygor, ești nebun ! Să taci !

Tamara era zgâlțâită de un cutremur de revoltă. Ygor fusese brutal, trivial chiar. Chipul acesta nu i-l cunoscuse pînă azi. Era crispat și întunecat. Se apropie de ea, fără să ezite. Ea se retrase cu un pas. Între amîndoi se dezlănțuise un torent de ură familială, de dușmănie intimă. Primele forme ale nopții alunecau în odaie și interveneau între ei.

Mîna Tamarei se ridică brusc, ca să se apere și să lovească. Gestul acesta precipita catastrofa. Ygor descifra în el o amenințare, și ca s-o înlătore, se năpusti asupra mamei sale. Brațele lui o scuturară și ea se clătina ca să se prăbușească peste el. El o prinse și o susținu. Lipit de corpul ei, pieptul lui respiră aroma cărnii. De la genunchi la creier îl străbătu un fulger ciudat. Trupul ei îl chema. Chemarea aceasta o recunoștea, se identifica cu neliniștea lui secretă. Era o chemare dincolo de voință și înțelegere, pornită dintr-o regiune interioară .sălbatică, dimtr-un colț de junglă sufletească.

Amîndoi patinau prin odaie, încătușați. Tamara se zbătea, dar pentru el plutirea aceasta avea ceva din misterul unui dans sacru. Un fior *de* gheață îi înțepă tîmplele, ca să-i trezească luciditatea cloroformizată de acest dans pe marginea unui vis pervers.

Parcurgeau aerian odaia, dar echilibrul lor nu mai rezistă și trupurile lor căzură cu violență peste perne. În cădere, Tamara reveni la întunericul realității. Se smulse din brațele lui Ygor ale cărui degete înoeroau să-i sfîșie carnea pe care o ura tocmai din cauză că o dorea. Dreaptă și înaltă în fața lui, ea își recapătă echilibrul și certitudinea. Mîna ei nu mai șovăi și o palmă fierbinte ustură obrajii lui Ygor.

Tamara plecă, după ce își aranja părul ciufulit și își potrivi la rochie o cută dubioasă. Coborî în hol și de acolo se îndreptă spre restaurant. Voia să încerce să se calmeze la ceai și să cerceteze firul unor împrejurări pline de enigmă și de neobișnuit. Incidentul cu Ygor era un capitol curios și grav, o experiență inedită și bizară. Era ea conștientă că scena de la care s-au depănat numai cîteva minute, a fost o dramatică apropiere de incest, o confruntare cu viciul lui Ygor? Trupul ei ar fi putut să fie complice. Carnea e oarbă și n-are tăria să se împotrivescă abisului. Dar gîndurile respingeau dorințele infirme ale unei adolescente malade.

O urmărise. Și căuta să fixeze deasupra unei cești de ceai imaginea lui Ygor strecurîndu-se după ea, lipind urechea de uși ca să-i audă rîsul și oftatul, mconjurînd nervos locul păcatului și voluptății ei.

Sus, în odaia lui, Ygor înțepenise între perne. Fața îi ardea încă de palma Tamarei. O pată roșie acoperea profilul și ajungea pînă la frunte. Neliniștile se odihneau și simțea cum se scurge clin ele veninul răzbunării. Criza trecuse, dar îl depășise. Nu premeditase atîta violență și nu se așteptase să fie stăpînit și mînat de dorinți, împins către o desfășurare definitivă și ireparabilă. De la sentimente interioare, sobre, ajunsese la o scenă monstruoasă, care reprezintă pentru el irevocabilul.

Incestul fusese comis. Era un deznodămînt, o finalitate care îl copleșea. Ygor ar fi vrut să se scufunde în perne pînă la înăbușire. Vocea unui orologiu îi aduse aminte că trebuie să plece la teatru. Se îmbracă și ieși.

Tamara se afla în cabină, iar la venirea lui Ygor se furișe în spațiul paravanului, unde rămase aproape tot timpul.

Ygor îi bănuia prezența, care se contura imprecisă, cu gesturile reflectate pe umbra unui perete. Costumele pe care și le schimba foșneau

și' fiecare obiect luat în mână' făcea un zgomot caracteristic. Astfel,, Ygor urmărea mișcare cu mișcare fiecare act al Tamarei.

Culisele aveau vacarmul și exuberanța celorlalte seri. Totul se reproducea, în zgomot, în acțiune și în personaje. Contribuia totuși la această atmosferă și un element nou, care era febra despărțirii. Peste câteva zile, trenul vieții îi va ridica pe acești aventurieri și îi va izola, ca să regăsească același mediu, dar în alte localități.

Temperatura despărțirii însă nu se manifesta decât la cei prea sensibili. Petersen era imperturbabil, preocupat de focile și viciile lui. Unguroaicele, spaniola și restul, nu cunoșteau decât o emoție ridicolă,, care nu era determinată de taina tragică a acestor întâlniri și plecări, ci provocată de cauze diverse și banale.

Pe Ygor îl preocupa însă altceva. Liniile Tamarei presupuse prin mătasea paravanului îl obsedau și scormoneau în el răni tinere. Ea rămânea invizibilă, ca să nu fie nevoită să-i evite privirile, ca să nu-i citească în ochi nici dorință, nici ură și nici remușcare. Fugea de un moment penibil, de care și lui Ygor îi era teamă.

Acum stau în aceeași cabină, dar în zone diferite și distanțe oboșitoare îi separă. Fiecare însă va trebui să abandoneze izolarea. O sonerie va zbîrni în liniștea cabinei și îi va invita în scenă. Acolo, el va trebui s-o cuprindă, să se plece asupra ei și să parcurgă lipit de ea subiectul romantic al dansului. Același efort de elevație îi va contopi și un spirit de coincidență estetică va traversa sufletele lor.

Ygor avea convingerea că toate acestea sînt absurde, sînt imposibile. Dansul lor va fi ratat din motive particulare, iar apropierea și atingerile vor fi făcute din constrîngere, nu stimulate de o inspirație comună.

Clinchetul soneriei zbîrni. Ygor ieși cel dintîi și auzi în urma sa pașii plăpînzi ai Tamarei, încălțată ou pantofii de pointă. La intrarea în scenă se opriră și se găsiră alături. Murmurul orchestrei creștea și îi cucerea și sub influența lui deveneau indiferenți față de realitate. Animați de legenda dansului pe care trebuiau să-l interpreteze, se lăsau cuprinși de uitare și dezinteresare.

Cu un salt elegant, care avea forma plastică a unui arc, apărură pe scenă. Cunoșteau partitura ca după o lectură profundă, cu sublinieri de fraze și reflecții intercalate în text. Anecdota muzicală îi entuziasma și ei încercau s-o rezume în gesturi și expresii mimice. Elanul dansului îi suspenda deasupra realităților interioare, călăuzindu-i în climatul meridional al ficțiunii.

Cortina căzu peste o atitudine statică, sculptată în penumbrele scenei, care era un epilog al divertismentului. Urmăriți de aplauze, transpirați și cu obraji în flăcări, se înapoiară în cabina lor.

Ygor se îmbracă repede. Tamara întîrzia întotdeauna în fața oglinzii ca să-și spele fardurile și creioanele care îi corectau trăsăturile feței. Ygor profită de acest fapt și plecă înaintea ei, la hotel, unde se închise în cameră. Tamara veni la un interval de jumătate de oră, însoțită de Petersen, de care se despărți cu vervă în dreptul ușii. Și apoi, intrată în cameră, începu să-și arunce pălăria, rochia și pantofii. Pașii ei fremătau pe covoare, dar curînd zgomotul lor se stinse. După ce auzi un geamăt al patului, apăsă de corpul Tamarei, care se destindea după o zi de corsete, de păcat și de dans, se răspîndi o tăcere grea, plină de asonantele nopții. Peste carnea ei oboșită de fiori se întindea liniștea somnului.

Numai Ygor nu putea să adoarmă. Insomnia devenea pentru el un monolog lung și incoherent. Își punea întrebări, căuta soluții și defilau episoade reconstituite sau imaginate. Pentru el insomnia avea asemănări cu visul. Exista între ele o singură diferență în ce privește responsa-

bilitea. De *vk* ești iresponsabil, dar Ygor era convins de inteligența visurilor, chiar cînd ele erau absurde.

Își trădase printr-o scenă de gelozie gratuită toate neliniștile și dorințele. Tamara descoperise acum în el o infirmitate. O existență în comun devenea de-acum înainte imposibilă. Incidentul de azi va fi mereu prezent între ei și chiar dacă într-un mod superficial ar fi putut să fie uitat, ea și-ar fi dat seama că-l atrage carnea ei. Viața lor se va transforma într-o simplă succesiune de aparențe care vor masca infernul, iar toate peripețiile zilei de azi s-ar putea repeta pînă la tragic. Se impunea să evadeze. Ygor are însă o ezitare. Ea nu trebuie să aibe credința că fuge din cauza ei. Și totuși, evadarea ar fi o soluție.

Are nevoie de un pretext. Dar un pretext pe care să nu-l regrete. Și lui Ygor îi reveni în memorie portretul blond și slav al Bronislavei.

Nici nu se mai gîndise la ea. Da, poloneza era un pretext bun, verosimil.

Și pe măsură ce încordarea insomniei se risipea, o evadare alături de Bronislava îi apărea lui Ygor ca o calmă și gingașe convalescență.

XVII

Ygor se afla de două ore în stradă, în fața pensiunii pe care o ocupau cele șasesprezece girls. În fine, ușa masivă a clădirii se deschise și Bronislava se ivi. Scobora indiferentă scările de piatră, cu un mers inegal. Un profil palid se prelungea sub buclele blonde.

Ygor răsări înaintea ei. Observîndu-l, fata se opri cu un gest de surpriză incompletă, ca o jumătate de frază.

— Te-am așteptat în stradă, i se adresă Ygor. Aveam siguranța că vei veni.

— Aștepți probabil de mult, răspunse Bronislava care remarcă nervozitatea lui.

— Voiam să-ți vorbesc, continuă Ygor ca și cum nici n-ar fi fost întrerupt.

— Mă vei însoți și-am să te ascult. Voi face un drum lung, așa că vei avea timpul să-mi spui totul... Și un surfs îi luminează colțul gurii.

Ygor tăcea totuși. Își aduna gîndurile și căuta cuvintele. Pe Bronislava n-o intriga apariția bruscă a lui Ygor. I se părea că de fapt ea îl așteptase și că ieșise în stradă ca să-l întîmpine. Sus, în camera ei, Lisbeth, o tortura cu ironii. În seara trecută, se ascunsese după o draperie ca să-l privească dansînd. îi urmărise cu emoție avîntul și alunecările lui o hipnotizaseră.

Respirînd prezența lui Ygor, Bronislava se simțea învăluită de tăcerea dintre ei amîndoi. Dar tăcerea era numai o introducere.

— Nu de mult mi-ai spus că ai nevoie de un partener. Am venit acum ca să mă propun. Ești liberă să accepți sau să refuzi. Dacă m-ai respinge așa regreta. Aș putea să-ți declar: „Sînt gata să te urmez”, dar e fals. Mai exact e că-ți cer să mă urmezi...

Bronislava îl privea cu nedumerire. Ygor îi citise cu glas tare gîndurile. Tot ce spusese el, ea visase și meditatase. Propunerea lui Ygor era o copie luată după reveria ei.

— Înainte de a-ți da un consimțămînt, începu ca, aș putea să te întreb ce motiv te îndeamnă să mă chemi ?

— Să ne ferim de explicații. Ultima mea lectură a fost un roman situat în mediul Legiunii străine. Nimănu-i nu i se lua nici un interogator și trecutul fiecăruia rămînea virgîn, inexplorat. Poate ar trebui să ne inspirăm din această carte.

— Ești tot naiv și livresc. Dar greșești când mă confunzi cu un birou al Legiunii străine.

— Am abuzat de o reminiscență. Ca să-ți explic de ce vreau să plec cu dumneata, e suficient să-ți spun că vreau să evades.

— Da, o evadare mă frământă și pe mine. Ți-am mai spus că doresc să dezertez, să mă despart de un destin de echipă care îmi sufocă personalitatea. Mi-e sete de libertate.

— Tot ce-mi spui nu mă contrazice. Am impresia că nu mă refuzi. Te invit la o combinație artistică. Dumneata mă inviți la o combinație sentimentală. Sînt gata să accept și eu la rîndul meu. Răspunde-mi, Bronislava.

Pentru prima oară ea auzi numele ei pronunțat de Ygor. Așa cum îl rostise, devenea o melodie suavă și caldă. În ochi i se aprinse o scînteie și "o undă de fericire grăbi bătăile inimii. Nu mai putea să înainteze. Privirile lui o ardeau și îi asculta vocea fără să-i înțeleagă cuvintele.

— Susține-mă, Ygor. Am nevoie de sprijinul dumitale ca să nu cad. Tulburarea mea îți răspunde: da, te urmez. Nu fac decît o singură rezervă: destinația o fixez eu. Și asta, fiindcă ea e fixată de cîteva zile. Vom pleca la Varșovia.

Un buchet de raze apriline se prelingea în părul Bronislavei și se confunda cu coafura ei blondă. Mergeau încet și pașii lor ușori căpătau un singur ritm. Drumul îi ducea prin parcuri înfiorate de voluptatea primăverii. Aleile îi îmbătau cu alcoolul solar și un frunzar își scutura liniștea deasupra lor. Bronislava simțea cum soarele îi scaldă sufletul în apele lui și îi îneca trecutul.

Ygor nu mai avea nici răni, nici neliniști. Feminitatea Bronislavei era atît de pură încît estompa ideea de păcat, care se transforma într-o inocentă lăcomie de îmbrățișările și sărutările ei.

— Vom face întîi o încercare, reluă Bronislava. Vom dansa peste două zile pentru prima oară în public. Cred că ești invitat la balul contesei Panin? Mi s-a propus să mă produc într-un dans.

— Și eu am un proiect de „Mazurcă", complectă Ygor. E ceva foarte simplu și tineresc. Se împacă de minune cu grația ta, a dumitale... Era o tutuire și în același timp o rectificare.

— După amiază facem prima repetiție?

— De acord. Ne întîlnim la teatru.

— La revedere, Ygor.

Bronislava se despărți de el lîngă ușa pensiunii. O urmări pînă ce ajunse la colțul scării. Acolo îi făcu semnul unei sărutări și dispăru.

XVIII

Balul contesei Panin era o amintire de lumini și culori. Piruete de rochii grele și scilpitoare se învîrteau în jurul gîndurilor. O strălucire anacronică se desfășura deasupra valsurilor, frivole, cu invitații grațioase, în atmosfera balului întîlnei și o melancolie, pentru că fiecare element era o evocare a unei elegante inactuale.

Contesa Panin dădea în fiecare an un bal romantic. În aceste baluri, contesa își transpunea reveriile. Cu înclinații spre vis, ea își visa trecutul, își depășea chiar trecutul personal, ca să se scufunde într-un trecut mai profund și mai bătrîn decît viața ei cu un secol.

Naufragiată în emigrație, fosta contesă rusă își acceptase destinul fără să protesteze. După un interval dramatic, această contesă dezaxată se căsătorii cu un industriaș bogat, care avea bani suficienți pentru toate capriciile unei nobile în exil. Balurile contesei erau amintiri. Apariții în costume de epocă dansau cadriluri, menuete și* gavote. Și peste aceste reconstituiri se legăna evantaiul contesei, care își puna toată pasiunea și toate emoțiile în asemenea baluri de introspecție.

în fiecare, an, palida contesă invita la balul ei pe dansatorii ruși care se nimereau să se afle în cadrul gotic al localității. Ei improvizau divertismente de balet sau dansuri rusești. Arabescurile clasice complectau arhitectura complicată a balului, oare era un exercițiu de memorie și un act de fantezie.

Bronislava venea pentru a doua oară în saloanele de cristal ale contesei. Prima dată, o adusese o prietenă, care se afla în turneu cu o trupă de balet rus. Amabilă, contesa care avea un contact permanent cu mediul artistic local, n-a uitat-o și recunooscând-o în echipa de girls, a rechemat-o.

„Mazurca în albastru” era ideea lui Ygor. Bronislava fu fermecată de inspirația delicată a acestui dans. Mazurca lor era un dialog coregrafic cu intrigă și pasiune, cu replici patetice schițate în gesturi largi. O notă de poezie slavă se oglindea în atitudini. Albastrul mazurcii avea un sens simbolic, dar Ygor nu putea să-l explice într-un mod coerent. Reprezintă adolescența, evadarea, fericirea. În acest albastru se refugiase neliniștea lui Ygor.

Convoiul invitaților, la bal urca treptele. Rochiile dansau, cu vârtejuri de mătase și dantelă. Fantastic se proiectau umbrele acestor rochii mișcătoare pe parchet. Și peste ele se revărsau lumini ciudate din candelabrele încremenite.

Ygor ocoli balul cu privirile. O descoperi pe Bronislava și se îndreptă către ea. O salută cu o mișcare plină de tandrețe și îi cuprinse brațul.

— Te așteptam și mi se părea că nu mai vii. După acest vals, e rândul nostru să dansăm. Apoi, vom pleca... Mi-am transportat valizele la gară. Cred că ai făcut și tu același lucru.

— Da, Ygor. Cum ai reușit să-ți scoți bagajele din cameră? Mama ta n-a observat nimic?

— Nimic. De altfel am renunțat la unele lucruri, care vor rămâne la ea. N-am vrut să-i trezesc nici o bănuială.

— Cu mine a fost mai greu. Când mi-am anunțat directorului plecarea, nici n-a vrut să mă creadă. Despărțirea de fete a fost penibilă. Și imposibilitatea de-a le da o lămurire a agravat situația. Dar acum totul s-a sfârșit...

— Și totul începe. Te rog să nu uiți asta, Bronislava.

Perechile descriau ultima piruetă a valsului și tăcerea orchestrei căzu peste bal. Ținându-se de mâini, Ygor și Bronislava se strecurară printre invitați. La marginea sălii, aripi de întuneric îi ooroteau. Li mângâia și răcoarea unei brize, intrată probabil printr-o fereastră întredeschisă.

Ochii Bronislavei păstrau oboseala luminilor. Expresia feței și nervozitatea brațelor trădau o teamă.

— Ești emoționată?, o întrebă Ygor.

Bronislava răspunse afirmativ. Nu o emoționa însă balul, pe oare ea îl străbătuse cu absența, ci imaginea unui peron de gară și a unui tren de noapte. Mazurca albastră va fi prologul unei plecări în neunoscut.

— Atenție, Bronislava.

Exclamația lui Ygor o smulse din umbra gândului. Recunosc în acordurile orchestrei primele note ale Mazurcii lor.

Și dansatorii albaștri alunecară pe parchetul scaldat în lumini, ca să se legene într-o mazurcă aeriană, cu amabilități de madrigal. Era o fugă sensibilă către un ideal situat la porțile acestui bal și simbolizat de azurul costumelor. Dansa o culoare, dansa albastrul conturat în siluetele partenerilor. Pentru Ygor mazurca devenise o confidență și destăinuia peripețiile lui interioare în căutarea unei clipe de fericire.

Gesturile lui Ygor erau chemări adresate Bronislavei, care era invitată spre frenezie și libertate. Pașii mazurcii păreau că trec prin iarbă, mimica profilurilor transfigurate era oglinda primăverii și fiecare mișcare a dansului promitea o descătușare.

— Mazurca ta e o invitație la promenadă, șopti Bronislava în timp ce își îmbrăca peste rochia albastră o pelerină lungă impermeabilă. Ygor însă profita de un colț întunecat al camerei pusă la dispoziție de contesă, ca să-și schimbe costumul de nostalgie romantică, cu hainele vieții cotidiene. Observa acum un fapt care pentru el era nou : nu mai evita privirile Bronislavei și nu mai fixa golul. Dimpotrivă, îi căuta ochii ca să citească în ei o văpaie care semăna cu o lacrimă.

în sala de bal, melodia unui menuet înăbușise ecoul aplauzelor. Mazurca în, albastru se terminase ou o înlănțuire în cursul căreia sînii mici ai Bronislavei se odihniseră pe pieptul lui Ygor. Dansul avusese un conținut intim, dar numai ei îl înțeleseseră. Pentru toți ceilalți a rămas un secret înveșmântat în azur de mătase.

Cu o muzicalitate simultană, în câteva camere vecine, pendulele sunară cu accente de orlogerie medievală, miezul nopții. Și Ygor și Bronislava numără în gînd cele douăsprezece suspine ale beznei.

— E ora care ne cheamă, murmură Ygor. Să ne grăbim.

Cu mișcări repezi, Ygor își aruncă pe umeri un pardesiu și o împinse ușor pe Bronislava către ușe. Ea continua să poarte sub mantie rochia de bal. Cu pași iuți, coborîră treptele și ajunși în stradă, sorbiră cu o respirație adîncă aerul rece al nopții. Pînă La prima stație de automobile mai erau câteva minute. O dată cu drumul străbătută și Ultima imagine a unui oraș pe care-l părăseau. Ygor încerca să-și imprime în minte zidurile vechi și gotice, străzile lineare și gangurile sumbre. Un vîrit cu adieri blînde răzvrătea părul Bronislavei. Și amîndoi păreau doi somnambuli care se îndreptau cu un mers mecanic spre iluzii și fantome. Cu acest drum prin noapte se încheia o etapă din existența lor și intrau în cercul unei aventuri noi. Bronislava căută mâna lui Ygor și o strânse între degetele ei moi. Lua astfel contact cu prezența lui, care i se părea neverosimilă.

în stația de automobile se suiră într-un taxi și Ygor spuse șoferului să-i ducă la gară. Bulevardele adormite pe jumătate, cu clădirile înecate în penumbră, defilau în goana mașinii. Somnul fragmentar al marelui oraș era ultimul aspect, ca un adio scuturat din balcoane.

Tăceau amîndoi și Ygor nici nu cuteza să înlătore tăcerea dintre ei. De altfel erau două tăceri bine distincte. Tăcerea sobră, ohinuită a lui, și tăcerea gingașe, plină de feminitate a polonezei. Cele două tăceri se întîlneau și își mărturiseau temerile.

Automobilul, după ce ocoli cu viteză noaptea orașului, opri în dreptul gării. Ygor îi ajută Bronislavei să coboare și o conduse prin săli de așteptare spre peronul invadat de lumină și vacarm.

Gara prezintă contrastul străzilor în letargie. O procesiune lipsită de disciplină ocupa sălile de așteptare și peroande. Febra plecării străpungea silueta fiecărui pasager și valizele își tîriau umbra pe tapete, ziduri și pietre. Vocile se ciocneau cu sunete metalice. în aer vibrau stridențele caracteristice ale gărilor. Șinele de fier, infinite linii paralele, zăceau culcate între peroane și dispăreau apoi în necunoscutul opac.

Și Ygor și Bronislava aveau experiența trenurilor. Trecutul lor era plin de călătorii și gări și cunoșteau bine emoția, peisajul și Fata Morgana a voiajului feroviar. Totuși, plecarea aceasta îi tulbura. Un hamal le transporta geamantanele, dar Ygor, privindu-l, avea impresia că și el duce pe umeri poveri grele. Acum cînd trebuia să fie conștient de gînidurile sau senzațiile Bronislavei, se întreba dacă în pieptul ei nu se zbuțumă aceeași stare sufletească. Pe el îl sugruma un sentiment de panică, deși ou o oră înainte se credea liberat de o dramă interioară care se consumase. Dar o

nouă neliniște sau un spectru al neliniștilor defuncte îl mistuia. Ca să scape de flacăra lor, se apropie mai mult de Bronislava și îi apucă mâna. Ea se întoarse mirată, dar un suris subțire, străveziu, potoli în Ygor senzația de abis și incendiu.

Se urcă în tren și pe culoarul vagonului urmă o scenă mută pe care nici unul dintre ei n-o prevăzuse. Era stupid faptul că nu s-au gândit la un lucru atât de simplu. Trebuiau să călătorească toată noaptea într-o singură cabină și să doarmă în două cușete suprapuse. Ygor avea prilejul să observe ce farse îi jucase realitatea. Bronislava însă, cu un rîs pur și melodos, intră în cabină și începu să aranjeze lucrurile. Era un semn că accepta situația. Ii arătă lui Ygor cușeta de sus :

— Ai să dormi la etaj.

Cu o sforțare de oțel, trenul se puse în mișcare. Peronul, clădirile negre ale gării, orașul, se pierdeau în urmă, mascate de un peisaj uniform, fixat în fereastra vagonului : noaptea deasă și grea. Brusca pornire a trenului făcu să oscileze în mintea lui Ygor toate gândurile. Visul evadării lui se transformase în ceva real și viu.

Era acum la adăpost de carnea Tamarei și de gelozia lui absurdă. Trenul îl ducea departe de un păcat în care nu lipsise mult ca să se prăbușească. Plecarea aceasta dovedea că enigmaticul păcat care îl amețise nu se confunda cu soarta lui. Trecuse frontiera incertitudinii o dată cu primul canton. Nici o îndoială nu îi spinteca 'tîmplele oa să-i răvășească gândurile. Nici o întrebare, nici un regret nu zdruncina calmul, siguranța lui, oare se întindeau ca un senin sufletesc peste o furtună muribundă. Nu-l vizita nici o fantomă. Tamara, Hoffmann, Petersen, mica negresă, culisele erau lumini care păleau și se stingeau în retrospectiv. Ca după o incinerare, se vor preface în cenușa amintirilor.

Prin întunericul transparent, Ygor urmărea mișcările Bronislavei oare își scotea rochia albastră de bal. întinsă în cușeta ei și dezbrăcată de orice castitate, trupul ei îl atrăgea ca o chemare a dorințelor lui, ca o senzuală uitare.



i. peltz



iiiideva, pe înserate

Seară de toamnă bucureșteană, cu cer plumburiu, **cu** ploaie și vânt. **În** pofida trepidației obișnuite a bulevardului, stăruie acum în văzduhul robii stihilor, o mahmureală ciudată. Nici la microbar **nu** e lume.

Ciudat, **își** spuse Nicolae Adamescu, **în** seara asta toate sînt incerte — și înfățișarea clienților risipiți pe la mese — să-i numeri pe degete — și ferestrele aburite și scaunele înalte de la bar sau cele din sală — să juri că materia participă și ea la plictiseala generală.

Cît să fie ceasul ?

Își plecă ochii spre minutare : destul **de** tîrziu. Altădată, ia **un** asemenea **cea** localul e plin, — n-ai nici un loc, **îți** plimbi privirea de la o masă la alta — și te resemnezi, închizînd ușa **pe** dinafară.

— Niki, ciripi o fetișcană, îmi permiți să stau cu tine ?

Vorbea **de** la distanță și fără a aștepta răspunsul, **se** apropie **de** masa lui. Se așeză și își trase fusta — și așa destul **de** scurtă — peste genunchi.

Adamescu o știa **de**-aici, **de** la Microbar — **una** din clientele obișnuite. Fata **își** duse mîna la gură, biruindu-și căscatul. Apoi, privind, cam din dungă, pe Adamescu, spuse :

— **r'e** o asemenea vreme e frumos să mori la Florența, — ce zici ?

Cum Niki tăcea, ea continuă :

— Am spus că **e** frumos să mori la Florența, n-ai auzit ?

Nicolae Adamescu, înalt, uscățiv, ou înfățișarea pe oare o au tinerii pe jumătate adormiți la orice oră — înfomețați de somn, parcă — ridică din umeri. („Ce vrea fișneața asta care o face pe interesanta ?”).

— le înțeleg, **nu** te-ai gândit la asta. Da' ia zi, Niki, te gîndești tu vreodată la ceva ? Bine-nțeleș, cînd ești aici !

Rise forțat ca să-și dea iluzia că a izbutit să glumească.

— Taci mereu, foarte bine. Taci, dacă-ți place. Mie nu mai îmi place nimic. Și dacă am venit la masa ta, e că doresc un **Milcov**. Um **Milcov**, pentru că știu că aici **nu** găsesc coniac francezesc. Mi-l oferi ?

Drept răspuns, Adamescu făcu din cap un semn ospătarului :

— Cincizeci **de** grame **de** coniac pentru domnișoara, comandă el.

— O sută, îl rectifică fata, o sută **Milcov**.

— Fie, consimți Adamescu, pipăindu-și buzunarul, în care avea zece bancnote a douăzeci și cinci de lei.

Își îndreptă, fără convingere, privirea spre obrazul prematur răvășit al fetei. („Era pînă deunăzi mai proaspătă, mai gingașe, Lenuța asta. Cum e cîi puțință ca, peste noapte, cineva să-și schimbe înfățișarea ?”)

— Ești cam... mi știu **cum**... vorbi el, moale.

Fata rise **cu** același rîs forțat, oare îi sublinia și mai mult ridurile obrazului

— Ai băgat de seamă ? Ei, să știi că faci progrese, Niki.

El nu găsi ou cale să-i răspundă nimic. O las, **își** zise, să creadă ce vrea despre mine. Cu gesturi leneșe își aprinse o țigare.

— Dă-mi și mie una, glăsui fata, văd că sînt d-alea bune !
își aplecă bustul **peste** masă și mișcă din cap, admirativ :
— Mă să fie al dracului : **Snagov** ! Te-ai boierit.
Refuză chibritul oferit de Adamescu și aprinse de la țigarea lui.
— Mersi !
Fuma și-i căuta ochii. („E atît de șters Niki ăsta, atît de neajutorat, cade pradă primei femei care i se ivește în drum.”)
— Vrei să-mi spui ceva ?
Adamescu închise ușor un ochi, înclinînd capul. Gestul însemna : te ascult.
— De ce-ți zice ție Niki, cînd ești toată ziua Nae ?
El nu știa ce să-i răspundă. Zâmbi. Fata gîndi : am să încep cu el un joc fără nici o urmare, — un simplu joc.
— Ascultă, frumușelule, tu cu mine n-ai mers niciodată ! Nu-ți plac ? Nu sînt genul tău ? Ce dracu' ai de mă privești ca pe un stîlp de telegraf ? Nu care cumva să crezi că te doresc, — nuuu ! Da' mă-ntreb, așa, de ciudă, ce-o fi cu adormitu' ăsta .că mă ocolește ? Zbanghie nu sînt, bătrîoă nu — împlinesc d-abea douăzeci de ani — atunci ?
îl amănunțea cu ochii ei verzi în flăcări.
— Atunci mi-am închipuit că ai căzut la o damă — la una — ca să mă exprim ca **savantul** (mișcă din cap spre un bătrînel ou ciocul de zăpadă care împietrise cu bărbia în piept la altă masă). Am crezut că-i Garmencita, da' p-ormă mi-am dat seama că ea n-are să-l lase pe grăsanul cu Fiat-ul lui. Nu, Carmencita nu e proastă să se încurce cu unu' ca ti... ca dum neata, pardon de impresie. Să fie, m-am întreat, Lola ? Da' Lola n-are ochi să te vadă de cînd ai mers cu țiganca, rivala ei de duminică. Atunci ? Tot **dama**, babacă, **manița** așa cum îi spui. Ea te-a îmbrobodit rău, rău de tot, de nu mai vezi nimic, nimic...
Din două sorbituri goli păhărelul de coniac și se încruntă.
— Taci, taci mereu...
— Tac, recunosc el cu vocea moale, adormită. Tac — și ?
— Taci și-afară plouă...
— Plouă, și ?
— Și aici, ce dracu' e în astăseară aici ? Atîta liniște... Hotărît, e seara sinuciderilor.
— Poate că e !
— Ești nebun, parol, nebun sau idiot, iartă-mă !
Și la celelalte mese se înstăpânise liniștea, — o liniște nefirească în acest local destinat, predestinat, zgomotului.
Ospătarul schimba câteva cuvinte cu casiera — o blondă planturoasă •care marca, în chip automat, consumațiile.
— Cam slabă seară, nu ?
— Mda...
Apoi, pe un ton convingător :
— E prea devreme... și ploaia... Da' nam grijă... ai să-i vezi că vin curînd !
— Microbiștii, surăse ospătarul.
Privind spre masa lui Niki, șopti casierei :
— Se ține Lenuța asta de el... Tinerețe cheltuită fără nici un rost. O •nenorocită ! Și Niki ăsta, nu-l vezi ? n-are chef de nimic.
— Dee... rise femeia — crezi că s-a călugărit ?
— Nu, nu asta am vrut să zic. Unii cred că l-a aiurit femeia aia vopsită cu care a stat de cîteva ori la masă. Ci-că s-a mutat la ea. Da' eu nu cred.
— Da* tu ce crezi ?
— Că e ca atîția de-aici : un neisprăvit, asta-i tot.
Ospătarul se trase în spatele tejghelei, aprinzîndu-și o țigare.

— Ei, Niki, cut ai să mai stai așa, ca mortu-n păpuși ? il zgîndări fata. Niola.; Adamescu nu avea chef s-o milostivească măcar cu oîteva cuvinte, rostite așa, într-o doară. Și lui îi pare acum totul copleșit de un cenușiu obositor, pereții tapetați în culori șterse, bătrînul savant care își ține bărbia în piept, obrazul ușor și prematur brăzdat al ospătarului, ferestrele aburite... Dintr-o dată îl asaltează și-l copleșește ca o apă sălcie, din creștet pînă-n tălpi, o tristețe ucigătoare.

Fetișcana asta, Lenuța asta, sprintenă de obicei și de o stranie veselie, în ciuda sărăciei, a condiției ei, de „măimuță" far' de căpătui, l-a întrebat dacă se gîndește vreodată la ceva ? într-adevăr, are aerul insului care nu s-a gîndit la nimic, niciodată.

Să fie, oare, așa ?

— Te înșeli, scumpo, șopti el. I se adresase fetei, așa părea, dar adevărul era că vorbea ou el însuși. Te înșeli, nu mă cunoști.

— Poftim ? se miră Lenuța, ce-ai spus ?

Ochii lui Niki o priveau, dar n-o vedeau. Nici n-o auzise.

— Ce-ai spus, dragă, parcă ai spus ceva ?

El tăcea, continuînd să-și vorbească lui însuși, ignorîndu-și cu desăvîrșire partenera.

— Am avut dreptate, se răsti Lenuța, ești nebun... Nebun sau idiot, nu te **6upăra !**

Ce anume se petrece azi cu el, că-i dau ghies gîndurile ? Ce anume s-a schimbat într-insul, ca să fie surprins de atîtea gînduri ? Are treizeci și cinci de ani și nu și-a pus niciodată probleme, oa atîția alții din generația sa.

— N I K I !

Lenuța strigase cu vocea ei asouțită. (De cîte ori se irita, căpăta o voce urîtă, supărătoare).

— Ce-i ?

Adamescu părea că se trezește, indispus de țipătul fetei.

— Ce-i, repetă el, aspru.

— Nimic, rîse fata ridicînd din umeri.

Și subit calmată :

— Dă-mi încă un *Snagov !*

Adamescu îi oferi țigarea și se închise iar în propriile-i gînduri. Nu, nu și-a pus probleme. Ba era chiar pornit să-și ironizeze foștii colegi de școală — care inginer, care arhitect, oare profesor, care medic. Fiecare dintre acești „băieți" — erau într-adevăr „băieți" în liceu — devenise ceea ce înțelege el prin această expresie : un om întreg. S-a dus „băieția". Din cînd în cînd se întîlnea ou ei, la un colț de Stradă, la un teatru, la un restaurant. Cîteodată chiar la Microbar, unde se aflau în trecere. Erau atît de serioși, atît de maturiaați. Și absorbiți, toți, de profesia lor. Arhitectul se entuziasma de vastele sale proiecte.

— Am aici, îi spunea fostul coleg, lovindu-și voluminoasa-i servietă, o machetă : un nou bloc într-iun cadru potrivit cu tradiția bucureșteană — știi doar că orașul nostru este „orașul grădinilor". Și, încălzit lăuntric, pornea să-i descrie pe larg ceea ce visa, ceea ce va trebui să se înfăptuiască repede, cît mai repede.

Dacă se întîlnea cu un medic rămînea uimit : nici de femei nu pomenea, nici de fotbal, nici de „5 stele". Toată făptura fostului său coleg ardea de entuziasm. îi vorbea de ultimele cercetări ou prîvire la cancer, de operațiile pe inimă, de înlocuirea rinichilor, de prelungirea mediei vieții. Și era, aidoma arhitectului, aidoma profesorului legat cu mii de fire de meserie.

El, Nicolae Adamescu ? El n-a simțit nevoia unei profesii. N-a simțit nevoia să se preocupe de ceva, să aibă o aspirație, un vis. C-a terminat liceul „în mod onorabil" — cum îi place maică-si să se exprime de cîte ori are prilejul să stea de vorbă cu vecinele din cartier ? E adevărat, a izbutit,

fără prea mari sforțări, să treacă dintr-o clasă într-alta și să-și dea și bacalaureatul. A avut noroc, își spune, atîta tot. Pasionat de carte cum sînt atîția alții din generația sa — n-a fost și nu e. Și nici nu-i înțelege pe ceilalți, pe cei mulți, care obosesc la catedră, pe arie, în laborator, la spital. Ca să scape de dăscăleala tatei care ținea cu totdinadinsul să-l vadă *doctor*, a încercat — da : a „încercat” la Medicină. Nu s-a pregătit. Își zicea, așa-cum îi era firea, că merge „la noroc”. Dacă iese, — bine ; dacă nu — cui ce-i pasă ? Și s-a prezentat la examen. Și... n-a mers ! Atunci maică-sa. l-a vrut, neapărat, actor. Are mersul lui Jean Marais, spunea (și pronunța românește numele vedetei franceze), ba, dacă e să judec bine, all meu e și mai chipeș. Așa înalt cum e și spătos — ce mai ? îi dă gata pe toți.

În pofida burzuluielii tatei care s-a cutremurat de indignare că fii-su. ar putea deveni un măscărici, el s-a hotărât să-i facă pe plac maică-si și să se prezinte la Institutul de artă dramatică.

— O fac, mamă, i-a spus el, întinzîndu-și brațele ca omul trezit din somn, și căscînd cu poftă, numai de dragul tău, c-altminteri...

— C-altminteri, ce ? a sărit femeia iritată, simțind nepăsarea fiului.

— Altminteri, nimic, mamă.

— Nu pricep !

— Nici n-ai ce : n-am chef de nimic, asta-i !

— Cum, maică, nu vrei tu să fii artist așa cum a fost Aristide Demetriad sau Leonard ? Tu nu i-ai apucat, e adevărat, dar orede-mă, eu i-am văzut ! ai tot ce-ți trebuie ca să fii ca ei.

— Sau ca Jean Marais nu ?

— Na *Mare*, dragă, *M&tais* ! (Pronunța iar numele franțuzesc ca îi* românește).

— Da, da, ca *Mare*.

Femeia închidea ochii și se rostea ca în transă :

— Să-ți vezi poza pe afișe : Nicolae Adamescu ! Să te aplaude lumea !...

Să strige : *biz... biz...* Să...

— Nu mai pleda, mamă : s-a făcut !

— Adică ?

— Mă prezint la examen, e bine ?

— Foarte bine, și eu nu mă înșel : îi dai gata !

La examen a fost întrebat de președintele comisiei, un bătrân care aducea cu Iuliu Cezar scos la pensie :

— C: știi dumneata să faci ?

Rostise cuvintele apăsând pe fiecare silabă.

Adamescu părea descumpănit. Atunci vocea sonoră repetă întrebarea :

— Ce știi, tinere ?

Și mai moale :

— Declamă ceva... Sau, poate un monolog diotr-o piesă clasică : Ia zi, ce știi ?

Adamescu ridică din umeri :

— Nu știu nimic.

Bătrânul și ceilalți (erau încă doi care alcătuiau comisia de examen) izbucniră în rîs. Unul șopti în urechea președintelui :

— E comic ! Are și un cap !... Tip molieresc.

Adresîndu-se lui Adamescu :

— Vrei să-ți propunem noi ceva ?

— Mă rog...

— Poftim !

Și-i întins? un monolog comic ddntr-o piesă oarecare.

Adamescu luă hîrtia și citi monologul, fără convingere, grăbit, ca și când ar fi vrut să scape mai repede de o obligație plictisitoare.

A căzut

— Numai tu ești de vină, răutate ce ești, numai tu cu ideile tale de circiumar, s-a pornit maică-sa împotriva omului ei, numai tu l-ai dezamăgit

pe băiat ! Eu l-am încurajat cât am putut, dar tu, **cu** mutra ta acră și cu sîcieliile tale, cum dracu să nu-l fi zăpăzck, că n-a mai știut nici ce, nici cum să declame acolo, în fața comisiei !

Takă-su zîmbea, mulțumit, fără a cuteza să-i fie nevesti-si piept. Are „papagal” își spunea omul, ce nu s-a pomenit. Da' așa a fost ea dintotdeauna. Fiică de băcan înstărit, a considerat căsătoria cu el, tînăr vânzător în prăvălia tatei, o mezalianță. Spre deosebire de taică-su care căuta s-o convingă : — E băiat priceput, cam mînălungă — da' nu-mi pare rău. Deoit un adormit cinstit, mai bine un isteț, chiar dacă mă ciupește puțin. Ai să fii mulțumită cu un băiat de felul ăstuja.

Dumitru Adamescu i-a cerut socrului o zestre „serioasă”.

— Da' ce-ai nevoie de atîta bănet, scumpule ? I-a întrebat el.

— Ca să-mi deschid o bodegă, tată dragă...

Bătrînul l-a privit **Cu** un ochi în care licărea un pui de șiretenie. E dat naibii șmecheru' ăsta ! Nu maj vrea să fie la mine, la băcănie, om bun la toate. Are dreptate. Și i-a răspuns, fără a sta mult pe gînduri :

— Bine, mînzule, e-n regulă !

Dumitru Adamescu a ochit un colț de stradă unde forfota era mai mare, a închiriat acolo un local și l-a gospodărit cu pricepere. Cîteva zile s-a muncit să-și puie o firmă „atrăgătoare” și pînă la urmă, după ceasuri grele de chibzuială, a compus-o așa : „*Bodega lui Mitică*”. Nevastă-sa venea din cînd în cînd să-și inspecteze localul. („E cu banii mei doar, toată înjghebera asta”). În sinea ei începu să-l prețuiască pe bărbat : prin istețimea lui își sporea văzînd cu ochii averea. El îi oferea la onomastică, de anu' nou și chiar la oîte-o altă sărbătoare mai mică, ba un inel, ba o brățară, ba un colier. Cîrciuma își făcuse vad bun, menajul Adamescu avea toate temeiturile să fie mulțumit. Un singur nor umbrea ușor acest cuplu : soția lui nea' Mitică nu voia să i se spuie pe nume : Dumitru.

— Da' cum, dragă, cum vrei să te cheme ?

— Dumy, m-auzi ? Dumy !

Bărbatul arcui o sprinceană, ceea ce însemna că e foarte nedumerit.

— Du... Dumy...

— Dumy, da ! Du-my !

— Și de ce ?

— Uite, d-aia ! Acum ai priceput ?

•— Am priceput !

La unma-unmii, dacă-i face plăcere, fie și Dumy. Nu-l costă nimic. Nevastă-sa avea zi de primire cînd oferea dolofanelor ei prietene cafele, prăjituri și lichioruri. Erau și acestea neveste de negustori care, la rîndul lor aveau zile de primire și poșteau pe coana Dumitru la ele.

La asemenea reuniuni se juca poker și se pâlăvrăgea despre metehnele bărbaților și neîndeminaiiea slugilor, se ponegreau sau se lăudau ultimele creații ale modei feminine și astfel timpul trecea și, de prea multă odihnă, ele oboseau și se îngrășau. Destule prietene de ale coanei Dumitru o birfeau :

— Ai văzul-o ? ciripea cîte una, bosumflîndu^se, are altă blană și tot nemulțumită ! Ce-o mai fi vrînd ?

— Mi-a spus mie, tu, vrea una de samur, c-a ei e de astrahan.

— Ei, poftim, s-a suit... în copac !

— Ga să vezi !

în timpul războiului, mai ales, bodega-restaurant făcea „dever mare”, cum îi plăcea să se laude Mitică față de nevastă-sa. Știa cîrciumarul să-și plaseze marfa. Vinurile sale, iscusit măsluite, „gustările” cât mai felurite, ca și bucatele îl făcură vestit, așa că, în afară de mușterii obișnuiți ai cartierului, localul era vizitat și de lumea subțire a negustoriimii lipscanilor Gabrovenilor, chiar de petrecăreți din „protipendadă”, dornici să evadeze din cînd în cînd în altă ambianță.

23 August i-a găsit pe nea Mitică proprietar al unui bloc în plin centrul Bucureștilor, al unor serioase pachete de acțiuni și al unor sume însemnate depuse la CEC, bașca medaliile • gi „napolionii”. Spre deosebire de rubedenii și prieteni, negustori, bancheri, patroni de ateliere mari care se speriaseră mult de noua rânduială, Dumitru Adamescu vădea un calm desăvârșit și un optimism neclintit nici de vâicăreala unora, nici de desoperarea altora.

— O să treacă și asta, le spunea, aveți răbdare !

— Mă frate Mitică, îl lua câte unul deoparte (vreun băcan din centru, vreun comerciant din cartier, vreun om de bursă) tu ești isteț și le-ai potrivit totdeauna : crezi tu că...

— Sînt sigur ! Nu vedeți : toate merg ca pe roate. Avem în guvern și de-ai noștri, care liberal, care țărănist.., încă o dată : aveți răbdare.

Mai venea altul să-l stîrnească :

— Mă, dragă Mitică, tu prea le închipui toate în bine. Măcar c-avem și p-ai noștri la cîrmă, țărani au intrat în moșiile proprietarilor... Se face reforma agrară... colhozuri...

— Nu-i nimic. Și eu am o moșioară și a rămas pe loc. Ascultați-mă : n-aveți motive de îngrijorare. Uitați-vă la mine : mă plîng eu de ceva ?

într-adevăr, Dumitru Adamescu n-avea de ce să se plîngă. „Bodega-restaurant” continua să fie punctul de atracție al cartierului și din cînd în cînd al lumii „subțiri” din centru.

Buoa-dispoziție, adesea forțată, a patronului, încânta pe clienții care aveau totdeauna ceva de aflat de la acest rubicond bărbățel, sau de comunicat persoanei sale veșnic receptivă la zvonuri. Îi plăcea să-și închipuie că le „vede” mai bine ca alții. Se simțea născocind paradize fictive, încălzit lăuntric ca după o băutură tare capabilă să-i procure satisfacțiile cotidiene de care avea atîta nevoie.

Dar într-o zi a început dezastrul, cum îl numeau clienții săi din prditi-pondada bucureșteană. Mai întîi, i-a „dispărut” moșia — ca și cînd n-ar fi fost vreodată. Apoi via. Dumitru Adamescu nu și-a pierdut optimismul, sau poate, fiind atît de dorită, simularea devenise realitate.

A mai trecut cîtva timp și s-a pomenit, din proprietar de bloc, simplu chiriaș al Sfatului popular.

Dumitru Adamescu păstra mereu aceeași mască de ins încrezător în steaua lui și se străduia să-și înveselească nevasta :

— Nu te îngrijii de nimic, o să treacă și asta, ai răbdare ! Gînd s-au terminat, după alți ani, banii de la CEC, cînd a fost nevoie să schimbe „cooșeii” și „medaliile” ca „să facă față” împrujurărilor — cum se exprima, zîmbind, Dumitru Adamescu — și-a căutat un rost undeva și a găsit o slujbă la un *Comaliment*, măcar că depășise vârsta de cincizeci de ani,, și Nicolae, fii-su, „puștiul” — elev într-a-ntîia de liceu — îl numea „bătrînul”. A fost greu pînă l-au primit ; în asemenea posturi e nevoie de energie, și erau destui tineri și harnici și pricepuți care să ocupe locurile vacante. A avut noroc cu unul din foștii săi ospătari, devenit responsabil de Alimentară.

În noua sa postură, Dumitru Adamescu ținea ou tot dinadinsul să-și păstreze zîmbetul muiat în cel mai dulce optimism. Și izbutea. Seara, cînd trecea pe lîngă fostul său local, de astădată mărit și reorganizat, clătina din cap : „Foarte bine că l-au modernizat. I-au adăugat două săli spațioase, l-au schimbat să nuni mai recunoști. Foarte bine, tot al meu va fi.” Dar asta o gîndea, cu capul plecat în pămînt, nu care cumva să i se citească în privire satisfacția arvunită asupra unui viitor în care voia să creadă.

Nicolae, fii-su, trecea anevoie, dar trecea, din clasă în clasă, și nea Mitică era din ce în ce mai mîndru de această odraslă predestinată să fie

doctor, neapărat doctor. („Pină și-o temriina băiatul studiile, se duc ăștia, și Nicușor ajunge medic cu cabinet și cu clientelă.”)

— Mă, băiete, îl sfătuia el, tu caută de isprăvește învățătura... fii deștept... dacă găsești v-o proptea, *atac-o*. Totu-d să ajungi doctor. Ee, și cînd termini tu — *s-a zis cu ăștia* ! Nu-l vezi pe alde Marin Argeșanu ? Pute de cît bănet are. Se pricepe, afurisitul, și-mi place, om deștept. Are și mașină... Și ce-ai rămas așa, mă, sau, poate-ai *surzit* ? (Pronunțase ultimul cuvînt pe un ton furios). Sau poate îți umblă în cap gărgăunii mică-tii : să te vadă măscărici, doamne ferește !

Nicolae Adamescu îi asculta fără să-și dea osteneala să pătrundă „dăscăleala” părintelui. Dealtminteri știa el unde bate babacu': asemenea recomandări i le dădea aproape zilnic.

Căscă, deformîndu-și obrazul — un căscat fără sfîrșit — și-i spuse :

— Bine ! Văz eu ce fac !

— Să faci bine, mă, să cauți v-o proptea, ca să te vezi *ajuns*. Ascultă-mă pe mine : sînt mai isteț ca maică-ta... care, ce-i drept e drept — nu-și mai zice Dumy, — da' tot mai vede aai verzi pe pereți.

— Da' 'mneala ?

— Eu ? Ce vorbă-i asta ?

— Dumneata, nu cumva dumneata le cam vezi toate prea... în tranșafiriu ? De unde știi, de unde ești atît de sigur, că „ăștia” — cum le zici — pleacă ?...

— Pin' ajungi tu doctor, așa am zis !

— De unde știi ?

Bătrînul nu i-a răspuns nimic, rămînînd pușin pe gînduri. La urmă i-a întors spatele, clătînînd din cap, și a ieșit din odaie... într-adevăr, de unde știe ? A simțit nevoia să întrebe pe unul, pe altul dintre vechii săi prieteni, care fost proprietar de case, care fost negustor în piață :

— Ce zici, dragă, nu crezi și 'mneata că se duc *ăștia* ?

Cel întrebat ridică din umeri.

— De, — știu eu ?

Ca să se încurajeze, Dumitru Adamescu se pomenea afirmînd cu glasul ridicat :

— Se duc, — ai&cultă-mă pe mine, — se duc !

Își înăsprea glasul și-l asigura pe celălalt, numai din dorința de a se înșela :

— Se duc !...

Cînd rămînea iar ochi în ochi cu fii-su îl stărnea :

— Ia zi, puștiule, tu nu crezi că...

— Nu cred nimic, tată, ce vrei să cred ?

Și, ca de obicei, căsca adine, ca după o noapte nedormită.

Tatăl se supăra :

— Mă... da' căscat mai ești ! Numia' de-ai avea baftă !... Și-l părăsea mișcînd a muștrare, din cap.

...Acum Nicolae se află la Microbar.

Au trecut anii, goniți parcă dîn urmă de toate stihilele posibile.

Privind obrazul subit îngăndurat al fetișcanei, Naki se trezi din lunga sa călătorie în trecut. Dar nu era o trezire definitivă. În pofida vaintii, retrăia iar secvențe din existența sa, atît de banală, atît de ștearsă. N-a ajuns nici doctor, după voia tatei, nici actor, după dorința maică-si. E un mic funcționar la întreprinderea de deratizare și întâmpină, pe teren, numai obstacole.

SO de ani

de la

moartea lui

Ion Creangă



const, ciopraga



fenomenul creangă

Pentru ca să apară opera lui Creangă, acest incomparabil cunoscător al psihologiei ruralilor, generații de înaintași au acumulat observații despre lume și destin, s-au veselit și au meditat, au modelat mai ales, fără să știe, materialul plastic al limbii. Clasicii pe care i-a studiat naratorul sînt anonimi și permanenți, ca elementele naturii. Limba de la apa cu rezonanțe mitologice a Ozanei e patrimoniul colectiv. La oamenii de la Cetatea Neamțului, sentimentul solidarității cu istoria

se bazează pe relicve ce vorbesc inimii: legende, edificii vechi, un stU de viață. Memoria trecutului evocă acolo epoci în care predecesorii („sămînță de oameni de aceea, care s-au hărțuit odinioară cv. Sobietzki") priveau lucrurile cu un simț al echilibrului, neîntrecut. Prototipurile lui Sadoveanu pentru „oamenii mării sale" sînt selecționate din categoria acestora, care au transmis urmașilor o subliniată conștiință a meritului și demnității. Sub aspect etic, din concepția despre existență și comportament a personajelor din amintiri, din comentariile lui Creangă însuși, pe marginea aparițiilor de basm, se poate extrage un tablou de valori în care s-a cristalizat o experiență multiseculară. Vitoria Lipan din Baltagul și comisarul Manole Păr Negru din Frații Jderi, de Sadoveanu, nu pot fi imaginați în idealitatea lor, fără a-i raporta la personaje autentice din zona geografică în care s-a născut bunicul David Creangă (acest țaran cu ținută demnă de comis) și mama lui Ion Creangă (această soră modestă a presviterii Olimpiada). Se simte, în filozofia lor, vechimea contactelor cu pămîntul printr-o adeziune la sol și bra-

diție. Pentru nevoile spiritului sînt basmele (evaziune romantică la acești realiști lucizi) și Alexandria. Pentru formarea judecăților despre alți oameni, din aceeași geografie montană, le sînt de folos călătoriile la Piatra și Fălticeni, cărăușia și iarmaroacele fiind o școală a vieții.

Diferențiați de taciturnii sadovenieni de la bălți și păduri, țărani Im Creangă au replica promptă, impregnată de umor sau ironie. Lovacitatea nu se consumă în gol, de plăcerea taifasului, dovedindu-se, dimpotrivă, un exercițiu al inteligenței treze; chiar în basme, personajele lui Creangă dialoghează abundent, formulînd raționamente, propunînd aluziv lecții de conduită. Pentru humuleșteni, oameni ai faptelor, vorba e un compliment al acțiunii, dar și desfătare a minții, de aceea savurosul Nichifor Coțcariul, un Păcală mai reticent („om vrednic și de-a, pururea vesel”) își potrivește debitul verbal cu ritmul în trap al căilor. Miracolul artei lui Creangă însuși stă în verva bine dozată, autorul de amintiri și basme trăgînd din relatarea întîmplărilor o secretă satisfacție de om comunicativ. Pentru Creangă a trăi este echivalent cu a vorbi. Rememorîndu-și copilăria sau introducînd pe auditori în domeniul fabulosului, naratorul păstrează, într-o măsură apreciabilă, optica utilitară, practică, a țărănilor din Humulești. Preocupat în aprecierea faptelor de ce e bine și ce e rău, fie că remarcă avantajele științei de carte, fie că sancționează neomenia Spinului din poveste, Creangă e un moralist, dar un moralist jovial, gata să se autopersiflize. Ironist de o erudiție folclorică impresionantă, scriitorul a reținut din depozitul milenar o cantitate de soluții practice de-a dreptul enormă. Privit sub latura paremiologică, de observator etic, Creangă e omul-proverb; sub cealaltă latură, de interpret al mitologiei populare, autorul de basme e, cum s-a spus, un „Homer al nostru...”

Din cultura ecleziastică de fost diacon, scriitovid reține elemente care, asociate stilului popular, conferă frazei o tentă ironică. Pe cite o singură pagină din amintiri, descoperim referințe în serie, ilustrînd un temperament persiflant, neostenit întepător.

Vizitînd improvizata școală de la Humulești, preotul satului, indignat de proasta întreținere a ceasloavelor (cărți de studiu) trece la sancțiuni, „mîngîind” pe școlarii delincvenți „cu sfințul Ierarh Nicolai pentru durerile cuvioaselor muște și ale cuvioșilor bondari, care din pricina noastră au pătimit”. Școlarul Creangă, gata să se salveze prin fugă, caută pe furiș „la ușa mîntukii” pentru a evita „blagoslovenia lui Nicolai făcătorul de vinătăi”. Spirit neliniștit, Popa Duhu (pitoresc călugăr) intră în conflict cu popa Oșlobanu. „Supărarea părintelui Oșlobanu ajunsese la culme; să nu vadă sămînță de călugăr pe la biserica lui, că-i potopește! Ca prin urechile acului de n*ă făcut mucenic pe părintele Duhu, în locul Sfințului Dumitru Izvoritorul de Mir”. (Referința la citatul bisericesc va fi pe larg utilizat de Damian Stănoiu). Prin limbajul ironic, detașat laic, ex-diaconul Creangă se situează la antipodul lui Gala Galaction și Agîrbkeanu. Îndărățul sarcasticului Popa Duhu, personaj arghezian, se conturează un Creangă euforic, voios cîrtitor, cu care pare a reacționa la unison.

Literatură orală, direct sau indirect dialogică, episoadele la care se oprește naratorul sînt reconstituite succint, în mișcare, cu un excelent simț al cuvintului definitoriu. În Moș Nichifor Coțcariul, capodoperă de incontestabilă finețe, și în povești, replicile au funcție dramatică. Sîntem într-un cuceritor teatru imaginar. Creangă joacă în diverse roluri, lăsînd totuși impresia de narator obiectiv. Argumentele spinului din basm pentru a intra în slujbă la Harap-Alb se desfășoară ca între oameni la iarmaroc, la Tîrgu-Neamț. Cum Harap-Alb ține să respecte consemnd patern de a se feri de „omul roș” și „mai ales de cel spin”, interlocutorul pune în acțiune o vervă diabolică. „Pe semne n-ai auzit vorba ceea că, de păr și de coate goale nu se plînge nimeni. Și cînd nu sînt ochi negri, săruși și albaștri! așa și d-ta: midfumește lui Dumnezeu că m-ai găsit și tocmește-mă. Și dacă-i apuca odată a te deprinde cu mine, știu bine că n-am să pot scăpa ușor de d-ta, căci așa sînt eu în felul meu, știu una și bună: să-mi slujesc stăpinul cu

dreptate. Hai, nu mai sta la îndoială, că mă tem să nu ne-apuțe noaptea pe-aici. Și cînd ai ave încaltea un ccd bun, calea-valea, dar cu smîrtoșul ista îți duci vergile".

Copilăria și basmul sînt surse de miraj. Realistul Creangă le privește din perspectiva unui Cervantes de la Ozana; cînd fantezia tinde să dea tonul, intervine risul neutralizator. Inteligența lucrează caricatural, amplificînd dimensiunile, încît idilicul lasă loc grotescului. Cosînzene și Fe(i)-Frumoși prea caligrafici pot plictisi; în preajma lor sînt convocați monștri: Setilă, Ochilă, Flămînzilă și ceialți. La școala din Jîrgu-Neamț, Nică Oșlobanu, elev al lui Isaia Duhu, „se scoală în picioar, cît mi țî-i melianul, și se roagă de iertare, spuind că-l doare capul” în timp ce din sîn îi cade „nu știu cum”, Un urs „umplut cu briază, rotund, prăjii pe jăratice și bun de pus drept inimă, cînd țî-i foame”. E multă exagerare, -desigur, în a mări toate isprăvile din copilărie.

Pentru reprezentarea dinamică a acțiunilor, verbele nu sînt, la Creangă, de ajuns. Interjecțiile vin să potențeze sugestia mișcării rapide. Un element sonor rezumă concis o descriere ce putea deveni fastidioasă. Prins la furat „fl făptașul face „«zup !» în niște cinepă, care se întindea de la cireș înainte”. Duminicile „bîzîiau la strană și hîrșli! cîte-un colac!” Lupul asasin, invitat la praznic de capra văduvă, „incepe a minca kilpov; și gogîl, go&H_ gogîl, îi mergeau sarmalele întregi pe gît”. Cînd fraza riscă să cadă în monotonie, cîte o exclamație vine la

timp, producînd o ruptură a tonului : „Lume, lume și iar lume” ; „ia tăceți, bre” ; „na, asta încă-i una!” etc.

Preocuparea de compoziție în amintiri e minimă, tehnica fragmentară fiind aici practică cu dezinvoltura. Frazele par a fi fost scrise singure, nimic de prisos necontrazicînd caracterul spontan, funcțional. Iluzia stilului nescriptic e totală și totuși Creangă compune preocupat de ritm și echilibru. Ideile se desfășoară adesea în ritm ternar, etajîndu-se cu o vădită grijă pentru simetrie. După întîmplări relatate spontan, finalul capitolului al treilea din amintiri cuprinde un autoportret ironic, un fel de sinteză :

„Ș-apoi mai aveam și alte bunuri — conchide naratorul :

I. oînd mă lua cineva cu răul, puțină treabă făcea cu mine ;

II. oînd mă lua cu binișorul, nici atîta;

III. iar oînd mă lăsa de capul meu, făceam cîte o drăguță de trebușoară, ca aceea, de nici Strata Nastasia Izbăvitoarea de otravă, nu era în stare a o desface cu tot meșteșugul ei.

În sîrșit, ce mai atîta vorbă pentru nimica toată? Ia am fost și eu, în lumea asta, o bucată de humă însușețită, din Humulești, care

I. nici frumos pînă la douăzeci de ani,

II. nici cuminte pînă la treizeci

III. și nici bogat pînă la patruzeci nu m-am făcut.

Dar (I) și sărac așa ca în anul acesta (II) ca în anul trecut, (III) și ca de cînd sînt, niciodată n-am fost!”

Stilul lui Creangă e funcțional, deci cu minimum de „literatură”. Iar economia mijloacelor e semnul marii arie.

savin bratu



substanță și formă la creangă

Este Creangă un „povestitor popular”, cum s-a spus și se mai spune de atîtea ori, cu admirație sau condescendență? De la cea dintîi analiză serioasă și pînă astăzi, se despart mai întîi, din întreg, Amintirile (și „Povestirile”) de Povești, apoi se constată, cu mai multă sau mai puțină rigoare și cu mijloacele comparatistului, ceea ce Boutiere numise „respectul fondului” și „respectul formei” în preluarea de către Creangă a surselor folclorice, ca și în „limba lui Creangă”, considerată o

perfectă ilustrare a limbii poporului. „Invenția” lui Creangă pare nulă sau insignifiantă. Și, totuși, nimeni nu-l mai confundă pe Creangă cu Ispirescu. „La part de Creangă”, cum spune Boutiere, „contribuția” lui, originalitatea sa în raport cu folclorul a devenit, și ea, un clișeu critic. Dar, de regulă, originalitatea intuitivă rămâne nedefinită și „exemplificată”, ilustrată parțial; locul demonstrației îl ia, mai curînd, extazul pentru ceea ce e cauza inefabilă a indiscutabilei originalități — talentul, geniul.

Firește, de la Boutiere pînă la Călinescu, și după acesta, s-au făcut numeroase observații revelatoare. Se poate spune că piesele fundamentale sînt adunate și multe nu se mai pot spune pentru a realiza o analiză definitorie a originalității crengiene. Ne-am îngăduit să afirmăm, însă, că mai e mult necesar pentru o analiză integratoare, menită să definească structura acestei originalități. În cele ce urmează, am propune un plan de lucru, sau, dacă se poate spune, o schemă sugestivă, încercînd să aplicăm la specificitatea operei literare (și cu conștiința caracterului „metaforic” al aplicației), Prolegomenele lui Hjemslev.

În acest sens, am defini opera literară ca solidaritate între o formă a conținutului și o formă a expresiei (prin aceasta manifestîndu-se o substanță de conținut și o substanță de expresie).

Am putea găsi oare un mai pregnant caz-limită decît acela al lui Creangă pentru a înțelege astfel opera literară? Vom lăsa la o parte, dat fiind cadrul în care apare articolul nostru, teoretizările complexe și bibliografa de pe acum notorie. Vom porni de la elementara reprezentare a celor două planuri relevate de Hjemslev în limbă și corespunzînd celor două fețe saussuriene ale semnului lingvistic, semnificatul și semnificantul: un plan al conținutului și altul al expresiei, aflate în raport de solidaritate. Atît conținutul cît și expresia își au forma și substanța lor. Substanța, într-o definiție elementară, ar fi materia pre-existentă formării ei; impersonală și neutră, ea e, în ultima instanță, in-existentă cîtă vreme nu se manifestă cu ajutorul unei forme. Schematic, într-o

operă literară substanța conținutului se confundă cu tot ceea ce poate preexista operei înseși: totalitatea experienței de viață a autorului împreună cu totalitatea experienței sale indirecte, moștenite, însușite din relatările altora, li-vrești etc... Această substanță, din punct de vedere literar, nu există nici măcar virtual, cîtă vreme nu se formează ca viziune a unui homo scrip-tor, nu se structurează ca univers men-tal ce se cere exprimat. Pe celălalt plan, al expresiei, substanța se confundă cu însăși limba, care preexistă oricărei intenționalități literare, e a tuturor și a nimănui. Literar, ea se naște numai ca formă a expresiei, adică structurată în solidaritate cu uni-versul mental format; „încreat” în sine, acest univers se crează pe mă-sură ce se crează forma expresiei și există în funcție de ea după cum ea există în funcție de forma conținutu-lui.

„ Evident, prea mult și prea puțin, pentru că teoriile nu se pot înfățișa sumar fără a le simplifica. Aplicarea la cazul-limită Creangă e, probabil, mai sugestivă.

„Substanța conținutului”, cînd ne referim la Creangă, ar totaliza, de fapt, ceea ce preocupă în chip tradițional majoritatea cercetătorilor: așa zisa „lume a lui Creangă” văzută ca lume concret-istorică, a biografiei saleînsăși această biografie; și, în egală măsură, lumea basmelor populare, așa cum a preexistat ea creației crengiene. Să spunem că ar fi oarecum ceea ce Boutiere numește „fondul” pe care Creangă „îl respectă”. Judecata analitică elementară ne cere să distingem de la început ceea ce exista și există în afara operei lui Creangă (și indife-rent de apariția ei), de ceea ce nu începe să existe și nu există decît prin opera lui Creangă. Presupunul „fond” e exterior operei. „Respectarea” lui e un nonsens, ca și „redarea” etc... hi relativă respectare a „fondului” se află, mai curînd, orice scriere, în afara aceleia a lui Creangă însuși, care ne oferă date precise și exacte despre societatea în care a trăit Creangă și despre desfășurarea vieții lui, ca și despre existența și circulația temelor și motivelor folclorice împreună cu va-riantele culese științific de către fol-

cloriști din diversele basme intrate, și ele, ca „substanță” în literatura scriitorului.

Prin Creangă există ceea ce el a creat, adică substanța dată într-un proces de formare pe care îl putem reconstitui, ipotetic, numai pornind de la încheierea lui, adică de la forma aflată în operă. Pe această cale putem închipui treptele prin care substanța exterioară devine virtualitate literară, pentru a o vedea apoi solidarizată cu forma expresiei.

Vom observa astfel, mai înii, etapele unei „preformări”, prin care substanța se manifestă mai întâi colectiv, apoi în individualitatea biografică. Lumea exterioară, în generalitatea ei, apare ea însăși, dela bun început, în tiparele pe care le-am numi, în termeni blagieni, ale „matricei stilistice” : prin aceasta capătă ființă un moment concret, social-istoric, pe care îl receptăm ca pe o ciocnire între o „lume veche” și o „lume nouă” (simbolic vorbind, o serie de opoziții care trec de pe planul sincroniei pe acela al diacroniei : munte versus șes; Humulești versus Iași; societate de tip arhaic versus societate de tranziție). Experiența biografică se înscrie pe acest fundal „preformat” : e rezultatul unei istorii individuale marcate (nu determinate, pentru că posibilitățile combinatorii sînt practic infinite în situarea individului). în fine, lumea basmelor (antologabilă cu experiența livrescă) reprezintă la rîndul ei o formă pre-existentă colectiv, în raport cu care individul se situează imprezizibil în înșeși tiparele date.

Prima evidență a formei de conținut în opera lui Creangă este expulzarea dim. ea a tot ce ține de „lumea nouă” pentru conservarea celeilalte lumi și universalizarea ei. Amintirile nu ne oferă substanța lumii și biografiei lui Creangă, ci forma crengiană a acestei lumi și a acestei biografii, formă care dela început realizează o întrepătrundere între lumea amintirilor și lumea basmelor, o reducere a ambelor la ceea ce constituie o constantă crengiană: viața humuleșteană ia „proporții fantastice” (calitativ) iar lumea basmelor se „humuleșteanizează”. Distincția dintre o parte „realistă” și una „fantastică” a operei este amăgi-

toare. Dimpotrivă, universul mental al scriitorului (rapartabil la lumea exterioară ca și la lumea basmelor, dar nu reductibil la acestea) apare unitar format, pe planul conținutului. Trecînd peste distincții care frîng întregul, putem stabili un număr de teme fundamentale („temele fundamentale ale literaturii”) flexionate într-o viziune individuală și manifestate prin intermediul unor motive literare.

Să considerăm ca teme fundamentale cuplurile: viață-moarte, revoltă-resemnare, dragoste-ură (la care, eventual, s-ar părea că se pot reduce toate temele posibile în varietatea lor efectivă).

Cum se „crengizează” tema viață-moarte ? Există o opoziție crengiană fundamentală, ființă versus neființă. Ființă înseamnă schimbare neîntreruptă și ireversibilă, drum spre bătrînețe și moarte. Neființa ca atare e absență și fixitate, indiferență; nu se confundă cu moartea care e încheierea unui proces, e concretizarea muririi neîntrerupte. Tema crengiană pune în paranteză neființa și potențează o dublă opoziție în procesul ființării (confundabil în ultimă instanță cu acela al muririi) : a) o opoziție diacronică : „Vîrstă fericirii”, adică a copilăriei (fără conștiința trecerii timpului, deci subiectiv atemporală; fără obligații de integrare în lumea reală, adică iresponsabilă, disponibilă și deci, subiectiv, ireală) în opoziție cu Vîrstă adultă (marcată de timp, integrată social-, responsabilă, reală) ; b) o opoziție sincronică : ireal (copilărie ; basm) versus real („murire” ; societate istoric definită). De-aici sinteza artistică mentală : Vîrstă copilăriei + lumea basmelor versus vîrstă adultă și real, prin procedeele expulzării experienței adulte și a determinantelor social-istorice în favoarea atemporalizării (permanențării) copilăriei (copilărie universală) și a închipuirii unei lumi fără început și fără sfîrșit (ca aceea a basmelor), adică fără devenire, repetabilă, exclusiv sincronică.

Tema revoltă-resemnare apare, în universul lui Creangă paradoxală. Pe planul atitudinii față de condiția umană, opoziția e anulată prin echivalarea termenilor opuși; revolta lui Creangă nu e față de inevitabila moarte, față

de neființă, ci față de trăire, ca devenire, deci ca murire. Eroii lui Creangă înfrâng moartea numai cu condiția unei existențe fără devenire, - ca a lui Ivan Turbincă, sau a unei existențe manifestate exclusiv în vîrstă copilărie (Nică a lui Ștefan a Petrei „moare” di îndată ce a ajuns la marginea lașului) sau exclusiv într-o lume ireală, fără timp determinabil (lumea basmelor în genere). Celălalt plan, al revoltei sau resemnării față de condiția socială (istorică și individuală) e expulzat (prin expulzarea vîrstei adulte și a realului). De aici, în universul crengian, doar revolte trecătoare (împotriva datului convertibile în resemnări esențiale (conformare la tiparele date) și invers: resemnare la tipare ca formă a răzvrătirii față de necesitatea adaptărilor succesive și vremelnice. (In termenii Amintirilor : așchia vrea să cadă departe de trunchi, dar reintră în universul pădurii, refuzînd „progresul” căderii la o distanță măsurabilă prin alienare).

Tema fundamentală a dragostei și a urii se crengizează ca opoziție atașare versus detașare. Omul lui Creangă este omul atașărilor: al fixării, al permanentizării, al ascultării poruncilor, al conformării la tipare. Tema dragostei, propriu-zisă, nu apare decît rar, ca temă a credinței în dragoste (vezi Povestea porcului), cum, în genere, dragoste = atașament = legătură credincioasă. Principala formă a dragostei crengiene e aceea a atașamentului de locurile natale. Aventura e refuzată ca aventură și în lumea lui Creangă nu există „aventurieri” (Planul schematic pe care îl prezentăm nu ne îngăduie decît puține exemple, deși e fundament tot pe analiză; în cazul aventurierilor, aparențele ar părea să contrazică schema ; dar Harap Alb, eroul cu cele mai multe și teribile isprăvi, nu e un aventuros, ci un fiu vrednic, care își trece examenul bărbăției sale într-un chip mai complicat numai pentru că a încălcat o poruncă părintească; nici Ivan Turbincă nu are pasiunea descoperirilor și a faptelor senzaționale ; el epuizează posibilitățile ce îi sînt date etc...) De aceea spațiul crengian, spațiu al atașamentului, e opusul celui picaresc (al detașării continue); e un spațiu circular, și, într-un fel sau altul,

toții eroii lui Creangă „se întorc” unde se întoarce Nic' a lui Ștefan: la meleagurile Humuleștilor.

O precizare: în Amintiri, în basme ca și într-o „nuvelă”, ca Moș Nichifor, există un fel de erotism don-juanesc. De fapt, repetabilitatea întîmplărilor previzibile și lipsite de orice dramaticitate, desvăluie îndărătul aparențelor „aventurii” un ritual laic, fatal și quasi-mecanic. (Nici în cazul lui Moș Nichifor-Maica nu există un „păcălit” și un „păcălit” ; e ritualul tipic, în canoanele lui ipocrite și străvezii). Se adaugă însă o sensualitate crengiană, și ea formă a atașamentului față de lumea delectărilor „arhaice” (erotice ca și ale mîncării și ale jocului) ; omul crengian are plăcerea evocării plăcerilor sale, de al căror obiect nu se detașează ci pe care îl integrează firesc amintirii sale (alte fete, ca alte alivenci etc.) dar toate însemnînd raiul atemporal și fix al lumii dinții.

Se afirmă, așa dar, o viziune crengizantă care flexionează temele fundamentale, indiferente față de substanță, într-o irealizare a realului și o realizare a irealului, individualizîndu-le. Nu e vorba de un respect relativ față de fond, la care se adaugă „o parte Creangă”, ci de o structură proprie, în care putem discerne ușor un număr de constante ale viziunii. Să zicem:

a) sentimentul înstrăinării
b) îndepărtarea voluntară în timp și spațiu față de cele narate (lumea amintirilor pare de demult și de departe, povestită de un „moș Creangă” care are, în 1883, cel mult 46 de ani, după cum „moș Nichifor” e un bărbat în putere; naratorul basmelor e, nici vorbă, un moș, și faptele se petrec undeva odată, de demult, peste mări și țări etc.).

c) sensualizarea relatărilor, ca un fel de degustare cu toate simțurile a lumii înfățișate și a vîrstei dorințelor împlinite.

d) humorul care filtrează amintirea și eposul, în ipostaze ierarhizate : trist, compensator, intrinsec.

Viziunea constituită virtual aderă la genul povestirii (fie amintire, fie „nuvelă”, fie „anecdotală”, fie basm). Să zicem, astfel .\

— aderare la ceremonialul formulelor arhetipizate (inițiale, mediane, fi-

nale), pentru plasarea narațiunii pe coordonate ale atemporalizării, ale conformării și ale atașării (jocul narațiunii cu ajutorul înțelepciunilor și avertismentelor formulate „de când lumea”).

— crearea iluziei unei epici spuse de un narator bătrîn, despre întâmplări de demult și de departe.

— cultivarea oralității retardante, pentru plăcerea sensuală și pentru humorul naratorului ca și al ascultătorului (inițiat sau surprins, deci cu efecte diferite care vor crea dubla tradiție a receptării lui Creangă și dublul epigonism post-crengian: ale atitudinii simpatetice și ale atitudinii estetice).

în fine, acest univers crengian trăiește prin motive personificaioare tipizările, proprii procesului de realizare și irealizare. Totalitatea personajelor crengvene pare să reprezinte o tipizare a lumii copilăriei în care copilul se află în următoarea serie de opoziții:

copilul versus non copil

(părinți, adulți, oameni mari buni sau răi, forțe ale binelui și forțe ale răului).

copiii versus alți copii

(frați, tovarăși de joacă, rivali, buni și răi etc.)

iresponsabilul (răsfățat și viclean; copil sau „prost”) versus „omul de ispravă” (adultul responsabil și cu griji, gospodarul chibzuit și avui, toată lumea „reală” și „adaptată” etc..)

autenticul versus înstrăinatul (opoziție care poate fi între eu și altul sau în interiorul aceluiași eu, supus temporar unei forme străine lui: Nică în chip de seminarist. Făt-frumos în chip de porc, Harap-Alb uzurpat de Spin, etc.)

cel ce transformă lumea ca un magician (mama lui Nică, moșneagul din Punguța cu doi bani ș.a.md. versus cel ce exploatează lumea existentă sau transformată („popii”, „Spinul” etc..)

lată o schiță a seriilor posibile:

a) Nică; moșneagul și cocoșul lui; izezii; Dănilă Prepeleac; nora cea mică; **fata** moșneagului; porcul și fala împăratului; Harap Alb — variante

ale „copilului”, „prostului” și „autenticului” din opozițiile citate.

b) părinții lui Nică, tații și moșnegii, uneori mamele; profesorii buni, sfințele, dumnezei sau draci — o lume a „celor mari” care răsfăță copilul sau „prostul” etc.

c) dușmanii „copilului” (și al variantelor sale): mătușele Mărioara și Măriuca, popa Oșlobanu etc.; boierul; lupul; fratele mai mare și femeia lui; soacra ; baba ; vrăjitoarea ; Spinul; Moartea;

d) societatea copilului tovarăși de joacă și de peripeții, frați, aliați sau rivali (ceilalți copii din Amintiri, aliații lui Harap Alb ele.)

De la sine înțeles că, în cadrul aceleiași serii, personajele sîni intersubstituibile prin tipul lor (irealizarea realului) și distincte prin participarea lor efectivă la viața speciei (realizarea irealului): Nică e iresponsabil și fericit ca și Dănilă Prepeleac sau Ionică cel Prost, prostindu-i pe cei ce îl ocrotesc și pedepsindu-i pe cei ce îi fot rău; peripețiile eroilor (Harap Alb ele.) sînt ale lui Nică, mitizate Lupul, Oșlobanu, boierul, soacra, spinul, Moartea sînt perfect inersubstituibile, variația tipului rămînînd mai mult convențională ș.a.m.d. Se adaugă, la toate, seria reprezentărilor amorfe ale lumii „reale”, nici bună, nici rea, nici prietenă nici dușmană, constituind un fel de existență larvară a tropismelor (terminologie stridentă aici, dar intenționat introdusă, pentru reliefare) : e lumea „figuranților” numeroși în întreg universul crengian, și a conversațiilor în gol, mecanizate. Fără acest fundal sau reper, lumile realizate și irealizate și-ar pierde relieful.

Numai din considerente de expunere logică am schițat, pînă aici, universul crengian inedit, ca formă a conținutului. Inceat ca univers mental, el există pentru noi numai pentru că e solidar cu o formă a expresiei, adică tocmai cu crearea lui prin limba lui Creangă. Nu substanța acesteia, care a fost deseori studiată ca limbă românească populară pur și simplă. Ci ca structurare a acestei limbi (vorbite în popor; vorbite în copilărie ; vorbite în folclor) în însuși procesul de exprimare a universului mental. E un proces creator (inconștient și arbitrar) a căru

analiză nu contrazice concluziile savanților, dar le integrează în expresia formală a lumii crengiene, ca lume unkā. **O** asemenea integrare ar distinge, credem, o formare a expresiei printr-o inconștientă și arbitrară decupare și realcătuire a substanței lingvistice.

„Decuparea” constă într-o inventare virtuală a formulelor circulând în lumea naratorului de amintiri și basme : formule izolate, grupate sau aglomerate luxuriant, cu plăcerea senzuală și cu humorul ce se integrează viziunii crengiene. Omul crengian refuză optarea, care e grijă, sacrificiu, responsabilitate etc..., și pe planul expresiei : el păstrează cât mai mult, cultivând smonimiile limbii cum cultivă omologiile. Degustarea formulelor e nota crengiană a folosirii lor (zicale, proverbe, expresii idiomatice, versuri populare autentice și pastişate), solidaritate cu forma conținutului; și nu e de mirare că s-a observat adeseori subordonarea valorilor semantice celor fonetice, precum întreaga epică e subordonată degustării cu toate simburile a „Virstei fericite”.

„Realcătuirea” componentelor decupate într-o totală formă a expresiei ascultă de trei criterii structurale. În ordinea descrescândă a observării lor de către cercetători, acestea ar fi :

a) realcătuirea formei expresive a narațiunilor populare (singura accepție posibilă a ceea ce Boutiere numea „respectarea formei”), în toate scrierile crengiene (basmе, Amintiri, Moș Nichifor, Popa Duhu etc.). Acest aspect al reakătuirii crengiene e studiat serios și adecvat, dar accentul necesar trebuie să cadă, credem, pe pseudoimitarea de tip clasicist a formei consacrate, în sensul în care Racine i-a „imitat” pe tragicii greci.

b) marca afectivă a reakătuirii: acțiunea inconștientă a viziunii crengiene în auto-expresie. „Limba lui Creangă”, ca formă individualizată a limbii populare, e ostentația celui care „prostește lumea cu țărăniile lui” și e solidară cu fenomenul de compensație pe care îl reprezintă, în unicitatea lui, universul crengian al copilăriei universalizate, al irealizării și realizării.

c) în fine, și cel mai decisiv criteriu, — acela al transferului narațiunii

de la condiția oralității la aceea a scrisului. Universul crengian nu e vorbit ci scris. Creangă nu e un povestitor ci un homo scriptor. A crea iluzia oralității prin scris înseamnă a folosi, conștient sau nu, anumite procedee artistice și nu a transcrie. De aici, problemele ce se cer studiate de abia de acum înainte. De pildă problemele relatării, dela aceea a sintaxei care să creeze în scris, forme omoloage coordonării și subordonării orale („transcrierea” fidelă e inevitabil aparentă și greoaie, pierzind, la lectură, valorile oralității), pînă la aceea a ritmului interior al frazei (uneori și al rimei interioare), formă scrisă a narațiunii care, în ipostază orală, își păstrează specificitatea numai în cazul epicei versificate (de la epopee la baladă). Sau, cu atît mai complexe, problemele punerii în scenă, prin scris, deci înlocuind cu valori specifice sprijinul pe care oralitatea îl are în gesturi, mimică, intonație, comentarii — inarticulate, comunicare directă cu ascultătorii etc... Aici s-ar releva, cu siguranță, originalitatea dialogului crengian, degustat sensual, în primul rînd auzit dar nu numai atît, „realist” deopotrivă în Amintiri și basme și neconștient reliefat pe fundalul unui real irealizat sau al unui ireal realizat.

Un plan schematic nu e o analiză ci un program pentru analiza ce abia urmează să se efectueze. Scopul nostru, e, în primul rînd, să fi convins că nu e vorba, la Creangă, de o operă minoră merită să reflecte „frumos” lumea ce i-a preexistat și să dea expresie pregnantă unor basme știute de toți. Ci de un univers crengian unic și irepetabil, ca formă a conținutului solidară cu forma expresiei. Univers bineînțeles raportabil la lumea exterioară ca și la limba populară, precum e orice semn, în metaforă saussuriană, o unitate cu chip de lanus : cu o față întoarsă spre substanța expresiei, cu cealaltă spre substanța conținutului. Dar univers raportabil la ceea ce nu e el tocmai pentru că el însuși există ca alcătuire originală, ca un „cosmoid” scris prin care se poate manifesta o Substanță a lumii și a limbii umane.

mihai zamfir



creangă și cultura

— In Ion Creangă orice istoric literar lipsit de prejudecăți ar trebui să vadă materializarea unui moment de clasicism; apărut spontan și consumat în limitele unei opere puțin întinse, clasicismul nativ al lui Creangă izolează perfect opera acestuia în contextul literaturii contemporane. Deși a trăit într-o epocă extrem de agitată intelectual, deși a cunoscut — în Eminescu — perfecțiunea formelor romantice și, în Slavici, noi direcții ale observației exacte, Creangă a rămas egal depărtat de seismele intelectuale ale epocii sale. Viața literară contemporană (cenacluri literare, discuții contradictorii, reviste) avea pentru el un aspect pur anecdotic: distincția subtilă între școli, direcții, grupări literare i s-ar fi părut scriitorului humuleștean pur și simplu inutilă. La Ion Creangă, cultura este una. Aflat la primul prag al acesteia, la prima generație ieșită cu adevărat din întuneric, faptul de cultură se înfățișa scriitorului nostru global, fără nuanțe infinite. Distincția: „om simplu” — „om învățat” le acoperă pe toate celelalte.

Datorită acestei situații excepționale Creangă este un clasic intuitiv, adică este un scriitor al omului universal, surprins în singurul moment perfect cunoscut, adică în cel prezent. Viziunea sa clasică, departe de a fi rodul unor tribulații intelectuale, emană simplu și constatat din propria sa personalitate. Diferența față de situația altui autor — să-l luăm pe Caragiale, țată de care afinitățile, în plan strict estetic, sînt de netăgăduit — apare drept esențială; pentru Caragiale a

putut exista o fază naturalistă depășită, cuvîntul romantism a putut avea anumite sensuri, perfect și conștient opuse viziunii scriitorului însuși. Beneficiar al unor intuiții remarcabile, Caragiale a simțit deseori nevoia să se refere în termeni teoretici la cutare problemă sau la cutare autor. Fără să fi fost un om de cultură, Caragiale era un autodidact fervent, încercînd la modul lătinat diferite experimente: distincțiile precise din Cînceva păreri, de exemplu, anunță un echilibru clasic, epurat de reziduurile experiențelor literare anterioare, către n-au trecut fără folos. La Creangă, lucrurile stau cu mult mai simplu: din mărturiile contemporane aflăm că autorul — emulat de climatul Junimii, propice discuțiilor — emitea anumite opinii literare, în mod cu totul ocazional. Acestea erau tranșante și clare pentru el, o scriere putea avea sau nu valoare, era deci „bună” sau „rea”. Distincțiile și nuanțele erau lăsate pe seama celor care nu aveau altceva mai bun de făcut. Simțul primitiv al lui Creangă observa numai dacă opera se încadrează sau nu canoanelor în oare el încadra faptul estetic, și, în consecință, accepta sau respingea. Iar în criteriile valorice ocupa un loc important, desigur, compararea cu propriile sale scrieri; testul literar decisiv al unui scriitor de tipul lui Creangă trebuie să fi fost acela: „Eu cum aș fi făcut?”

O reexaminare a modului în care privea Creangă cultura se impune cu necesitate, deoarece lectura operei scriitorului moldovean este încă ghidată pentru mulți — conștient sau inconștient — de monumentală exegeză călinesciană. De mai bine de trei decenii, glosele călinesciene au o importanță, am zice, canonică și sînt prezente în conștiința majorității cititorilor cultivați, mai acut decît obiecțiile izolate, ridicate de un Vladimir Streinu încă de la apariția Vieții lui IOI Creangă. O operă genială — cum este cea a lui Călinescu — poate orienta, prin perpetuare, lecturi unilaterale. Clasicul Creangă are însă, ca orice scriitor ieșit din comun, avantajul înfinit al unor lecturi multiple.

Afirmațiile călinesciene în legătură cu Creangă și cultura, deși prevestite prin încercări anterioare, erau făcute

să contrarieze opiniile curente ale contemporanilor. Capitolul lui N. Iorga despre Creangă, studiile lui Ibrăileanu sau monografia lui Jean Boutiere începuseră să acrediteze ideea unui Creangă mult mai subtil decât se credea. Dar George Călinescu a scris frazele sacramentale, după care „Creangă folosește un procedeu tipic autorilor cărturărești, ca Rabelais, și, în linia lui, ca Sterne și Anatole France” iar „kumuleştendsmul” este „varietate de rabelaisianism, adică de savoare a erudiției joviale”. Efortul de a arăta meritul real al unui scriitor înțeles îngust ducea pe exeget la alegerea unor argumente de șoc. Dar o frază cum ar fi cea transcrisă mai sus ne face astăzi să ne întrebăm prin ce operație metaforică cuvântul „erudiție” este asociat numelui lui Creangă.

Guiltura, erudiția fi, mai ales, sintagma autor cărturăresc, departe de a fi termeni cu pură semnificație cantitativă, definesc o perspectivă asupra lumii, perspectivă care — este cazul să o spunem — era cu totul străină lui Creangă. Un scriitor cult, adică un scriitor ce valorifică estetic înțelepciunea, nu numai că trăiește în ambianța elevației strânse de veacuri, dar are și un acut sentiment al locului său în timp. Un erudit lipsit de fiorul diacronic este greu de imaginat. Vecinătatea înțelepciunii nu este comodă, ci comportă chestiuni grave: arta citării, comună tuturor acestor scriitori, își găsește verticabilă semnificație, în chip egal, în similitudinea situației de față cu împrejurarea celebră, dar, mai ales, în măsurarea distanței imense ce separă cazul tip de realizarea concretă. Atunci când un veritabil autor erudit caută sprijin în formularea savantă, o face cu melancolie; sentimentul provine din senzația că împrejurarea ilustrată de el este, în ciuda aparențelor, cu totul alta decât cea iluștrată de citat. Citarea așterne o punte peste vidul istoric, resimțit dureros; ea devine posibilă tocmai pentru că istoria nu se repetă. De aceea, lanțul de citate și asocieri este, mai degrabă, un paleativ la teama de imprevizibil. Oricare dintre marii scriitori erudiți a privit cu ochi atent trecutul și a găsit în el, deseori, un refugiu în fața prezentului. Efectele esențiale rezultă, atunci

când utilizăm figura retorică a citării, din diferența între situația tip și situația dată, uneori chiar din contrastul lor.

Vrînd să dovedească similitudinea stilului lui Creangă cu cel al autorilor erudiți, G. Călinescu alege, în Ion Creangă (Viața și opera, ediția revăzută, Buc. EPL, 1964, p. 349) acest fragment din Pantagruel:

„Par la guoge cenomanique, diist Epistemon, Euripides escrit et le prononce Androamaohe, que contre toutes bestes venenieuses a 6st6, par l'invention des humains et instruction des dieux, remede profitable trouve. Remade jusques a present n'a estf trouve contre la male femane. Ce gorgias Euripides, dist Panurge, toujours a mesdict des femmes. Aussi fot ii par vengeance divine miangf des chiens, comune luy reproche Aristophanes”.

Cine nu vede, însă, că efectul comic real rezultă, la Rabelais, din impactul burlesc al unei situații tragice pe situația comică! Dacă n-am cunoaște legenda istorică și dacă n-am fi avertizați cu privire la viziunea tragică a autorului grec, efectul citării ar dispărea. Impresia scontată de autorul erudit provine tocmai din diferența evidentă între situația dată și situația-bază. Chiar atunci când ilustrarea nu se face prin opoziție, valoarea stă în marja mai îngustă sau mai largă a celor două domenii aparent suprapuse.

Or, citarea folclorică întreprinsă de Creangă nu are aceeași funcție. Pentru scriitorul român, zestrea paremiologică bogată de care se servește nu înseamnă altceva decât un bun extraordinar de prezent. Erudiția lui Creangă, desfășurată pe o suprafață întinsă, nu coboară niciodată în adâncime. Proverbele și celelalte forme de cultură gnomică populară nu au grade diferite de uzură: ele există sau dispar. Capacitatea asociativă extraordinară a scriitorului moldovean se consumă într-un joc prin excelență sincron; posibilitatea de a studia diacronic folclorul este, înainte de toate, o suită de dificultăți principale. Ca și bagajul înțelepciunii populare, Creangă are un trecut nediferențiat și difuz. De aceea, procedeu citării îndeplinește o funcție asemănătoare cu cea

OV. S. crohmălniceanu



„criza de timp” de pop simion

Ceea ce ține să comunice lumii Pop Simion în ultimul său roman ar fi fost, sigur, răscolitor, dacă era realmente „strigat” din adîncul ființei. Nu încapă îndoială că avem de-a face cu o experiență-limită, trăită efectiv, că autorul a ieșit „marcat” din ea și confesiunea lui îi poartă numele. Dar între stările sufletești traumatizante și exaltante prin care naratorul a trecut și evocarea lor cu ajutorul cuvintelor se insinuiază o „scriitură”, adică o manieră „literară” de a spune lucrurile, neautentică și, pînă la urmă, trădătoare. Altfel zis, nu vocea omului de pe masa de operație, sbătîndu-se să-și mobilizeze în luptă cu moartea orice fărîmă a instinctului vital, se aude, ci, adeseori, peste ea, acoperind-o, o alta impersonală, dată de rețetarul stilisticii. Pentru aceasta, asociația livrescă, formularea „distinsă”, „intelectualizată”, efectul „poetic” au prioritate asupra acuității nemijlocite a impresiei; medicii devin „umașii lui Hippocrat și ai zeiței Hygeea”, redactorii actelor de cancelarie din anii dominației habsburgice asunra Ardealului „scribii acelei împărății efemere”, sfîrșitul, „nuntire mioritică”.

Dar l-am nedreptăți pe Pop Simion, făcîndu-ne a ignora că, oricum, relatarea experienței sale trebuia să fie, vrînd nevrînd, „literară”; ceea ce a trăit un om accidentat mortal, cele cîteva ore cînd mîinile de „gorilă tînără” ale chirurgului îi cotrobăiau

prin trup încercînd să repare tot dezastrul dinăuntru, incendiile imaginației sub efectul anesteziei, spaimel viscerale, disperările și nădejtile, așa cum au fost trăite exact, nu se pot „spune”. Cuvintele sînt în astfel de împrejurări neputincioase; tot ce se poate spera e ca ele să „evoce” măcar niște conținuturi sufletești inexprimabile. Dar a „evoca” înseamnă a face „literatură” și un „stil” intervine fatal aici. Pop Simion n-a greșit, cău-tînd să ne „sugereze”, prin toate mijloacele pe care le-a găsit potrivite, clipele acestei experiențe omenes-ti-limită. În mare, el și reușește, cartea lui alcătuiind un adevărat și sălbatic film mental. Amintiri obscure din copilărie năvălesc în conștiință și-i ocupă întreg cîmpul, cu o pregnanță a prezentului; peisaje străine pe care memoria le păstrează din diferite călătorii ale autorului vin să se amestece cu imaginile momentului, lampa parabolică ațintită asupra sa, svîcnetul sîngelui în aparatul de transfuzie, chipurile doctoriței asistente și infirmierei, „femeia dulap”; reflecții referitoare la ceea ce i s-a întîmplat se organizează în structuri logice obsesive, cu aparență de sistem; reprezentările sînt la un moment dat invadate de culori tiranice, verde, albastru, portocaliu, indigo, mov. Autentic rămîne, îndărătul ecranului obturator stilistic, o anume dorință aprigă de viață. Dincolo de tot ce „construiește” verbal, Pop Simion izbutește să comunice crisparea îndărătnică opusă morții. Caleidoscopul amintirilor, proiecțiilor imaginației, reflecțiilor și exploziilor lirice face perceptibilă o organizare inconștientă, secretă. Orice, în universul naratorului, e simbol al vitalității (transmisiune ereditară, vigoare elementară a originii țărănești, pulsație neobosită cosmică vînată de reporter pe unde a umblat, atașament familial, tinerețe sufletească, instinct posesiv, superstiție chiar), devine acum un aliat. În carte pătrunde o frenezie autentică și ea îi dictează autorului, nu o dată, pagini absolut remarcabile. De notat e și registrul lor foarte variat. Se rețin astfel episoadele de notație crudă, realistă, cum sînt cumpărarea anticipată a scheletului lui Hebe Iosif pen-

tru muzeul liceului „Simion Bărnuțiu” din Satu Mare, vânătoarea guzganilor, sau otrăvirea cu ciuperci hilariante exact înaintea atacului care va aduce eliberarea satului scriitorului, în_ ultimul război. Nu cu mai puțin interesante se dovedesc și tablourile simultaneiste, compuse din impresii reportericești violent colorate și împinse către fulgurante viziuni sintetice : carnavalul la Havana, furia orgiei pe Repperbahn în Sanct-Pauli, insula fetidă și fără nume populată de țestoase și păsări disgratioase. Ingenioase și nu lipsite de un humor secret sînt și micile fabule sugerate prin proiectarea în fabulos a senzaționalului cotidian: înălțarea statuii omului gigantic, tăierea cailor ș.a.m.d. Defectul principal al cărții nu constă, propriu zis, în faptul că ea recurge la un „stil”, ci că acesta nu are, adeseori, adresa necesară. Cînd am vorbit de „strigăt”, făceam o metaforă. Stilul narației trebuia să-l dea totuși sugestia frazei „nelucrate”, purtate de vestigiile „cursei împotriva morții”. Pop Simion a înțeles să-l imprime succesiunii momentelor din care se compune romanul său. N-a dus însă această intuiție bună pînă în structura intimă a frazei. Aici a rămas nezdruncinată de experiența-limită, indiferentă chiar la ea, o aplecare spre calofilie. Frazele sînt cizelate, „aranjate”, cuvintele se înșiră prinse în armături metalice solide. Tentația de a „compune” infringe, nu o dată, impulsul spre notația imediată și exactă. Naratorului îi trece prin minte că va fi nevoit să se servească multă vreme de un baston. După cîteva pasaje care încearcă să traducă în plan existențial această condiție de infirmitate, demonul „literar” intervine și strică totul : «Voi da un anunț la ziar : „Domn tînăr caută baston”. Ofertele vor curge cu sutele ; vor defila înainte-mi toți domnii cu baston pe care i-a avut Bucureștiul între cele două războaie mondiale, vă jur. Bătrînelul stafidit, cu urme de cuperoze pe obraji, îmi va pune în mîini bastonul cu măciulie de argint masiv, închipuind un bot de pume cu ochii de smaralde și cu sclipăt opalescent ; e bățul care l-a însoțit în cariera de ambasadori într-o duzină de state („e o piesă în

care dorm continentele”, îmi spune graseind fostul diplomat și lăcrimează sincer). Bastonul din lemn detrandafir cu inel de platină și rezervor pentru marfă de contrabandă aparține comis-voiajorului guraliv : valoarea obiectului crește inestimabil prin derularea peripețiilor în care a fost antrenat (vămi, interpool, evadări, lanț de griji și emoții). Un parfum de tropice îmi intră în casă prin bastonul de bambus cu fluture metalic și bobită de diamant octoedru mascată într-o floare de migdal, stăpînul jucăriei a operat cîndva spargerii perfecte în țările Indochinei», etc. Motorul inițial sufletec a încetat complet să mai funcționeze aici; textul înaintează singur printr-un soi de mecanică autonomă a stilului, iese din cîmpul scrisului care are de comunicat ceva, pentru a intra în domeniile celui practicat din voluptate strict caligrafică.

Pop Simion pare să nutrească o foarte vie admirație pentru Hemingway. La persoana acestuia îi place să se gîndească și o introduce chiar printre figurile invocate să-i compună societatea preferată în dramatica experiență pe care o trăiește. O astfel de atracție are consecințe interesante. Scrisul lui Pop Simion realizează, sub efectul acestei fascinații, originala grefă pe trunchiul prozei noastre ardelenesti tradiționale a unui gust neobișnuit pentru modernitate. Ceea ce face să prindă altoiul e religia fraternității virile din literatura scriitorului american. Ea se întîlnește cu prețuirea pe care, dela Slavici la Rebreanu, sufletul ardelean a arătat-o firilor „tari”, energiilor vitale stăpînite cu o bărbătească decizie. Inedită apare curiozitatea pentru tot ce clocoțește pe întinsul planetei, capacitatea de a descoperi repede oriunde un plan al comunicării, la nivelul vieții elementare, și de a trăi plăcerea riscului.

„Cursa împotriva morții” e și o voluptate a riscului — ne sugerează romanul. Și această viziune nouă constituie una din calitățile lui, deloc neglijabile.

const, parfene



vera călin:
„alegoria
și esențele”

Iată-ne în fața uneia din rarele cercetări teoretico-aplicative de estetică de la noi, care se impune de la sine. Abordarea spinoaselor probleme circumscrise esteticii presupune, mai întâi, o serioasă pregătire filozofică, din care să derive criteriile polarizante de interpretare, apoi, o metodă de lucru adecvată, o solidă cunoaștere a fenomenului artistic universal și, în fine, ascuțime și suplețe reflexivă. Este ceea ce ne demonstrează Vera Călin în amplul studiu Alegoria și esențele.

Vera Călin realizează, în literatura noastră de specialitate, primul studiu amplu despre alegorie element de viziune”, ca modalitate de expresie autonomă, utilizând o vastă bibliografie a problemei, de la vechii autori de retorică (Cicero, Quintilian), pînă la cele mai noi cercetări (Wellek și Warren, Jean Pepin, Angus Flechter, William Empson, Northrop Frye, Georg Lukács, T. Vianu, G. Călinescu, Mircea Eliade, Rosemund Tuve, ș.a.). Abia perceptibil uneori, direct și răspicat alteori, cercetătoarea își însearează însă întotdeauna punctul de vedere. Interesante sînt, pe această linie, discuțiile privind structura metaforei, simbolului și alegoriei, această ultimă modalitate poetică fiind asociată primelor, prin procesul unificator al unor impresii deosebite; apoi, delimitările operate cu acuitate, vizînd felul în care poetul alegoric stabilește corelații între planul literal și cel profund pe de o parte, și modalitatea simbolică pe de alta.

Optînd pentru metodologia structuralistă, Vera Călin depistează principalele elemente de structură ale literaturii alegorice (traseul, lupta, organismul, hainele, rolurile, drumul fără destinație, spațiul închis), pe care le urmărește, traversînd cu siguranță întreaga istorie a literaturii universale. Alegoria și esențele se impune prin considerabilul ei bagaj explicativ, ca o carte cu deosebită valoare informațională în domeniul literar universal. Consemnînd doar numai acest aspect și ar fi suficient pentru a demonstra reala utilitate a unei asemenea cercetări.

Autoarea evită, cu abilitate, ispita schematismului simplificator, inerent aproape oricărei cercetări structurale, datorită unei largi perspective filozofice, deschisă interpretărilor maleabile și refractară dogmatismului. Odată identificate, arhetipurile sînt analizate în inedite variante și în simbioza lor cu alte modalități: simbolică, realistă, parodică etc., punîndu-se accentul pe vitalitatea structurilor și pe mutațiile acestora, mai ales în literatura secolului al XX-lea. Notabile sînt observațiile privind polivalența emblematicului spațio-temporal precum și cele referitoare la resurrecția alegoriei, în literatura secolului al XX-lea. Kafka, potrivit opiniei Verei Călin, în Castelul, își „pulverizează arhetipurile”, realizînd „o parodie a alegoriei”. Explicația este pusă în legătură cu circumstanțele specifice ale lumii burgheze, „care nu oferă criterii de generalizare și sinteză, o lume în care totul este absurd și fortuit, lipsit de motivație și de sens”. Datorită ironiei generatoare de echivoc, arhetipurile își pierd rațiunea de a fi și în teatrul numit „absurd” al lui Ionescu și Beckett. Kafka a modelat schemele alegorice ale traseului și luptei „într-un sens care duce la propria lor negare”, iar Beckett „numai prin diformarea unor arhetipuri... a putut să sugereze stagnarea ontologică și amorfismul”. Anti-alegoria cultivată în literatura absurdului — spune Vera Călin — se înscrie, prin structură stilistică, în sfera alegorismului”.

Am selectat doar câteva din nenumăratele și interesante notații ale autoarei, pe marginea polivalenței unor structuri în literatura universală contemporană. Unele din ele captează, spontan adevăratul cititorului. Altele sînt susceptibile de retușuri și nuanțări. Bunăoară, afirmația potrivit căreia unele scheme alegorice sînt modelate, în literatura modernă, în sensul propriei lor negări, continuîndu-se, totuși, a fi considerate arhetipuri alegorice, nu mai poate fi — credem — acceptată, fără anumite precizări. Semnificațiile așa-numitelor arhetipuri din operele lui Kafka, Ionescu, Beckett, Buzzati sînt ambigui, nelimitat deschise. Prin această particularitate de structură, ele ies din sfera alegoricului, instalîndu-se în aceea a simbolului. Incluziunea unor asemenea motive, intens potențate simbolice, în domeniile alegoriei, chiar și sub motivația simbiozei de modalități, apare forțată. Există — cum arăta Tudor Vianu — și unele alegorii deschise, în care termenii neexprimați sînt „acoperiți” de cei emblematici, literali, cum sînt ghicitorile, care rămîn alegorii deschise, atîta timp cît nu li s-a găsit răspunsul, ceea ce, sîntem de părere, nu e cazul simbolurilor kafkiene. Pentru acestea și altele din literatura modernă, nimeni nu a venit, încă, să ne ofere cheia răspunsurilor, a traducerilor infailibile. Observația nu știrbește, însă, valabilitatea generală a opiniilor cercetătoarei cu privire la mutațiile unor structuri, ci tînde a sublinia că delimitările închis-deschis-finit sînt esențiale și obligatorii în considerarea alegoriei ca modalitate de expresie autonomă.

Vera Călin pune în discuție, cum era și firesc într-un asemenea studiu, relația mit-alergie. Identificîndu-se cu punctul de vedere al lui Mircea Eliade, opinia Verei Călin este că mitul, presupunînd o poziție de inferioritate, exclude spiritul critic sau atitudinea estetică, spre deosebire de alegorie, „care presupune distanțarea, interpretarea, prelucrarea”. Problema este prea complexă pentru a fi rezolvată tranșant. De aceea se impun și

aici unele nuanțări. Negreșit că multe din ideile despre raportul mit-alergie sînt juste ca, de exemplu, incompatibilitatea spiritului critic cu gîndirea mitică, sau idea distanțării și interpretării în alegorie. Nu putem fi, însă, de acord, cu excluderea atitudinii estetice din mit. De asemenea, nu putem împărtăși integral ideea că alegoria apare cînd mitul se desacralizează. Mai întîi, pentru că mitul nu este povestea simplă a unei „creațiuni” (Mircea Eliade), ci o invenție, o creație. Lăsăm la o parte gradul „interiorității”, expresia unui complex determinism obiectivo-subiectiv, întîlnit, într-o formă sau alta, în oricare creație, indiferent de modalitatea artistică abordată. În al doilea rînd, fiind creație (și nu numai povestea unei „creațiuni”), mitul presupune transfigurarea imaginativă, adică detașarea planurilor real-imaginar. Apoi, nu trebuie să uităm adevărul că mitul este expresia unei stringente și obiective necesități cognitive, concretizată în sumedenie de plăsmuiri mitologice, ieșite dintr-un anumit stadiu al gîndirii omenești. Ca și în alegoriile celebre de mai tîrziu (ex. Dante), și în mituri se comunică poetic o viziune naivă, raportată, bineînțeles, la alte viziuni evoluate. În fine, pentru omul epocii respective, mitul are o semnificație, o cheie și aceasta ține de domeniul alegoricului. Mitul — dacă ni-i permis a sublinia — este o explicație, o interpretare poetică (naivă, dacă vreți) a lumii. În mit sînt transfigurate realități ale unei anumite perioade istorice și idei ale unei anumite mentalități. În legătură cu naivitatea mitului și distanțarea alegoriei, putem aduce în discuție cunoscuta noastră Mioriță, care este, prin excelență, — ca și alte creații populare românești — un model de exprimare poetică naivă, dar, în același timp, și un model de alegorie. Poate că e locul să schițăm aici reproșul justificat de a nu se fi apelat, mai frecvent, în Alegoria și esențele — carte de fină reflexivitate, dar și de înaltă erudiție — la exemple din literatura română.

adriana iliescu

intenție și adecvare

A vorbi despre *intenție* într-un articol ce se ocupă de poezie s-ar părea că este... inadecvat. Dar cuvintele au semnificația pe care ie-o conferim, acest lucru ni-l repetă, ou fiecare nou volum, nouă, criticilor, poeții, ei, veșnicii înțeleștați în efortul pentru frânarea procesului de eroziune la care vocabularul e supus. Că Poezia, autentică, ni se relevă, uimindu-ne iară și iarăși prin calitatea-i intrinsecă de „poeticitate”, este o axiomă, excesiv firească pentru estetician, inacceptabil de comodă pentru critic. Nepermis, în judecata valorii, îi este criticului să zică doar (trecuigiind la categoriile urăului): „este incorect”, ori „ânarmoflios” sau „inform” — adică ceea ce esteticianul, de pildă Croce, este autorizat a face. Obligat e deci analistul să pornească la drum convins, iind că frumuseșea (specifică !) a poeziei se degajă dintr-o adecvată expresie concretă a unei intenții ori idei. E oelbră formula lui Paul Valery: „Ce que l'on appelle le fond n'est qu'une m'auvaise forme”. Stîngăcia celui ce, făcînd versuri, oferă priveliștea disgrațioasă a efortului trudnic de a da unui conținut sentimental o formă artistică, produce oriispare. Aici discrepanța se citește oa scrășnet inestetic. Multe volume de poezii, și mai ales debuturi, ne oferă priveliștea (uneori bizară, alteori ridicolă) a unor încifrări încrâncenate ascunzând câteodată stări și sentimente oarecare, sau chiar nimeni-aiu-știe-oe. Ceea ce politicoș numim „cerebrallzări” sau „hermetism” sînt câteodată pur și simplu incoerente verbale. Nu despre aceste cazuri

de extremă inadecvare artistică vom vorbi. Se pot observa însă, în creația unor poeți ce și-au găsit timbrul personal, derogări de la propria lor formulă — adică de la aceea oare nouă ni s-a părut a le fi mai potrivită.

Scriam anul trecut despre volumul unui poet talentat, Ioanid Romanescu, pentru a constata, între altele, nepriecerea cu oare și-a ales titlul cărții: se numea „*Presiunea luminii*”, dar coerșile proteguiau o poezie despre „nordul obiectelor”, uneori baooaviană, altădată „satanică”. Acolo poetul vorbește convingător despre o copilărie sambră și o adolescență consumată în decoruri funebre și funeste. Anul acesta Ioanid Romanescu a tipărit volumul „*Aberații cromatice*”, vădînd un talent real atunci când se manifestă xa un sentimental teribilist, un fantezist ce se crede sfășiat între mari contradicții („Iad” și „Olimp”), în realitate exprimând o neliniște convingătoare: „*Eu și viața mea la patru mîini j grav responsabili în același timp I înlăuntru cîntecului și înlăuntru pianului !./ pentru că îmi atrnă poemele pe buze I sortit sînt să port capul plecat în cetate...*” Excentricitășile „îl prînd”, exasperarea existențială este cenzurată prin faptul însuși al încorșetării ei în imagini frapante: „*Pun mîna pe craniu și îl deșurubez I pentru a-l arunca peste voi / și am sentimentul paralicului care desface I focosul unei mine cu dinșii*”. Ioanid Romanescu ar putea reinvia la noi gustul pentru gluma acră și fantastă, pentru incisivitatea funambulescă a versului viMonesc (adică, într-un sens, ceea ce face talentatul Todor George). Iată o „geneză” de un umor mordant, scrisă cu siguranță și concis: „*Intii făcu o floare: camelia de piatră I simbol al solitudinii — calea spre rai / pe urmă o gură de ham I în care mai tîrziu din joacă j Eva suci gîtul lui Adam*”. Și încă, pentru că ne-a amintit acele „Chansons des Gueux” ale lui Richepin (oare au inspirat și debuturile lui Arghezi și Galaction), o modalitate azi uitată de a cînta viața senzuală în costumație ostentativ aratitribadurescă: „*Dar eu iubeam cîntii și fără slogan f atent la erori depărtate I era înserarea pentru regină / fals cînta gunoierul cu buze-nghetate*”.

Atunci de ce „Aberații cromatice” ? Poetul nu e un colorist, când și oînd se vorbește despre „pustiul alb”, „nopti galbene”, „sîngele alb” și, mai îndrăzneț, deși nu foarte sugestiv, despre un „blond orgoliu”. Încercarea sa de a opera fin vizual nu mii se pare sortită izbitorii. Jacques Leenhard spunea că „unitatea noii critici literare este încă foarte problematică. Singurul punct comun ar fi, însă, fără îndoială, ucela că criticul poate și trebuie să știe mai mult decît autorul...” („Les chemins actuels de la critique”, Pion, 1967). Să încercăm...

Scriind poemele cu titlul „Existențe” s-ar părea că Victoria Ana Tăușan este o moralistă. Să nu ne grăbim însă, termenul desemnează aici o realitate mai specială. Nnar fi vorba de analiza unor sentimente comune, generale decît într-un anumit sens, căci poeta încearcă să definească stări fulgurante, momente de grație ori doar clipe de uimire. Spune despre Curaj : „Iată că vine o foarte frumoasă dovadă despre curaj: renunțarea, în urmă sinii arborii, creanga de pace, departe. Tot ce putea să aline tragica formă perfectă, pupila ochiul finînii, mirarea crescînd în pămînt către cer. Și toate lăsate pentru mijlocul mării, pentru luarea distanței înalte, pentru înștiințarea catargului că fluturii se întorc ultima dată galbeni din Lună”.

Se înțelege că e vorba de o moralistă „în imagini”, care a adoptat tonul maximelor, calmul distant. Gesticulația e sau reținută sau neobișnuit de largă, ca de umbră urieșescă, în proiecție. Scrie despre Despărțire: „Eu plec, tu rămii. Spațiul nostru înseamnă Destin. Ah, cît de frumos știi să rostească poezii: Amin! Orice plecare de-a lor e parcă spre o altă planetă, iar după cîteva distanțe își cred fruntea și tălpile svngerînde în stare de-un spațiu mai mare, de-o călătorie mult mai departe și, osteniți, urcă în bărcile apelor moarte ce putrezesc în iluzia bogăției de astre...”

De fapt, calmul e o aparență (deși nu e indiferent ce „aparențe” ne alegem pentru a ne reprezenta), sondînd în solul liricii sale, poeta descoperă spiritul („trupuri eterne”) îndrăzneț și chinuit al poezilor „maudits” : „Vai,

cum te iubesc! Pămîntul mă iartă pentru că tot căuțîndu-te trag din a-dînc uscatele lui rădăcini, dezgrop coloanele templelor — trupuri eterne de poezi blestemați...”

Existențe pare un lung discurs. Sin care poeta încearcă să se definească pe sine și, prin sine, eternul omenesc. Poate că nu un discurs — mai curînd un recitativ. „Suferim împreună de imposibilul tragic. Tu știi: orice ai face, eu cred în cuvinte; orice aș spune, tu crezi în fapte”. Ceea ce caracterizează volumul este o impresie de stagnare, poeta nu-și pune în mișcare imaginile ci, eăuțînd și definindu-se, le juxtapune. Din această pricină se poate uneori crea și impresia, în bună măsură falsă, de monotonie. Pericolul real e însă altul — al lemfazei, iar, uneori, un neașteptat și inadecvat sentimentalism exprimat banal : „Ei plîng aceste lacrimi de aur, netrebuitoare nici unui pămînt I Și le plîng cu sfințenie mare” etc. Trebuie să ocolite cu sobrietate poetizările facile, formidabil de stridente într-o poezie de o atît de pretențioasă factură : „I-am spus într-o zi celei alături de mine: să urcăm pe acest nor. I E singura șansă pentru noi, de-a ajunge la Soare. I Curcubeul singur pe cer, va fi tulpină de floare”.

Cu Baudelaire încă, simbolismul e mai aproape de simboluri decît de ceea ce a însemnat, mai tîrziu, curentul muzicii interioare inefabile.

*La Nature est un Temple...
L'homme y passe à travers des forets de symboles.*

Un univers de simboluri, dincolo de cel obișnuit, al elementelor terestre, s-ar părea că vrea să compună George Alboiu în volumul „Cel pierdut”. Întreprinderea sa este, în sine, cu totul poetică fiindcă, în ultimă instanță, orice poezie este o formă de limbaj ce ascunde un înțeles esențial. Caligrafiate cu majuscule (procedeu folosit de modernității de la începutul veacului) principalele simboluri ale lui George Alboiu sînt Olimpia Eternă, Muntele Singur, Marea Amețită. Poeziile sale par însă, nu o dată, basme, parabole ari alegorii. Este iritant atunci cînd conceptele sînt înoifrate excesiv. De o-bicei se vorbește sugestiv despre o secătuire a vitalului, o uscăciune, un sen-

tiinent de vinovăție și maculare, toate acestea cutremurate de aspirația spre „lecuirea de moarte” prin „eînțelece”. Corbul — firește funebru ! — e un simbol abolit atunci când se pregătește să intre în eternitate. Lebăda: „*Se rupe fumul din aripile corbului I spre malul lacului unde lebăda se lecuiește de moarte*”. Peisajul în care evoluează lirica poetului este, după cum spuneam, de vis ori de basm sau de parabolă. Ar fi vorba de o călătorie spirituală, dar nu senină, căci nu lipsesc cutremurările terifițe : „*și totuși trupul meu înăuntru e mort I trupul meu jtdihnește I în singură caisa mea călătorind pe câmpuri*”. Poetul e sensibil la momentele de neliniște și interogații, vulnerabil aout la trecerea timpului, o scurgere lentă și dureroasă, înrudite pînă la îngemănare cu stagnarea și putrefacția. O dezesperare a drumului spre moarte din care Aedul (și Omul) se lecuiește prin creație desăvârșită : „*în-nămoliți pînă la genunchi, pînă la briu I trebuie să împingem șirul de căruțe / de roți, de cercuri, pe această Cîmpie Eternă j Drumurile în urmă pustii cu timpul I putrezind la răscruci pînă-n ultima clipă j urlînd sșșietor din mii de orologii. / Nici iarbă nu mai crește nici muget / doar o părăsire prin care și sufletele / colindă cu picioarele sumese să nu j le mînjească otava primei morți I ... I pe malul lacului spu-zit în toamna seacă j unde lebăda se lecuiește de moarte*”. Iritantă este — cînd survine — încifrarea în gol a simbolurilor („*Regii în număr*”) și o anume incoerență, de nu a atmosferei generale, în orice caz a elementelor ce constituie universul unei poezii. Așa este *Jaf*, în care există momente remarcabile : „*Unde nici o pasăre nu cirvță I unde marea înbrînțește spre țărni I corabia cu morții fugind spre infinit / se aud tînguindu-se / rănile Cîmpiei Eterne. / ... / Dacă am cunoaște drumul j pe care apucă rănile noastre / după ce pe trupuri și suflete se vindecă*”. Nici o legătură între acestea și alte versuri existente în aceeași poezie : „*Corbi albi pogoară scormonind j cu ciocul în tăcerea de moarte*”. Tăcerea... mării ? Corbii, păsări zgomotoase, acolo unde „nici o pasăre nu cîntă” ?

Dar modernismul voit al expresiei se întoarce nu o dată înapoi la modelele clasice. Să zicem, spre Tradem : „*Acum spre zorii huiduiți prin gurile I de negre pasări prevestind / cu ochi holbați la ceasul orb / cînd trist cade zăpada pe cîmpul infinit*”. Citind „*Ritual de pămînt*” ne-am amintit de „*cățelul pămîntului*” din versurile lui Baronzi, ce i-uu slujit, în tinerețe, drept „*anotto*” și romanticului tînăr Eminescu. Iată : „*latră ciinele-n j pămînt / latră-n curtea j harului / vechi legat / de-a dreapta I cronicarului*”. Este și ușor suprarealist, de altfel...

Ioana Bantaș se situează, cu luciditate și sensibilitate, în tradiția liricii feminine românești, așa cum o cunoaștem din opera Măriei Banuș ori a Magdei Isanos. Cîntă, cu limpezime și scurte scăpărări demonice, dragostea, senzualitatea și maternitatea. Un motiv important, în jurul căruia pivotează mișcarea lirică a multora diin poeziile sale, este acela al continuității genealogice. Metaforele sînt de baladă voinicească, bătrânești, fiii vor duce mai departe „*armele și calul*” : „*În fiecare ceas poți luneca / sub roata cea mare a zilei / împins de hazard ori de neprieteni, j numai ia aminte: j fții tăi I îți vor lua armele și calul / de unde le-ai lăsat / și-ți vor continua mersul și vîzul*”. Alteori, dimpotrivă, dorește să revie la ingenuitatea primordială, atmosfera de moșteniri ancestrale devenindu-i irespirabilă : „*Îmbătrînim de tineri j cu aerul acesta / pe care-l înghițim / după ce a trecut / prin plămîinii părinților noștri j și bunilor și străbunilor. / Ne-ar trebui un aer neînceput j un aer fără memorie / și fără convenții*”. Sensorialitatea și-o cîntă în versuri ce decurg lin, cu o melancolie blînda, chiar cînd metaforele sînt neliniștitoare ori amenințătoare : „*Și de-ai pleca / pămîntul ar suge / toată lumina, j șerpui și-ar depune ouăle / în părul meu pustit j și aș rămîne j mireasă nisipului j într-o stearpă vale cosmică*”. De aceea ni s-au părut mai nepotrivite structurii autentice a poetei solemnitatea, profetizările, pozele hieratice : „*A treia oară au sunat cocoșii / și mi-au aprins I pe frunte j coroana de vipere j a singurătății. / be veghe lîngă foc / am stat regină I strigînd în pămînt...*”

Sîntem tentați să spunem că apariția volumului „Cenușă” al lui Grigore Arbore este surprinzătoare: un poet ce are curajul să se exprime pe sine fără să-și pulverizeze lirismul spre a-J face ilizibil. Nu vrem să spunem că ne închinăm poeziei de facilă interpretare, însă avalanșa debuturilor ce încearcă să se dea drept criptograma unor mistere inexistente începe să devină primejdioasă. Grigore Arbore se află, e drept, la al doilea volum, dar mi se pare potrivit a atrage atenția asupra unui poet interesant și care are curajul de a fi el însuși. Dacă încercăm să definim metoda poetului, va trebui, desigur, să-i dezamăgim pe cei ce au crezut că „Cenușa” ar fi volumul unui poet ce rimează ordonat și cuminte, conform prozodiei clasice. Însă e vorba, în primul rînd, de faptul că volumul ar fi trebuit numit *Serenitas*. E o poezie țîșnită din rețineri, domoliri, echilibrări. Uneori amintește ataxia eminesciană: „Numai cadavrul umbrei taie mai rămîne / să rătăcească pe întinderi vagi / purtîndu-mă la nesfîrșit prin lume / ca printr-o zare sură, tras I spre asfințit de-o palidă nălucă”. Alteori e parnasian, dar în felul nevrozat al lui Heredia: „I rec păsările. îți amintești j lunarul șir țîșnind printre stejari j cu sunet grav asemeneai unei harfe / de nebunia vrutului străpunsă, I atunci, în risipitul sub coroane / octombrie de purpură? / ... I poate că mai trăiește însă lebăda

aceea j ce ne-a atins cu aripi ostentive”. Se întîlnesc, în acest caz și prețiozități, o elegantă atitudine a celui ce vorbește despre sine. Uneori formulări alese: „Cornul de bronz / bucurăncet întinderile înțepenite, copacii sorb J molatec respirațiile văzduhului”. Aici pericolul este al imaginilor reci și prețiozităților nepotrivite de felul: „mereu ucis, mereu în viață, aici / sub clopotul de marmoră al salcîmilor ?). Uneori voința expresă de înseninări îi strică ecbilihrul unui poem: ce rost are finalul din *Nor*, acel „Îngheață în auz, doar pentru noi / o lină armonie” după o poezie romantică, agitata, neliniștită: „Ce tristă noapte! Un vînt îngrozitor j urlă bezmetic peste ape! / Din cînd în cînd cu sâbii mari pe umăr I din fulgere coboară fîițe nevăzute I și-ncepe-un surd măcel pe vanele întinderi. / Focuri se-aprînd pe țărîm înspăimîntate / clopotele urlă le-gănând la capetele funiilor j un spvzurat necunoscut...” „Ceas” este o poezie de factură poe-scă și „Iarăși” am înscris-o în zona bacoviană. Se pune întrebarea care e adevărata natură a poetului? Și, de e o bipolaritate, de ce își-ar anula o valență prin alta? „Există în fiecare (e ipoteza mea) un loc care așteaptă un geniu”, spune Paul Valery, scriind despre Goethe. Formulă darnică în sensuri și oare ar putea să însemne și că, în virtualități nerelevante însă lucidității noastre, se află geneza viitoarelor capodopere.

vl. krasnaseschi

implicațiile sociale ale dezvoltării industriei

iGinid, înainte de ultimul război, medicul francez R. Sand își tipărea cartea dedioată „economiei umane”, câți oare dintre cititorii Ini de atunci s-or fi gîndit la teza economică fundamentală a lui Marx asupra muncii ca producătoare de valoare? Și câți dintre ei or fi bănuir că încărcătura de conținut a noțiunii amintite avea să se numere printre „exploziile” de după cîteva decenii, — firește, printre cele constructive ?

în schimb — și faptul vorbește de la sine —, după primul moment de stupeoare și orgoliu, de teamă și ușurare, de scepticism și prudență, mullți dintre cei care au urmărit, vizual sau numai auditiv, descinderea pe lună, și-au dat seama și au subliniat că performanța aparține în egală măsură tehnologiei industriale, preciziei și minuțiozității organizării, disciplinei, proiectării, tenacității în antrenament și capacității adaptative a omului. Și chiar clacă am fi fost cumva ademeniți să evocăm tonurile marșiale și nu lipsite de grandilocvență, pentru epoca noastră, ale epopeei, refuzul lui Neil Armstrong, ferm pînă la ostentație, față de „romantism”, era evident menit să readucă pe pămînt participanții de la distanță ai aventurii selenare.

întrebării încă fără răspuns persistă în jurul multor evenimente spectaculare din lumea producției industriale — cu amprenta ei dominantă pe întreaga existență a societăților contemporane — dar multe dintre ele au un caracter metafizic, ori sînt rodul unui impresionism, oare din multitudinea de fațete a realității le alege numai pe ceie ce pot deveni epure ale unei deveniri cu valențe afeotive, aproape senzoriale, dar fără acoperire și posibilități de verificare în prezent și într-un viitor previzibil în mod rezonabil. Se

fac auzite voci, uneori puternice, alteori mai slabe, aproape totdeauna izolate, care înfățișează societatea industrializată ca damnată prin consecințe și caducă în virtutea mecanismelor ei interioare. Filozofi și etieieni acuză dezvoltarea industriei că ar restrînge cîmpul de aopțiune al liberului arbitru prin condiționarea individului de către tehnicile actuale și prin mulțimea de obligații, atașamente, dependențe, exigențe, adeseori contradictorii, căroră, el trebuie să le facă față. A. de Waelhens pretindea odată că actuala civilizație este neputincioasă să se fixeze asupra unui ideal de moralitate, iar E. Fromm a mers și mai departe, calificînd-o pur și simplu de „bolnavă”.

Semnalul de alarmă pe oare înțeleg să-l dea unii oameni de știință, chiar într-un cadru mai limitat decît al filozofilor, pare totuși, cel puțin la prima impresie, Isă le ofere acestora din urmă cîteva argumente decizive, ca provenind din sfera concretului imediat. Sînt biologi care, metaforizînd, vorbesc despre „jungla de blocuri” a megapolisurilor de astăzi sau care îl copleșesc pe contemporan cu premoniția „uzurii organice” inexorabile în mediul, în ritmul, în excesul sau, din contra, insuficiența de consum energetic în care trăiește. Iar oboseala a devenit un fel de leit-motiv, cu cele mai pitorești descrieri etiologice, cu cele mai diverse explicații bio- și psihopatogenice, de la tensiunea între cererea de consum și imposibilitatea de a-i face față (Chombart de Lauwe), pînă la caracterul frenetic al distracțiilor (iDiumazedier) și tendința de refugiu din situații inacceptabile. Fără să mai vorbim despre umbra amenințătoare a birocrăției și tehnocrației, care se conturează, după unii, din ce

în ce mai net la orizontul unei societăți unde comenzile decizive trec treptat în mâinile specialiștilor lipsiți de răspundere și reprezentativitate poetică.

De câte ori o faptă remarcabilă din artefaxul mecanizat sau automatizat al zilelor noastre se înscrie, și de câte ori cu modestia faptului cotidian!, în traiectoria unei industrii care, orice s-ar spune, lasă tot mai departe în urmă opinteala brațului și proptirea piciorului, invitând simțurile superioare și creierul să ia parte la travaliul cotidian, de atâtea ori mă gândesc la palinodiile dedicate civilizației de azi și la cei care o învinuiesc de a fi pierdut, pe drumul rațiunii discriminatoare, abstraoizante și al materiei supuse —, înțelepciunea, cunoașterea sincretică, armonia mitului, a dansului ritual și a teosofiei, vocația transcendentului.

Un lucru mi se pare cel puțin bizar: avertismentele uneori severe date societății industrializate se produc la nu prea mult timp după ce teoreticienii „creșterii economice” — C. Clark, W. W. Rostow, J. Fourastie — au demonstrat că dezvoltarea industriei este sursa și indicele principal al constituirii și propășirii economiilor moderne și după ce un sociolog de talia lui Raymond Aron definea „societatea industrială” în primul rînd prin preponderanța mării industrii. Și chiar dacă, ipotetic, am admite că argumentul factual — respectiv aspectul practic nemijlocit al industriei, cu facilitățile și satisfacțiile ei — nu ar fi prin sine însuși convingător, tot nu am fi împiedicați să observăm că oponenții teoreticienilor amintiți nu au reușit încă să opună viziunii de ansamblu a acestora decît parcele extrapolate și izolate ale unor structuri și procese socio-economice desigur complicate. Dacă Arnold Toynbee însuși, chiar într-o manieră indirectă și într-un stil stufos din discreție și reticență, nu izbutește să descopere istoriei un alt sens decît cel pe care i-l atribuie, dar pe care i-l și însuflă omul, ne putem îngădui și noi a considera că dezvoltarea industriei, dincoace sau dincolo de reacțiile individuale ale cătorva gânditori, este o caracteristică definitorie a epocii și civilizației în care ne ducem viața.

Pentru a analiza această caracteristică, e necesar în primul rînd să ajungem la un acord asupra termenului. La unele discuții internaționale din ultimii ani, substituirile noționale — mai ales între „tehnica” privită ca sumă a mijloacelor instrumentale materiale de producție, „tehnicile”, care prezintă mijloacele metodologice, sistemele de lucru și de organizare și industrie — au dat naștere la unele confuzii, asemănătoare cu cele dintre „societatea industrială” ca tip aparte de civilizație și societatea în care industria a ajuns sau este pe cale să ajungă la un anumit palier al evoluției ascendente.

Precizez, prin urmare, de la înoeput că implicațiile ideologice ale teoriei „societății industriale” exced oadru preocupărilor din aceste rînduri, oa de altfel și problema, iarăși disputată, dacă nivelul industrial introduce o țară într-un 6ip de civilizație sau într-o etapă istorică determinată. Mă grăbesc totuși să adaug că, indiferent de opțiunea între aceste alternative, pe care momentan nu o consider obligatoriu anterioară oricărui studiu, o societate cu industrie dezvoltată, după cum spune T. Parsons, nu este o colecție de date economice, ci o realitate distinctă, articulată în jurul anumitor centre de forță. Care sînt ele ?

Firește, înainte de toate, extinderea sectorului pe care economiștii, din rațiuni cronologice, îl numesc „secundar” (în sensul etimologic și nu valoric al cuvântului), constînd în creșterea numărului de întreprinderi industriale și a dimensiunilor lor, în deplasarea unui procent progresiv de populație activă dinspre sectorul „primar” (agricol) spre cel de al doilea, în diversificarea ramurilor industriale, a profilului întreprinderilor și a produselor lor. Integrată între aceste coordonate, expansiunea industrială se intercondiționează cu aceea a tehnicii și tehnologiei producției, precum și cu „a tehnicienilor de organizare, raționalizare, conducere, rentabilizare, cooperare. în secolul nostru și într-un mod mai accentuat după război, procesul de creștere economică prin (Creșterea industrială se desfășoară sub stimulentele și cu concursul tot mai intim al științei. Disciplinele naturii și

cele tehnice câștigă astfel în prestigiu, în solicitări și în subvenții.

În funcție de startul pe oare o țară sau o regiune îl ia în clipa când se înscrie pe traiecatul expansiunii industriale, aceasta provoacă mutații de diferite grade în toate compartimentele societății. Sub incidența concentrică a necesarului de trate din industrie, a surplusului de muncă în agricultura care se mecanizează pentru a-și mări eficacitatea, a atracției confortului, condițiilor de muncă și școlii de la oraș, o numeroasă populație de adulți, tineri și copii, apti de muncă și învățatură, migrează din zona rurală în cea urbană, văzîrdu-se obligată să-și schimbe portul, obiceiurile, felul de viață, o dată cu penetrarea într-o nouă, pentru ea, arie de cultură. Anotimpurile își schimbă dintr-o dată conținutul, fața și succesiunea, iar timpul rămas după sfârșitul lucrului nu se mai tasează, pierzîndu-și prin aglomereare semnificația, în trei-patru luni de hibernare, ci se reia cotidian, bogăție nouă pe care trebuie să înveți a o cheltui. Oamenii sînt acum în jurul tău mereu, pe un alt drum care te conduce de acasă la muncă și îndărăt, sau, mai puțin anonimi, sub chipul colegilor, și, încă mai apropiați, al vecinilor de bloc, de stradă, dar mai rar, tot mai rar, de ogradă. Cămara e mult mai mică, nici nu ai avea nevoie de una mare și găzduiește alte bucate, aduse de la prăvălie cu o plasă, nu în saci pe căruță. Ai alte ore de masă și de somn. Nu-i o altă lume, dar cu alte aocente, alte plăceri, alte îndatoriri și alt gen de inconveniente.

Chiar cei oare au prins mai de mult rădăoini la oraș sau au trăit totdeauna acolo învățînd o meserie, mai trebuie să învețe una, care s-a născut din cea veche, ori i-a luat locul. Iar în casă, copiii spun tot mai răspicat ce vor să se cumpere, cum să fie repartizate cheltuielile familiei, la ce speotaool să se meargă și cum să se petreacă vacanța, ce fel de școală vor urma și în ce profesie s-au hotărît să lucreze. Confruntarea și colaborarea între părinți și urmași se rezolvă între ei direct, fără medierea înțeleaptă, bine intenționată, dar în unele cazuri incomodă, a generațiilor anterioare, rămasă, cînd mai sînt în viață, să lo-

cuiască în casa bătrânească. Ați ajuns să ascultați mai puțin atent — în timp ce luați masa, spre exemplu — emisiunile de radio, dar micul eoran vă reunește aproape în fiecare seară în jurul lui, oa și discuțiile despre un film pe care întâmplător l-ați văzut cu toții sau despre o știre dintr-un ziar, o revistă, despre o idee sau întîmplaire dintr-o carte. Și chiar dacă eroul serialului televizat ori aleasa inimii lui iau cîte o dată, prin gesturi, ton, alură, în mod curios, înfățișarea băiatului sau fetei tale, preferi să zâmbești pe sub mustață, decît să combați pastașa lot în ultimă analiză inocentă, fiindcă șovăiești în a crede că ideile, principiile în numele cărora ai sancționat-o, nu aparțin, cum copiii au aerul s-o spună, cînd nu o afirmă direct, unei epoci pe care nici o voință, oricît de obstinată, nu ar putea-o reinvia. Și cînd și atîta timp cît tu însuți simți imboldul de a învăța, fără să-și fie rușine de vîrstă, neconținut, și cînd din cele învățate ori numai din cele auzite de la copiii vezi cît de puține știi față de ei și cît ai mereu de învățat, cum au și ei la etatea lor, cu ce drept te-ai mai putea socoti a toate știutor, în stare să le fii dascăl, celor mai tineri din sîngele tău, în vreme ce vezi cum devii singur un fel de elev pe toată viața?

Mecanismele economice ale dezvoltării industriei au, prin urmare, consecințe și, încă mai mult, o aură indelebilă, la scara societății privity ca întreg. Toată mișcarea forței de muncă ia direcții noi, profesiunile își modifică structurile, așezările capătă altă înfățișare, alături de cele abia acum ridicate, natura însăși este mai insistent și mai adînc sootociită, în realitățile ei discrete, microscopice, în măruntaiele din straturile profunde ale Terrei, în atmosferă și dincolo de ea, în misterele opace, irizate ale imensităților, acvatice, Expansiunea industrială reoomfigurează întreaga sferă a viețuirii și activității umane, sociale, ca și a cadru-lui ei material, natural. Temeritatea proieotelor și actelor din ultimul timp, a ceea ce am putea numi, ou sensul cel mai generic, „întreprinderii umane" a sugerat unora ideea sau numai trolul de „aventură," și de „pariu" al omenirii. Declanșarea unor forțe fizice redutabile și pătrunderea unor mistere

considerate înainte interzise cer, ca minimi tribut, acest ultim omagiu adus timidității superstițioase de odinioară în fața Marelor Necunoscut.

Analiza, elegantă în simetria ei, a dezvoltării industriei numai sub aspectul consecințelor ar risca totuși să simplifice, să reducă, să mecanicizeze realitatea. Răsturnarea reală din câmpul gândirii practice a epocii noastre constă în aceea că ea nu se mai mărginește să caute soluții, pornind de la o situație dată, ci modelează datele existente, le încercă, le transformă, pentru a le pune astfel pe calea oare va duce, cu un grad mare de probabilitate, la materializarea unui proiect gândit, în lumina scopurilor fixate, a resurselor existente și a celor ce vor putea fi realizate în prealabil. În aceste condiții, dezvoltarea industriei este tot mai puțin lăsată astăzi pe seama unei impulsivități spontane și, dimpotrivă, se vede direct și indirect programată și dirijată, prin efortul nemijlocit al statului în domeniul investițiilor, prin politica de credite, încurajarea exploatarea zăcămintelor și a experimentării de noi materii prime și de înlocuitori, ieftinirea surselor energetice, dotații directe. Sfera acțiunii economice statale s-a extins considerabil după război, grație țărilor socialiste și apoi multora dintre țările în curs de dezvoltare, ca și breșelor tot mai adârci apărute în teoriile despre „neintervenționismul ide stat” din unele țări avansate.

Creșterea industrială a devenit un obiectiv politic major, din clipa când s-a dovedit că îndeplinește cel puțin două funcții fundamentale în societatea de astăzi : de propulsor al venitului național, al acumulărilor, al prosperității generale, și de apărător, de garant al independenței naționale, economice și politice. Față de aceste considerente vitale, e ușor de înțeles că strigătele de spaimă, îngrijorare sau nemulțumire, atunci când se fac auzite în țări intens industrializate, nu au darul de a convinge țări care în clipa de față sânt intens preocupate în primul rând să le ajungă din urmă, oreindu-și o industrie proprie și, pe haza ei, o economie sănătoasă. Fără a se lăsa, prin urmare, descurajate în efortul de dezvoltare a industriei —

fapt care le-ar pune în joc personalitatea de sine stătătoare pe arena mondială — aceste țări nu pot și nu au motive totuși să ignoreze voiturile și zonele de insecuritate sau dificultăți remediabile, apărute în cursul dezvoltării industriei și o dată cu ea. Dimpotrivă, până și modul hiperbolic de a prezenta uneori problemele ivite în ambianța creată omului de expansiunea industriei poate avea o semnificație deosebită și o oarecare utilitate pentru țările amintite.

Am sentimentul că în spatele „tehnicii”, „tehnicienilor” și al „societății industriale”, între care se fac, după cum am văzut, atâtea confuzii, se ascund anumiți factori comuni, dar nemărturisii, oare îi nemulțumesc pe criticii filozofi și eticieri ai dezvoltării industriei : o anumită pierdere de prestigiu pentru știința pe care o profesază și pentru ei înșiși, provenită, pînă la un punct, din greutatea familiarizării lor cu limbajul și viziunile noi din oimputul științei. Sau, dacă nu, nerăbdarea, dar și neputința momentană, de a asimila noile date ale științei, unui sistem coerent de ordin ontologic și moral. Ceea ce, totuși, ou toată bunăvoința și înțelegerea față de ei, nu le-ar da dreptul să-și extrapoleze anxietatea asupra unei societății căreia îi deplâng disproporțiile, apăsările, servitutele, fără a-i da ansă nici un fel de soluție. Poate de aceea și vorbea A. Guzzo, la un congres din 1967, despre filozofiile devenite „sclave” ale tehnicii, cărora îi se opun cele „salvatece” (sic), ireductibil ostile acesteia.

Dacă însă de la contemplație filozofică, incapabilă să dea o replică dezvoltării industriei, atâtea timp cât nu va defini dar termenii cu care lucrează și cât nu va găsi un termen de dialogare cu „tehnica” — trecem la probleme de ordin practic, lucrurile se schimbă. Arierfondul discuțiilor din acest domeniu mai lasă și el să subsiste câteva puncte obscure, între oare, mai ales, cel al unei oizuri artificiale, conceptuale, în corpul societății, între procesele „economice” și cele „soziale” (ea și cum economicul ar putea fii separat de social) sau între structura socio-economică (desemnată adeseori, în mod figurat, prin „tehnica”) și om (citește : individ).

De fapt, prin „conflictul” dintre economic și social nu trebuie să înțelegem mai mult decât o decalare între ceea ce constituie nucleul strict economic-tehnic al dezvoltării industriei și aura socială însoțitoare, interdependentă, iar prin „conflictul” dintre om și „mașină” (alt termen pentru tehnică și pentru dezvoltarea industriei), sau o pură speculație a celor ce, neunoscând realitățile industriale, nu știu că lucrătorul se atașează de unealtă, sau o simplă transliterare a imatisfăcției unor indivizi sau categorii față de anumite aspecte sociale — nu numai economice și în tot cazul nu tehnice, — legate tot de dezvoltarea industriei.

E interesant de semnalat că nici filozofii și naoi (oamenii de știință nu critică aproape nici o dată expansiunea industrială ca atare și chiar dacă semnaleză unele consecințe nocive ale ei, nu sugerează măcar că soluția ar fi o evadare din societatea industrializată, un fel de salt în vid, așa cum a părut să spere, la un moment dat, H. Marcuse. Ce-i drept, o drept însă: uneori, din partea anumitor sectoare ale cunoașterii, se avansează și forme de rezolvare.

Aspectele critice semnalate pînă azi de către știință ca urmări ale dezvoltării industriei pot fi, după cum îmi pare, subsumate ideii de dezechilibru. Și nu e vorba de dezechilibrul economic dintre diferite țări sau regiuni, ci de dezechilibrele între expansiunea economic-tehnică a industriei și celelalte aspecte sociale ale ei. S-a constatat mereu că alături de curba urcîndă a industriei, se înscriu și diagramele din care reies dificultățile de adaptare sau cazurile de inadaptare a individului, familiilor și unor categorii întregi, la o nouă cultură sau o nouă profesie. Tot din cauza defazării de cadență se observă uneori rămîlneri în urmă ale structurilor organizaționale ale întreprinderilor față de tehnologiile noi, depășiri adie sistemului de formare a cadrelor (structura și conținutul învățămîntului), ale mentalităților, stării de spirit, culturii, de către exigențele sociale. Nenumărate exemple de a fel s-ar mai putea cita și în lista lor, la capitolul „intervenții de remediere” puține locuri ar rămîne albe. Strădaniile de elasticizare a formelor de in-

struire și perfecționare a forței de muncă, difuzarea culturii în masă, perfecționarea sistemului de circulație a informațiilor în întreprinderi, studiul și rezolvarea problemelor lor umane, prin „funcția personal”, crearea serviciilor sociale și medicale din uzine, școli, cartiere, legislația muncii, a protecției muncii, a securității muncii și prevederilor sociale sînt chemate să faciliteze adaptarea și integrarea în muncă și într-o anumită cultură, să consolideze viața de familie, să mărească randamentul și totodată solidaritatea socială și satisfacția, atașamentul individual. Măsurile legislative, instituționale și altele de aceeași natură din domeniul „social” au fost inițiate și finanțate în virtutea noii conștiințe a economistului, juristului și tehnologului contemporan că dezvoltarea industriei, cel puțin de la un anumit nivel tehnic în sus, nu este rentabilă și nici eficientă decît cu condiția ca factorul uman să fie ajutat să se adapteze și să se integreze în acel fascicol de aspecte sociale pe care le implică expansiunea industrială.

În actualele împrejurări, mă întreb însă dacă nu e necesar și posibil să se facă un pas și mai înainte. În timp ce unele științe au dat și vor mai da soluții în problemele practice ale dezvoltării industriei, reacțiile afective ale filozofilor și eticienilor par să răspundă unor valențe, dacă nu unor finalități, diferite, dar prin aceasta nu neapărat ireale. În adevăr, ce poate însemna afirmația lui E. Gastelfi că, în societatea industrializată, individul nu alege, ci este ales, după capacitatea de adaptare, sau aceea a lui R. Lazzarini că „tehnica” oprimă omul, îngustînd neconținut sfera de autonomie și spontaneitate? S-ar putea să ne găsim aici în prezența unei profesii retorice și deghizate de credință umanistă, care nu și-ar servi însă cauza, fiindcă din nou ar acuza în mod greșit „tehnica” și fiindcă ar antrena umanismul spre impasul unei rezistențe gratuite la o procesualitate istorică de nestăvilire. Dar tot așa de bine s-ar putea să se facă auzită în această modalitate denaturantă, nemulțumirea legată nu de tehnică și nici de dezvoltarea industriei, ci numai de* către unele din ecourile lor.

Ar fi greu să nu recunoaștem, din însăși existența și rațiunea de a fi a formelor amintite de facilitare a adaptării, că efortul materializat în ele nu este decît un adiacent al efortului de integrare oerut individului. Fapt care mă îndeamnă să afirm că, oricît de ușurat, acest efort va fi resimțit ca atare atî* a vreme cît va fi unilateral. Malleza de care se lasă cuprinși uneori oamenii ce duc o viață îndestulată, posibilă grație dezvoltării industriei, poate izvorî de aici. Oricum, explicația ei prin „plictiseala huzurului” rămîne simplistă pînă la derizoriu.

O epocă de proiecte realizabile, oare schimbă în sensul lor realitatea dată, în oare ergonomia reprojecțează mașinile pentru a le adapta la operator, în care organizarea științifică se ocupă de „restructurarea posturilor de muncă” și de „lărgirea sarcinilor”, pentru a evita monotonia, plictiseala și pînă la urmă alienarea angajatului, în care urbanismul caută să plieze fiuncționalismul după gustul, preferințele, aspirațiile estetice ale locuitorilor, o astfel de epocă demonstrează că este, așa cum am spus, trebuincios și cu puțință de a căuta și a găsi soluții pentru adaptarea reciprocă a individului, a grupului, a colectivității și a tuturor implioațiilor sociale ale dezvoltării eonomi'co-tehnie a industriei. Adică, după adaptarea naturii naturale, ar urma adaptarea naturii umanizate — a civilizației, la om. O astfel de acțiune ar evita fatalismul adaptării unilaterale a omului, oare presupune implicit că realitatea nu poate fi schimbată, ca și inoperanta naivă a încercării de a adapta unilateral realitatea la dorințele, visurile sau nostalgiile unui individ.

Cred că această formă de umanism militant, constructiv, realist este și singura formă de umanism posibilă și viabilă astăzi, dar cu precizarea că ea nu poate fi realizată nici de individ singur, care ar rămîne dezarmat, într-o luptă inegală cu mecanisme independente de el, dar nici fără individ, fiindcă arunci nu ar fi suficient înțeleasă și, ca atare, nu ar declanșa o participare efectivă, plenară din partea membrilor societății. Proiectarea viitorului rezonanțelor sociale ale dezvoltării industriei, în corelare cu pla-

nul acestei dezvoltări, viitor pe care îl vom denumi „proiectail social” și care se materializează în politica socială, parte integrantă, la noi în țară, a politicii dezvoltării de perspectivă a societății, presupune tocmai participarea tuturor, atît în faza de elaborare, cît și în cea de realizare.

Subliniez din nou că acest umanism este înrădăcinat în sfera economicului, unde omul cu munca lui ne apai ca singurii producători de valoare, ca singurii care pot dezvolta industria în continuare, ca singurii care pot gîndi și oferi, prin învățare și invenție, formula adaptării reciproce și armonizării continue a tuturor laturilor procesului unitar denumit expansiune industrială. Uriașe forțe economice-tehnice se declanșează în clipa cînd omul sie vede redevenind egal de inteligent, prezentabil, demn, precis, rapid, oa și frumoasa mașină și perfectul'mecanism de comunicație pe care l-a creat. De aceea toate cheltuielile destinate formării lui și adaptării la el a ambianței sînt, într-un fel, investiții.

În acest spațiu al proiectului social sînt chemate să caute, să răspundă, să creeze, științele sociale, oare, uzând dt metodele mai vechi și mai noi, de tezaurul cognitiv acumulat în trecut, dar abandonînd gratuitatea descriptivismului fotografic, își vor putea oferi satisfacția directă a privirii spre viitor, spre un viitor care solicită în egală măsură intelectul, voința, afectivitatea și imaginația, oa și aceea indirectă a recunoașterii și acceptării lor fără rezerve de către societate.

S-ar putea, desigur, spune că imaginația sprijinită de știință, acea „artă a conjeoturii” la oare se referea Bertrand de Jouvenel va ucide visul și, o dată cu el, ficțiunea. Dar este oare visul neapărat necesar ficțiunii ?

Nu știm încă felul cum va reacționa s/ensiibiitatea la un efort de adaptare reciprocă, așa cum îl gîndim în momentul de față. Dar știm că din adaptările unilaterale sau inadapările de pînă acum, autenticul poate găsi teme de meditație și aspecte relevante.

henri wald

mass~media în concepția lui mc. Iulian

Contactul cu diferite mentalități ale unor popoare îndepărtate, făurirea unor anti-teorii, ca geometriile neeuclidiene și logicile nearistotelice, descoperirea rolului decisiv pe care U are limbajul în formarea ideilor au dus la părerea din ce în ce mai răspândită că dacă Aristotel ar fi vorbit limba arunta cultura europeană ar fi fost lipsită de logica predicativă. Teoria reflectării este astfel abandonată și limbajul este redus la un sistem de semne cu ajutorul cărui oamenii își reglează spontan schimburile lor cu mediul natural și social. În spiritul absolutizării structuraliste a formei în dauna conținutului, sociologul canadian Marshall McLuhan își întemeiază concepția sa despre mass-media pe principiul că mesajul este mediu-ul însuși. În cartea sa, mass-media nu sânt mijloacele culturii de masă, ci mijloacele de masă ale culturii, deoarece vorbirea, cinematograful, radioul, televiziunea etc. nu vehiculează o cultură de masă, ci răspândesc în masă cultura unei epoci. Numai că, după McLuhan, cultura nu este un anumit „conținut” pe care mass-media îl transportă, ci este un anumit mediu. Pentru el, cultura nu este natură transformată într-un semnifican care semnifică semnificații din ce în ce mai adine, ci o prelungire tehnică a unora sau altora dintre simțurile sau funcțiile organismului uman. McLuhan susține că „mesajul este modiumul pen-

O Marshall Mc Luhan, *Pour comprendre les media*, Ed. H.M.H., Montreal, 1968, 300 p.

tai că mediuul este aceea oare formează modul și determină scara activității și redacțiilor umane. Conținuturile sau uzajele diverselor media sânt diferite și fără refeat asupra naturii relațiilor umane”. Astfel, cultura constă, mai degrabă, în „cum” se comunică informația, decât în »ce” informație se comunică. „Orice formă de transport nu numai că transportă, dar și traduce și transformă expeditorul, mesajul și destinatarul. Folosirea oricărui mediu sau prelungire a omului modifică modelele de interdependență dintre oameni, precum și raporturile dintre simțurile noastre”¹.

Fascinați de strălucirea vremelnică a știrilor, oamenilor le scapă din vedere rolul hotărâtor al mijloacelor de comunicare în constituirea culturilor. Atent la CE i se transmite, omul nu mai este atent la influența pe care o exercită asupra lui modul în care i se transmite. „Efectul mediuului este puternic și intens pentru că i se dă un alt mediu drept „conținut”... „Conținutul” scrierii sau imprimeriei este vorbirea; or cititorul aproape că nu dă atenție imprimatului sau vorbirii”. Arta, la rîndul ei, este formativă nu prin ceea ce comunică, ci prin modul în care o face. „În domeniul artei — scrie el — ceea ce contează mai presus de orice este combinarea senzorială particulară mediului folosit. Conținutul programat aparent nu este decît momeala adormitoare necesară pentru ca forma structurală să treacă de barierele atenției conștiente”. Sub influența structuralismului, Mc Luhan este și el de părere că nu oamenii se folosesc de anumite mijloace de comunicare, ci anumite mijloace de comunicare se folosesc de oameni. „Pielea-roșie este servomotorul propriului său canoe, un cow-boy, al calului său și un administrator, al agendei sale”). Nu mijloacele de comunicare se află sub controlul oamenilor, ci oamenii se află sub controlul mijloacelor de comunicare. „Omul devine, s-ar putea spune, organul sexual al mașinii, ca

2) Ibid., pag. 25

3) Ibid., pag. 110—111.

4) Ibid., pag. 34.

5) Ibid., pag. 226.

6) Ibid., pag. 64.

albina în napopt cu lumea vegetală, pertmflifinicki-i aasteia să se fecundeze și să capete neîncetat forme moi" ¹.

*

în concepția lui Mc Luhan, istoria omenirii cunoaște trei tipuri fundamentale de cultură: orală, vizuală și, în sfârșit, oralo-vizuală. „Prima este mitică, a doua este științifică, iar a treia redevine mitică; prima este globală, a doua este analitică, iar a treia din nou globală; prima este tribală, a doua este națională, iar a treia este mondială”.

Cultura tribală, globală, mitică și orală se caracterizează prin faptul că principalul ei mijloc de comunicare este vorbirea, cultura națională, analitică, științifică și vizuală este caracterizată de faptul că principalul ei mijloc de comunicare este scrierea; cultura mondială a viitorului, retribalizată, reglobalizată are ca principal mijloc de comunicare televiziunea.

Prin aceste trei tipuri fundamentale de cultură, istoria societății umane parcurge trei ere: manuală, mecanică și electronică. Prima implozivă, a doua explozivă, iar a treia din nou implozivă. „Omul poate acum să privească înapoi și să vadă clar că cele două, trei milenii de mecanizare mai mult sau mai puțin accentuată n-au fost decât un intermediu între două mari perioade de cultură organică”.

Ca povestire cu forță magică, mitul este nemijlocit legat de vorbirea directă, prezentă, vie. „Mitul, de fapt, este vederea instantanee a unui proces complex, care se întinde, în mod obișnuit, pe o lungă perioadă. Mitul este contracția, implozia unui proces”²). în schimb știința, ca discurs despre identitate și iterativitate, presupune neapărat scrierea, care îngăduie și lipsa vorbitorului și absența lucrului despre care vorbește.

Mc Luhan este intrigat că nimeni nu a înțeles pînă acum uriașul rol pe care l-au jucat alfabetul fonetic și

tiparul în construirea, civilizației occidentale. Prin caracterul lui vizual, liniar, secvențial, uniform și repetativ, alfabetul fonetic a dat naștere logocentrismului occidental. „Literale fonetice și cifrele au fost primele mijloace de fragmentare și detribalizare a omului”³). Scrierea alfabetică iasă în urmă participarea pasională la viața colectivă a tribului și inaugurează izolarea individului și nepăsarea jață de viața celorlalți. „Alfabetismul fonetic» care transportă omul din lumea auzului în cea a văzului este probabil, din punct de vedere social și politic, explozia cea mai radicală care poate surveni într-o structură socială”⁴). Alfabetismul a stimulat dezvoltarea rațiunii și a răcit viața afectivă. „Omul fragmentar creează, de fapt, Occidentul omogenizat, în timp ce societățile orale sînt făcute din oameni pe care îi diferențiază nu specialitatea lor sau semne aparente, ci complexul unic al emoțiilor lor”⁵). Alfabetul face posibilă indiferența, dar și dezvoltarea spiritului științific. Este adevărat că „a acționa fără a reacționa, fără a fi angajat, este deosebitul avantaj al Occidentului alfabetizat”⁶), dar totodată „imprimatul a dat omului conceptul de repetiție nelimitată, esențial conceptului matematic de infinit. Conceptul de infinit nu ne-a fost impus de logică. Este un oadou al lui Gutenberg, tot așa cum a fost, mai fcrziu, lanțul de montaj”⁷). De altfel, logica profesată în cultura europeană nu este, după Mc. Luhan, decât un produs specific al alfabetismului. „De cînd există alfabetul fonetic am considerat că legătura de inferență este criteriul prin excelență al logicii și al rațiunii. Dimpotrivă, scrierea chineză investește fiecare ideogramă cu o intuiție globală a ființei și a rațiunii, care nu lasă decât un rol minim succesiunii ca semn de activitate și de organizare mintală”⁸). Mc Luhan cri-

<> Ibid., pag. 128.

1) Ibid., pag. 68—69.

2) Ibid., pag. 69.

<) Ibid., pag. 107.

<) Ibid., pag. M37.

<5) Ibid., pag. 106.

¹) Ibid., pag. 65.

⁸) Ibid., pag. 173.

⁹) Ibid., pag. 42.

tică Occidentul că a redus rațiunea la tehnologia particulară a scrierii alfabetice. „Rațiunea, evident, a însemnat multă vreme în Occident uniform, continuu și secvențial. În alți termeni, am confundat rațiunea și alfabetismul, raționalul cu o tehnologie particulară”¹⁸).

Identificând rațiunea cu conștiința, Mc Luhan susține că rațiunea e mult mai complexă decât tehnologia alfabetismului. „Astfel — scrie el — s-a susținut întotdeauna că conștiința este proprie ființei raționale; și totuși nu există nimic liniar și nici secvențial în câmpul global de luciditate oare există în orice moment de conștiință. Gonștiința nu este un proces verbal”¹⁹).

Rațiunea se află la temelia ierarhiei, civilizației și imperiilor. „Autoritatea delegată este liniară, vizuală și ierarhică. Autoritatea cunoașterii este non-liniară și anglobantă”²⁰). Administrația nu este posibilă fără scriere. Pentru a guverna regiuni îndepărtate, metropola are nevoie de împuterniciți prevăzuți cu scrisori de acreditare și dispoziții generale. „Deplina dezvoltare a cetății coincide cu punerea la punct a scrierii și în special a scrierii fonetice, care separă imaginea de sunet. Acesta este instrumentul care a permis Romei să impună regiunilor tribale o anume ordine vizuală”²¹). Nici un imperiu nu se poate menține fără roată, drumuri și alfabet. „Centrul roman se va prăbuși către secolul V, când roata, drumul și hîrtia vor slăbi și forța lor nu va mai fi decât umbră a ceea ce a fost”²²).

Naționalismul este, de asemenea, o consecință a scrierii alfabetice și imprimeriei. „Naționalismul nu există în Occident înainte de Renaștere, când Gutenberg a făcut posibil să se vadă limba miată în uniformă”²³). Alfabetismul fonetic a strîns și a consolidat legăturile dintre toți cei care vorbeau aceeași limbă. „Fiecare limbă maternă dă oelor care o folosesc un fel de a vedea și de a simți lumea, de a se comporta față de ea, oare este absolut unic”²⁴). Individualismul

este însă cel mai important produs al scrierii alfabetice și al tiparului. „Se poate afirma — scrie Mc Luhan — că alfabetul fonetic, și numai el, este această tehnologie oare a făcut să se nască „civilizații”, adică indivizi distincți, egali în fața unei legi sorise. Diferențierea individului, continuitatea spațiului și timpului, precum și uniformitatea codurilor sînt principalele caracteristici ale societăților alfabetizate și civilizate”²⁵). Prin caracterul lui uniform, neutru și repetitiv, alfabetul egalizează posibilitățile tuturor și permite, astfel, diferențierea fiecăruia, „aparitia” punctelor de vedere individuale, desprinderea eu-rilor din anonimul lui „noi”. Prin forța egalizatoare a alfabetului a început constituirea ideii de om „în general”. Esența omului nu poate ieși la iveală în culturile în care diferențele sociale împiedică diferențierile individuale, în care atașamentul față de grup anulează orice inițiativă personală. „Uniformitatea și caracterul repetitiv al imprimatului au impregnat Renașterea cu ideea că timpul și spațiul sînt cantități continue și măsurabile... Noua tehnică de dominare a proceselor fizice prin segmentare și fragmentare a separat pe Dumnezeu de natură, pe om de natură și pe om de om”²⁶). Mc Luhan este surprins că pînă acum „nu s-a studiat niciodată rolul metamorfie magic al alfabetului fonetic și al imprimatului, care au spart universul tribal închis, transformîndu-l într-o societate deschisă în oare funcțiile erau fragmentate, iar cunoașterea și acțiunea specializate”²⁷).

Alfabetismul fonetic marchează întreaga cultură europeană prin intermediul tehnologiei mecanice, al cărei model principal este lanțul de montaj. Succesiunea literelor și rîndurilor în mereu aceleași intervale de spațiu și timp, au vizualizat, lînarizat și ritmizat cultura occidentală după modelul mecanic al montajului în lanț. Roata, drumul, ceasul, banii au ajutat tiparul să impună Occidentului spiritul analitic și diacronic. „Astfel, mașina de

«») *ibid.*, pag. 32.
») *ibid.*, pag. 106.
is) *ibid.*, pag. 299.
») *ibid.*, pag. 121.
20) *ibid.*, pag. 122.

21) *ibid.*, pag. 237.
22) *ibid.*, pag. 100.
23) *ibid.*, pag. 105.
24) *ibid.*, pag. 198.
25) *ibid.*, pag. 332.

cusut a impus, în îmbrăcăminte, lunga linie dreaptă, așa cum linotipul a uniformizat stilul vocal uman²⁶⁾).

In vreme ce cultura tribală era ca-leidoscopică și nespecializată, cea modernă este „mare geometrico” și specializată. După părerea lui Mc Luhan, ne aflăm astăzi la începutul erei electronice, în care cultura se retribalizează, devenind din ce în ce mai sincronică și mozaicală. „Tehnologiile de Specializare defcnibalizează. Tehnologia electrică, nespecializată, retribalizează”²⁷⁾.

A doua jumătate a veacului nostru se caracterizează după Mc Luhan prin trecerea culturii europene din era mecanică în cea electronică. „Astăzi nu avem totuși o conștiință socială comandată electric, ci o siuhconștiință particulară sau un „punct de vedere” individual, pe care îl impun nemilos vechile tehnologii mecanice. Această situație este o consecință perfect normală a „întârzierii culturale” sau a contradicției unei lumi călare pe două „tehnologii”²⁸⁾. In cultura mecanică a timpului spațializat și a vorbirii scrise se căuta mai ales identitatea și iterativitatea. „In era spațio-temporalității, căutăm mai degrabă multiplicitatea ritmurilor decât repetiția lor. Este diferența dintre o coloană de soldați la pas și un balet”²⁹⁾.

După ce scrierea alfabetică a destrămat oralitatea participantă a mentalității tribale, mijloacele electronice din zilele noastre o restabilesc. In vreme ce, în era mecanică „scrierea descrie în succesiune tot ceea ce vorbește conține implicit și imediat”³⁰⁾, în era electricității „procesul liniar a fost în-lăturat nu numai din administrație și din producție, ci și din divertisment. Noua formă în mozaic a imaginii de televiziune a înlocuit ipotezele structurale ale lui Gutenberg”³¹⁾. Noua tehnologie oralo-vizuală a mijloacelor electrice întbnpină din partea tehnologiei vizuale a modelelor mecanice aceeași rezistență pe care a întâmpinat-o scrierea din partea vorbirii.

26) Ibid., pag. 141.

27) Ibid., pag. 41.

28) Ibid., pag. 129.

29) Ibid., pag. 170.

30) Ibid., pag. 170.

31) Ibid., pag. 253.

Prin oralitatea ei, vorbirea este autentică, vie, directă și participantă, în vreme ce scrierea, prin vizualitatea ei, este înstrăinată și neutră. De la apariția televiziunii s-a descoperit că dialectele constituie o legătură socială mult mai adâncă decât limba scrisă „corect”. Lumea auzului este mai acaparatoare și mai anglobanită decât ar putea fi vreodată aceea a văzului. Urechea este hipersensibilă. Ochiul este rece și indiferent. Urechea îl predă pe om panicii universale, în vreme ce ochiul, prleungit prin alfabetism și prin timp mecanic, ferește câteva insule de presiunea și rezonanța acustică neîncetată”³²⁾. De altfel, natura îi permite omului să închidă ochii, nu urechile. Oralitatea împiedică extinderea grupului, dezvoltarea facultăților vizuale și desprinderea individualităților. Primitivul nu vorbește decât rareori cu ai săi, în afara grupului. Cu atât mai rar monologhează. Analfabeții nu au o idee distinctă nici asupra spațiului, nici asupra timpului. „Analfabeții sînt incapabili să izoleze și să detașeze o țință în spațiu, ica noi, și să se servească de o pușcă ca de o prelungire a ochiului”³³⁾. De asemenea, „culturile analfabete nu cunosc acest sentiment de nerăbdare, aldică al timpului ca durată” «J.

Oralitatea conservă globalitatea și simultaneitatea mentalității tribale și cultivă sentimentul legăturii religioase cu forțele invizibile. „Vizualul desacralizează universul și produce omul nereligios al societăților moderne”³⁴⁾. Redactorii Bibliei și-au dat și ei seama de primejdia pe care o constituie „chipurile cioplite” pentru sentimentul religios. Vorbirea, care în timpul rugăciunilor solitare se dematerializează aproape complet, este mai aproape de forțele invizibile decât orice element vizual.

Pe cît de greu le-a fost sălbaticilor cînd vizualitatea alfabetului i-a smuls din oralitatea vorbirii, tot atît de greu ne este nouă, acum, cînd simultaneitatea electronică ne smulge din succesivitatea mecanică. „Nu sîntem mai

33) Ibid., pag. 177.

34) Ibid., pag. 372.

35) Ibid., pag. 166.

36) Ibid., pag. 177.

bine pregătiți să înfruntăm radioul și televiziunea, în mediul nostru alfabetic, decât indigenul din Ghana să înfrunte alfabetismul care îl smulge din lumea lui tribală colectivă și îl aruncă pe țărurile pustii ale individualismului³⁶⁾.

Este adevărat că viața noastră interioară, fiind mai degrabă electrică, integrantă și sincronă decât alfabetică, se potrivește mai bine cu tehnologia electronică decât cu cea mecanică. Însă, după atâtea veacuri de succesivitate mecanică, revenirea la instantaneitate este deosebit de dificilă. Așa se și explică de ce „locuitorii vechilor societăți orale din Europa centrală sînt capabili să sesizeze mai ușor decât noi vitezele și relațiile non-vizuale ale fizicii cuantice”³⁷⁾.

După Mc Luhan, răsturnarea pe care o suferă societatea contemporană este pricinuită de mijloacele electrice de comunicare. „Așa dar, electricitatea este aceea oare a lichidat succesiunea, redând lucrurilor instantaneitatea și a provocat cea mai mare dintre răsturnări”³⁸⁾. Dezvoltarea mijloacelor electronice determină trecerea de la liniar la configurativ. „În era electricității, lumea artistică se apleacă cu un spirit din ce în ce mai critic asupra secolelor condiționate tipografic după modele de uniformitate liniară și repeatabilitate fragmentară”³⁹⁾.

În toate domeniile se trece de la elementar la total, de la unilateral la multilateral, de la analitic la global, de la diacronic la sincron, de la exploziv la imploziv. „În alți termeni, cubismul, restituindu-ne interiorul și exteriorul, deasupra și dedesubt, înainte și înapoi și tot restul în două dimensiuni, înlătură iluzia perspectivei în favoarea unei conștiințe senzoriale instantanee a ansamblului”⁴⁰⁾.

Dacă la începutul erei mecanice gândirea lui Copernic a luat-o înaintea trăirii ptolomeice, la începutul erei electronice, trăirea instantanee a luat-o înaintea gândirii succesive. În vreme ce Copernic venea în contradicție cu experiența, trăirea electronică o pre-

lungeste. Viața este mai mult electrică decât mecanică. „De fapt, trăim mitic și integral, s-ar putea spune. În vreme ce continuăm să gândim după modele spațiale și temporale, fragmentare și perimate, de dinainte de electricitate”⁴¹⁾.

Mc Luhan arată că nu e de mirare că oamenii și-au dat seama abia în zilele noastre de faptul că orice societate este un ecou al normelor limbajului. „Culturi ezitante ca a noastră, pe pragul unei transformări, sînt terenuri fertile de luciditate, deopotrivă de comică și de tragică”⁴²⁾.

Nici Mc Luhan nu a rezistat însă ispitei contemporane de a confunda vorbirea cu vorbăria și de a visa la o epocă de aur a tăcerii. „Tehnologia electrică n-are nevoie de cuvinte, nu mai mult decât are nevoie ordinatorul numeric de numere. Electricitatea deschide calea unei extinderi însuși procesului conștiinței, pe o scară mondială și fără nici o verbalizare. Nu e imposibil ca această stare de conștiință colectivă să fi fost aceea în care iscăseau oamenii înainte de apariția vorbirii”⁴³⁾.

Altfel, Mc Luhan are o viziune plauzibilă asupra viitorului. „A vedea în automatizare primejdia unei uniformizări pe scară mondială înseamnă a proiecta în viitor standardizarea și specializarea mecanică, care sînt deja lucruri ale trecutului”⁴⁴⁾. Dimpotrivă, „(automatizarea eliberează pe om, așa cum mașina și automobilul au eliberat calul și d-au proiectat pe planul divertismentului”⁴⁵⁾.

Retribalizarea prin electricitate restabilește solidaritatea, dar pe plan mondial, și readuce omenirea la stadiul de culegătoare, dar ocupată cu culesul informației, nu al hranei. „Pe măsură ce automatizarea își întinde atăpînirea, devine evident că marfa capitală este informația și că bunurile tangibile sînt pur accesorii mișcării informației”⁴⁶⁾.

Mc Luhan este convins că „munca viitorului, în era automatizării, va oon-

36) Ibid., pag. 33.

37) Ibid., pag. 373.

38) Ibid., pag. 28.

39) Ibid., pag. 253.

40) Ibid., pag. 29.

41) Ibid., pag. 20.

42) Ibid., pag. 175.

43) Ibid., pag. 100.

44) Ibid., pag. 390.

45) Ibid., pag. 389.

46) Ibid., pag. 229.

sta mai de grabă în a învăța să trăiești viața decît în a o cîștiga"').

Munca, în sens strict, dispăre atunci cînd omul participă cu întreaga sa ființă. În era electricității „Sarcina de a munci cedează locul limbajului și fervei, ea în trib"').

*

Concepția lui Mc. Luhan despre mass-media stîrșește cel puțin două obiecții: prima, în legătură cu abandonarea reflectării, iar a doua, cu privire la confundarea mitului arhaic cu cel modern.

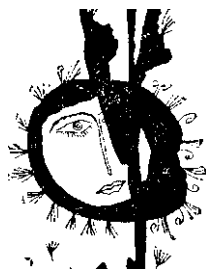
Mc. Luhan pornește de la ideea că mesajul este însuși mediul, dar nu spune nimic nicăieri că mesajul mediului reflectă proprietăți și raporturi reale de extremă generalitate. Este adevărat că la temelia tuturor mesajelor vehiculate de un anumit mediu se află mesajul mediului însuși, dar acest mesaj are un adînc conținut de cunoaștere. Valoarea organizatorică a unui mediu derivă din valoarea cognitivă a mesajului lui. Mijloacele de comunicare nu sînt numai moduri de organizare a vieții sociale, ci și moduri de organizare a reflectării lumii și a atitudinii umane față de ea.

Prin oralitatea ei, vorbirea organizează reflectarea globală și indistinctă.

programatică, afectivă și intelectuală, a unității dintre fenomen și esență, dimpotrivă, scrierea organizează reflectarea analitică și distinctă a unității dintre fenomen și esență, stimulînd dezvoltarea intelectului în detrimentul sensibilității; în sfîrșit, mijloacele electronice de comunicație organizează reflectarea sintetică și distinctă a unității dintre fenomen și esență, restabilind bidimensionalitatea omului. Fiind relative, adevărurile nu se anulează unele pe altele, ci se completează unele pe altele. În vreme ce codurile sînt istorice, mesajele sînt logice. La logic nu se poate ajunge decît pe cale istorică.

Confundînd sintetismul cu globalitatea, Mc. Luhan nu mai distinge mitul arhaic de cel modern. Însă, în vreme ce în mitul arhaic codul și mesajul sînt încă nediferențiate, în cel modern ele sînt diferențiate. În aceasta constă deosebirea dintre mitul lui Sisif din mitologia greacă și mitul lui Sisif din filozofia lui Albert Camus. De asemenea, în vreme ce tribul este o societate nediferențiată, „tribalitatea” societății viitoare se întemeiază pe solidaritatea individualităților.

Ceea ce lipsește din concepția lui Mc. Luhan este ideea de progres al gîndirii.



«8) *ibid.*, pag. 159.
«) *ibid.*, pag. 357.

i. lelea

după 85 de ani cercul de studii sociale ..drepturile omului" din bucurești

Leagănul mișcării noastre socialiste a fost vechiul oraș moldovenesc — Iași, oraș cu puternice tradiții culturale. Acolo s-a înființat, în martie 1875, primul -cerc socialist. Pe dealul Sărării, în căsuța ou geamlăc a familiei Nădejde, se afla redacția revistei „Contemporanul” ; de-acoio porniseră primele acțiuni organizate pentru răspândirea ideilor marxiste. Scriitorul și omul de cultură cu idei înainte, Jeam Bart, amintea că *„modesta casă din Sărării... a fost întotdeauna un cald cămin de cultură, un mare focar de lumină, o pildă pură de viață modestă, de intensă și nobilă muncă, de idealuri mărețe, de sacrificiu și apostolat pentru dreptate, adevăr și frumos”*.

Din anul 1884 centrul mișcării noastre socialiste se mută în orașul București, în studiile apărute cu privire la istoria mișcării muncitorești din România se fac dese referiri la cercuri revoluționare, cercuri socialiste, cercuri

de studii sociale, cluburi muncitorești care, la un loc, au reprezentat forme de organizare pentru răspândirea ideilor marxiste în mijlocul clasei noastre muncitoare. Primele cercuri socialiste s-au creat în deceniul al VIII-lea al veacului trecut, „mai întâi la Iași, București, Ploiești, apoi și în alte localități. Prin sarcinile pe care și le propuneau, reprezentanții cercurilor socialiste erau continuatorii direcții ai luptei duse de generația de la 1848, revoluționarii democrați în frunte cu Nicolae Bălcescu.

Manifestând o înțelegere adâncă față de necesitatea dezvoltării țării și un patriotism fierbinte, cercurile socialiste au sprijinit activ lupta pentru cucerirea independenței de stat a României, în aceeași timp, militanți socialiști au subliniat, încă de la începuturile pătrunderii ideilor marxiste în România, legitimitatea desăvârșirii unității naționale a românilor : *„...istoria și dreptul, trecutul și prezentul ne dau dreptul de a aspira la o Dacie română”*. soria în 1883 revista intitulată semnificativ : *„Dacia viitoare”*. în anii 1883—1884 se conturează trecerea cercurilor socialiste pe pozițiile ideologice ale marxismului. Această transformare coincidea ou apropierea cercurilor socialiste de organizațiile cu scop revendicativ ale proletariatului.

AiOtiVAtatea cercurilor socialiste se caracteriza prin organizarea de conferințe în mijlooul maselor și prin editarea de gazete și broșură. Cercul socialist din București editase în 1883 revista „Emanciparea” sub îndrumarea lui Gherea. Redactorul principal al publicației era Const. Bacalbașa, care fusese secretar de redacție la revista „România viitoare”, apărută sub îngrijirea M Gherea în 1880. în același timp, cercul studenților români din Franța editase la Paris și Bruxelles „Dacia viitoare”, ai cărei principali redactori erau Const. Miile, Viintilă Rosetti, Al. Bădărău.

linitoroîndu-se în țară, în 1884, Const. Miile și Vkitilă Rosetti au inițiat, împreună cu membrii cercului socialist din București, printre oare se aflau Const. Baoalbașa, Emil Frunzescu, G. V. Manlioia — și alții, o nouă și mai amplă aotAvtitate culturală.

într-o seară din vara anului 1884 un grup de studenți în mediană și drept s-au întrunit într-o ședință cu caracter conspirativ într-o odăiță a unui internist al spitalului Filantropia. Printre organizatori se aflau studenții C. Stănceanu, G. V. Manieea, Al. Spiroiu, Emil Firuozesou, Paul Scorțeanu, Const. Baoalbașa. Ei s-au constituit într-un cerc de studenți socialiști, cu scopul de «a începe o activitate culturală în mijlocul muncitorilor. Prezența lui GEorea la acea ședință demonstra că noul cerc studențesc era integral întregii activității a cercului socialist din capitală.

În „Bucureștii de altădată”, Const. Baoalbașa, amintind de prima întâlnire a studenților socialiști, în 1884, după constituirea lor în cerc, prezintă astfel acel moment istoric : *JNi se anunță o mare noutate: un nihilist rus din cei mai de frunte va fi printre noi. Când s-a înserat ne-am strecurat ca umbrele pe sub turmul Colței și ne-am întrunit vreo 15 în odăița abia încăpătoare a unui intern. Aici am găsit pe nihilistul anunțat. Acesta era Costică Dobrogeanu, devenit mai târziu Gherea în literatură”.*

În acea ședință memorabilă s-a discutat cu aprindere asupra modului cum trebuia desfășurată activitatea studenților socialiști. Toți cei prezenți erau de-acord că se simțea nevoia unui cerc de studii sociale. Principala era să se întocmească programul cercului. Dacă la Iași predominase influența revoluționarilor ruși, a nibiliștilor, cum li se spunea atunci, dîndu-se revistei cercului socialist din Iași titlul de „Contemporanul”, după revista „iSovnomennik” a lui Cernișevsloi, la București s-a simțit prezența ideilor socialismului francez. Tinerii studenți socialiști întorși din Franța și Belgia, entuziaști admiratori ai „Declarației Drepturilor Omului” din 1789, au propus și s-a admis cu frenezie, ca Cercul de studii sociale din capitală să se cheme „Drepturile omului”, titlatură care a figurat apoi, în 1885, ca frontispiciu al primului ziar zilnic socialist în țara noastră. Grupul studenților socialiști din București s-a alăturat acestei propuneri.

Actul de naștere al Cercului de studii sociale din București, născut acum

85 de ani, poartă data de 3 decembrie 1884. Fondatorii Cercului : Const. Miile, Const. Baoalbașa, Viinbilă Roșetti, Al. G. Radovici, C. A. Filitis, Emil Erunzeseu, frații Scorțeanu și alții. Cercul de studii sociale, creație a cercului socialist, primise colaborarea și a unor intelectuali democrați de stînga. gata să intre în lupta pentru apărarea drepturilor poporului. Printre aceștia se aflau G. D. Palade, deputat liberal dezident și Petre Grădișteanu.

Prima manifestare publică a Cercului de studii sociale a avut loc în ziua de 30 decembrie 1884, în sala din strada Franzelaru, situată la intersecția căii Rabovei ou strada Sfinții Apostoli, în vecinătatea liceului Matei Basarab, care funcționa atunci în calea Rabovei, colț cu strada Sfinții Apostoli.

„Sala Franzelaru” era o școală de dans, în care veneau, seara, tineri ofițeri, elevi ai școlii de poduri și șosele, studenți, elevi din cursul superior al liceelor. Ei aveau ca parteneri artiste începătoare, tinere modiste, fete din familiile modeste din împrejurimi. Simpaticul domn Costică Burlescu — scurt, gros, burtos, proprietarul localului — urmărea cu singurul său ochi mișcările grațioase ale tineretului pe pardoseala de scînduri dată cu mult flederweis...

Sala aceasta de dans, cu aerul îmbăcșit de transpirație, fum de lampă și luminări, căpăta, duminica după-amiază, un aspect cu totul nou. Ea devenea o sală încăpătoare, înaltă ie tavan, cu multe ferestre mari prin care pătrundeau razele soarelui. În timpul dansului scaunele se înșirau de-alungul pereților. Duminica, la <wa 14, ele erau reasezate în linii paralele, într-o ordine perfectă, eu fața spre masa acoperită cu un postav roșu. Pe pereți — cîteva steaguri roșii, iar pe ceil dim fundul sălii se afla o pancartă albă cu litere mari negre : „Cercul de studii sociale: Drepturile omului”.

La fiecare conferință conducătorii cercului erau prezenți. Veneau studenți, muncitori, funcționari. Curînd, sala se umplea pînă ce devenea neîncăpătoare. Auditorii ascultau cu multă luare-aminte, într-o liniște deplină, cele spuse de conferențieri. S-*au ținut o serie de conferințe printre care:

Const. Milk despre „Socialismul științific și cel utopic”, Eonii Enunzescu : „Morala evoluționistă”, Const. Bacalbașa: „Proprietatea individuală și proprietatea colectivă”, C. A. Filitis : „Despre legile penale”, P. Scorțeanu: „IWățămintul liber” etc.

Văzînd succesul acțiunii Cercului de studii sociale din strada Franzelaru, caiducătorii Cercului socialist din capitală au găsit necesar să dea o extindere mai mare activității lor, cu o arie mai largă, cu un auditoriu mai vast. De aceea au hotărât să editeze (februarie 1885) un ziar zilnic socialist, avînd același titlu cu Cercul de studii sociale, corespunzător ideilor pe care le-au îmbrățișat în timpul studiilor la Paris, Bruxelles și București, sintetizate într-o formulă care evocă chemarea de raliere a unei trîmbițe: *Drepturile omului*.

În același timp Cercul de studii sociale din strada Franzelaru editase următoarele broșuri : „Bătăi și torturi comise de autorități” de C. A. Filitis, „Dumnezeu și Statul” de Bakundn, „Evoluție și revoluție” de Elisee Redus, „Opt scrisori către țărani” de Gr. Munteanu, „Ce e Constituția ?” de F. Lassalle, „O pagină a socialismului român” de Nicolae Codreanu, „Materialismul economic al lui Karl Marx” de Paul Lafargue, „Socialismul utopic și socialismul științific” de Fr. Engels.

Încă din veacul trecut socialiștii români arvaau obiceiul să aniverseze, în luna martie, Comuna din Paris, prima încercare a proletariatului de a cuceri puterea politică și a înfăptuii socialismului. Cercul de studii sociale din București a aniversat, la 6 martie 1885, eroica ridicare a Parisului din primăvara anului 1871, printr-un „banchet frățesc” ținut în sala „Dacia”. Chemarea la aoeastă aniversare era iscălită de Vintilă Rosetti, Constantin Miile, Paul Scorțeanu, Const. Bacalbașa, Emil Frunzescu, Const. Filitis. S-au primit telegrame de aderare la grupurile socialiste din Craiova, Tulcea, Fălticeni, Botoșani, Piatra-Neamț. Inițiatorul, Cercul de studii sociale, a trimis, cu acest prilej, tdegrame ziardor franceze: „La Bataille”, „Le Cri du peuple”. Vintilă Rosetti primise următoarea scrisoare ca răspuns la telegrama adresată revo-

luționarului francez Emile Gautier, aflat în închisoare :

*Temnița Sf. Pelagie
Paris, martie, 1885*

Scumpe Vintilă,

Am primit simpatica voastră telegramă. Nimic nu putea fi pentru mine mai măgulitor și nu puteam avea o consolațiune mai mare decît acest semn internațional de stimă, afecțiune și solidaritate, care a străbătut Europa spre a găsi pe proscris.

Exprimă din partea mea mulțumirile mele prietenilor români.

Cine știe dacă, într-o zi, Rațiunea de Stat nu mă va sili să merg să le cer ospitalitatea ? O slrîngere de mină cu totul specială lui Horia), Radovici, Lambru, Caligari și Miile.*

*O frățescă sărutare
Emile Gautier **)
Dejînut politic*

În cadrul adunării de la „Dacia”, Const. Miile evocase zile glorioase ale Comunei din Paris, importanța acdor evenimente pentru socialiștii români și pentru cei din întreaga lume. Mircea Demetriade. fratele artei Aristița Romanescu. declamase versuri. Vintilă Rosetti mărturisii că pentru d acea aniversare îi amintea multe și mai ales „suvenirul fratdui său Mircea”. Pe cînd Emil Frunzescu își ridică paharul „pentru înfrățirea națiunilor”, Gonst. Miile toastase în amintirea a doi morți : „unul mort — Mircea Rosetti și altul viu — I. C. Brătianu”... Scriitorul Barbu Delavranoea, prezent la adunare, declarase că se asociază „în cea mai mare parte” ideilor exprimate.

Cînd s-a stins din viață marele democrat patriot C. A. Rosetti, acda care luptase pînă-n ultima clipă a

***) Horia Rosetti, Hui lui C. A. Rosetti.**

****) Emile Gautier, publicist frnacez, fusese implicat, în 1883, în procesul intentat, la Paris, lui P. Kropotkin, anarhist colectivist. El a fost condamnat la 5 ani închisoare. Amnistiat în 1885, Emile Gautier s-a dedicat popularizării științei.**

vieții sale pentru naționalitate și libertate, recomandind urmașilor săi „să iubească poporul și pe săteni și să lupte cu iubire pentru fericirea tuturor”, — ziarul „Drepturile omului” apăruse ou o pagină întreagă în doliu. Membrii Cercului de studii sociale, care editară ziarul „Drepturile omului” își exprimară adinoul lor regret pentru moartea lui C. A. Rosetti, declarând că-și însușesc programul său umanitar, „pentru a-i duce mai departe opera începută”, dîndu-i, însă, în același timp, ca bază, *ideile științifice moderne, care constituie socialismul*”.

În cortegiul funerar, membrii Cercului de studii sociale aveau în mijlocul lor drapelul Cercului, purtat ou mîndrie de Const. Bacalbașa. Era pentru prima oară cînd pe străzile Buoneștiului se desfășura steagul roșu al socialiștilor. După dorința familiei, printre acei care au dus pe umerii loi sicriul cu osemintele marelui democrat

C. A. Rosetti se aflau și membrii Cercului de studii sociale „Drepturile omului”.

În oursul verii anului 1885 s-a întreprupt propagarea ideilor socialiste prin Cercul de studii sociale din strada Franzelaru. Spunem întreprupt, deoarece ea a fost reluată în toamna anului 1886. Un ziar muncitoresc din acel an anunța că, în urma reorganizării sale, Cercul de studii sociale și-a reluat activitatea în salonul cel mare al hotelului Fieschi din strada Șelari, nr. 9. „Toți acei care se ocupă ou cercetarea chestiunilor sociale” erau chemați de către Cercul socialist din București să ia parte la inaugurarea noii activități. a Cercului de studii sociale din ziua de 1 noembrie 1886...

•Și propagarea ideilor socialiste a continuat, culturalizarea maselor, obiectiv permanent al socialiștilor români, împiejiwdu-se armonios ou lupta pentru construirea societății socialiste.

mircea deac

meridianele spirituale ale artei plastice în anul 1969

Nimic nu mărturisește cu mai multă subtilitate și profunzime viața spirituală a unui popor decât creațiile sale artistice. La prima vedere o pictură clasică sau modernă, o lucrare de grafică sau de artă decorativă ar părea inexorabil compromisă, considerînd-o doar o expresie a culorii și a formei, deoarece atunci cînd ne apropiem de ea, descoperim în nuanțele plastice, semnificații și sentimente, concepția și personalitatea artistului, desprinderea sau integrarea în tradiție, un univers imagistic și emoțional.

Retrospectiv, anul 1969, bogat în evenimente și manifestări artistice, cuprinde o vastă arie a creației artistice, o complexitate a vieții sale spirituale. Cifrele pot surprinde la primul lor aspect, dacă amintim că peste 25.000 lucrări de artă, din toate genurile și epocile, au fost înfățișate publicului larg în diverse expoziții și că dintre acestea aproape 10.000 au circulat în diferite țări, cifre în oare nu sînt cuprinse în totalitate manifestările din întreaga țară. O asemenea cantitate de lucrări de artă presupune sute de expoziții, milioane de vizitatori, nenumărate cronici în presă, comentarii la radio și televiziune, o circulație extraordinară de idei și de opinii.

Desigur că fenomenul artistic hu rezidă doar în quantumul cifrelor ci în calitatea operelor, în efectul pe care un artist îl are asupra publicului. O expoziție cu desene ca aceea a sculptorilor Gh. Apostu și Iliescu Călinești — din sala Magheru — deși mică în proporțiile sale a lăsat o amintire mai vie decît ansamblul unor expoziții colective de grafică.

Fenomenul oaracteristic al vieții artistice contemporane este acela al diversității și oomplexității ariei creatoare — gravitînd în jurul problemelor majore ale actualității — redate pe căile emoției și rațiunii.

Tendința și goana după „modern”, o modă care preocupă pe mulți artiști, rămîne încă o enigmă și o stea îndepărtată atîta timp cît „Modernul” este considerat o evadare în speculativ și artificial, rămînînd un simplu fenomen de mimetism, atîta timp oît „modernul” nu va fi căutat în modul original de explorare în profunzime a realității.

Au devenit de asemeni, trăsături caracteristice preocuparea pentru transformarea artei într-un spectacol, cu folosirea la maximum de intensitate a luminii, culorii, spațiului, pentru obținerea unei imagini dinamice, de surpriză, și totodată de mare expresivitate. Artistul explorează necunoscutul, caută tainde materiei, cosmosului, ale psihologiei umane și relațiilor sociale între oameni, epuizează simbolul și făurește semnele unei civilizații noi, puternice, sondează formele primare ale existenței și tinde spre sinteza vieții și rațiunii, fără să piardă din vedere acțiunea de educare, puterea de transformare a societății. Culoarea, de exemplu, e o materie primă ca și apa sau focul. Ea exaltează sentimente, provoacă bucurie, după cum mînuită fără control devine ilogică sau depresivă.

Omul din popor s-a dovedit a fi posesorul celui mai nobil sentiment al frumuseții și armoniei cromatice. De la creațiile sale s-au alimentat cei mai buni artiști : Luchian, Petrașou, Pa-

Ilady, Tuculescu, Ghiață, Brâncuși.

De aceea poate fi considerat, în anul 1969, ca unul dintre evenimentele de seamă, în care forja creației populare a fost demonstrată ou prisosință, ampla expoziție de artă populară din cadrul primului festival și concurs internațional de folclor „România '69”.

Continuitate și conștiință istorică, exprimare prin culori, forme, ornamente, imagini stilizate 'ale realității, prin optimismul și aspirația spre progres, creația artistică populară cu specificul și caracterul său de masă este sufletul oreator al unei națiuni, dinamică, activă și eficace, plină de seducție și emulație. Nu întâmplător o expoziție de pictură populară pe sticlă, organizată în R.F.G., a determinat pe Wolfgang Christlieb să exclame în notițele sale din „Abendzeitung”: „Dacă ar fi cunoscut această artă populară înfloritoare. Decontaminată de reprezentările academiste. la mare stimă în vremea lor. Marc și Kiandinsky s-ar fi ridicat pe o treaptă superioară în arta lor”.

De largă diversitate, expoziția a fost un adevărat bilanț al diferitelor izvoare și înțelesuri asupra artei populare, atît din diferite țări cît și din țara noastră, o paradă a inspirației înzestrate nedesmințită a creatorilor și a unor „inventive” creații noi meșteșugărești ce au mărturisit transformările sociale petrecute în satele noastre în condițiile făuririi socialismului.

Această expoziție are legătură cu toate celelalte manifestări ale anului fie că ne referim la expoziții cu caracter retrospectiv: „Lucian Grigorescu” sau „Patru pictori desenatori” (J. A.I. Steriadi, Th. Pallady, Lucian Grigoresou și Comeliu Mihăilescu) fie că ne gândim la cele ale contemporanilor.

Este suficient să poposim în acest sens cu amintirile, la vasta expoziție bienală de artă decorativă, organizată la începutul lunii februarie în sălile Dailies.

Latura impresionantă a acestei expoziții a constituit-o tapiseria, genul cel mai legat de tradiția în broderii și scoarțe a poporului nostru.

Tapiseria actuală românească este un gen relativ tînăr al artei plastice,

exoeptînd bogata și îndelungata experiență a artistei Aurelia Ghiață, maestră neîntrecută, exemplu de hărnicie și talent ce a asimilat creator și a sintetizat spiritul tradiției și vigoarea ornamentului popular în realizări ce i-au dus faima pretutîndeni. Tapiseriile A. Ghiață emană dintr-o satisfacție interioară, izvorăsc din frumusețea ornamentului, atingând un echilibru al grafismului și jocului variat al linei, obținînd confidența luminoasă și profundă a visului și satisfacției estetice. Este semnificativ că noua sală de expoziții „Apollo” și-a deschis porțile prezentînd o expoziție personală a Aureliei Ghiață alături de picturile maestrului D. Ghiață.

Urmîndu-i exemplul, Mimi Podeanu, Stoichiță Grațielă, Geta Brătescu ș.a., pe planuri diferite, au dat lucrărilor lor măsura lucidității, fineții și poeziei tapiseriei, conwingîndu-ne că tapiseria reușește un amestec inextricabil de necesitate și artificial.

Tapiseria a reușit să-și cîștige dreptul de cetate, să se impună prin inepuizabilele sale resurse și posibilități estetice polarizînd în jurul său un număr sporit de artiști, printre care numeroși piatori, graficieni, arhitecți și sculptori și, ceea ce este pozitiv, și-a găsit funcționalitatea și utilitatea în ornamentarea marilor holuri ale sălilor de spectacole, hoteluri, cămine culturale.

Frumusețea tapiseriei a făout-o pe Corinine Franklin să scrie în „The Nashville Bauuer” cu ocazia prezentării unei expoziții în S.U.A.: ^Expoziția de tapiserie românească a adus primăvara la Chekwood”.

Din păcate însă, tapiseria nu a pătruns în suficientă măsură și în interioarele caselor obișnuite, deoarece nu a depășit stadiul de unicat, industria ușoară, cooperația și Fondul Plastic ezitîrad nejustifioat să treacă la producția de serie largă, care să o facă accesibilă Comerțului interior și exterior.

Un aspect interesant al creației în acest domeniu îl constituie direcțiile de dezvoltare artistică. În general tapiseria oscilează între specificul țesăturii populare și manierele tabloului de șevalet, între imaginația folclorică, geometrizarea și antropomorfismul co-

Viorulții popului și tendințele picturii de șevalet. Ar fi suficient să amintim realizările pictorilor Pavel Codiță, Ion Pacea, Simona Vasiliu Chinitilă, Gheorghe Spiridon, Vasile Dobrian, Florin Ciubotaru, Viorela Iacob, în care compozițiile lor picturale obișnuite, manierele lor artistice s-au metamorfozat în tapiserii, stilul lor pictural câștigând în „grandoarea” și în claritatea tonurilor. Pictorii au adus în tapiserie tendința de „modernizare” a acestui gen, desprinderea lui de tradiție pe aripile îmbătătoare ale fanteziei și originalității fără limite.

Interferența cu tendințele picturii contemporane continuă de fapt spiritul lui Luchian, Țuculeț, Ghiață, Chiourenco, cu teme frecvente artei contemporane: subiectul istoric și social, peisajul, imaginația cosmică, metamorfozele luminii și nopții, speculațiile gândirii, formele noi industriale transfigurate de fabulația fanteziei ș.a. dând tapiseriei calificativul de artă modernă, desprinzând-o din cercul îngust al „decorațivității”.

Tapiseria folosește metafora, ritmul, o gamă cromatică fină. Coloritul viu, vitalizant poetizează oadrul în care sînt expuse, imprimînd o notă de varietate și bucurie în geometrismul arid al arhitecturii moderne, aducând prin imaginile sale, pulsul viu al naturii exterioare, contactând metaforic omul cu natura și problemele lumii largi. Tapiseria răspunde exact obiectivului său, propunând ca și pictura, sculptura, grafica, o reoare a lumii mai familiară decît au posibilitatea celelalte genuri, artistul angajînd și transfigurînd elemente, semne, simboluri, sursele pădurii, florile și fructele, păsări și stele, bogăția inestimabilă a imaginilor vieții susceptibile de a crea plăcerea simțurilor.

Astfel, tapiseria a reușit să contribuie la obținerea unui efect devenind totodată somptuoasă, inseparabilă ideii de magnificiență, destinată să încînte, să seducă, să uimească.

Tapiseria prin dimensiunile și funcționalitatea sa este o artă esențial murală, animând un perete cu un suflu

liric și reușind prin magia materiei colorate să vibreze emoțional tema înfățișată.

Am insistat asupra acestui gen al artei plastice, avînd în vedere și recente succese obținute în expozițiile angajate în străinătate la Washington, Chicago și Nashville, la Rio de Janeiro și Caracas, la Istanbul, Ankara, Cairo și Alexandria, la Mossova și Sofia și recent în țările nordice, provocând pretutindeni un flux de admirație.

O expoziție de artă organizată în străinătate este cu adevărat o fereastră deschisă spre țara noastră, dezvăluind viața, aspirațiile și talentul poporului nostru. Poate cea mai semnificativă în 1969 a fost prezentarea vestigiilor artistice ale antichității noastre la Muzeul romano-germanic din Koln și recent în luna noiembrie, la Roma. La o asemenea manifestare și-au adus contribuția 25 muzee din țară, prezentînd sub titlul „Romanii în România” o incursiune sugestivă în trecutul țării, de la inscripția de pe un mare vas de cult — Decebalus Per Scorilo (Decebal fiul lui Scorilo) la piesele originale ale Monumentului de la Adamclisi, arătînd prin documente unice, primii pași pe calea formării poporului român și a limbii române. „Cucerirea acestui stat și instituirea unei provincii unice dincolo de linia Rin-Dunăre, sarda prof. Dr. Otto Doppelfeld, directorul muzeului romano-germanic din Koln, era pentru romani o necesitate politică; ea este totodată și un fapt de importanță epocală. Această nouă provincie, care după cruntele războaie ale lui Traian înflorește repede, această „Dacie felix” era într-adevăr o fericită creație, era perspectiva amestecului dintre poporul dac și cultura imperiului roman. Fiind trainică ea a supraviețuit furtunilor migrațiilor popoarelor și apoi lungii perioade a dominației turcești; ea mai dăinuie și astăzi ca o adevărată insulă a latinității, o insulă și o unitate de-a dreptul miraculoasă. Probabil că nicăieri pe lume nu există o limbă cu o

răspîndire atît de unitară ca limba română".

Aprecieri pozitive a avut și tezaurul artei medievale prezentat în muzeul de etnografie din Neuchatel în Elveția la începutul acestui an.

Barierile obișnuitului cotidian ale creației plastice • au fost depășite însă cu ocazia amplei expoziții din sălile Dallies și ale Muzeului de Artă R.S.R. închinată celei de a 25-a aniversări a eliberării patriei de sub fascism. Spre deosebire de alți ani cînd diferite aniversări erau întîmpinate cu lucrări „festive” realizate în grabă, conformiste și al căror aer sărbătorec, mai degrabă pompierist, era în contradicție cu temele ee-și propuneau a ilustra artiștii, de data aceasta caracteristica principală, esențială a lucrărilor de pictură, sculptură și grafică, a constituit-io sentimental patriei atît în ceea ce privește diversitatea aspectelor cuprinse ce-au adus în imagini istoria poporului nostru și aspecte din realitățile contemporane, ca și fiorul autenticității talentelor, cristalizarea originalității gîndirii lor plastice în concordanță cu responsabilitatea reprezentării temelor de importanță națională, conforme personalității și gîndirii lor artistice. Referindu-ne la temele majore necesare a fi prezente într-o asemenea expoziție, s-ar fi impus, organizat, ca și artiștii cu experiență în compoziții : C. Baba, Șt. Constantinescu, Al. Ciucurencu, V. V. Alășanu, E. Popa. ș.a., să fi fost prezenți la nivelul posibilităților lor creatoare. În ansamblu, expoziția s-a arătat a fi cea mai reușită din ultimii ani, avînd lucrări elaborate, sinteze ale experiențelor artiștilor și ale eforturilor lor de a întîmpina cea de a 25-a aniversare cu justa expresie a talentului fiecăruia.

Fără îndoială, temele preferate au fost patria, construcția socialismului și sentimentul victoriei : Construim (P. Achitenie), Omagiu (Sabin Bălașa, Adrian Bemea), Construirea hidrocen-tralei (B. Geta-Mermeze), Hidrocen-trala Argeș (I. Bițan), Șantierul Tea-

trului Național (Vasile Brătulesou), Șantier la Porțile de Fier (Covialiu Brăduț, Catul Bogdan), Victorie (Pavel Codiță), Familiile noastre (A. Cojan), Sărbătoare (Saru Gh.), Roșu, galben, albastru (V. Griigorescu), De ziua recoltei (Ligia Macovei), Comuniștii (H. Maxy), Consfătuire (Ion Pacea) etc.

Fiecare artist a căutat un mod singular de a se exprima prin desen, tușă, culoare, conviețuind aici unitar maniere uneori contrastante. De fapt, retrospectiv privind creația artiștilor, sînt prezente în acest an maniere ce ne amintesc de impresionism, în deosebi la artiști ce s-au format la începutul secolului nostru, în spiritul acestei tendințe devenite universale, artiști ca Marius Bunescu, octogenarul artei noastre plastice, unul din maeștrii peisajului bucureștean și ai litoralului Mării Negre, H. Catargi, mereu proaspăt în peisajele sale, Gatul Bogdan și Ion Musceleanu. În lucrările lor, peisaje sau portrete, sună glasul artei bazate pe impresii vizuale. Urmează apoi artiștii care simt nevoia clarității, sensibilității, rapidității notației pentru a accentua o expresie, un sentiment, o semnificație socială, oscilînd între formele expresionismului, fovismului și un primitivism popular ce urmărește puritatea și inocența sincerității creatorului popular, dar excelînd într-o cromatică vie, rafinată și originală. Astfel de artiști ca Al. Ciucurencu, Oomeliu Baba, Ligia 'Macovei, M. H. Maxy, GovaMu Brăduț, Codiță Pavel, Aurel Cojan, Vasile Baboie, Anastasiu Anastase, V. Grigoresou, realizează o cromatică bogată, în nuanțe, un desen viguros în imagini desprinse, prin căile poeziei, din realitate. Dintre asemenea artiști s-a impus în mod excepțional, prin o puternică originalitate, pictorul Dumitru Ghiață, ale cărui flori stau cu cinste cu nimic mai prejos, alături de cele ale înaintașului picturii românești, de pictorul Ștefan Luchian. Pictura lui, de o profundă simplitate, așa cum a reieșit și din expoziția personală din sala . Apollo, lipsită de .artificial, ex-

primând optimismul țaranului român, sinceritatea și umanismul său, l-a ridicat pe Dumitru Ghiță la realizări dintre cele mai valoroase, la o forță artistică în neconținută și viguroasă ascensiune.

În această lămurire limpede, strălucitoare, de o sinceritate absolută, în care apare peisajul românesc, în creația celor mai mulți artiști sau în claritatea portretelor, se întrevăd unele din trăsăturile ce continuă sau specific românesc, pictura tradițională exemplificată cu brio de Ștefan Luchian, Pallady, Petrașcu, Tonitza ș.a.

Realizărilor artiștilor amintiți li se adaugă creațiile celor mai tineri, Ion Pacea, Ion Gheorghiu, I. Bițan, Sabin Bătoșă, V. Almășanu, V. Ștefan, Vasile Grigore, ale căror opere au fost prezentate în diverse expoziții internaționale și în diferite galerii europene, impunând cu strălucire stiluri ce se confirmă ca aparținând unor autentice personalități ale și ale confrăților și mai tineri: Gabriela Drăguț, I. Silășteanu, I. Stendi, Ion Grigore ș.a.

Pictura ca artă a șevaletului sau sculptura ca artă statuară sînt de fapt istoric evolutiv legate de caracterele pregnante ale momentului apariției picturii românești moderne, inspirate din teza de libertate și de exprimare individuală, ca urmare a desprinderii ei din secolele de anonimat ale artei noastre medievale. Tradiția s-a format repede, începând cu artiștii ce au ilustrat evenimentele revoluției burghezo-democratice din 1848 și continuând cu marele Năvoile Gheorghiu, cu Ion Andreescu și Ștefan Luchian, ce au exprimat eliberarea definitivă de conformismul picturii academice. Și în sculptură, deși tradiția este restrânsă, ea este înfloritoare, luminată în primul rînd de două mari figuri: Dimitrie Paciurea și Constantin Brâncuși cu adînci implicații în formele contemporane moderne și de avangardă ale sculpturii. Urmașii lor contemporani, Ion Irimescu, elev al lui Pădurea, Ion Lucian Murniu, George Aposta, autorul unui monument la Grenoble, Gh. Iliescu-Călinești, Ovidiu Maitec,

Paul Vaslăseu, Mia Oniță, Silvia Radu ca și ceilalți artiști, au adus de asemenea diversitatea preocupărilor lor.

Opera artistului epocii noastre, în condițiile actuale în care statul român sprijină și asigură dezvoltarea creației artistului și se îngrijește de difuzarea, operei sale, apare ca o aură a unei zile însorite, ca o aură boreală, ca orchestrația vieții. Chiar artistul cel mai solitar aduce în creația sa rezonanța locurilor trăite.

Artistul contemporan român este atent la funcția artei, la alegerea pe care o face din realitățile vieții sociale, la elaborarea limbajului său artistic.

Nu putem neglija în privirea noastră asupra artei plastice a anului 1969, aportul adus de graficieni, aibit în Salonul anual de alb-ciegru, în expoziția de grafică și de afișe deschisă în cinstea zilei festive de 23 August sau în expozițiile de grafică personale.

Linia a fost întotdeauna creația omului, sub mîna sa se întreprinde, se întretaie, se combină, sugerează mișcare, contrast, violență, pasiune, bucurii, redă stări sufletești insesizabile, exprimă forța și caracterul oamenilor. Masiva manifestare a peste 350 de artiști din Salonul de desen și gravură, a constituit un dialog îndrăzneț și original cu viața; răspunzând subiectiv problemelor majore ale contemporaneității sau dînd glas liber fanteziei. Seismograf! ai actualității, artiștii graficieni prindesc aotul de transformare a naturii prin inteligență, creatoare, devenind arhitecți ai liniei. Expoziția Bienală de desen și gravură și alături de ea celelalte nenumărate expoziții individuale de grafică, au înfățișat diversitatea experiențelor și la unii artiști preocuparea pentru „modernism”, pentru făurirea unui limbaj, plastic cât mai actual, nou și original, adecvat exprimării realității. Lucrările celor mai mulți artiști se întregesc ritmului accelerat al epocii noastre. S-au ridicat, desigur, numeroase probleme ca restabilirea cadru-

lui definitoriu al grafice, atît în raportul cu problemele majore ale vremurilor noastre, cît și în acela al raportului estetic dintre linie și culoare, la oare adăugăm și cel al destinației sociale, problemă neglijată de foarte mulți expozanți. Se perindă nume prestigioase ale desenului : Corneliu Baba, Viorel Mărgineanu, Ligia Maoovei, Ion Bițan, Marcela Cordesou, Iulian Olariu, Vasile Boboci, Mihail Gioe, Tr. Brădean, Vasile Dobrian, Corneliu Petrescu, Gh. Ivancenoo, Adrian Necula, Popa Mariana, Ion Nicodfcn, Ethel Lucaoi Băiaș, G. Tornaziu, Tiberiu Nicorescu etc., etc.

Valoarea artei noastre plastice o îndreptățește să străbată meridianele lumii. Expoziții de pictură s-au deschis în numeroase capitale, la Moscova, Varșovia, Praga, New-Delhi, Stockholm, Tel-Aviv, Bruxelles ș.a.

Cu oazia expoziției deschise la Tel-Aviv în luna mai, Miriam Tal scria în „Hayom” : „Se poate spune că arta română contemporană se relevă ca o artă majoră plină de sensibilitate, lipsită de complexe, pătrunsă de o di-

rectă bucurie a vieții”. Comentariile pot continua și la alte expoziții sau genuri artistice. Numeroase expoziții de grafică s-au deschis la Teheran, Beirut, Rabat și în Tunis, în Țările Americii Latine și în Extremul orient. Se cuvine să amintim și de succesele repurtate de artiștii invitați personal să deschidă în străinătate expoziții și din numărul acestora subliniem pe Ovidiu Maitec, Ligia Maoovei, Ion Bițan, Gh. Apostu, Ion Pacea, Ion Nicodim, Mișu Vulcănescu, Ilie Paved, P. Neagu, Ootav Grigorescu, V. Setran, Horia Bemea și mulți alții.

Fără îndoială că șirul manifestărilor plastice oare au înfiorat ou emoții și bucurii estetice milioane de oameni, este mult mai mare. Esențial este lărga diversitate, efortul spre ținuta artistică, năzuința de a integra armonios arta în evoluția ei firească dela tradiție spre actualitate, dela vechi la progres. Comun operelor artiștilor noștri a devenit atmosfera distinsă, coloristica plăcută, bucuria și intonația umanistă corespunzătoare idealurilor sociale ale epocii noastre.

m. carandino

marginalii la o stagiune de teatru (1968-69)

Stagiunile se succed si adeseori — în perspectiva timpului — se confundă. Pentru iubitorul de teatru însă — creator sau „din public” — fiecare stagiune nouă are fizionomia ei particulară. Într-un spațiu și într-un timp limitat, se vor da de dragul artei și al succesului — noțiuni adeseori divergente — crincene bătălii de afirmare. Dacă în alte domenii de cultură apelul la o posteritate mai mult sau mai puțin îndepărtată este implicit în actul de manifestare publică — teatrul rămâne structural legat de un prezent care, în mod excepțional numai, poate căpăta accentul eternității. Directorii de scenă, scenograful, actorii și chiar autorii au obligația de a se încadra în stagiune pentru ca valoarea lor să fie consemnată în sensibilitatea timpului și în anale. Textele, montările, creațiile interpreților nu există, teatral vorbind, decât în măsura în care ajung să înflorească pe scena unei epoci date și în condiții precise.

De aici decurg dezlănțuirile de pasiuni, ciocnirile de interese, erorile involuntare, ca și crimele artistice deliberate. În teatru, mai mult poate decât oriunde în viață, se întâmplă ca cei mai buni să nu triumfe, cei de bună credință să nu obțină imediat dreptate, mirșavii să nu fie automat pedepsiți și — vai! — chiar arta veritabilă să fie copleșită de impostură.

Dar toate aceste crude adevăruri și aceste triste condiții n-au descurajat niciodată pe artist și n-au dezarmat

pe critic. Unul a creat Frumosul și celălalt a rostit Adevărul, știind că nu există emoție crescută din sufletul omului care să nu poarte rod — adeseori neașteptat — după cum nu există cuvânt legat de adevăr care să nu capete, în întuneric, sclipirea diamantului.

Larma asurzitoare a publicității, falsul entuziasm, aclamațiile organizate pot, la rigoare, să gîdile vanitatea bolnatoă a mediocrității curente — nu pot însă clătina vocația celui exigent cu sine și cu flacăra pe care o ascunde în inimă. Dar să nu exagerăm, supunînd pe artist la tortura suferințelor planificate, nici pe critic la încercările compromisiului.

Știm foarte bine că teatrul nu este refugiul dreptății absolute — să nu tragem însă, din acest adevăr, concluzia că el ar fi în mod iremediabil, un templu al mișeliei.

Complexitatea fenomenului teatral nu se rezumă la tripla perspectivă a textului, a spectacolului și a publicului. Scena devenită instituție își fixează, în desfășurările ei anuale, o personalitate distinctă. Dar această personalitate nu se definește, în spațiul de timp dat, numai în raport cu energiile proprii, — ci în largă măsură confruntate cu activitatea instituțiilor similare.

Directorul prea tînăr și fără experiență teatrală trăiește momentul spectacular izolat, fără să-l racordeze la cel anterior sau la cel care îi va urma. Rezultatul se soldează îndeobște cu ani pierduți. Fiindcă rareori hazardul servește pe conducătorii incapabili să întîmpine așteptările...

Fiecare stagiune este o bătălie teatrală — o bătălie care trebuie câștigată. Lupta se dă pe toate planurile, — în cadre limitate de timp și spațiu — la fiecare premieră. Teatrul este totdeauna domeniul unei aprige competiții, fiindcă totdeauna postulanții la notorietatea scenei sînt mai numeroși și mai grăbiți să se afirme decât li se poate oferi, material, posibilitatea. Pentru un autor care ocupă scena, sute sînt aminați sau respinși. La fel pentru interpreți, regizori, scenografi. La fel și pentru public; împrejurările sociale, profesionale, materiale, pot

apropia sau îndepărta pe spectator de teatrul pe care îl merită sau la care mimai aspiră.

A bătut pentru noul teatru românesc ceasul calității. După douăzeci și cinci de ani de lăudabile realizări, timp în care s-au înființat instituții, s-au clădit teatre, s-au promovat artiști de tot felul și s-a educat de bine de rău un public, se cuvin privite lucrurile și din perspectiva rodniceii estetice. Nu vom analiza stagiunea care s-a scurs, teatrul cu teatru, spectacol cu spectacol; ne-ar trebui prea mult spațiu și apoi, în largă măsură, problemele se repetă.

Ne vom mulțumi să notăm concluziile la care am ajuns, urmărind spectacole și examinând activități, cu oarecare continuitate.

Să ne oprim de aceea la despărțirea curentă (Capitală — Provincie), o despărțire care este adeseori arbitrară. Nu înțelegem de ce Teatrul din Cluj sau cel din Brașov ar trebui considerate provinciale, și nu cel puțin trei din zece câte funcționează în București. Dincolo însă de criteriile artistice, situațiile de fapt își spun cuvântul, un cuvânt care atîrnă greu și uneori descw rajant.

Și în această stagiune, ca și în toate cele care au precedat-o, teatrele din provincie au dus lipsa unor personalități de conducere capabile să le aște așezare. Avem nevoie de patruzeci de directori și de tot atîția secretari literari, capabili să conceapă un repertoriu în legătură cu posibilitățile locale și cu obligațiile de cultură, iar acest repertoriu, odată gîndit, să-l traducă în fapt, și să-i supravegheze aplicarea. (Era pe vremuri un director al unui teatru îndepărtat de București, care, după ce își fixa un repertoriu magnific, juca tot ce îi venea la îndemână, înaintînd ministerului la sfîrșitul stagiunii doar afișele, magnifice, ale spectacolelor pe care nu le montase!)

Firește, un teatru provincial trebuie să însemne un focar de cultură în jurul căruia ziare și reviste, societăți literare, conferințe, concerte și expoziții să întrețină climatul creației artistice. În acest scop, un îndrumător de teatru, un mare autor, un mare regizor, un mare profesor sau un mare critic

trebuie să primească sarcina de a făuri, la conducerea instituției și de parte de larma Capitalei, o școală de teatru, oglindind, o viziune proprie, în împrejurările date. În general, nu utilajul scenic lipsește; avem scule, dar n-avem „nemți”, cum spune vestita glumă a lui Arghezi.

Teatrul, se face în primul rînd cu oameni, și în al doilea rînd cu mașini, și scînduri. Un dublu control al autorității teatrale și al presei de specialitate s-ar cuveni să limiteze însă arbitrarul conducerilor locale. Fiindcă tentația abuzului paralizază chiar bunăvoințele inițiale — iar devotările sporadice se pierd ușor în dezorganizarea generală. Așa se întîmplă ca scenele să fie deseori ocupate de spectacole mediocre, în timp ce altele, meritorii, să fie — din motive străine de valoarea lor estetică — pur și simplu asasinat.

Marii promotori de curente și viziunarii unui alt teatru ar trebui să accepte cu inima ușoară perspectiva unui stagiu într-un teatru de provincie. Din păcate însă, cei mai mulți preferă avantajele de confort ale Capitalei ocaziei de a-și realiza visul de artă... Ceea ce este destul de trist pentru o generație, și poate chiar pentru întreaga noastră societate...

îndeobște, repertoriile provinciei oscilează între doi poli: al premierei absolute și al imitației bucureștene. De teamă să nu greșescă, dar nu totdeauna capabili de judecăți personale asupra textelor, domnii directori se opresc fie la ceea ce niciodată nu a văzut la noi lumina rampei, fie la ceea ce posedă gir bucureștean, garantat! Ambele poziții sînt doar în aparență contradictorii, ele reflectă o spaimă similară.

CU privește exodul artiștilor spre Capitală, el este în largă măsură datorii insuficienței sau arbitrarului conducerilor locale. Fiindcă posibilitățile de manifestare în teatrele de provincie sînt mult mai mari, și nu se află artist veritabil care — în condițiuni suportabile — să nu prefere scena liberă. (Există, firește, și un balast actoricesc grăbit să facă figurație în Capitală — știind că n-ar putea face față rolurilor principale din provincie — dar despre acest surplus lipsit de

chemare se' cuvine să se ocupe mai curînd specialiștii în ale administrației).

Teatrul este o meserie grea, și nu doar o simplă vocație. Există actualmente o periculoasă tendință de a transforma în mentori și în profesori pe proaspeții absolvenți de la institut, scuiindu-i de aniă indispensabilei ucenicii. Nu credem că este cea mai bună cale de a-i ajuta. Prezumția juvenilă are farmecul ei; să nu ne închipuim însă că ea ar putea suplini confruntarea continuă a creației cu materialele. Teatrul românesc ar avea nevoie de genii, firește, dar și de nobili artiști capabili să edifice spectacole oneste și echilibrate. Să nu ne batem joc de public servindu-i experiențe dubioase de atelier, angoase de viață personală sau floricele de fantezie agramată. Ar fi de dorit ca experimentatorii să posede noțiunile elementare ale profesiei, înainte de a ne propune formulele lor inovatoare. Fiecare dintre noi a „inventat” Teatrul, dar în general zece ani după ce l'a studiat și l-a cunoscut pe cel scris cu literă mixă. Iar autorii de piese originale să ia aminte la osteneala și la cheltuirea de viață, la sacrificiile morale și materiale pe care le presupune transformarea visului lor în spectacol. Teatrul nu este o sursă sigură de venit, un Eldorado pentru ambițioși cu barbă prematură, sau pentru pensionari la talon edus. Dacă românul era născut „poet” — și, aflînd acest lucru, mereu versifică — de la un timp încoace a devenit și dramaturg, ceea ce este rareori spre folosul culturii și, de cele mai multe ori, spre chinul continuu al lumii de teatru.

Exigențele sporesc atunci cînd examinăm activitatea instituțiilor din Capitală, și în primul rînd cele care privesc repertoriul.

Este îndeobște facil să reproșezi unui teatru ceea ce nu a jucat într-o stagiune, istoria literaturii dramatice universale cuprinzînd mult mai numeroase capodopere decît se pot în zece luni înfățișa. Dar cînd e vorba de activitatea unui centru de cultură dispunînd de zece scene bine utilate, de subvenția statului și de un personal artistic plin

de înzeștrări, nu este excesiv să te aștepti la afișe cît de cit promițătoare și la realizări care să le confirme.

Prima cinstire și prima răspundere este a Teatrului Național. Generațiile tinere nu au trăit, așa cum în parte am avut noi prilejul, rolul formator, de limbă, de cultură, și de națiune al primei noastre scene. Noi am apucat vremurile în care un spectacol la Teatrul Național cwea sensul unei oficerii. Liceeni sau studenți, mergeam să ascultăm și să vedem spectacole, așa cum credincioșii se duceau la liturghie. Toată viața culturală a țării se-înfiripa în jurul Teatrului Național. Academicieni, profesori universitari, mari scriitori făceau parte din factorii de răspundere ai instituției; scriitorii, ^ pictorii, arhitecți contribuiau la gloria unor spectacole cinstite de prezența lui Nottara, a lui Iancu Petrescu, a lui Aristide Demetriad. În fiecare stagiune era obiceiul să se monteze Shakespeare, un Moliere, un mare romantic...

Prezența lui Radu Beligan în fruntea instituției este mai mult decît o promisiune. Marele actor are toate însușirile pentru a izbuti. îi urăm să aibă și bunăvoința necesară. Teatrul Național trebuie să-și onoreze tripla misiune: să prezinte pe clasicii străini, pe clasicii noștri și să promoveze literatura dramatică originală. Toate acestea onorînd pe autor și respectînd textul pe care l-a scris, încurajînd transformarea unui stat de salarii în. palmaresul unei trupe omogene, și edificînd spectacole care, fără să fie convenționale, să exprime un stil inimitabil — al Casei. Multe sînt de făcut, de la o echipă de tragedie antică și pînă la experimentările avangardiste, trecîndu-se an de an de la o epocă la alta, de la un scriitor necunoscut la unul uitat. Trebuie să ne gîndim, că există generații care n-au avut încă prilejul să vadă Oedip Rege, Hamlet, Avarul, Faust, — generații care ar fi dormice să contemple și să asculte ceea ce au citit, și să păstreze în memoria lor afectivă imaginea artiștilor de astăzi...

Faptul că nu s-a cinstit încă suta de ani de la nașterea lui Pirandello nu trebuie să ne surprindă, cînd la aniversarea lui Victor Eftimiu (optzeci de

ani de viață), singura lui piesă care s-a jucat a fost Sfirșitud pămîntului — o comedie ușoară și ocazională. Reluarea Scrisorii pierdute este, în schimb, un eveniment pozitiv. Ar fi de dorit ca el să fie urmat și de montarea celorlalte trei comedii ale lui Caragiale... Încercările ultramoderniste

— ne referim la cele lipsite de gust — ar Ovea în această din urmă ipoteză un termen de comparație: publicul și-ar da seama unde e grîul și unde e neghina. Deocamdată însă, dacă în materie de literatură dramatică originală s-au obținut (prin cele trei acte ale lui Paul Everac și prin „Enigma Ofciliei”) unele rezultate pozitive, este oare suficient pentru o stagiune a Teatrului Național, ca Thornton Wilder, Anouilh, Andre Barsacq, să aperse singuri „culorile” literaturii dramatice universale, Euripide avînd acces doar prin Sartre ?

Mai echilibrat și, în orice caz, cu o finalitate mai precisă, a fost repertoriul Teatrului Mic. Arthur Miller, Harold Pinter, Marin Sorescu au venit aer de familie. Iar „Ofițerul recrutor” a adus o notă de „clasicism” minor (minor dar „clasicism”). Cele două premiere ale Teatrului de Comedie (Eugen Ionescu „Ucigaș fără simbrie”, și Al. Popescu „Croitorii cei mari din Valahia”) ne-au făcut să regretăm că elementele de valoare ale instituției nu sînt mai sistematic încercate.

Repertoriul Teatrului Nottara are un neîndoielnic accent de improvizatie. De ce Albee alături de Capek, de ce Racine alături de Sergiu Fărcașianu, de ce „Vlad Anonimul” alături de „Vijelie în crengile de sassafras” ?

În orice caz, dacă închidem ochii și ne reamintim toate spectacolele din timpul stagiunii, ne apar cu accent de durată „Becket”-ul lui Jean Anouilh și „Idiotul” lui Andre Barsacq (de la Național), „Prețul” de Arthur Miller, „Ofițerul recrutor” și, desigur, „Ionă” de Marin Sorescu la Teatrul Mic; „Echilibrul fragil” de Edward Albee, „Enigmatica doamnă M”, „Adela” (la Nottara), „Melodia vacșoviană” de Zorin și „Meteorul” de Fr. Durrenmatt (la Teatrul L. St. Bulandra) și, cu egal relief, spectacolul de la I.A.T.C. realizat de Zoe

Anghel cu trei piese românești într-un act.

Trebuie să recunoaștem că, după îngrijorătoarea ofensivă din stagiunea precedentă, directorii de scenă s-au mai cumințit. Nu ne referim la elemente insuficient dotate, sau la strategii de culise naționale și internaționale. Scriem aceasta cu oarecare satisfacție, deoarece în apus „modernismul” ultimei generații a realizat între timp „progrese” înfricoșătoare. Ne mulțumim să cităm cîteva cazuri care ni s-a părut caracteristice.

Acum cîteva luni, Günter Grass, binecunoscutul dramaturg german, a amenințat că retrace dreptul de reprezentare a piesei sale „Davor” la Teatrul Municipal din Münster, dacă regizorul nu renunță la unele modificări arbitrare ale textului. Motive financiare împiedicînd teatrul să renunțe la spectacol și să recurgă la justiție, s-a acceptat voința autorului. La fiecare spectacol însă, după noua înțelegere, regizorul difuza în public foi volante, protestînd contra procedurii „nedemocratice și în opoziție cu spiriitul teatrului” la care recusesese autorul. Pasajele eliminate erau pe de altă parte înlocuite prin cortine transparente care purtau mențiunea „Cenzurat de G.J.G.” Pînă la urmă, la somația editurii lui Günter Grass, regizorul a renunțat la această insolită polemică.

Dar tînărul regizor Hans Neuenfels (în vîrstă de 28 ani) a reușit să-i depășească pînă și pe îndrăzneții săi colegi. Într-un spectacol pregătit la Stuttgart cu o piesă de Edward Albee „Totul în grădină”, Hans a încercat să urce pe scenă un W.C. Spre deosebire de cel din „D-ale carnavalului” — al lui Neuenfels urma să funcționeze în fața publicului. Edward Albee — în viață fiind, și prevenit la timp — s-a opus unei asemenea montări. Iar directorul de scenă a renunțat la spectacol, ceea ce a determinat de altfel și rezilierea contractului încheiat de Teatrul din Bochum cu același Ehrenfels.

Dar Edward Albee a avut neplăceri și cu piesa „Cui îi este teamă de Virginia Woolf”. Un regizor francez a pretins că textul ar fi fost inițial scris pentru două cupluri de homosexuali.

Ceea ce a atras dezmințirea categorică a scriitorului.

La Paris un spectacol recent cu piesa „Și-au pus florilor cătușe” ! de Arrabal (în montarea autorului), a dat naștere la situații oarecum bizare. Cităm două fragmente din cronică lui Poirot-Delpech (din „Le Monde”/8 octombrie 1969) — cronică de altfel elogioasă pentru piesă: „Este exact că unul din actori se arată în întregime gol, că emite urină pe scenă și că partenerii lui simulează că s-ar fi stropit. (...) Este de asemeni adevărat că, la intrare, spectatorii veniți pe-rechi, sint despărțiți, fiecare fiind condus la lacul lui pe întuneric, iar după spectacol, voluntarii, pentru „riu” sînt invitați să-și mîngie mîinile și să mărturisească public obscenități, cu un sac de hîrtie pe cap”.

Asemenea excесе au determinat reacții uneori surprinzătoare, lată, de exemplu, un text al lui Eugen Ionescu, un text care meriță să fie meditat de toți oamenii de teatru care își iau profesia în serios : „Continuă să fie un lucru în construcție, o societate, o întreagă lume, opera teatrală este și ceva care trebuie să fie descifrat, înțeles, cu laite cuvinte trebuie să înțelegem foarte bine ceea ce aceste personaje vor, spun, fac. Și putem ajunge să înțelegem... în teatru, directorul de scenă, personaj aproape inutil, afară doar ca regizor, este și nefast. Este un fel de dublură a scriitorului, cineva oare face „double emploi” cu altul. Un prost obicei vrea ca adeseori directorul de scenă să poată considera că textul nu există sau nu contează ; el vrea să facă o punere în scenă servindu-se de un text, în loc să servească textul în mod firesc, ceea ce este lucrul cel mai logic, fiindcă opera este textul, fiindcă intențiile sint în text, fiindcă acel univers este universul textului. Desigur, directorul de scenă este și el un om ca și autorul, el are și o voință de putere pe oare, în majoritatea cazurilor, autorul nu o are, autorul oare nu are decît o voință de exprimare. Desigur, dar atunci directorul de scenă să-și manifeste aiurea orgoliul, să se realizeze prin alte mijloace, politică, activitate practică, spre căi care îi sînt deschise. Ce caută el în teatru oare

este artă, care este expresie, care nu este putere ? Directorul de scenă, personaj inutil și nefast, intermediar periculos, un fel de vampir, un fel de personaj care batjocorește și desfigurează, o plagă a timpului nostru, cineva care-și caută un loc, nu-și găsește locul și îl ocupă alienînd autori, actori, și face totul ca ei să devină instrumentele lui ; iată în fond ce este alienarea — asta este exploatarea omului de către om”. (E. Ionescu, „Figaro litteraire” nr. 12/28 aug. 1968.)

Iată o serie de proteste care nu vin din mediile academice și convenționale, ci din partea unor scriitori unanim considerați drept avangardiști, ca Eugen Ionescu, Günter Grass, Edward Albee. (În bună tradiție revoluționară, contestarii atacă pe maestrul lor imediați, pe aceia care le-au arătat drumul.)

În aceeași ordine de idei s-ar cuveni să ne oprim o clipă la cele două spectacole Racine („Andromaca” la Ion Creangă și „Fedra” la Nottara), ambele — la nivel deosebit — insuficiente. Nici direcțiile de scenă, nici interpretările, nu au corespons misuni pe care și-au asumat-o.

Teatrul psihologic nu este la modă astăzi. Nimic nu pare mai inactual decît modul în care autorul „Berenicei” privea problemele inimii, mod care a ajuns cu anii, și în consecințele lui extreme, la piesa de adulter a Bulevardului.

Pentru actorii noștri însă, pentru publicul nostru care nu a trăit, ceas cu ceas, etapele rafinementelor occidentale, experiența unor spectacole Racine, Marivaux, Beaumarchais, Musset ar fi rodnică. Aceasta, firește, în ipoteza în care acești autori n-ar fi luați „peste picior” — în stilul grotesc de montare care tratează cu aceeași suverană condescendență pe un clasic sau pe Harold Pinter.

Se află în curs o experiență de reinnoire pe plan dramaturgie a piesei istorice românești.

Tradiția Delavrancea — Al. Davila a fost clătinată de scrisul lui Dan Tărchilă, Horia Lovinescu, Ion Omescu, Paul Anghel {ca să ținem seama în enunție de cronologia premierelor.) Dintre aceștia, Ion Omescu și Paul

Anghel sînt în actualitatea imediată. După ce a dat în „Veac de iarnă” o capodoperă a genului, Ion Omescu continuă în Săgetătorul, Vlad Anonimul să caute în perioadele de tranziție, în strălucirea efemeră a domniilor abia menționate de istorie, fermentii permanenți ai răscolirilor morale. CU despre Paul Anghel, mai puțin priceput în ale tehnicii dramatice și cu un ușor dispreț pentru „fieelles” (cum se spunea în Parisul presei burgheze, și la noi prim. 1900), aduce pe scenă un accent inedit de frumusețe literară, un dramatism al gândului care, în desfășurarea lui firească, devine, pe neașteptate și în mod surprinzător, dramatic. „Săptămîna patimilor” și „Viteazul” își joacă destinul în stagiunea abia începută. Dar mai sînt și alții care, în umbra celor de mai sus, scriu teatru istoric.

N-am dori să încheiem fără o mențiune pentru tentativele de teatru ale poezilor. Deocamdată, dintre ei, Marin Sorescu și Astaloș au ajuns să fie jucăți. Nu e vorba, firește, decît de o participare proporțională la viața scenei — viață oare, vai! — nu poate dura numai din poezie. Dar este util ca, pe lângă teatrul de consum, pe lângă piesa polițistă, să apară din cînd în cînd pe scenă un mesaj liric, în măsură să amintească izvoarele de noblețe ale genului.

”Trăim de altfel un mare moment de prefacere, atît în ceea ce privește literatura dramatică originală, arta interpretării și a regiei, cit și reorganizarea administrativă. Fie ca viitorul cadru să permită dezvoltarea talentelor actoricești — care sînt în număr impresionant. Vina care a dat artei pe

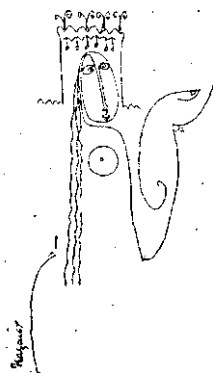
de Max, pe Maria Ventura, pe Nottara, este departe de a fi secăt... Nu există teatru, fie el în cea mai îndepărtată provincie, în care să nu existe actori dăruți, la nivelul celor mai buni pe care îi vedem în București.

Există pentru moment o tendință — foarte sănătoasă — de a se acorda teatrului de bulevard o libertate de manifestare care să exonereze în același timp bugetul public de obligația de a-l subvenționa. Este nedrept ca repertorii comerciale, care se susțin singure, să beneficieze de sprijin statal la egalitate cu repertoriul clasic. De asemenea, pare din ce în ce mai firească o „defuncționarizare” a cadrelor artistice, în așa măsură încît ele să înceteze de a conta ca un balast acolo unde au eșuat, pentru a se încerca utilizarea lor practică și eventual restructurarea lor artistică în spectacole sau chiar în companii dramatice autonome.

Nu întîmplător probleme adiacente artei dramatice propriu-zise ne-au răpit atenția. Ele au avut în stagiunea precedentă un rol hotărîtor.

De aceea ne mulțumim, ca încheiere, să sfătuim, în miezul stagiunii celei noi, pe directori să nu considere teatrele pe care le conduc drept teatre personale, pe autori să nu sacrifice genului pur distractiv creația de esență, pe regizori să păstreze modestia valorii autentice, iar pe actori să se respecte pentru a fi respectați.

Fiindcă teatrul nostru continuă să fie viu, și în dezvoltarea lui apar mereu germeni neașteptați și, uneori, realizări de o tulburătoare calitate.



sever ipei

teatrul muzical românesc

Se vorbește mult despre criza în care se află opera, ca gen. Ultimele producții apreciate unanim — chiar dacă nu din primul moment — fiind PeMeas și Wozzeck, din 1925, teatrul liric n-a mai cunoscut premiere care să aducă noutăți substanțiale, să modifice estetica spectacolului de operat modul în care muzica, textul și acțiunea se întrepătrund. Chiar dacă The Rake's progress de Stravinski, operele lui Ravel, unele dintre cele ale lui Milhaud sau Oedip al lui Ehescu reprezintă reușite certe, ele continuă doar diferite tendințe anterioare. Dar nu ideea spectacolului muzical este cea în agonie, ci un țel particular în care este el înțeles. Opera, ca sumă de convenții precizate de un anumit stil — bel-canto-ul italian de pildă, drama muzicală wagneriană, opera seria sau opera bufă a sec. XVII—XVIII — cu siguranță că n-are șanse de a supraviețui condițiilor istorice ce au determinat-o. Teatrul cîntat este, însă, un mod fundamental de manifestare artistică, probabil tot atât de peren ca și muzica pură, care apare pe primele trepte ale oricărei culturi muzicale (sub forma ritualurilor), la majoritatea civilizațiilor neeuropene aflîndu-se în centrul interesului pentru muzică. „Criza” actuală, dacă ea există, nu se referă la teatrul muzical, ci la compozitorii de operă. Cauzele ei sînt îndîrjirea cu care se cramponează unii muzicieni de cîte o formulă devenită ridicolă față de actuala evoluție artistică, lipsa uneia noi potrivită cu finuta intelectuală

a cercetărilor muzicale contemporane. S-ar mai putea adăuga și un anumit dezinteres al compozitorilor provocat de tendința învățămîntului muzical de a pregăti cîntăreți specializați într-unui dintre stilurile operislice, dar incapabili să se adapteze unor cerințe moderne de tehnică vocală. Dacă există mari instrumentiști care se dedică plini de pasiune muzicii contemporane, personalitățile de aceeași talie din rîndul cîntăreților se pot număra pe degete. „Criza” mondială a operei este, în fapt, o criză de imaginație și cîntăreți.

Se vorbește insistent, în ultima vreme, și despre destinele operei românești. Nu este o semeție nefondată, pentru că genul a fost mai des abordat la noi decît ne amintim în prima clipă, uneori cu certe reușite; în prezent există lucrări la nivelul general al școlii noastre contemporane, care propun atitudini inedite, chiar în context universal. Numai că, deseori, din ignoranță sau patimă, unele aspecte sînt înlăturate și altele, nesemnificative, exagerate. Fără să mai amintim de epoca „înaintașilor”, a vovedilurilor și a entuziașilor făuritori ai Operei Române ca instituție de prestigiu, la data premierei, Năpasta lui Sabin Drăgoi aducea noutatea unui spectacol pe un text de calitate transcris în sunete cu sobrietate și vehemență, așa cum cere tensiunea piesei de teatru. Mai mult, folcloristul Drăgoi îmbogățea muzica noastră cultă, urmînd singurul mod valabil de colaborare cu folcorul: invenția în spirit popular, prelucrată nu după canoanele occidentale, ci în chip adecvat esenței melodice, în forme și structuri compatibile cu aceasta. Apoi, Oedip este momentul în care destinele muzicii noastre se împletesc cu cele ale artei universale, lucru de necrezut pînă atunci. Moment cheie, sinteză unitară a diverselor punți de legătură dintre Enescu și muzica începutului de secol (post-romantism, impresionism, expresionism, neoclasicism) a căror rezonanță străbate discret, ea este în același timp o lucrare românească nu numai prin locul de naștere sau pentru că reprezintă ecoul unei sensibilități specifice, dar mai ales prin inovațiile muzicale pe care le aduce. Notăm, o dată în plus, că atitudinea lui

Enescu era aceea a unui bun cunoscător al folclorului nostru, de la care primea sugestia unor structuri și a unei logici de îmbinare a lor și, pe de altă parte, aceea a unui muzician de circulație universală care nu urma o linie epigonică, ci participa activ, alături de colegii săi de generație, la făurirea unui limbaj al timpului său. De aceea el este tradiția noastră adevărată, primul mare exemplu demn de urmat. În urma și în umbra sa, o serie de compozitori români au profitat de drumul deschis, fără, însă, tot atâta har, agerime și putere de sinteză. O reușită aparte, realizare dificilă și curajoasă în opera românească, este *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu. Curajoasă și dificilă, pentru că mulți s-au împotmolit în fața genului comic, renunțând la muzică în fața unui ilustrativism facil. Paul Constantinescu nu numai că se menține în sfera de interes a artei, dar propune și soluții noi. Curajoasă și pentru că folosește un text, foarte izbit în sine și bine cunoscut de public. Compozitorul jonglează — găsind echivalențe muzicale pentru piesă — cu vulgaritatea și cu banalul de prost gust (folclor al mahalalelor bucureștene), fără ca poziția sa de observator critic și obiectiv să-i fie subminată. Chiar dacă, în general, se ferește să părăsească drumuri bătute, *O noapte furtunoasă* este o lucrare izbită, conținând o serie de amănunte picante.

Iată măcar trei opere românești ce pot fi socotite momente de referință. Este de la sine înțeles că o repetare a acelorași experiențe astăzi n-ar prezenta nici un interes — astfel de încercări actuale au văzut totuși lumina rampei — dar, încorporate conștiinței noastre muzicale printr-o selecție valorică riguroasă, ele sînt dovada corectitudinii unui fel de gândire original. Printre realizările certe ale anilor noștri figurează Galileo Galilei, lucrarea de absolență a compozitorului Corneliu Cezar, din nefericire reprezentată doar de câteva ori datorită restricțiilor impuse de moștenitorii lui Brecht. Deși printre primele roade ale maturității, opera lui Corneliu Cezar are meritele unui spectacol în egală măsură viu, captivant și profund. O serie de „îndrăzneți” — aleatorismul, la acea dată ti-

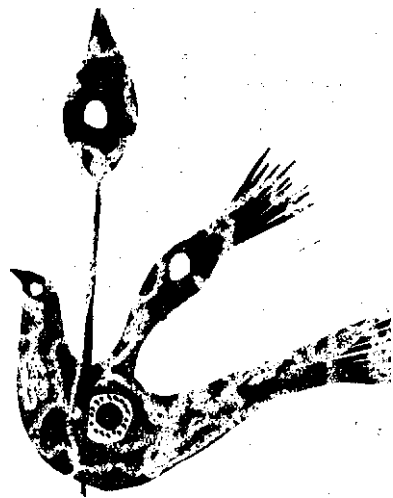
mid folosit la noi — plasate în mod funcțional și cu multă seriozitate artistică, valoarea intrinsecă a muzicii recomandă opera Galileo Galilei ca pe un jalon memorabil în arta românească. Alături, *Amorul doctor de Pascal Bentoiu*, cuprinsă armonios în coordonatele creației acestui compozitor de indiscutabil talent și integritate, dar preferind încă starea de expectativă, reținerea, efervescenței novatoare. Totuși Bentoiu este un muzician autentic, stăpîn pe meseria ce-o practică și *Amorul doctor* a fost întâmpinată cu entuziasm și în străinătate. Continuînd lista, *Zamolxis*, operă de Liviu Slodeanu, prezentată — sperăm că numai pentru moment — doar la Radio, și o serie de producții ale lui Doru Popovici. Paralel cu acestea, creația lui Gh. Dumitrescu, autor al unui ciclu inspirat din istoria patriei, din care *Decehal* — montat cu mult fast în această stagiune, — constituie o etapă în munca de-a se dedica ideii de operă națională, patriotică. Din punct de vedere muzical, autortd își propune ca scop esențial accesibilitatea : nu numai împărțirea operei în arii, duete, scene de ansamblu, dar și teme, armoniile, orchestrația sînt dovada unei culturi asimilate, a faptului că autorul se integrează unui limbaj muzical la care face mereu referiri precise. Deoebal folosește legile armoniei romantice cu dese aluzii la Prokofiev, rar pasaje polifonice scurte, modul de folosire a folclorului aparține unui sistem preenescian, iar orchestrația se ocupă de dublarea partidelor vocale sau de volumul sonor.

Enumerarea bogată arată interesul compozitorilor noștri pentru acest gen, contrar presupunerilor apriorice. Vitalitatea operei românești nu este dovedită însă numai de acest mozaic, uneori derutant, de tendințe, ci și de posibilitățile ce le au autorii români de a interveni activ în evoluția muzicii contemporane. Astfel, la cealaltă extremă, o viitoare premieră (în 1970, în R.F.G.) a lucrării *Ca n'aura pas le prix Nobel de Aurel Stroe* (libret Paul Sterian) care în domeniul operei reamintește clipa încă nerepetată a creației lui Enescu, dialogul dus de pe poziții de egalitate cu muzica universală. Credincios esteticii

sale, A. Stroe concepe o sinteză a experiențelor lui precedente controlând materialul muzical cu mijloace furnizate de teoria informației. Pe plan dramatic Ca naura pas le pnix Nobel este o critică a convențiilor de orice natură, de la teatrul și opera tradițională la anti-teatrul zilelor noastre. Iată, din'noUi dovada crizei unui mod îngust de a defini spectacolul muzical, și nu a genului în sine.

Nu trebuie neglijat nici faptul că, prin posibilitățile complexe de a influența pe care le are, teatrul muzical poate deveni un instrument eficient în înfăptuirea, nu numai a politicii artistice, dar și a celei educative. De aceea, întotdeauna trebuie avut grijă ca cele două deziderate să se întâlnească și ținut seama de faptul că un titlu nu poate salva un libret convențional, stângaci și o muzică neinteresantă. Și invers, că mai curînd vom discredita ideea spectacolului, mai curînd vom îndepărta publicul dacă sentimente și gânduri înaripate vor fi însoțite de

comentarii sonore plate și neinspirate. Nu cred că putem servi idealurile scumpe societății noastre contemporane cu mijloace pe care Năpasta lui Sabin Drăgoi le depășise. Este nevoie de lucrări mobilizatoare, trebuie să fim atenți la eficiența cu care se obțin aceste lucrări: nu numai intenții frumoase care nu prind viață, dar și creații artistice. Dacă privim mai puțin superficial, observăm, ușor că muzica românească are o experiență neașteptat de întinsă în acest domeniu, punctată de realizări incontestabile și că, în prezent, o serie de compozitori sint vizibil atrași de mirajul plin de făgăduinți al acestui mod de expresie. Nu cred că printre ei nu se găsesc destui care să dorească și să poată crea opere ce ar justifica eforturile umane și financiare pe care o montare le presupune. Realizările din celelalte genuri muzicale, curentul de opinie, maturitatea școlii noastre de compoziție ne asigură de pe acum de reușită.



d. i. suchianu

încercări originale

S-a făcut de curând un film românesc după basmul „Tinerete fără bătrânețe”.

Un român (Lazăr Șeineanu) scrisese (în limba franceză) un voluminos volum despre basme, lucrare oarecum unică în această materie, unde se analizau toate temele poveștilor și legendelor din cele cinci continente. Unul din motivele epice cele mai răspândite este moartea și nemurirea, adică „tineretea fără de bătrânețe și viața fără de moarte”. Totuși basmul cules de Ispirescu, purtând acest titlu, este unic în lume. Lucru rar în falezor, unde temele au o circulație mondială, unde aceeași poveste o regăsim pretutindeni, pe Dimbovița și pe Gange, în Anzi și în Balcani. Tema nemuririi e poate subiectul de basm cel mai folosit. Totuși, repet: povestea lui Ispirescu e unică. Diferă de tot ce s-a făcut pînă acum de-a lungul veacurilor și pămîntului, căci introduce o idee nouă; o idee iconoclastă și revoluționară, anume: **moartea morții**. Moartea, numai ea, nu cunoaște moartea. Cel puțin aceasta era părerea ortodoxă pînă la această tulburătoare poveste românească unde pentru prima oară moartea, ca personaj de mitologie, este amenințată să-și piardă nemurirea. Vă aduceți aminte cum Făt-Frurnos, întors din călătoria lui din fundul Timpului, găsește doar un tron hodorogit; îl deschide, dar în el nimic nu mai găsește; ridică ușor capacul chichiței; în chichiță iarăși nimic nu mai era; dar în chichiță un glas slăbănogit îi zice: „De mai întîrzi ai, mă prăpădeam și eu...” O palmă îi trase Moartea lui Făt-Frurnos, care se us-

oase și se făcuse oîriig în chichiță, și el căzu, și îndată se și făcu țarină.

Această „palmă” este o imagine de o imensă frumusețe. Stăpâna noastră a tuturor, Moartea, Logodnica Lumii, iat-o aproape detronată din regescul ei privilegiu: veșnicia. Detronată de un modest pămîntean. Moartea, furioasă, jignită, păimuește pe acel muritor. O palmă care exprimă ciuda, furia, pofta foarte pămînteană de a se răzbuna, de a-și vărsa supărarea, de a triumfa, ou violență și năduf, după uzurparea pe care fusese cît p-aci s-ou suferi. Majestatea Sa Pieirea și Vremelnicia se reasează deci în scaun, pleznind o strașnică palmă obraznicului care îndrăznise să se măsoare cu dînisa.

Această priveliște poetică, singur basmul românesc, dintre toate basmele lumii, a imaginat-o și zugrăvit-o. Din păcate, cum am spus, frumusețea ei ține de poezie și ou greu se poate face din asta un film. Idee foarte modernizantă, căoi este curajul omului de azi de a sfida, de a înfrunta cel mai puternic stăpîn: Moartea.

O regizoare de cinema româncă a găsit pentru a doua oară ceva original care să înnoiască și să modernizeze banala poveste a vieții veșnice. Este Elizabetja Bostan. Ca și în istorisirea culeasă de Ispirescu, adaosul revoluționar, adaosul de originalitate este așezat la sfîrșit, ou o poantă, sau mai exact ca o explozie, ca o bombă; ca o încununare a vitejiilor și izbânzilor lui Făt-Frurnos. Fata de împărat, Tănăra lui soție, era în materie de nemurire, cum s-ar zice azi, o cumulară. Ea își trăgea imortalitatea pe de o parte din calitatea ei de cetățeană a împărăției Tinereții fără Bătrânețe și Vieții fără de Moarte. Pe de altă parte era Zînă, stare civilă care conferă **de jure** nemurire.

Ea și cu iubitul se plimbau prin fermecătoarele locuri ale împărăției cînd, din nebăgare de seamă, el bea din apa plîngerii, din izvorul dorului. Ea, înspăimîntată, îl vede și strigă: „Ai băut ! !” El rămâne âncremeoit, cu palmele împreunate ca o cupă în care mai este încă apă luată din fîntina suspinelor. Atunoi Ea, cu un gest hieratic și vocea gravă a marilor legă-minte, zice: „Cu bună știință și deplină

voință, beau din această apă a dorințelor neîmplinite pentru a cunoaște și eu tristețea și grijile, supărarea și amărăciunea, alături de tine, soțul meu, alesul meu". Și bea din palmele iubitelui, pentru a deveni și ea muritoare.

Este în acest sfârșit de poveste o dublă frumusețe* - aceea a fidelității, care e tot o față a nemuririi, căci jurământul credincios sau este veșnic, sau nu mai este deloc. Iar, pe de altă parte, avem aoi ideea onoarei de a fi muritor, cinstea de a onoaște riscul și primejdia, adică viața. Înalta frumusețe a acestei idei se lașază ca un prelung „punct-de-orgă” peste sclipitoarea frumusețe a lucrurilor și locurilor (impresumitoare).

(Filmul Elisabetei Bostan a fost o deplină reușită. La festivalul de la Moscova a întâmpinat un prestigios succes. Mai târziu a câștigat un premiu (printre 300 de concurenți). Și lucrarea a fost cumpărată în bloc pentru nenumărate țări.

În același timp ou basmul acesta, un scriitor român, Ioan Grigorescu, autor alii mai multor scenarii de succes, împreună cu Manole Marous, regizorul unor filme îndrăznețe ca *Viața nu iartă* sau *Zodia fecioarei* — poveste a suferinței pentru păcatele altuia (solidaritatea în durere oare leagă om de om într-o dulce și tristă înfrățire) — au filmat moartea. Nu accidentul, văzut de afară; nu cea moarte exterioară, cea „mort, oette chose qui n'arrive qu'aux autres”, oum spunea Valery, ci moartea văzută pe dinăuntru, moartea pe oare o murim personal, propria noastră moarte, „le mourir”, „el morir”, „murirea” celui care moare.

¹ Psihologia cunoaște ceva din această curioasă conduită. Cunoaște structura și conținutul „actului de a muri”. Se numește „le moi des mourants”, „das Ich der Sterbenden”, cea imagerie panoramică a scăpaților de la înec sau de la spânzurătoare, care ne spun că și-au văzut într-o desfășurare panoramică, întreaga viață. Iar când cel salvat fusese un înzăpezit înghețat, ne povestește că a avut un vis lung care se petrecea în vaste saloane divin încălzite, în mijlocul unor petreceri fierbinți, cu mii de luminări aprinse, cu

focuri uriașe arzând în sobe monumentale, cu baluri în culori calde, și alte asemenea înfocate lucruri.

Eroul este un înghețat, un înzăpezit. Dar nu fiindcă se rătăcise în munți, ci pentru că așa voia el, și așa îi cerea datoria. Comunist ilegalist, avea întâlnire cu un alt ilegalist într-o sondă părăsită, pe un ger și pe un viscol cumplit. Așteaptă, se căsnește să nu adoarmă (căci știe că nu se va mai deștepta), și iar îl așteaptă pe tovarășul care nu vine și, bineînțeles, totuși, adoarme și visează, acel vis lung al omului categoric angajat în conduita morții. Filmul lui Grigorescu și Marcus este acel vis. Povestea lor e fotografierea, imagine cu imagine, a morții. E prima oară că arta cinematografică a muririi pentru împlinirea datoriei, zăgrăvește asta. Prima, căci admirabilul *Belles de Nuit* al lui Rene Clăii descria doar refugiul în vis, evadarea în vis, și nu visul silit al omului care își moare moartea. Și, spre cinstea cineaștilor noștri, riscata, acrobatica lor încercare reușește. Este un exemplu rar de onirism realist. Structura visului, totodată deslănată și coerentă, această factură specială e respectată. Am spus coerentă, pentru că dezordinea imaginilor se grupează totuși organic în jurul unor centre de interes care sînt dorințele, sau invers, temerile refulate. Refulate sau fiindcă sînt foarte grave, sau pentru că sînt foarte neînsemnate (și deci ne jenu prin neînsemnătatea lor, îndemnîndu-ne să le alungăm din minte). În filmul de care ne ocupăm, aceste canoane, aoeastă, cum se zice azi, legitate a visului, există. Știm care erau oentrele de interes, ideile care oboseau pe adormit: dorea ca tovarășul să vină, spera că aoeasta va veni, se silea să nu adoarmă, se gîndea la misiunea conspirativă care avea să i se dea, la primejdiile ei, la eventualitatea de a fi prins, iar, în acest caz, se gîndea cum va fi apărat de ai lui etc. Iată, cu titlu de exemplu, oiteva imagini de vis, imagini fulger, încărcate cu un simbolism mult mai intens decît în viața de veghe. Ilegalistul nostru începuse prin a se duce la casa tovarășului său. Soția acestuia este, pentru un oomunist, o ființă eroică împărțind cu soțul toate primejdiile, toate suferințele, toate iz-

bînzile, toate dramele. Venerația pentru, ea se va manifesta în vis prin portrete, atitudini, purtări, situații adecvate acestor respectabile trăsături. O vedem apărând de mai multe ori, așa, scurt și neașteptat, precum aparițiile de vis. Odată, o vedem lipind dragăstos capul ei de spinarea unui avocat cam caraghios, guraliv și sigur imbecil, avocat pe oare ea nu-l cunoscuse niciodată, dar pe care adormitul îl întâlnește în tren. Atitudinea ei afectuoasă arată în chip extravagant și figurat recunoștința comunistului pentru avocatul care îl va apăra de călăii tribunalelor.

Dar sentimentul de venerație, de adorație al muribundului nostru pentru această sfântă femeie, îl va mai exprima o dată îmbrăcând-o în haina albă de mireasă, simbol al fidelității conjugale, emblemă și nimb sacru al matrianoniului. Sfânta va sta în fața altarului, dar (cum se întâmplă în vis, unde toate se amestecă și se încurcă) ea va avea lîngă ea, în loc de soț, și pe locul de soț, pe însuși muribundul nostru. Totuși nu va fi nici adulter, nici bigamie, nici trădare, ci exprimarea în limbajul suprarealist, al visului, a ideii de adorație, respect și devotament... Este ideea foarte simbolistă că ea e femeia ideală, pe oare orice comunist ar vrea-o de soție, iai el cel dintâi...

O altă onirică amestecătură mai întâlnim și cînd, visându-se în închisoare, eroul nostru e prevenit că va fi torturat pentru a fi silit să-și denunțe tovarășii, în celulă apar două personaje: un turnător, spion de profesie, care îl povățuiește părintește să trădeze. Apoi un câine lup. Deținutul e obișnuit să asocieze imaginea polițistului cu aceea a câinilor savant dresați. De asemenea, în imaginația întemnițatului, torWa tip pentru a te face să vorbești este chinul insomniei provocate. Este împiedicarea de a adormi, este trezirea nemiloasă, de îndată ce ai ațipit. D? aceea, visul eroului nostru se încurcă foarte fantezist, totuși foarte verosimili, așa: câinele e dresat să te scoale din somn ori de cîte ori adormi. Dar, justă întoarcere a lucrurilor, câinele, probabil extenuat după alte lucrări de insomnie experimentală, și deși dresat să stea mereu treaz și atent, e totuși răpus de oboseală. Extenuat, adoarme și el. Iro-

nică, fantezistă situație și tipic onirică. Amestec de caraghios și de sinistru. Atunci eroul își va face o răzbunătoare plăcere să trezească, el, pe câine, ori de cîte ori acesta e gata să ațipească. Torturatul își torturează la rîndul său călăul.

Iată și altă secvență bine potrivită cu gândurile adormitului și cu psihologia specială a foarte specialului său vis de muribund. La un moment al visului, el face un lucru foarte logic și omenesc. Văzând că celălalt nu vine și că el riscă să moară înghețat, se întoarce în oraș, unde două femei îl fricționează cu zăpadă și-l readuc la viață, la sănătate. Este răbufnirea dorinței lașe de a ieși, singur, din încurcătură; dorință refulată de rușine, și răbufniri în vis. Dar iată și refularea inversă. După această mică ooncesie prin care consimțise un moment să fie un simplu și banal înzăpezit salvat de bunii sămariteni, militantul din el se redeșteaptă. Redevine activistul pătruns de datoria de a aștepta la infinit pe tovarășul de misiune. Deai (toate astea în vis), se va întoarce, calm și dărz, la sonda părăsită, la viscol, la înghețare și moarte. Asta, cum an» spus, în vis. Căci în realitate stătuse neclintit la post.

Dacă aș mai vedea o dată filmul, aș mai descoperi poate și alte detalii de acestea oare, în cîteva secunde, evocă întreaga, complexa situație a personajului, în rezumat, se va fotografia, moment cu moment, cum se moare pentru datoria de oombatant social.

O mică remarcă privitoare la culoare. Psihologii au observat că, de obicei, visul nu e oolorat, ci alb-și-negru. Or. în filmul nostru, viața trează e prezentată în aib-și-negru, iar tocmai visul e multicolor. Pare greșit. Pare fals. Dar dacă ne gândim că, în acea poveste, viața de veghe se petrece în viscol, în zăpadă, unde totul e alb, alb închis, alb deschis, alb ton-pe-ton, dar numai și mereu alb; apoi, dacă ne gândim că visele înzăpezitelor și înghețatilor sînt plinie de palate bine încălzite, petreceri înfocate, musafiri în haine strălucitoare, focuri gigantice în cămine, mii de lămpi multicolore, vedem că tot ceea ce părea, în principiu, contrar legilor visului, tocmai că le respectă, în această excepțională, specială împrejurare.

radu bogdan



bruegel

Ce teme al destinului face ca, la 400 de ani după moarte, bătrînul Bruegel să se bucure de prețuirea unei lumi care, în însemnată măsură, pare să fi răsturnat idealul artistic venerat de genialul flamand? S-ar crede că în această lume — cu abstractizările ei de tot felul, cu concretizările ei în stil „op” și „pop”, ca să nu mai vorbim de întregul cortegiu de surprize care le-a urmat — imaginile fantastului giumbușlucar de odinioară, pictor ai țaranilor, cum i s-a mai spus, fac figură mult prea cuminte. Candorile sale, voite sau nevoite, au fost întrecute de pictori încă și mai candizi, proverbele sale travestite în ghicitori și diableriile sale macabre iscate din taifasul glumeț cu moartea, concurate de tainele încă și mai ascunse ale artiștilor suprarealiști, hazul său primitiv, savuros și fără perdea, lăsat în umbră de comedienii de astăzi ai paletei, pentru care niciodată un șoc nu e îndeajuns de exploziv, un hohot destul de zgomotos. Și cum Bruegel nu e nici atât de savant încît să placă prețioșilor, nici atât de simplu încît să și-l explice cei lipsiți de pretenții, te întrebî unde în opera lui trebuie căutat numitorul comun care unește trecutul cu prezentul și face din picturile sale mărturie ale nemuririi?

Că Bruegel răspunde unui gust al zilelor noastre este evident. Unui gust, mai mult, poate, decît unei concepții. Și dacă, de pildă, în favoarea unui artist ca Bosch pledează succesul actual a tot ce vizează absurdul, enigmaticul și fantasticul, tonusul simțitor mai scăzut al ciudățeniilor lui Bruegel — la care, indiscutabil, colcăie mai puține vietăți ale infernului și adie mai puține miasme vrăjitoarești — pare să indice că un insolit de altă natură

menține pe autorul Parabolei orbilor în contemporaneitate. Că bizateria lui Bruegel constituie acel numitor comun despre care vorbeam (și care nu trebuie confundat aici cu insolitul propriu oricărei manifestări originale), mi se pare în afara îndoielii. Dar tot atât de profundă e convingerea mea că notele particulare ale acestei bizaterii sînt de fapt ipostazele unei permanențe de simțire umană care, de-a lungul veacurilor, l-a pus de fiecare dată pe spectator în fața acelorași năzuinți și probleme; numai că travestite și îmbibate de parfumul epocii, ca să recurg la un eufemism menit să înlocuiască ideea adecvării.

Ceea ce posedă imaginile lui Bruegel este tocmai o putere de adecvare la contemporaneitatea noastră. Există în limbajul lor o modalitate care ne convine, în fantezia, artistului în apel la care răspundem. Sîntem în acord cu Bruegel. Poate pentru că în peisajele lui (mă gîndesc la Vinătorii în zăpadă, sau la Ziua întunecată) răsfirările crengilor nude, amurgul, ceața depărtării, răcoarea se împletesc cu neliniștile și tăcerea, cu singurătatea și melancolia, parcă născîndu-se din ele, parcă născîndu-le, în orice caz într-un chip neobișnuit, învăluit într-o atmosferă particulară. Sau poate pentru că foarte adesea expresia oamenilor lui (mă gîndesc la deja amintita Parabolă a orbilor, la Cerșetorii, la unele detalii din Cearta Carnavalului cu Rusaliile, sau din Triumful morții) ascunde, sub masca grotescului și a caricaturalului, convulsiunile suferinței și dramei, ale mizeriei și samavolniciei, ale măcelului și estropierii. N-ar fi drept să se spună că Bruegel este un pictor al angoaselor; propriu-zis nu teama planează peste întinderile lumii sale, ci mai degrabă un fior al necunoscutului o străbate, iscat de aparența a felurite năzdrăvănii și felurite grimase, care dau înfățișare aceluși grotesc care ne tulbură și care, uneori, capătă trăsăturile tragicului. Și totuși, chiar dacă nu e angoasantă, neliniștea aceasta — căci neliniște este — atinge undeva, prin expresivitatea ei, resorturile noastre profunde, intime. Și mai sîntem în acord cu Bruegel și poate pentru că, așa cum*evocă în noi înțelepciunea bufonului, asociată cu clin-

chetul zurgălăilor din scufia pe care acesta o poartă, el exaltă în noi robustețea, vitalitatea, veselia, jocul, chiotul și troyutul dansului, voluptatea odihnei și savorile degustării, unind toată această plenitudine a simțirii, toate aceste delicii ale ei, cu un fel de umor subversiv — altul decât acel umor negru care, de pildă, se face simțit într-un tablou ca Dulie Griet — un umor nu întotdeauna îndeajuns

de acid ca să-l numești persiflant, nici destul de grav ca să-l consideri tragic, dar suficient de insinuant ca să-i percepi ironia (mă gândesc la Prînzul ele nuntă, la Dansul țărănesc, la Țara huzurului). Dar cine l-ar putea cuprinde, pentru a ni-l justifica astăzi, pe bătrînul Bruegel? Toate rămîn simple exegeze pe marginea unui mister hazliu și îmbietor, care continuă să ne înfrumusețe visările, chiar și cele mai înfricoșătoare...

rem bi* a i i dl e l l i • e • i m m

S-au împlinit 300 de ani de la moartea lui Rembrandt și aproape un secol de cînd pictura, proclamîndu-și emanciparea de sub ceea ce socotea a fi fost o tiranie a clar-obscurului, a părăsit matca acelei tradiții pe care cîndva tocmai fiul de morar de la gurile Rinului a ridicat-o pe cele mai înalte culmi ale ei. Să însemne comemorarea marcată de acest tricentenar un simplu act de pietate istorică manifestată celui care, încetînd să mai constituie un ideal, a devenit un mit? Ca și în cazul lui Bruegel, te întrebî unde se ascunde fondul autentic din simțirea și gîndirea care cinstesc astăzi memoria genialului dispărut? Întrebare, firește, retorică, și totuși nu pe de-a^ntregul lipsită de alt temei, căci a născut-o contrastul dintre arta lui Rembrandt și aceea a zilelor noastre, între el și noi a intervenit, undeva, o ruptură. Inutil să negăm. Dar undeva s-a păstrat și o legătură, s-a afirmat o continuitate, și ponderea a ceea ce ne leagă o depășește cu mult pe cea a pricinilor care ne despart.

Clar-obscurul lui Rembrandt nu este numai o convenție plastică, nici numai un limbaj al viziunii, și nici numai o tehnică. Desigur, el dă chip unor forme, definește niște obiecte în spațiu, stabilește între ele niște relații, ne permite să recunoaștem o realitate. Dar clar-obscurul lui Rembrandt este elementul cel mai puțin realist al picturii

sale, aproape m-ași încumeta să spun că este elementul ei anti-realist. Bine înțeles, cîtă vreme vorbim despre realitatea aparențelor. Numai că Rembrandt e un pictor al lumii de dincolo de aparențe. Rembrandt revelează. Și ceea ce revelează el aparține unei lumi a spiritului. A spiritului uman și creație a acestuia, finalitate a acestuia, în folosul acestuia. Clar-obscurul lui Rembrandt are, prin excelență, o funcțiune spirituală. El transcende înțelesul simplelor aparențe și o face fără teama de a le trăda, tocmai pentru că ele nu sînt decît intermediarele — adesea neloiale, oponente — ale unui adevăr mai profund. Printr-o asemenea situație față de natură, față de obiecte, Rembrandt este modern. Așa cum este modern Cezanne, pentru că „micii sale senzații” — cum îi plăcea s-o numească — i-a conferit un rol guvernat de spirit, nu doar exprimat de simțuri.

Pentru om, confruntarea dintre lumină și întuneric a însemnat din totdeauna un prilej de înfiorare dramatică, în trecerea de la cunoscut la necunoscut, și invers, nu ești niciodată stăpînul deplin al lucrurilor; ești cînd posedat de ele, cînd posesorul lor. De ce sînt răsăriturile și amurgurile atît de impresionante? Nu sînt ele simboluri ale unor nașteri și ale unor morți, creșteri și descreșteri de lumină care conferă obiectelor o devenire?

Martor al acestei deveniri, simți cum lucrurile îți scapă și, pătruns de prefacerea lor, meditezi la rostul care o poruncește. E ceea ce se întâmplă cu tine — chiar fără să-ți dai întotdeauna seama — când te afli în fața unui tablou de Rembrandt. Garda de noapte, Bethsabe, Logodnica evreică, Sindicii postăvari, sau Pelerinii din Emaus sînt opere foarte diferite între ele. Oprindu-te la ceea ce vezi în imediat, la ceea ce înțelegi din scenă sau știi despre povestire, ai impresia că i-ai captat cu ușurință sensul. Dar e numai o impresie. Adevărata cunoaștere începe acolo unde sfîrșește pretextul ei. Iată, de pildă, Haman cerînd îndurare Estherei, imensa pînză de la muzeul Republicii. Nu episodul biblic țese misterul acestui tablou, ci strălu-

cirile prețioase ale hlamidei reginei, imersiunile personajelor din umbră, toate acele jocuri de lumină care transformă pasta, culoarea, într-un cuvînt materia, în bulgări incandescenti de aur. Intervine aici o înnobilitate a materiei de către spiritul care o folosește, o prelucrează; prin mijlocirea ei omul își dovedește puterile de demiurg. Acestei afirmări a miracolului, acestei magii, îi datorează Rembrandt permanența, actualitatea. Aici se întâlnește el cu artistul de astăzi, în această voință de creare și de transfigurare, care nu se mulțumește numai cu ceea ce oferă realitatea, natura, ci pleacă de la ele, nu pentru a le „reda”, ci pentru a se exprima pe sine, ca om, în aspirațiile sale cele mai înalte. Firește: Est modus in rebus...

henri matisse

i l l B i i l l l I

Centenarul nașterii lui Henri Matisse a readus în discuția publică de pretutindeni (spun discuția, iar nu amintirea, de oarece amintirea nu a pălit niciodată), una din cele mai mari figuri picturale ale veacului nostru. Figură singulară și nobilă, plină de presanță, pictor profund original, care în arta sa a știut să confere intimității un stil și confortului sufletească o demnitate. Căci intimismul picturii lui Matisse, voința lui de decorativ, de bucurie vizuală iscată din ritmuri și culoare, din senzuale arabescuri ale liniei și din voluptoase incantații ale galbenului, roșului sau verdelui, rămîn strîns împletite cu rigorile spiritului, cu exigența lui înaltă și severă. Există în pictura lui Matisse și exaltare a culorii, dar și rafinament, și expresivitate puternic sonoră, dar și sentiment comunicat în tăcere, și mișcare volubilă, dar și repaus odihnitor, iar pretutindeni unduiește o suflare de poezie, de lirism încărcat cu grație și strălucire. Toate acestea devin posibile într-o perfectă unitate, într-o deplină armonie, tocmai pentru că sînt

supuse imperiului spiritualității, disciplinei coordonatoare a minții, care decantînd esențializează și transfigurează. Nu-mi pot îngădui să intru aici, pe un spațiu atît de restrîns, în analiza unor tablouri. Mă voi opri totuși la unul singur, invocat adesea, de unii cu multă admirație, de alții cu oarecare nedumerire, tablou din vremea cînd Matisse împlinea 40 de ani, și pe care el însuși îl prețuia în mod deosebit, un tablou cheie: Dansul, destinat să orneze peretele vast al unei locuințe. E o imagine în care simplitatea pare redusă la schemă. Reprezintă cîteva figuri de un roșu violent pe fond albastru, strînse puternic în curbura și frîngerile liniei care le conturează, înlănțuite ritmic într-o desfășurare de dans. N-ași spune că tabloul e pe atît de încîntător, pe cît a fost — în evoluția lui Matisse — de concludent și de important. El oferă însă cheia unei clare înțelegeri a modului cum s-a cristalizat în pictor, cum s-a definit în conștiința și simțirea lui, raportul dintre plăcerile ochiului și satisfacția minții. într-un fel, poate că

această operă marchează însăși trecerea lui Matisse de la fovism spre ceea ce a devenit artistul ulterior, și care nu poartă o etichetă tocmai pentru că îl reprezintă în singularitatea lui. Tabloul se situează sub semnul ritmului: ritm de linie, ritm de culoare, ritm de mișcare, ritm de compoziție, totul convergînd prin mijloace pur plastice spre sinteza ideii de dans, de joc, de bucurie, de viață. Iar spiritul, potențele lui, se ascund în chiar expresia acestei sinteze, în forța care îi face valoarea. Am văzut una din variantele acestui tablou la muzeul Ermitaj din Lenin-grad. Mă gîndeam, privind-o, la admirabilele cuvinte publicate de Matisse într-o revistă pariziană, încă înainte de primul război mondial : „Pentru mine — spune el — expresia nu rezidă în pasiunea care izbucnește pe un obraz sau care se afirmă printr-o mișcare violentă. Ea e în toată dispoziția tabloului : locul ocupat de corpuri, golurile din jurul lor, proporțiile, toate acestea își au partea. Compoziția este arta de a aranja într-o manieră deco-

rativă felurilele elemente de care dispune pictorul pentru a-și exprima sentimentele, într-un tablou fiecare parte trebuie să fie vizibilă și să-și joace rolul ce-i revine, principal ori secundar. Tot ce nu are utilitate în tablou este, prin chiar aceasta, dăunător. O operă comportă o armonie de ansamblu : orice detaliu de prisos ar lua în mintea spectatorului locul unui detaliu esențial”. Într-o scrisoare adresată unui conservator de muzeu din Statele Unite, Matisse mai spunea : „Cred că studiul prin desen este esențial. Dacă desenul e de domeniul spiritului iar culoarea de domeniul senzualității, trebuie mai întîi să desenezi pentru a cultiva spiritul și a putea să conduci culoarea pe o cale spirituală”. Acestui crez Matisse i-a fost fidel toată viața, în tot ce a pictat. De aici, covîrșitorul număr de schițe desenate care precedau la dînsul imaginea ultimă a tabloului, întru atingerea cele mai pure, mai spirituale sinteze. A fost secretul artei sale.

paul goma

t.v.r. — octombrie

De la o vreme, despre orice ai încerca să scrii, simți că te trage condeiul către cele două ofuri naționale: fotbalul și filmul. Cu fotbalul am scos-o cumva la capăt, în cele din urmă s-au găsit unsprezece jucători și o sută zece mii de entuziaști — și iertători — care, umăr la umăr au făcut ce-au putut și și-atu procurat bilete pentru Mexic. Bravo lor ! Bravo nouă!

Numai că, așa cum just a remarcat un cineast, filmul nu-i fotbal. Și dacă nu-i, nu-i și pace, n-ai ce-i face. Dar dacă nu-i fotbal, atunci ce e ? Că.. film nu e. Despre „veșnic tânăra cinematografie românească” s-a vorbit și s-a scris și iar s-a vorbit — în vînt. Pentru că cineștii noștri joacă fără public în toate sensurile posibile) și știu ei ce fac (oare ?), neadmițînd imixtiuni în treburile lor interne. În ochii lor, cronicarii (cu excepția celor care strigă : ura ! cînd li se face semn) sînt niște terchea-berchea, care habar n-au ce-i cu arta nr. 7. Dar nu ne propunem să dezvăluim viciile fundamentale ale cinematografeii noastre — vicii, de altfel, știute de toată lumea. Atîta vreme cît ia obiecțiile fondate și civilizate ale unui cronicar cu privire la un film, cutare regizor îi dă scînteietoarea de inteligență replică: „Fă dumneata altul mai bun !” — dialogul nu e posibil.

În rîndurile de față ne propunem un monolog — e mai sănătos — pe marginea unei chestiuni aparent mărunte, dar supărătoare într-un film bun ca Apoi s-a născut legenda (în regia lui A. Rlaier, pe un scenariu semnat de C. Stoiciu), revăzut pe micul ecran, lată (în sfîrșit!) un șantier și nu o defilare ictivă în ritmul unui marș de brigadă. Șantierul e șantier, cu toate ale lui, întîmplările sînt oarecari, dia-

logul e firesc, excelente cîteva scene : nunta, biletul, dărîmarea Orșovei etc., etc. Cu atît mai neplăcut însă, într-un film bun, sună ouvîntul rostit. Actorii noștri nu știu, nu pot și nici nu vor să vorbească în film, prin gura personajului interpretat. Dorința lor sfîntă fi fierbinte este să se audă, pe ecran, în orice împrejurare, vocea lor, a actorilor, cu atîta trudă cultivată în anii de conservator. Așa că îi auzi rostind răs-picat (și culmea! cu efort) cele mai banale împerecheri de cuvinte. De pildă, un muncitor trebuie să-i ceară altuia: „la dă găleata aia-ncoa!” Și ce iese ? Iese : „la-dă-găleaaa-ta-aceea-tncoaaa-ce.” — de parcă ar fi vorba de calul jinduît de Richard al III-lea. Un „bună-ziaua” sau un „ce mai faci ?” capătă, prin glasul actorilor noștri (de film!), implicații metafizice. Începi să te întrebi dacă dincolo de bună-ziaua silabisită limpede se ascunde o taină, o amenințare sau o cugetare atît de profundă, încît nu ți-e dat s-o dezlegi. Excelentul Ilarion Ciobanu, în fața femeii iubite, „se bilbîie” răs-picat și silabisit. Margareta Pîslaru „șe frămîntă” la fel, Dan Nuțu își exprimă „contorsionările”, pronunțînd cu mare grijă articolul hotărît al substantivelor, iar Ogășanu, după două-trei cuvinte ale personajului, uită și-i trage mai de parte, corect, ca la teatru — să se audă pînă la rîndul ultim de scaune. Că se poate și altfel ne-au arătat Ciubotărașu și Mereuță, și nu pentru prima dată.

* *
*

Emisiunile literare au început să ne deprîndă cu „un film de Domnița Munteanu”, hand probabil exemplul de la isticușii noștri coregrafi de la T.V. care, pe undă trec, nu mai lasă nimic... nedansat. Despre filmul provocat de versurile lui Ilie Constantin, o singură întrebare: „Pe cînd unul asemănător pe «Odă în metru antic?»”

* *
*

O insuliță de odihnă în iazul muzicii ușoare. Cinci fete vesele ne-au delectat un sfert de oră, cîntîndu-ne la gîtară, la orgă, la clarinet, trecînd și pe la microfonul solistului vocal. Voci

curate, neîncărcate de farafasticurile „profesioniștilor” noștri, melodii curate pe versuri curate... Formația se numește VENUS, nu știm de unde a apărut și ce se va alege de ea, bisa fără voie, ne-am gândit că, cine știe din ce pricină, „începătorii” noștri sînt totdeauna mai buni decît profesioniștii și — ceea ce nu pricepem deloc — mai buni decît ceea ce vor deveni ei înșiși peste tin an-doi, cînd vor fi consacrați, adică obosiți, înfumurați și mediocri. Le dorim celor cinci fete de la „Venus” — ca și băieților din „Phoenix” și „Corral” — un cît mai îndelungat stagiu ca începători.

* * *

Ni se propun cu regularitate programe de cîntece și dansuri populare. Sînt invitate formații din țară care încearcă să împrăpăteze folclorul, în legătură cu care ne-am mai exprimat opiniile. Dar chiar aceste ansambluri care ar trebui să aducă — vorba instructorilor — un „aer local”, poartă pecetea unei greșite îndrumări care, dacă va continua, ne va oferi în curînd sîrbe și doine și cîntece de pahar și învîrtite, cu toate de o tristă uniformitate.

În ceea ce privește celelalte sectoare de activitate folclorică... Ce-și închiuie țărani noștri, că mai pot anta ca odinioară ? Așa că-i învață dumneilor responsabili cu problema respectivă, cum să ante și să joace. Și, ca nu cumva să se iște vreo obiecție de ordin științific, instructorii băgători de seamă și stricători de cultură populară își asigură girul cîte unui „consultant”. Am mai spus-o și o repetăm: competența și zelul celor

care ajustează ceea ce e ajustat de sute de ani, ar trebui mai bine cîntărite.

* * *

Oare cei de la televiziune se uită pe ecranele lor cînd are loc vreo emisiune de romanțe ? Și sînt mulțumiți de situațiile penibile în care-i pun pe cîntăreți ? Nu s-au simțit jenați cînd au obligat-o pe Ioana Radu să tragă cu urechea la propria voce, înregistrată, și să facă eforturi ca să se „urmărească” singură ? De ce ? „Pe viu”, Ioana Radu ar fi cîntat mai prost ? Mai prost, iremediabil prost au cîntat și vor cînta guriștii de „ușoară” — mai ales fetele care nici măcar arătoase nu sînt, soliștii fabricați în studiouri de către tehnicienii de sunet. Sau au vrut să „curețe” vocea Ioanei Radu ? Azi-mîine au să se pomenească „ajustîndu-i” și pe Herlea și pe Martha Kessler, și — de ce nu ? — pe Dressier, cu orgă cu tot...

Vreți reclamă comercială ? Iată cîteva mostre de fantezie și logică :

— CITIȚI ZILNIC PRESA PRE-FERATĂ !

— DAȚI COPIILOR DULCIURI!

— CUMPĂRAȚI EXCAVATOARE!

— FRUCTELE CONȚIN VITAMINE !

— ACHIZIȚIONAȚI BENZI TRANSPORTOARE DE MĂRE RANDAMENT !

Ceea ce ne face să oftăm după una din celebrele reclame de pe un chioșc din Cișmigiul de acum cîteva ani:

— LAS ȘI JUNGLĂ, LAS ȘI VIAȚĂ I CA SĂ BEAU SIROP LA GHEAȚĂ!

nicanor & co.

t.v.r. — un film

114

La televizor, telespectatorii nu pot aplauda; nu-i aude nimeni, decît familia și invitații cu voie și fără voie. De altfel, dacă s-ar putea face asta, nu ne-am prea obosi. Și totuși, am regretat, imposibilitatea de-a aplauda cu prilejul „vizionării” filmului „Crainquebille” prezentat din Cinematecă în seara de 1 octombrie 1969 (dată isto-

cronica T.V.-Radio

rică — bun început de lună). Am văzut un film excelent. Datorită regizorului Ralph Habbi, unui minunat grup de actori și mai presus de toate, vechii noastre cunoștințe și simpatii: Anatole France.

De obicei, un film după o operă literară, o sărăcește, o descârmează, o despiritualizează, o lipsește de ceea ce era mai subtil în idee, o reduce la o schemă de fapte în care, de multe ori, nici accentul nu este pus unde trebuie. Nu se întâmplă, dar nu se întâmplă deloc asta, cu filmul prezentat de televiziune. A păstrat, în text și personaje, finețea lui Anatole France, parfumul vag arhaic al periferiei pariziene populare, generozitatea pe care acest genial umanist a pus-o în extraordinara năvelă ce face trama filmului.

Îl venerez de mult pe Anatole France. Și am bănuț care sînt substraturile sociale ale complotului tăcerii urzit după moartea lui, în jurul operei sale. L-am regăsit deodată în acest film, alături de oamenii vii, autentici, cu toată marea lui generozitate și omenie. O năvelă și un film, pline de-un vast conținut de idei, într-o formă artistică perfectă. Tot atît de cuprinzătoare ca și Boule de suif a lui Maupassant. Aceași demascare a vastei și instituționalei ipocrizii a burgheziei, făcută cu simț artistic. Un film de-o admirabilă forță educativă.

Pe aceeași cale, Televiziunea își poate împlini, fără a emana plictiseală, rolul ei educativ, de înnobilitare sufletească a oamenilor, de statornicire în legile morale ale lumii socialiste.

andrei savu

radio'octombrie

Ne va ierta, poate, cititorul acestei noi consemnări, că vom începe cu o mărturisire. „Înainte de a ajunge în tinda acestei registraturi” — să-l citez

Și mă gîndeam : năvela a fost scrisă probabil acum vreo 70—80 de ani, iar filmul, făcut și el acum cîteva decenii, — nu știu cîte. De atunci, omenirea care a făcut progrese mari în atîtea privințe, putea cel puțin să păstreze nivelul moral la care o fixase Anatole France și alți umaniști ai acelor timpuri. Dar, vă rog, puneți alături acest film de arhivă, de toate filmele produse astăzi, din care nu lipsește cel puțin un revolver, dacă nu o mitralieră, și cel puțin o crimă odioasă, dacă nu o altă faptă dezgustătoare... Desigur că totul vine din adîncirea, contradicțiilor și a prăpastiilor sociale, pe care conștiința oamenilor le suportă din ce în ce mai puțin sau deloc. Dar lotuși, cinematografia străină decernă mereu premii — Oscar sau nu știu cum se mai cheamă — actelor de barbarie, violențelor, bătăilor pe viață și pe moarte. Cine oare va cuteza să ia de gît, pe arena mondială, pe „genialii” făuritori ai acestei vaste școli de dezumanizare, unde geniul răului și fanatezia diabolică dau lecții convingătoare, ilustrate în imagini concludente, de autopoternicia și superioritatea pumnului și revolverului, ale răutății și imoralității ? Fără asemenea școală plină de fantezie diabolică, nu s-ar fi putut imagina nici răpirea unor copii, luați ca ostateci pentru a se smulge sume colosale, nici furtul de avioane de pasageri, nici asasinarea fraților Kennedy.

Tovarăși de la televiziune, mai căutați un GraïinquebiMe prin Cinematecă. Au mai fost oameni, scriitori și cinești generoși, cu răspunderea ideilor pe care le pun în circulație.

pe maestrul Perpessicius — și, mai ales, după ce-am trecut-o, ne-au chinuit și pe noi îndoielile. În copilărie, una din formele în care „făceau politică” cei din generația mea era ascultarea înfrigurată, a radioului, în perioada aceea, de început de lume nouă, ascultam tot, fără să aleg, fără să prefer. Nevoit, acum de-a asculta, dar și de-a selecta, pentru „a da seamă” în chip obiectiv, ne grăbim să-i găsim îndreptățire ace-luiași maestru, cînd spunea că „este

un viciu al contemporaneității... de a nu vedea decât parțial". Ne vom strădui, însă, să practicăm „parțialitatea plină de dragoste”.

Demonul spiritului de ordine ne-a împins să încercăm o sistematizare, o „raționalizare” am zice, în activitatea de ascultător al emisiunilor-radio. Și anume, am urmărit în special pe cele zilnice, permanente, precum și „rubricile” fixe din cadrul anumitor zile. Am căpătat, astfel, o imagine mai clară a constantelor emisiunilor-radio. Două lucruri ne-au reținut, cu osebire, atenția: aglomerarea emisiunilor permanente în cadrul programului I și seriozitatea cu care sînt onorate rubricile fixe.

Numai aparent paradoxal, ne încîntă seriozitatea, cum spuneam, cu care sînt onorate rubricile fixe în cadrul anumitor zile din săptămîină. Nu cu mulți ani în urmă, deschideam în fiecare joi Gazeta literară pentru stropul de cerpicurat în versurile argeziene, iar vineri, Contemporanul, pentru regalul călinescian al cronicii optimistului, așa cum azi căutăm, în același ziar, cuvîntul încărcat de emoție al lui Geo Bogza sau poemele lui Eugen Jebeleanu. Tableta de seară, tot astfel, ne asigură satisfacții dinainte știute, datorate prestigioșilor colaboratori: N. Bălotă, Edmond Nicolau, Edgar Papu, Octav Onicescu, Paid Everac și Paul Anghel.

Prof. univ. Ei. Nicolau a vorbit nuanțat despre „Analogie și știința sistemelor”, subliniind că metoda euristică a analogiei (transferarea unor note dintr-un sistem în altul) nu poate fi niciodată împinsă dincolo de anumite limite, nu este o cale care oferă certitudine. Exemplul „Mecanicii sociale” haretiene, bazată pe pură analogie, deschizătoare de drumuri în domeniul posibilității de folosire a instrumentului matematic în cercetarea economico-socială, este, în acest sens, edificator.

Cu eleganță aulică, prof. univ. Edgar Papu a dezvoltat interesante considerațiuni despre literatura modernă și filmul. A fost evidențiat rolul prim al factorilor intuitivi (ritm, sunet, imagine), în formele de început ale spiri-

tualității, (dans, cîntec, plastică) și apariția mai tîrzie a operațiilor raționale în construcțiile vaste și savante (marea arhitectură a palatelor și țșmplelor, constituind SINTEZA cunoașterii antichității). Renașterea abia (gravura fină în metal, tiparul) a făcut loc ANALIZEI. Arta cinematografică revine la factorii intuitivi, prin ochiul și urechea unor aparate. Cinematograful contaminează însăși natura omului, prin șocurile însușite de emoție și viață. Influența lui asupra literaturii se explică, poate, tocmai prin achizițiile acesteia, reluate pe un plan superior decît de cuceririle tehnicii.

Convorbirile de joi, purtate de Ion Drăgănoiu, realizatorul emisiunii, cu Geo Dumitrescu, Nicolae Breban sau Dumitru Micu, au decurs într-o atmosferă cordială. Meridiane lirice, emisiune realizată de A. E. Baconsky cu stăpînită pasiune și elevație intelectuală se distinge ca o reușită deosebită.

Mai aveți o întrebare? e o idee bună, deși nu chiar originală. Dinu Săraru, cronicar dramatic, savurează plăcerea de-a „însena” această emisiune și forțează nota, nepregetînd să-și asume și rolul principal. Prof. arh. Gustav Guști a răspuns cu seriozitate la cîteva întrebări legate de estetica indusrială, de succesele românești în arhitectură și sistematizare, nu și despre stilul noului Teatru Național — ceea ce ne-ar fi interesat, poate, tot atît de mult.

Rubricile fixe ar putea deveni mai interesante dacă realizatorii lor, căpătînd rutină, vor găsi mijloacele cele mai potrivite de a stîrni atît interesul interlocutorilor, cît și pe cel al ascultătorilor. Atingem, astfel, în treacăt, o problemă de interes major, la noi, ca și aiurea: aceea a ziaristilor-animatori. Ni se pare evident că o emisiune trebuie să poarte pecetea realizatorului ei, că acesta trebuie să aibe ingeniozitate, gravitate, umor, spontaneitate, talent adică, și în plus, să știe să intereseze, să anime. Am propune de aceea desemnarea unor coordonatori pentru un grup de emisiuni dintr-o anumite parte a programului zilei. Este nevoie de „vedete” radiofonice, așa cum sînt vedete de cinema, teatru sau T.V.

jocul umbrelor <— prietenul meu vinea.

La începutul verii s-au împlinit cinci ani de la moartea lui Ion Vinea. Era născut la Giurgiu în 1895 — la 30 aprilie. Numele său, așa cum i-l atestă starea civilă, era Eugeniu Iovanache. Și-l detesta.

Majoritatea revistelor noastre literare au comemorat împlinirea primului lustru de la moartea poetului. S-au scris rânduri frumoase asupra operei sale și cei care l-au cunoscut mai de aproape i-au închinat rânduri simțite, pline de duioșie. Le relev pe acele ale lui George Dan și Ion Bănuță. Nu le uit nici pe ale lui Gristobald, relatînd o întâmplare, oare avea darul să sublinieze noblețea de caracter a lui Vinea.

În *Journal en miettes* al lui Eugene Ionesco (titlu pe care înclin să-l traduc *Fărîme de jurnal*) se găsește o filă închinată lui Vinea. Apărută în 1967, la Mercure de France, într-un substanțial și impresionant volum de reflecții, nu știu să fi fost vreodată citată, nici la data apariției și nici ou prilejul comemorării morții lui Vinea.

„Vinea — scrie între altele Eugene Ionesco — anul din cei mai mari poeți ai țării sale, mi-a tîlmăcit piesa *Le roi se meurt. L-am cunoscut pe vremuri, e de-atunci atîta vreme... Păstrează amintirea unui domn (j'ai le souvenir d'un seigneur)*. Era frumos, vorbea puțin, era sensibil, inteligent. (...) A i fost un om liber care iubea libertatea și pentru ceilalți. (...) N-a fost nici stăpîn, nici valet. Un domn singuratic (un seigneur solitaire). (...) S-a admis că era un mare poet; i-au fost editate operele: atîta nobleță, atîta probitate și intransigența s'îrșiseră prin a impresiona (...) Dar fizic, pierdea puterile și, în vîrstă de 69 de ani, a murit. Am fost fericit să aflu că el îmi traducea piesa, mîndru că făcuse aceaștă alegere; dezolat de-a afla în același timp că era foarte bolnav, că era pe moarte, că a murit. Personalitatea lui era strălucitoare, eram sensibil la lumina ei, dar cu adevărat nu l-am

apropiat niciodată. De altfel, nu se ajunge la cunoașterea cuiva prin conversație, nici chiar ținîndu-l de mînă, nici mergînd cu el cot la cot. Printr-un text, deci printr-o confesiune, deci plonjînd în univers, deci în abisurile altuia se poate împlini comuniunea, lată așa dar, totuși, o justificare a literaturii.

Gu un asemănător sentiment de justificare pentru ceea ce voi scrie aici, privesc în urmă și la cele șase decenii care mă leagă de amintirea clipei cînd l-am cunoscut pe Vinea...

Era în toamna lui 1912. Pe *palier-ul* scării anexei vetusteii clădiri a liceului Sf. Sava (în fundul curții, mai aproape de str. Știrbei Vodă decît de str. Fântânii, fostă Dr. Lueger, fostă General Berthelot, fostă Popov, actuala str. Nuferilor) erau două clase: a VI-a „dasică” și a VII-a „modernă și clasică”. Vinea era elev în cea din urmă. Eu, elev al celei dinții. Ne întîlneam în fiecare recreație. Eram de fapt patru. Vinea venea însoțit de Leopold Chapier (cel ce avea să semneze în „Simbolul” sub numele de Ch. Poldi și devenit mai tîrziu directorul general al marelui bănci italiene din București), eu însoțit de Al. Coșbuc, fiul poetului, cel ce, doi ani mai tîrziu, spre deznădejdea tatălui său, murea într-un tragic accident de mașină pe Valea Țismand. Debutasem în primăvara aceleiași an la „Flacăra” lui C. Bianu. A. Goșbuc a publicat prima și ultima sa lucrare literară în „Simbolul” lui Vinea în octombrie 1912. Se intitula *Seară...*; un scurt poem în proză, de-o duioasă factură romantică, subliniind modios ascendența poetică a celui căruia zalele îi erau atît de parcimonios numărate pînă la închiderea pentru totdeauna a pleoapdor peste ochii său superba, minunat migdalați. Eu n-axm publicat în „Simbolul”, pentru că

în vremea aceea eram 4... „SolacolP, doi prozatori și doi poeți, iar primii doi erau deja colaboratori : Alfred și Thieodor, iar revista avea și suficienți poeți : Al. Th. Stamatiad, Miniudesou, Adrian Maniu, Samyro, Vinea (iovanaohe sub numele de *Ion Iovanaki*), Gh. Poldy, Ștefănescu-Est... Desenatorii graficieni ai revistei erau de mare talent : Iser, Marcel Iancu, Henri Weisselberg (funcționar la soc. petrolieră Astra Română) oare, mai târziu, după 1921, avea să răzbată sub numele de Henry Daniel. „Senior singuratic”, repetind caracterizarea lui Eugene Ionesco, Vinea cu ultimul număr (4) al revistei trecea direcția acesteia lui Samyro (Samy Rosenstock), elev la «sf. Gheorghe», cel ce în 1916 la Zurich a fondat dadaismul și începea să semneze Tristan Tzara. „Sărind” clasa a șaptea printr-un examen trecut „în particular”, deveneam în 1913 colegul de bancă al lui Vinea în ultima noastră clasă de liceu. Repetam oarecum, în sens invers, experiența lui Galaotian care rămăsese *voit* repetent pentru a putea fi colegul lui Arghezi. Și am început să soadăm împreună iambii Hecubei lui Euripide ou satisfacția de-a părăsi dactilii homerici. Eram în totul, în ultima clasă a liceului clasic muribund, vreo 4 sau 5 inși. Vinea și ou mine, doi poeți, și cu Dragoș Protopopescu (aproape zilnic suplinitor al lui Galoianu oa student la filologia clasică), trei. Și scriam, soriam de zor pe fișii de hîrtie căzute de la rotativele „Adeverului”, articolele noastre pentru „Facla” și pentru „Rampa”, ziarele lui N. D. Cocea, Vinea în calitate de „negru” cu simbrie, cu benevol... îmi făceam miina !

/Ne întorocam de la școală împreună aoasă. Mergeam pe Calea Victoriei. îl lăsam pe Vinea în dreptul străzii Doamnei. Locuia cu părinții săi o casă veche într-o stradelă-maidan (casă proprietate a Primăriei) pe-o răpă — astăzi prelungirea străzii Doamnei — la marginea actualei ourți și intrări la Miliția Capitalei. Și, acum, amintirile mă năpădesc. I-am cunoscut părinții : tatăl, probabil mic pensionar, avea ceva din înfățișarea iui Anatole Fran-

ce. Semăna și ou profesorul de română de la Sf. Saw, Ion Suchianu, tatăl lui D. I. Suchianu. Era suferind de-o spondiloză cumplită, încît partea superioară a trupului său forma unghi drept ou restul. Mama lui Vinea părea să fi fost foarte frumoasă. Era inteligentă și vorbea mai multe limbi. își adora fiul și—i dase o educație aleasă, deși se vădea că nu dispusese de mijloace bănești excesive. Devotamentul și dragostea i le-a întors fiul, cu prisosință.

îmi amintesc de surîsul lui Vinea... Și-l vroia uneori sardonice — rămânea însă totdeauna glumeț, ironic... Vi-l aduceți aminte, voi, cei ce l-ați cunoscut ? Încheia apodictic, sentențios, o discuție chiar gravă, cu gestul comic caricîndu-l pe-al lui Bogdan-Pitești : mîngîia imaginar un imens oioc frecîndu-i vîrful între arătător și degetul mare... Prin Vinea l-am cunoscut în 1915 pe Bogdan-Pitești, devenind colaborator la *Seara*, unde publicam amîndoi în compania lui Arghezi, Maniu — două virulente condeie. Să nu fi fost mândri de însoțirea noastră ?

îmi stăruie și azi în amintire două vechi versuri de-ale lui : „Plînge-n noi parfumul de pustie / peste tot cutii de farmacie”. Le-am căutat. Le-am regăsit. Se află ia pag. 132, în „Ora fântânilor”, ediția Matei Călinescu. Nimeni nu poate azi înțelege sensul acestor „cutii”. Printr-un admirabil procedeu de sublimare a unei realități murdare, Vinea pornea de la un maldăr de gunoi de pe rîpa de lîngă casa în care locuia. Pe vremuri cutiile de farmacie erau din lemn rașchetat, subțiri, mici, rotunde, galbene (foi de lemn asemănătoare foilor folosite la cutiile de chibrituri), într-o zi, cîteva capace desfundate se respirau printre frunze moarte și alte gunoaie, lucind asemenea unor foi aurii de plop canadian. Un spectacol insolit. Vinea l-a receptat, transpunîndu-l într-una din cele mai izbutite piese ale sale din adolescență — nu scutită nici această poezie de marea influență baudelaire-iană pe care o suferea pe-atunoi : „Departe trebuie să fie un han cu lumini roșii...” în gunoiul ce ne ieșise în cale pîrusem să ne ferim de stărvuri. Și imagini din *La charogne* ne frămîntau...

Mai târziu, prin anii 1923, Scariat Gallimachi (care-l cunoscuse pe Vinea prin mine) ne-a luat într-o mașină cit o locomotivă (o „Lancia” de șapte locuri) și ne-am plimbat „la șosea”. Prin dreptul vilei Minoviei, unde ne-am dat jos, ardea portooaliu și singuratic un bec (de-acele cum erau pe vremuri, cu cărbune). Înconjurat de umbre părea să rivalizeze cu luna plină și strălucitoare din aoea noapte. Vinea a întrebat: „Ce vă place mai mult? Becul sau luna?” Am optat, minoritar, pentru lună. Vinea și Callimachi se dovedeau progresiști. Preferau becul.

Prin 1963, la moartea iui Samyro (Tristan Tzara) îi aminteam de ironica citare acoperită a lui Hemingway. C-ar fi cunoscut un papă al dadaismului, care avînd dureri de cap, îngurgita în cafenea *Rotonde* la Paris hapuri de antipirină (era o referire la zilele «Celestei aventuri a lui Antipyrine»). Și ne-am amintit că într-adevăr Tristan Tzara suferea și în adolescență de dureri de cap. Miop, purta ochelari „pince-nez” (la modă pe-atunci). Nu cu puțin miopia și „ciupitura” ochelarelor contribuiau la durerile de cap ale lui Tzara. I-am reamintit lui Vinea acestea. Iar el, glumeț, mi-a răspuns: — „Măcar de l-ar fi ferit „pince-nez”-ul de „pensatul (ciupitura) lui Andre Breton...” (Aluzie la îintîmplarea că Breton, ieșind din rîndurile dadaștilor, se erijase în șef al „surrea-

iiștiilor”, dînd lovitura de grație școlii lui Tzara).

Într-o zi frumoasă de toamnă, în 1963, mi se plîngea că nu s-ar simți bine. Îl linișteam, cînd în colț de stradă, în Piața Romană, ne-am întîlnit cu George Fotino. Altă umbră... Descoperise o nouă arhivă de scrisori ale Goleștilor. Totdeauna îndatoritor, Vinea i-a propus și publice cele ce ne relatea, făgăduindu-i să se ocupe el de aceasta. Așa l-am cunoscut pe Vinea, — animator. Animator la «Contimporanul» ia care colaboram, animator încă din îndepărtata lui tinerețe, cînd împreună cu Dida Solomon, în strada Apolodor, își transformase casa în cenaclu. I-am cunoscut atunoi pe mulți — cărora în parte le-am uitat și chipul și numele. L-am cunoscut pe Iser, căruia îi consaorasem un articol în *L'essor* din Belgia, pe Marcel Iaracu, Henry Daniel, J. Goldschläger (Jacques Costin), pe d-ra Costescu, frumoasa fiică a Luciei Sturdza Bulandra, victima (unei tragedii de familie. O horă a umbrelor. Umbre, umbre și jocul lor mă împresoară. Cîteva zile înainte de moarte, Vinea m-a chemat la telefon, pretextînd nevoia de-a afla o adresă la Buenos Aires. Era un fel de a-și lua rămas bun și de la mine și de la cel de acolo, departe. L-am înțeles, dureros, și ne-am mințit cu bună știință...

inaria-luiza cristescu



portrete paralele

Șoala, doica și bunele maniere ne-au obligat să ne atenuăm gesturile, să purtăm cravată și să fim modești cînd e vorba de persoana noastră. Ne-am deprins să ne reprimăm entuziasmul, să transformăm o călduroasă îmbrățisare într-o distinsă strângere de mână,

să alungăm hohotul de plîns într-un colț de odaie și să-l dăm drept lacrimi reținute.

Ponderația a devenit o vorbă magică și un cuvânt de ordine. Desigur, viața e mai simplă și mai lipsită de risc pentru cei ce o profesază. Gît e

de potrivk să spui o vonbă bună colegului, prietenului, indiferentului sau dușmanului, cât e de bine să faci uitată o ură veche, să stingi o gîkeavă nekiind-o în seamă.

Ponderația te salvează de gafe. Un cuvânt mijlociu, o părere echilibrată, sugerarea că „adevărul e la mijloc” dă întotdeauna roade. Niciodată nu poate fi acuzat cineva că *nu i-a plăcut suficient o carte*; lui i-a plăcut. Niciodată nu-i poți spune că n-a avut intuiție și gust. A spus „nu lipsit de talent”, sau „insuficient realizat”. O scurtă analiză ne face să vedem cât de bine e acoperit ponderatul, cât de perfect ^blindat este. El a servit o părțică din adevăr prin cuvîntul „realizat”, dacă cumva se dovedește că autorul ide care se ocupa are talent, și altă bucățică prin „insuficient”, care într-un mod „urban” poate ajuta la nevoie ponderatului să arate că lui nu i-a plăcut de fapt cartea respectivă.

Ponderația ta obligă să fad carieră sigură, înecată și bine așezată. Pondere e semnul maturității, cînd nu e masca mediocrității. Și aproape întotdeauna e ceea ce spuneam mai în urmă. Ponderația e dictată de lanțurile și complexede parsoand, de teama de ase expune într-o atitudine fermă, de reticența în fața necunoscutului pe care nu-l poate ordona. Factorii numiți sînt organizați spre a naște un ponderat. Și cînd îl avem printre noi e o plictiseală de înflorește lemnul și se scorojește tencuiala. Și aceasta încă n-ar fi o pierdere prea mare, dar, cu ponderatul umblăm brambura, ne lovim cu mintea de zeci de valori mijlocii, găsim sute de opere meritorii și mii nu lipsite de talent. Cînd vrea ponderatul să citeze ce i-a plăcut mai mult îi e greu să se stabilească ia una din douăzeci, așa că mai bine n-o spune. Mai are un truc excelent: nu dă nume, notează ideea generală, scrie articole de sinteză, sau mai bine dă o listă lungă de nume, cu scuze pentru criteriul de citare alfabetică. Astfel, spune d, „și ușurează aparatul de lucru”.

Și ponderația, minunata, calma, necesara însușire începe să se întindă ca o pată de igrasie pe caracterul omului

nostru. Curajul, dacă l-a avut, devine moderație, cinstea, dacă l-a oprimat, se exercită față de grupul din oare face parte, iar generozitatea tot față de acesta.

Ponderatul e infiuențabil, are rude la Bacău, multe rude, și îl bate nevasta pe motiv că n-ar fi destul de șăgalnic. Și cu aceste însușiri tănuite vine iar printre noi și se poartă... ponderat.

Culmea e că nu există nici o șansă, să poți scăpa de el. E bine blindat, are spatele acoperit, calculează totul în termenii principialității. Iar dacă totuși l-ai prins, o scaldă sau îl scoate basma curată un altul față de care s-a purtat ponderat. Se naște astfd confuzia, egalizarea, anularea valorii prin micșorarea ei și promovarea nonvalorii prin apropierea de linia acceptabilului.

Și ajiung astfd la atitudinea cealaltă, opusă. Cu un termen convențional, ea trebuie denumită a Generosului. Actul cumpănirii, la acesta, în situațiile oare stărnesc discuții, se face întotdeauna prin plasarea spre o extremă și prin excluderea meschinei sintagme „destul de bun”. E adevărat, îți trebuie multă inimă, ddoc fiere, ca să poți exclama : „iată un lucru lamentabil !” sau „avem în față un talent de excepție”. înțdepbul știe că cele mai multe dintre cazurile întălnite sînt plasate între aceste puncte, la distanțe diferite. Deci nu ne interesează suma exempldor, d doar reprezentantek lor, „cazurile”. Generozitatea trebuie să le depisteze, să vadă și să facă să 'fie văzut „binele”, să fie scos în evidență de vreme oe îl copleșește „răul”. Acesta e principiul Generosului în promovarea valorii. Generosul ie copleșit de manuscrise, corespondența sa cuprinde vrafuri de poezii. Toți vor să intre fin lume și poetul nu-i ceartă pentru aceasta. Din cînd în cînd i se trimit poezii frumoase, d e fericit că a descoperit un nou talent, vrea să-l publice și acesta îi spune : „Nu, am vrut doar să vă cunosc părerea”. E minunat ! Numai că între timp așteaptă propriile manuscrise ale poetului, întărzie.părțile spre editură, dar lui nu-i pasă. Descoperă mereu, spune peste tot, în conver-

sații pe stradă, m ședințe oficiale, că X cate excepțional, îl umflă risul de prostia sau nontalentul etalat al altuia. Totul cu sufletul senin al unui ins, oare vede și deosebește exact aurul de rugină și nu se teme să stea pe o poziție fermă, să afirme sau să nege, nu se coboară să se năclăiască în obscuritatea părerilor de compromis.

Există pentru Generos, numai pentru el, șansa de a avea dreptate, dincolo de splendoarea morală a gestului său, de a avea dreptate în fața judecătorului valorilor. într-o lume utilitară, cine mai are timp pentru altul, cine își mai jertfește minutele, decât doar omul excepțional care le-ar putea folosi atât de bine și altfel?

emil mânu

modestie

S-a scris prea puțin despre poezia kii Vasile Zamfir, „depozitarul de vise” de la Editura pentru literatură, omul care distribuie poezilor cărțile lor imediat după apariție, cu miros proaspăt de tească. Nu se poate scrie despre toate cărțile, criticul face în mod fatal o selecție a volumelor, iar unii poeți nu se oferă publicității așa de ușor. Sobru, un pastelist luminos, de-un sentimentalism reținut și de o candoare autentică, Vasile Zamfir a realizat pînă acum în cele două volume (*Sufletul copacilor*, 1965, și *Dimineață cu fluturi*, 1967) o poezie originală prin „ibuoolismul ei urbanizat”, cum îl caracteriza Victor Crăciun în prefața ultimei cărți. Poezia *Dimineață*, de exemplu, îl cuprinde definitiv: „Pământul a țipat azi-noapte / jalnic, strident, / ca un icooor rătăcit. // A zvăcnit din somn / sângele 'lumii... // Două mâini albe / undeva, / cu unghiile colorate de amurg... / Și s-a ivit o dimineață / cu zorii coborâți din luceafăr...”

Profesional, Vasile Zamfir e un om care trăiește printre cărți, care le cunoaște biografia editorială, itinerariile interne sau externe, dar care-și con-

sumă o cronică evaziune naturalistă în lumea vegetalului stenic; cărțile n-au devenit în poezia sa un subiect, o temă literară. Vasile Zamfir nu poate fi li-vresc, nu are candori de interior mobilat și conservat, ci numai — osmotic — sentimentul naturii. S-a spus despre poezii europeni că au pierdut, o dată Cu romantismul, acest sentiment. La noi întâlnim mai mult decât în alte literaturi o poezie frustă a naturii, conjugată în tonuri și moduri diverse care dau impresia unui romantism ne-epuizat total pe planul evoluției istorice a culturii noastre. Consumator de poezie și anonim «lujitor al ei, cu o lipsă de ifose pretabilă unui subiect de tabletă argheziană, Vasile Zamfir trece pe lângă noi fără să ne oprească din mer-surile și din 'visele noastre ; numai noi îl loprăm zilnic din visele lui solioitîndu-i „cărțile”. La el ne găsim întotdeauna primele și ultimele exemplare...

Rândurile de față sînt numai o invitație „pro amiciția” de a deschide *Sufletul copacilor* sau *Dimineața ou fluturi* și de a-i întinde o mână dincolo de ghișeul depozitului cu cărți al editurii din bulevardul Ana, Ipătescu.

i. e.



totuși, romanul polițist...

•Cărțile de aventurii fac parte dintr-un domeniu al literaturii în care calificativele își restrâng nuanțele, dintr-o dorință a receptării precise. Definierea unei asemenea cărți iese din zona oricărui abstract teoretic sau metodologic. S-ar putea să fie aici o lege a compensației, pentru că cel mai bun roman polițist are o durată efemeră, chiar în amintirea celui mai pasionat cititor. Nimeni nu-și mai aduce aminte cum se înlanțuie acțiunea, cum se desfășoară faptele, cum s-a lăsat prins asasinul. Aceasta se întâmplă poate pentru că și cititorul aleargă cu sufletul la gură de la prima până la ultima filă în căutarea răufăcătorului, anticipând, bănuind, asemeni unui detectiv auxiliar. O carte polițistă nu poate fi, deci, decât bună sau proastă. Multe cărți polițiste oare apar la noi țin de cea din urmă categorie. Dar nu toate. (Să numim, de pildă *Îngerul negru* de Ion Ochinciu). În cărțile polițiste bune, maniera ingenioasă prin care evenimentele desenează cercuri concentrice din ce în ce mai strânse în zona răului și dimpotrivă, cercuri din ce în ce

mai largi, pe care sînt siliți să le străbată eroii justițiarilor, dă naștere unei tensiuni continue și echilibrată, fără stângăcii de pseudo-situări. Există un triunghi stabil: asasinul, victima și omul dreptății. În cartea de care pomeneam, fiecare punct al schemei are un personaj principal și personaje secundare.

Desigur că nu romanele polițiste pot fundamenta ceea ce numim pe tonul cel mai grav „cultura” cuiva. Desigur că Edgar Wallace nu va sta niciodată lângă Hemingway. Dar nu se poate afirma că romanul polițist nu are o lume a lui — imaginară și construită după anume reguli precise. Nu-i lipsește nici ficțiunea. Dimpotrivă, o bună scriere cu detectivi se construiește din realități posibile și nu adevărate. Dar ceea ce este mai cu seamă important este semnul unic și sigur care domină și conduce această aventură literară: dreptatea. Nicăieri nu apare mai exactă opoziția seculară dintre bine și rău. Mai mult: nicăieri nu se găsește o mai pregnantă coeziune între autor și cititor, suprapunere afectivă, adeziune totală. Asta pentru că dreptatea are un singur sens, fără echivoc.

leonid dimov

pledoarie pentru un nou poet

Zeci de cărți de poezie pe an. Zeci de debuturi. Tirajele, devenite în ultima vreme secrete, nu depășesc, desigur, în cazul cărților de poezie, ordinul sutelor. Dar unde vom găsi aoea țară din care poezia să fie publicată în

tiraje de masă înainte ca poetul să fi devenit un clasic? Deocamdată, deficitul editorial al poeziei este acoperit de romanul polițist. Și totuși, zeci de debuturi anual. Și totuși există poeți consemnați, apreciați, publicați de re-

vistele literare (multe-puține cite sînt), dar care n-au ajuns, în ciuda stagiului administrativ, să trăiască momentul debutului.

„N« mă voi 'apuca să înșir numele poezilor omiși. Îmi voi îngădui să arăt însă ce cred că înseamnă poezia lui Emil Brumam, unui din poezii anunțați ca fiind la prima lor carte, încă de acum un an. Reproduc următoarele rînduri din revista „Luceafărul”, nr. din 28 septembrie 1968 : *EMIL BRUMARU. Debutul editorial probabil. 1969, trim. I, Editura tineretului. Stagiul mss. la editură: un an. Opinia redactorului de carte : „Se va distinge în universul poeziei tinere. Va impune un nou poet”.*

Un poet se poate considera debutant la fiecare carte, dar editorul e obligat să impună apariția cu preferință a cărților pe care el le distinge în universul poeziei. Pentru acestea, un an mi se pare prea mult. Cel de al doilea an a trecut însă și el, iar volumul lui Emil Brumaru (între timp am aflat că se cheamă FLUTURII DIN PANDIȘ-PAN și a fost copertat de Florin Pucă) n-a apărut. Au apărut în schimb, în câteva reviste, multe poezii de Emil Brumaru care (Doamne cît de iscoditor am devenit !) nu fac parte din volumul amintit. Ele prefigurează un al doilea volum și, pentru că nu știu care va fi stagiul pînă la apariție, mă pregătesc să scriu acum despre *Elegiile detectivului Arthur*, pentru că le consider un moment de seamă în desfășurarea în „trăgători” a poeziei tinere românești.

— Conceput ca niște dialoguri memorialistice între un personaj pînditor și victima ideală, confundată aici ou femeia iubită, elegiile lui Brumaru fixează în încremenire acea parte a lumii care s-a sedimentat în sufletul poetului, păstrînd acolo o doză certă de fericire. Obiectele, după ce capătă

i) Folosesc acest termen militar pentru a corespunde cu detectivul Arthur și nu pentru a insinua că poezia nouă ar avea de luptat cu poezia veche.

o însușire nouă, indefinisabila dar obsedantă, se apropie la infinit, devenind intime. Reflexul interstitial al acestor obosescii adimensionale, dar pline de tenacitate, îl constituie mirosurile și micile auxiliii scriitoricești care apar în cele mai insolite și totuși nimerite prilejuri : urmele serafului par a fi ale unui ins încălțat în măr-ar, nasturii pierduți se roagă să rămîie pe vecie-n unghere, detectivul Arthur toarnă, la popasurile unei călătorii în eternitate, lapte dulce în cești. Iată un mod de a iradia macrocosmosul în microcosmos, un fel de inversă geneză, folosită ca pentru a demonstra că universul, cu tainele lui cumplite, cu legile-i fioroase, cu golurile-i infinite, poate fi calm, strîns într-o basma pictată cu fluturi gingași și așezat nepăsător lîngă șezlongul din fundul curții, O modalitate deci de a face din fiecare clipă o trăire totală. Așa precum ne asigura Eminescu : „*Tu ai și-acum comoara-ntreagă / Ce-n viață pururi ai avut*”.

În acest sens, poezia lui Emil Brumaru este simultan poezie filosofică și magie. Eliminate fiind greoaiele Telații din lumea veghilor cotidiene, fiecare sintagmă este holofrastică și dătătoare de beatitudine : „*Călătoream (ți-amîntești ?) în cea mai frumoasă caleașca j C-un flutur miop între noi, privind fericit înainte*”.

Piperul zdrobit în piulițele lui Brumaru capătă însușiri vrăjitoarești. De parcă poetul însuși este toat, gătit și reînviat într-o bucătărie-laborator în care Dumnezeu, invitat să ia loc pe scaunel, șade aolo sfios și nu-ndrăznește să intervină, deși tare-ar dori s-o facă. Ateiste și fragile, elegiile se desfășoară în etape sourte, ca de la popas la popas. Intîmplările cele mai teribile se rezolvă întotdeauna printr-un happy-end, dar oită tristețe : „*Apoi într-o seară (oaută-adînc în memorie.) I Ne-am dezbrăcat neștiind întîmplarea aceasta ce-nseamnă j Și renunțînd la găsirea pisicilor taie, la glorie, / 0, ne-am pictat unul altuia, palizi, pe*

coapsele calde, vechi peisaje de toamnă...

ia ciuda fragmentelor de întâmplări pe care le vehiculează, Brumarul irâmîne un liric. Poezia sa este monologală. Singur, într-o localitate fără latitudine, precum în a șasea elegie, poetul își închipuie că i-ar putea veni un colet : „Pe care-l voi duce, plutind fericit prin întregul oraș”. Dar coletul este abandonat o clipă pe trotuar, și poetul vede cum : „Încet se desface fi cum dinăuntru apar. / O, goale și albe picioarele tale prelungi cu mici unghii rotunde!” Rămăs singur stăpîn pe vedenia viitoare, poetul îi oferă, casnic, dulceață cu lingurița.

Cu cine s-ar fi întilnit el, deci ? Cu propria sa închipuire, cu sine însuși. „Întreaga omenire — spunea Gottfried Benn — se hrănește din câteva întilniri cu sine, dar cine se întâlnește cu sine ? Cîțiva doasr, și atunci sînt singuri”. Eu sînt înclinat să cred că Emil Brumarul este unul din acești cîțiva. Pentru a vedea dacă soliilocviile sale mai interesează și pe altcineva, el trebuie publicat, poezia sa trebuie adusă în fața instanței critice. Sînt convins, ca și nu prea grăbitul său redactor de carte, că ne vom afla atunci în fața unui nou poet, a unui poet nou, a unei poezii distincte și discrete, saturată de lucirile unui smalț de preț.

ni. pop

influențe extraterestre

Al V-lea Congres Internațional de biometeorologie care avut loc în luna septembrie în Elveția a scos în evidență unele date de cea mai mare însemnătate privind multiplele influente de ordin cosmic ce se exercită asupra organismelor vii. E vorba de influențele mediului geofizic și geochimic, prin mediu înțelegîndu-se nu numai atmosfera, dar și influențele extraterestre. E surprinzătoare — se remarcă mai ales în înmîia medicală — ignorarea nu numai de către marele public, dar și de către unii specialiști, a unor noțiuni esențiale privind influențele de ordin cosmic asupra bolii, a vieții și a morții omului.

Se discută mult (chestiunea e tratată amplu în cartea lui Michel Gauquelin : *La sânté et les conditions meteorologiques*) despre adevărata agresiune ce

se produce asupra organismului uman la trecerea „fronturilor”, a maselor de aer calde și reci, agresiune ce se exercită în mod obișnuit și asupra omului sănătos, cu atît mai mult asupra cardiacilor, de exemplu, la care fluctuațiile meteorologice mai brutale pot produce perturbări dramatice. Se constată astfel că iarna e anotimpul în care moartea e de departe mai frecventă și că, după expresia unui biometeorolog : „omul moare adesea la trecerea unui front”. Un alt factor, nu mai puțin demn de a fi luat în seamă, e acela al ionizării atmosferei, căci de natura (ioni pozitivi sau ioni negativi) și de proporția acestor particule aflate în aerul pe care-l respirăm depinde în mare măsură sentimentul nostru de bunăstare, felul în care ne simțim, sănătatea și dispoziția noastră. Astfel, în

timp ce ionii negativi exercită o acțiune stimulantă asupra organismului, ionii pozitivi au o influență net defavorabilă asupra funcțiunilor sale. Acesta e fenomenul fizic ce ar explica nu numai nervozitatea din preajma marilor furtuni, în orașe, dar și insomniile și angoasele cu deznodământ de multe ori tragic ale „psihozei faenului”.

Mult mai interesantă încă, din punctul de vedere al determinărilor extrem de depărtate pe oare le suferă viața omului este problema dependenței fenomenelor biologice în general de dinamica petelor solare. Cităm, pentru o cât mai exactă situație teoretică a problemei, din articolul extrem de edificator al doctorului și poetului Al. Lungu apărut în *România literară* din iunie 1969 : „Raporturile extrem de complexe ce există între orice organism viu — de la cel unicelular la cel uman — și mediul său, nu pot fi reduse la o anumită arie. Oricât de static ar fi, un organism este supus la influențe a căror origine depășește, din punct de vedere spațial, limitele a ce se înțelege de obicei prin mediu de viață. Prin simpla existență a gravitației sîntem legați de centrul Pământului, iar prin faptul că viețuim pe o

planetă integrată riguros într-un sistem planetar coerent, devine de neconceput o viața noastră să se desfășoare cu totul independent de acțiunea unor forțe provenind de dincolo de mai mult sau mai puțin comodul nostru înveliș atmosferic”.

Aflăm, nu fără oarecare surprindere, că zilele de intensă activitate solară, cînd numărul petelor din soare crește, au o certă influență nu numai asupra compoziției sîngelui nostru (numărul leucocitelor scade în aceste zile etc.) dar și... asupra accidentelor rutiere, numărul accidentelor de circulație fiind de o dată și jumătate mai mare.

O astrologie a viitorului, transformată în știință, va da poate răspuns unor extrem de complicate conexiuni ale determinărilor cosmice de care depindem. Și Al. Lungu conchide, nu fără umor : „Iar în planul vieții umane atunci cînd încercăm să explicăm „zilele faste și nefaste” care în ultimă instanță sînt rezultanta fluctuațiilor de „umoare” și a modificărilor reacțiilor neuropsihice individuale și colective, alături de numeroși alți factori — sociali, psihologici, biologici — trebuie să introducem în ecuație și variabila petelor solare”.

george ba nu



căutări teatrale, azi

în editura elvețiană *L'Age d'homme* s-a inaugurat o serie de studii privind personalitățile cele mai discutate din teatrul de azi. Două dintre titluri se referă la Grotowski și la *Living Theater*. Pierre Biner, la începutul cărții sale despre trupa americană, scrie: „orice judecată exclusiv estetică este

inadecvată atunci cînd se aplică *Living-ului*. (...) A dialoga, înainte de toate. A vorbi. A spune nu războiului, tuturor restrîngerilor libertății, oricărei violențe”. P. Biner vorbește despre inventivitatea celor doi conducători ai trupei în căutare de săli de joc și de posibilități de spectacol și, în

același timp, caută să descifreze concepția lor dramatică. Astfel, el citează cuvintele lui J. Beck, unul dintre animatorii ansamblului, care afirmă necesitatea a trei elemente în teatru, pentru ca experiența să fie totală: participarea fizică a spectatorului, poveste, transcendență: „*Noi credem într-un teatru care să fie locul unei experiențe intense, jumătate-vis, jumătate-ritual, în cursul căreia spectatorul ajunge la o înțelegere intimă a lui însuși, trecând dincolo de conștient și de inconștient, pină la înțelegerea naturii lucrurilor. Nouă ni se pare că singură poezia poate îndeplini asta; singură poezia sau un limbaj încărcat de simboluri*”. Living e un teatru convins că acceptarea convenției presupune moartea conștiinței, că regulile și interdicțiile gîtuie viața. Totul trebuie pus în discuție, refuzul și furia sînt unicele drumuri de înoeput. În *Faustine* de Paul Goodman, „noi interpretăm o scenă brutală: asasinarea rituală a unui frumos tînăr. Eu m-am scaldat în sîngele lui. Dacă voi erați un public adevărat, ați fi năvălit pe scenă pentru a întreprinde spectacolul”. Se joacă Brecht, Lorca, G. Stein, Racine — dar aceste texte suportă un regim special, ele devenind un fel de scenarii pentru spectacole. Piesa lui J. Gelbar, *The Connection* (Legătura) a avut o importanță

specială pentru că, spune Judith Malino, de atunci „actorii au început să se joace pe ei înșiși”. De acum încolo Living-ul depășește stadiul psihic al teatrului pentru a-l atinge pe acela fizic. Lui Pirandello îi urmează Artaud. Sensul unic al căutărilor: angajarea publicului în aventura scenică. Acest public trebuie să uite obiceiurile zilnice, acelea care l-au transformat în instrument docil al unei civilizații războinice, pentru a reîntîlni inima încă pulsînd a vieții și a adevărului simțurilor nedomesticite.

În 1962, J. Beck, rezuma țelurile Living-ului astfel: „a accentua caracterul sacru al vieții, a lărgi cîmpul conștiinței, a distruge zidurile și barierele, în ceea ce privește actorul, se respinge tipul de interpretare bazat pe achiziții de procedee profesionale, căutîndu-se o stare de inspirație adevărată... o stare de eliberare pentru ca „voiajul” teatral să poată avea loc”. Publicul nu mai e privit drept o masă indistinctă, colectivitate uniformă: „ne îndreptăm, acum, către un teatru în care publicul e tratat ca serie de indivizi”.

Living-xă practică un teatru unificator, un teatru în oare violența și strigătul sînt instrumentele oamenilor de pe scenă porniți în căutarea celorlalți oameni.

s. andrei

comerțul cu cartea

Se citește mult, azi, în România. Cioc și ce — s-a mai discutat. Mai puțin s-a vorbit, însă, despre modul cum se „desface” această „marfă” deosebită — cartea. Accelerarea și specializarea producției de carte au determinat și impus noi moduri de desfacere a „produsului” — librăria de-

venind insuficientă. Cartea se vinde la chioșcuri, ștanduri de mobile, în gări, aeroporturi, magazine universale etc. Reclama prin presă, radio, televiziune, coperte, supracoperte, manșete, afișe, pliante, semne de carte, concursuri, premii ș.a. exercită o subtilă, dar permanentă și teribilă acțiune de influen-

țare a cumpărătorului-cititor potențial. Datele statistice indică, totuși, librăria ca deținătoare a primului loc în ordinea celor de unde cititorii își procură cărțile. Librarul este cel ce realizează, primul contact cu cititorul-cumpărător virtual și de aceea el trebuie să fie, deopotrivă, un iubitor nu numai de cărți, ci și de oameni. „Clienții” săi sînt de un fel deosebit și, în afară, de informarea general-iculturală și de cunoașterea la zi a producției editoriale, vânzătorul de cărți e necesar să fie un bun cunoscător al psihologiei cumpărătorului ui-cititor.

La noi, însă, comerțul cu cartea nu se deosebește prea mult de felul în care se vînd cartofii în piață. Vânzătorul ar trebui să fie specialist în „branșă”, dar nu este. Ou amărăciune constatăm, din praotia noastră de zilnic colindător prin librării, că niciuna din cerințele elementare, indispensabile unui difuzor de carte, nu este îndeplinită de majoritatea librăriilor. Vânzătorii nu știu ce-a apărut și, cu atît mai puțin, ce va apare, nu știu ce cărți sînt în librărie, oare s-au epuizat și oare n-au sosit încă, iar cînd e vorba de-un autor străin al cărui nume clientul are imprudența să-l pronunțe corect — uimirea li se instalează pe fețe și răspunsul negativ, însoțit de-o vagă ridicare din umeri, e socotit sigur și salvator. Sînt, firește, și excepții — vânzătorii informați și atenți — regula, însă...

Vitrinele librăriilor, unul din cele mai eficiente mijloace de reclamă, sînt îndeobște aglomerări de vechituri, în loc să fie o poartă (sau, mă rog, o fereastră...) a noutăților.

Etalarea cărților în librărie este făcută fără niciun criteriu, astfel încît aproape niciodată nu sînt la îndemînă noutățile zilei. Cumpărătorul avizat trebuie să iscodească printre rafturi, în căutarea noilor volume (în special de poezie). Cel neavizat, ia întrebarea „ce-ați primit nou, azi?”, trebuie să se mulțumească fie cu lipsa răspunsului,

fie, în cel mai bun caz, cu un plictisit „ce se vede pe masă!” Nu sînt puse în evidență cărțile pe care critica le-a semnalat ca deosebite, cărțile premiate, reeditările mult așteptate, traducerile de rezonanță. Atunci cînd, în sfîrșit, se schițează o tentativă în acest sens, rezultatele sînt penibile, frizînd ridicolul. (Ne amintim cu jenă de modul în care, anul trecut, s-a făcut prezentarea cărților premiate de Uniunea Scriitorilor și de reviste: etichete precare, strîmbe, agramate, puse greșit, inversate, omisiuni, adăugiri etc.).

Vînzarea propriu zisă este greoaie — coadă pentru bon, coadă la oasă, din nou coadă la primirea cărții. În București, mimai la cîteva librării s-a introdus sistemul modern al vînzării cu accesul direct la raft, dar și acolo cărțile sînt îngrămădite, amestecate, vîndindu-se necunoașterea și neaplicarea normelor elementare de bibliografie, bibliologie, biblioteconomie.

Ar mai trebui să vorbim despre modul în care se face „preluarea mărții” în librării (durata, descărcarea, depozitarea, punerea în vînzare), despre „vînzarea pe sub mînă” a cărților mult solicitate, despre așa-zisele „abonamente” și „rețineri anticipate”, niciodată onorate, despre necesitatea reînființării „căsuțelor” (care sînt și foarte rentabile) și despre multe altele.

-îngrijorător este faptul că tinerii oare, uneori, o dată pe săptămînă, far în librării practica de vânzătorii pe lîngă cei existenți, moștenesc de la aceștia lenea, plictiseala, nepriceperea — perperuîndu-se o situație intolerabilă. Cineva ar trebui să facă ceva.

P. S.

Ziarele ne aduc vestea că, în orașelul Tek din Republica Federală a Germaniei, a fost ridicat un monument al cititorului necunoscut. Inițiativa aparține ziarului local. Este singurul monument din lume închinat iubitorilor de lectură.

m. nițescu

în perspectiva eternității

Permanentizarea zborurilor cosmice, această proiecție verticală a unor aspirații nelămurite și irezistibile îmi dă sentimentul desprinderii și îndepărtării de cei ce am fost pînă acum. Lucrările din jur îmi par umile și străine, vetuste expozate de muzeu, printre care am întârziat prea mult.

Prin saltul acesta, universul material se rarefiază pînă la dematerializare. Nu mai sîntem prizonierii peisajului terestru, ai caselor și orașelor noastre. Înălțuți de la început de gravitația materiei, nu numai fizic ci și spiritual, descoperim azi puțința acodării spre un alt sens gravitațional, acedere nu numai spirituală o și fizică. Locuirea printre volume grele de materialitate nu mai este pentru noi o oondaminare fără termen.

Dacă Antichitatea nu a cunoscut sentimentul infinitului, pentru noi acest sentiment a fost resimțit ca un deza-cord profund și dureros între limitele ființei noastre și infinit. Prin această lărgire verticală a spațiului uman ni se oferă șansa rezolvării acestui deza-cord, puțința trăirii efective în orizontul infinitului. Contactul omului cu alte corpuri cerești operează o mutație ontologică prin eliberarea spiritului dintr-un orizont prea îngust.

Acum noi nu mai sîntem aici. Am aflat că există o ieșire din fragmentar și delimitare. Ieșim din istoria noastră fragmentată și intrăm în marea istorie a universului, în eternitate. Istoria capătă dimensiunea eternității. Ce vom lua cu noi din toate reprezentările și amintirile istoriei noastre de pînă acum? Poate numai linia infinit verticală a ascensiunii spirituale.

A ne mai întoarce la preocupările noastre, la sentimentele oare însoțesc aceste preocupări, la fragmentele noastre de viață, mi se pare a ne întoarce la o îndepărtată copilărie. Copilul s-a ridicat pentru totdeauna din leagănul lui spre a deveni zeu. Gestul acesta ne reabilitează în fața eternității, ne răscumpără din toate căderile și umilințele noastre.

Desigur, se poate vorbi de triumful tehnicii, de perspectivele ei în viitor. Dar acestea nu sînt decît mijloacele. Semnificația aoești înfăptuiri, consecințele ei nu îndepărtate, sînt mutațiile ce se petrec în orizontul spiritual al omului. Nu în faptul tehnic stă realizarea, ci în surmontarea sentimentului tragic al relativității și vremelniciei noastre istorice. Se vor sohimba nu numai concepții și sisteme, teorii și ipoteze, ci înseși modalitățile funcționale ale spiritului, tiparele, orizontul interior. Este, în consecințele ultime, triumful spiritului, realizarea unei noi dimensiuni spirituale — Absolutul.

Cît de îndepărtate mi se par acele modalități chinuite și contorsionate ale unei literaturi patologice și meschine, hrănite din substanța fragmentarului și a tuturor delimitărilor, „în cercul nostru strimt” ! Nu vom mai putea înțelege deoît o poezie ce se realizează pe coordonatele ample ale unei alte spiritualități, aceea a infinitului și eternității, presimțită dintotdeauna de marea și senina poezie, fără timp și loc.

Da, omul se dezumanizează, adică se desparte de bucuriile și durerile lui divizate, de sentimentul slăbiciunii și fragilității lui, de frica de neant, depășindu-le și depășindu-se pe sine.

d. i. s.



cîteva cazuri de ifosatită pură

Așa cum gripa are forme diverse (pulmonare, laringiale, nevralgice etc.) tot astfel ifosatită prezintă forme și simptome multiple, ca de pildă: inexactități de sens, stil ridicol, redactare ininteligibilă, greșeli de gramatică, tâmpenii pure, adică totală lipsă de sens. În sfârșit, există o ifosatită generală care se confundă cu impertinența. De pildă (citez): „Căci acest Breban oare își clădește foarte subiectiv eroul, se lasă amăgit etc...” „Acest” Breban aproape că nu mai e greșeală de stil, ci de bună cuviință. Alt caz de ifosatită pură (citez): „Să nu pară cumva că avem un *dinte* împotriva comediei”. Comedia. Adică mii de opere literare aparținând acestui gen riscă să fie dezaprobată, toate, în bloc, de cronicarul nostru; care însă, magnanim, liniștește pe miile de autori de comedie asigurându-i că nu are „un dinte” contra discutabilei lor îndeletniciri.

Alt caz de ifosatită pură, de ifosatită generalizată: Autorul se plânge 3e filmul consacrat lui Michelangelo: *Agonie și extaz* (citez): „nu încap aici nici discuții serioase despre personalitatea lui Michelangelo Buonarroti, nici dezbateri estetice legate de creația lui. Avem în față obișnuita istorioară brodată în jurul unor fapte celebre”. Așa dar, frumos ar fi fost să vedem, în acel film, pe contemporanii marelui artist așezându-se la taifas oasă „discute *serios*” despre persoana zisului mare artist; apoi, lăsând de o parte omul, să înceapă docte „*dezbateri estetice*” despre opera respectivului. Arunci da, am fi avut un film cult, distins, boersic, nu un film vulgar, ordinar, care se ocupă de fleacuri, în speță (citez) „în jurul unor fapte celebre”. Și cronica se termină cu un pusseu culminant de ifosatită, când pa-

cientul se întreabă, superior: „cît timp aștepta-vom adevărata mare operă filmică dedicată artistului și creației? De ce regizorii ignoră sau ocolesc tema?” Are dreptate. Parafrazând cunoscuta vorbă a lui Garagiale: fudulul dacă nu e și ignorant n-are nici-un haz. Zic ignorant, pentru că există un film al lui Korda despre Rembrandt (cu Charles Laughton), unde nu se face nici biografie, nici expoziție de tablouri, ci se descrie creația însăși; anume se zugrăvesc fapte, în sine neînsemnate, oare au sugerat lui Rembrandt ideea cutăruia din tablourile sale. Din viața lui nu se rețin decît întâmplările legate de geneza, ezitățile, răzgîndirile, progresele pictării cutănoii tablou. Este exact filmarea gândului artistic, fotografierea procesului de creație, adică exact cum cerea, cu atât ifos, pacientul nostru.

Repet: fudulul dacă ou e și...

Câteodată ifosatită conține și inexactități, neadevăruri, greșeli de sens, greșeli de gramatică, toate înghesuite în aceeași scurtă propoziție. Citez: „*Călugărița și comisarul nu este epigon unor mari creații*”. Mai întîi, „epigon” nu se construiește cu dativul, ci cu genitivul. Al doilea epigonul este o persoană, nu o lucrare. Nu există „opera epigoană” a unei (genetiv) alte opere; în al treilea rând, epigon nu este sinonim cu imitator, ci doar urmaș influențat de. Cît despre imitație, aceeași frază conține o perlă de stil. În loc de a spune simplu, cinstit, că acel film este o imitație, autorul zice, ifosativ: „nu depășește condiția mimetică”. Sau, tot acolo: „planurile se succed cu organicitate”. Adică organic. Dar „ou organicitate” este, nu-d așa? mult mai frumos! De pildă, în loc să spunem, ca omul: „s-a declarat categoric contra misticismului”, pacientul suferind de ifosatită va zice: „s-a *declarat cu categoricitate contra nustititității”. Dar să nu trun-

cbiem. Să cităm fraza Întregă : „planurile se succed cu organicitate, în relație polifonică, așa încît imaginea Vizuală și partitura muzicală se completează reciproc, împrumutîndu-și parcă mijloacele”. *Polifonie* înseamnă ou mai multe sunete. „Relație polifonică” ai însemna deci relație între cele trei fenomene sonore ale filmului : zgomote, muzică, dialog. iDar aici autorul crede că polifonic înseamnă audio-vizual, ba chiar numai muzicalo-vizual. Afară de asta „se completează reciproc”, e o prostie, cădi muzica nu completează imaginea, și niai vice-versa, ci amîndouă completează filmul. Și nici așa nu se poate spune, ci doar că fiecare din ele „contribuie la” completarea filmului. Căci muzica nu completează, de vreme ce măi trebuie să vină și imaginea, precum și alte elemente, pînă |să avem opera „completă”. în sfârșit nici

„împrumutîndu-și mijloacele” nu merge. Cum dumnezeu muzica ar putea să împrumute mijloacele sale unei imagini ? De pildă imaginea se va apuca deodată să sune mi bemol ? Sau cite un do diez va începe să devină albastru ? Corect e a spune că mijloacele muzicii se alătură celor ale imaginii pentru a contribui la o completare a frumuseții filmului, la o operă cinematografică completă.

Dar mă opresc, altminteri n-aș mai sfârși niciodată.. Perlele citate mai sus provin numai din două numere ale unui mare hebdomadar bucureștean. Care mai andosează și erori de limbă primite de-a gata din afară. De pildă admite traducerea *Agonie și extaz* pentru *Agony and Extasy*. Decît, în englezește „agony” înseamnă chin, frământare chinuitoare. De asta e vorba în film.

d. b.

. . . 9 9 O • © # ● ● ● ● ● ● ● ●

o sugestie

iFelul în care apar cele mai multe din revistele literare, îndeosebi cele săptămânale, în format mare* au ceva din caracterul eminentemente efemer al ziarelor, ou viața lor de-o zi. Ele și sînt în realitate foarte incomod de păstrat. Și e păcat, pentru că unele dintre aeste ireviste au o importanță care depășește săptămîna apariției lor. Scriind acestea mă gîndesc, fără folos, la ce o mai fi rămas, dacă a rămas pe undeva, din „Gazeta literară” și, sper, ou folos, la ceea ce reprezintă astăzi atîta scriere literară și despre literatură în „România literară”, „Contemporanul”, „Luceafărul” etc. O revistă nu este scrisă și tipărită numai spre folosința cititorului de astăzi ; cu siguranță, ea conține un bogat material informativ și documentar pentru istoricii literari die «nîine: Ei pot găsi

în miile de pagini, adunate anual, lucruri interesante oare privesc fie evoluția-vie a literaturii în epocă, fie date biografice și bibliografice asupra multor soriiitori, rod al unor cercetări minuțioase care. au cerut multă muncă și timp. Dar, în sistemul de astăzi, cum să găsești care anume scriitor și ce anume a scris într-un număr, într-un ari ? Totul se pierde, parcă anonim, în noianul de pagini. Cine și cum să măi aibă astăzi timp să caute ? Cred că nu ar fi greu și n*ar lua prea mult spațiu, dacă pe ultima pagină, într-un chenar, asemănător cu cel care arată colegiul redacțional, sVar insera, în același loc, numele colaboratorilor din numărul respectiv, — de pildă, sub titlul : „în acest număr Fă ră îndicarea titlurilor, întrucât aceasta ar lua un spațiu prea mare. ,

myriam marbe

9 • • • G # •

dacă, ar îi să vorbesc despre darmstadt...

...aș putea să încep această incursiune în lumea muzicii contemporane, așa cum a apărut ea prin prisma cursurilor internaționale de vară de la Darmstadt 1969, descriind nu acest simpatic orașel al Germaniei, ci situându-mă la aproximativ 200 de kilometri mai aproape : Nuremberg, orașul lui Diirer, prima escală în Germania, unde, în ciuda reconstrucției masive și recente, am trăit totuși din plin sentimentul autenticității și al tradiției culturale germane. Dar asta ar însemna să cad în păcatul acelor călători care se grăbesc să-și traducă emoția printr-un limbaj banal de prospect turistic...

Sau aș putea să încep prin a vorbi despre ploaia torențială și rece ce m-a întâmpinat la Darmstadt, căci întotdeauna, în memoria noastră, fiecare eveniment rămîne asociat de amănunte fără importanță... Sau aș putea — dar ar fi prea didactic — să încep prin a înșira numele personalităților (compozitori și instrumentiști) ce figurau în caietul-program al manifestărilor...

Și aș putea poate să încep prin a evoca o „întimplare” muzicală, dacă nu dintre cele mai semnificative, totuși putînd folosi ca bază unor discuții — atît de „riscante” — despre actul de creație muzicală contemporan. Mă gîndesc la piesa „In C” a americanului Terry Riley. într-una din zilele cursului său de compoziție, dirijorul, compozitorul și pianistul american (dar de obîrșie europeană, fiind născut în Germania și studiînd la Paris) Lukas Foss aduce un maldăr de foi — de fapt multiplicarea uneia singure, însumînd o serie de aproximativ (nu-mi amintesc numărul exact) 25 de formule ritmoo-melodice, toate dependente de un singur acord și, anume, de un extrem de simplu, de direct, de nesofisticat (și de demult nemaifolosit ca atare în

muzica modernă)aord de *do major* (de unde titlul piesei — „C” fiind denumirea germană și engleză a lui *do*): Foss invită pe cursanții instrumentiști să participe la realizarea acestei partituri care nu prevede nici un număr limitat de instrumentiști și nici o formație orchestrală anumită. (Cursul lui Foss era extrem de variat, comstînd din discuții pe marginea unor partituri sau benzi, expuneri, discuții avînd ca punct de plecare o masă rotundă cu compozitori și interpreți, repetiții cu orchestra), în ce consta interpretarea acestei piese ? Pe pulsația egală, extrem de pregnant ritmizată, a unui *do*, realizată de pian, fiecare instrumentist avea libertatea să repete formulele de cîte ori voia și să-și stabilizească singur momentul cînd să treacă de la una' la cealaltă, fără a ține seama — decît în mod foarte relativ — de ritmul.de evoluție muzicală a celorlalți parteneri. Rezultatul sonor devenea o masă enormă, în care amănuntele se estompau, individualitățile anihilîndu-se reciproc dar dăinuind, dacă nu ca personalități conturate, ca o forță dinamică permanentă. Acest freamăt colectiv nu avea o limită în timp, lăsîndu-se la aprecierea fiecărei interpretări sau la voia întîmplării durată sa, care putea merge de la cea 10 minute pînă la nesfîrșire ; dar cum, practic, infinitul nu poate fi atins nici de cele mai îndrăznețe intenții ale artei contemporane, interpretarea din august '69 s-a „limitat” la 40 de minute — care însă, multora. li s-au părut într-adevăr o veșnicie. Căci, mensurabilitatea timpului, sensibilă într-o piesă muzicală prin numărul de evenimente muzicale și raportul dintre. ele* exprimate în structura lucrării respective, dispărea aci o dată cu dispariția criteriului (evenimentul muzical fiind, repet, contopit

într-o masă anonimă și **nu** structurat inteligibil într-o anumită arhitectură).

Discutabilă atât în ceea ce privește materialul muzical, concepția estetică cât și în ceea ce privește poate chiar valoarea sa propriu-zisă, piesa are totuși meritul de a întui o nouă coordonată: muzica = o stare de a fi. Căci o asemenea muzică nu este urmărită de către auditor ci acesta trăiește, pur și simplu — fie chiar *pasiv* — în ambianța ei.

Îmi amintesc, în acest sens, discuțiile de la Colocviul de muzicologie al Bienalei de la Zagreb, din anul acesta, în legătură cu posibilitățile de comunicare ale muzicii; și, se reliefa acolo: muzica ajunge la auditor nu numai prin posibilitățile acestuia de a o înțelege pe baza unei cunoașteri aprofundate ci și prin forța ei de a-l capta, de a-l impresiona, chiar inconștient. Mai mult, spunea compozitorul olandez Ton de Leeuw, bazându-și argumentarea și pe o profundă cunoaștere a muzicii din India, există o anumită atitudine de a asculta muzica determinată nu de (înțelegerea sau neînțelegerea semanticii muzicale ci aleasă în mod deliberat — și anume aceea de a te lăsa pătruns de muzică, „suhir (nu în sens pejorativ) la musique”, ca un catalizator *aii* propriilor talie gânduri sau,

dimpotrivă, ca un spațiu infinit de evadare sau de lărgire a universului tău interior.

Desigur, o piesă ca „In C” de Riley, bazată pe o idee, pe o „poantă”, nu se poate scrie decât o dată; la fel, numai o dată, John Cage — de asemeni american — a putut compune un „Concert pentru pian și orchestră” în care pianistului nu-i revine decât rolul de a sta în fața instrumentului și de a răspunde doar prin tăcere așteptărilor publicului de a-l auzi atacând partitura sa. Dar, îmi spunea dirijorul Jan Vriend, împărtășindu-mi impresiile sale ca „solist” al acestui concert (convorbirea a avut loc la o săptămână după cursurile de la Darmstadt, în cadrul săptămânii muzicale „Gaudeamus” din Olanda) niciodată o tăcere nu a fost atât de încărcată de gânduri și încordare...

Dar iată că ajungem la problema ce se pune astăzi compozitorilor de a inventa, cu fiecare lucrare, o nouă structură... Despre această problemă — ca și despre altele altele — sugerate de manifestările muzicale de la Darmstadt 1969 — aș fi încercat aci, dar iată că spațiul limitat al landurilor mele mă obligă să sfârșesc înainte de a mă fi hotărit cum să încep! Poate data viitoare...

Virginia cartianu

al Y-lea congres internațional al cercetătorilor narațiunilor populare

„Orice comunicare este, chiar fără voia noastră, subiectivă”, spune zîmbind prof. P. Vehvilainen (S.U.A.) și încheie dezbaterile ce a urmat raportului său. Sub această deviză vom prezenta câteva impresii de la acest congres internațional, care a tratat un material interesant nu numai pentru

specialiști, dar și pentru un public larg, dat fiind că cercetarea narațiunilor populare este strîns legată de fenomenul „cultură”.

Peste 200 de participanți, reprezentînd un număr mare de țări din Europa, America, Africa și Asia au susținut peste 100 lucrări de discuții

animate, ce s-au desfășurat în sălile Academiei R.S.R.

Printre ei se afla și Știth Thompson, în vîrstă de peste 80 de ani, părintele studiului metodic al narațiunilor populare, autorul catalogului de motive (Index-Motif), nelipsit cercetătorilor din acest domeniu.

Congresul ne-ia oferit cîteva aspecte interesante. Am găzduit nu numai o dezbatere științifică dar și o bogată desfășurare artistică, prin spectacolele folclorice care încheiau zilele de comunicare și discuții. Pe de altă parte, Congresul a fost un prilej de a sublinia rolul important pe care îl ocupă în România cercetările artei și culturii populare, dat fiind că avem un Institut de Etnografie și Folclor autonom. De obicei studiile de folclor se afiliază Institutelor de lingvistică.

După cuvîntul introductiv ținut de Acad. Miron Niculescu, Președintele Academiei R.S.R., urmează discursul prof. univ. Miron Constantinescu. Ministrul învățămîntului a exprimat interesul țării noastre pentru asemenea manifestări, urîndu-le bun venit oaspeților străini la noi. Prof. Mihai Pop, Președintele comitetului de organizare, prezintă o interesantă și exhaustivă expunere asupra cercetării narațiunilor populare în decursul ultimilor 200 de ani în Europa, dar și în țara noastră, pentru a insista asupra metodei de investigație modernă a structuralismului.

Prof. Dr. Kurt Ranke, Președintele Societății Internaționale pentru cercetarea narațiunilor populare (cu sediul la Göttingen în R.F.G.) prezintă legile asociative ale prozei populare.

Cele mai interesante comunicări par a fi cele românești, cehoslovace, sovietice și norvegiene, deoarece tratează un fond de literatură populară încă viu. De altfel, participanții din aceste țări sînt activi în discuții.

Cercetătorii francezi, germani, italieni, elvețieni se preocupă în deosebi de narațiunile populare reflectate în operele literare ale secolelor al XVI, XVII și XVIII-lea, ceea ce m-a făcut să conchid că în epoca cinematografului, a radioului și televiziunii, — a acestor *mass-media*, — fondul narațiunilor populare s-a redus mult, sau a devenit minor. Preocupările acestor

cercetători se îndreaptă astăzi mai mult spre monografiile sociologice și studii social-antropologice, ca de pildă lucrarea de doctorat a d-nei A. Schenk (R.F.G.) care se ocupă de *transmutarea unui sat german*, cu 30 de ani în urmă, *din Banat, în sudul Franței*.

Filmele prezentate de R.F.G. într-o seară ne-au întărit această constatare personală. Unul dintre acestea prezenta ca temă etnografică răspîndirea literaturii senzaționale — roman de aventuri și de dragoste — din secolul al XVIII-lea sub formă de foi volante, foiletoane săptămînale, cărți de colportaj de un nivel scăzut, care continuă și astăzi. (Printre exemplele date era seria romanelor contemporane cu personajul frumoasei Angelica, apărută încă din 1954 într-un tiraj impresionant și ecranizat).

Pentru o orientare generală, iată de pildă numai cîteva din titlurile citorva comunicări ale cercetătorilor din alte țări : — „*Povestiri și tradiții orale în vechiul teatru francez la Rabelais și La Fontaine*” (De Felice ; Franța) ; *Basme în literatura secolelor al XVI-lea și al XVII-lea în Anglia* (K. Briggs, Anglia) ; *Teme din narațiuni populare și snoave în opera lui Chaucer și a lui Boccaccio* (Utley, S.U.A.) ; *legende medievale publicate în foi volante în secolul al XVI-lea* (Brednich, R.F.G.) ; documente scrise ce stau la baza unor legende anterioare secolului al XVIII-lea în Alpii francezi, se referă la legende religioase și apocrife: (Joisten Charles, Franța) ; *sursele narațiunilor populare în Flandra înainte de secolul al XVIII-lea* (Peeters K. C, Belgia). Problema morfologiei istorice a basmului (Meflinskij, U.R.S.S.) ; structura dialogului din basmele lituaniene și proverbe ; o analogie structurală (Otgdenin BL, U.R.S.S.) — trebuie, de asemenea menționate în cadrul acestui congres.

Numeroși sînt participanții din Statele Unite ale Americii, deoarece susținerea unei comunicări la un congres internațional eSte socotită o muncă științifică absolut necesară unui cercetător dintr-un institut sau de la o catedră.

Comunicările lor mi s-au părut centrate mai mult pe *metode de investigație structuralistă*, pe matematizarea

studiului formulelor, trecînd astfel pe un plan de abstracțiune și generalizare interesant, dar foarte specializat, în care studiul etnografiei, al folclorului și matematicii merg mîna în mîna.

O parte din comunicări însă au fost îndreptate spre narațiunile țărilor Africii. Două comunicări s-au referit la Malaezia și la Japonia.

Crowley D. (S.U.A.) clasifică motivele a 12 000 narațiuni populare africane traduse în limba engleză, pentru a constitui un catalog de motive (Index-Motif), asemănător celui realizat de Stith Thompson pentru Europa. Du Toit B. M. (S.U.A.), studiază narațiunile africane ca unelte etnografice ; M. Galley (Franța) exemplifică limbajul metaforic al unei povestitoare algeriene și semnificațiile semantice: meta-povestirea, sau povestirea în povestire este, de fapt, o cale ocolită pentru a descoperi un adevăr ascuns.

Kunene D. (S.U.A.) studiază comparativ metafora, simbolismul în poezia Africii de Sud și mitologia populației locale. A. Louis (Tunis) se ocupă de povestiri didactice cu animale în centrul și sudul Tunisiei. (Cămila este tipul naivului și victima ; șacalul este șiret, dar disprețuit ; gazela, în deosebi cea albă, ideal de frumusețe inaccesibil). Autorul constată declinul acestui gen și al tehnicii povestitorului.

Filonul tezaurului celtic al narațiunilor populare din Europa și chiar din Canada, purtat peste ocean de către emigranții bretoni, a constituit o problemă interesantă. Prof. Alan James Bruford (Anglia) prezintă „reduceri și amplificări în aceste narațiuni epice ale ținuturilor celtice din Marea Britanie, față de modelele originale irlandeze, ce se mai găsesc în anumite manuscrise. Autorul subliniază detaliile pitorești cu care naratorul anonim își amplifică schema relativ simplă a povestirii epice.

Interesantă este comunicarea Prof. Dr. N. Schmitz din Quebec, deoarece cercetează motivele unui basm breton existente și în comunitatea franceză și

engleză-din Canada. Din discuțiile purtate pe marginea acestei lucrări rezultă că motivele de mai sus se găsesc ai-doma în basmul românesc.

Participanții români au expus un mare număr de comunicări, aprofundînd teme variate. Cercetători de la Oluj, Timișoara, București, de la institute de etnografie și folclor sau de la catedrele de specialitate au prezentat și discutat studii valoroase și documentate. Din nefericire spațiul restrîns al acestei scurte dări de seamă nu ne permite să le trecem în revistă.

Prof. Rosa Del Conte (Italia) nu este prezentă, dar comunicarea îi este citită și proiecțiile filmate. Autoarea studiază motivele apocrife din legenda „Arca lui Noe” : de la apocrif la teatru, prin folclor. Ceea ce mi s-a părut surprinzător este faptul că unele motive se găsesc numai în Anglia, Norvegia și România. Simandra în care bate Noe ca să-și reclădească arca și ca să adune animalele este ilustrată cu proiecții pe o psaltire engleză din sec. al XIV-lea, în arta gotică norvegiană și pe freștile bisericii Bîrsana din Maramureș ; analogii frapante, ce ridică întrebarea provenienței lor în arii atît de diferite. Drama lui Lucian Blaga (din 1944) reia legenda cu motivele apocrife de mai sus, prin literatura orală a Transilvaniei.

Dintre concluziile ce se pot trage din participarea la acest congres credem a nu greși afirmînd că lucrările cercetătorilor români sînt la nivelul celor din străinătate. Participanții români au putut constata că metodele lor de investigație și materialul studiat nu sînt întru nimic sub nivelul altor țări străine. Pe de altă parte, străinii interesați în cultura Europei au constatat, uneori cu oarecare surpriză, tezaurul folcloric din România, una din foarte puținele țări ale Europei industrializate care oferă încă un cîmp boigat de investigație în zilele noastre.

e t



o evocare

Din sumarul numărului 41/53, din 9 oct. ax. al României literare, sumar mai bogat ca altă dată în articole și documente de istorie literară (în același număr cititorul află noutăți despre Filimon, Panait Istrati, Tudor Arghezi, N. Iorga, Paul Zarifopol) evocarea figurii lui Panait Istrati, aparținând lui Demostene Botez, ne reține atenția în mod special, pentru frumusețea portretului moral asupra căruia insistă poetul. „Am întâlnit atunci un om de foc, de flacără ce se zbătea permanent ca bătută de-un curent pe care ceilalți nu-l simțeau. Flacără neliniștită fiind, nu era cu puțință s-o prinzi. Era veșnic mobilă și inezisabilă. La câte-o idee, izbucnea brusc ca dintr-o explozie, vibra puternic zguduind tot ce era împrejur, apoi se potolea ou greu, istovită de propria ei izbucnire”. Spon-taneitatea și sinceritatea scriitorului

brăilean, păstrându-se nealterate pînă în ultima clipă a unei vieți zbuciumate, dramatice, sînt mai ales evocate de pana prietenului său moldovean. Demostene Botez reînvie, cu înfiorare, un chip (uman paradoxal : chinuit de boală, dar în același timp însuflețit de o nestinsă energie, cheltuită, risipită adesea în gesturi și în fapte de o rară generozitate. O generozitate aproape proverbială. Chiar în împrejurări în care se profita evident de dărnicia sa, Panait Istrati rămânea același om fermecător : „Nu, hotărât lucru, scrie iD. Botez, patima aceasta a dăruirii totale făcea parte din ființa lui, din carnea lui. Și era incurabilă !” Evocarea caldă, emoționantă a lui Demostene Botez face parte dintr-un volum de amintiri despre sloriitori pe care l-am dori cît mai repede în librării.

dumitru mitrana

**teodor
mazilu s
„proză
satirică " ***

*iwff J
In*/
Mr%z*

Genul scurt își are în T. Mazilu un prieten statornic care, și în vara acestui an, se face prezent în librării cu un volum de proză satirică, după ce în 1964 dăduse la iveală mai puțin voluminoasa „O plimbare cu barca”.

Considerată în întregimea celor aproape 400 de pagini, cartea pare a fi echilibrată, dar nu toate cele 45 de proze, luate fiecare în parte, sînt realizate sub raportul artistic. Din punct de vedere tematic, volumul de care ne ocupăm lasă să se înțeleagă o anumită intenționalitate din partea autorului, concretizată în convergența lecturilor în jurul a trei mari probleme: lumea celor care „au fost”, preocupările pasionale și actualitatea imediată. Din prima categorie, un „fost” șef, abia după ce nu mai are munci de răspundere, face dovada unor anumite calități: delicatețe sufletească, grijă pentru nevoile omului, spirit autocritic; acestea nu-l împiedică însă să-și țină nevesta în serviciu, iar el să stea acasă încîntat că se înțelege bine.

Jatr-un moment de lipsă de auto-control, „fostul” amant al reginei lasă să-i scape vorbe răutăcioase la adresa **noului regim care, dhfipurile, nu-i mai oferă** posibilitatea să îndeplinească capriciile vestimentare ale noii concubine, **în drum spre casă își dă seama de gafă și imediat se întoarce la cofetărie pentru a ridica în slăvi, în fața chelnerului, regimul denigrat cu o clipă mai înainte.** Tot nu este liniștit, însă, pînă ce nu-și deranjează, **prin telefon,** prietenii ca să le **impute că greșesc** cînd vorbesc de **rău noile întocmiri** sociale și să le **spună că sînt reacțio-**

*) E.P.L.v 1969.

nari. Finalul prozei îl prezintă pe erou în această postură eroi-comică: „Era ora 2 noaptea. Adormi cu telefonul în mîină, istovit de frică și oboseală. Vorbea în somn, fapt cu totul neobișnuit. „Jos cu cei ce vor război / pentru pace sîntem noi” bîiguia în somn agitat și neliniștit amantul reginei”.

Temele pasionale înmănușează, de asemenea, o bună parte din prozele lui T. Mazilu.

Sasu din „Drumul spinos al iubirii” crede că-și poate exercita influența de șef asupra subalternului Mărăciului și în domeniul afecțiunii: „S-o iubești! Că dacă n-o iubești ai de-a face cu mine”, îl amenință cînd acesta nu se arată prea încîntat de cunoștința Rozaliei.

Conflictele minore din celelalte proze cu teme pasionale („Balada despre iubirea nefericită a domnișoarei Elena Suditu”, „O plimbare cu barca”, „Mijloace de locomoție” etc.) sînt depășite doar în „Suspiciune”, valoroasă prin aceea că aici „tenta psihologică îmbogățește perspectiva”, cum observă I. Turcin (în cronică din „Lucefărul”). Cunoașterea adevărului că „o căsnicie din care lipsește încrederea nu-și justifică existența” nu-l împiedică pe d. Petrinoiu să întrețină relații extra-conjugale; în schimb se arată mîhnit de atitudinea bănuitoare a soției. După multe frămîntări ajunge la concluzia că bănuielile au ca sorginte părerea proastă pe care consoarta și-o făcuse despre el. După părerea sa, bănuindu-l, doamna Petrinoiu „nu-și îndeplinește datoria de soție credincioasă care îi impune să creadă orbește în cuvintele soțului”.

Actualitatea imediată a ultimelor două decenii își găsește în T. Mazilu reprezentantul cel mai susținut din falanga scriitorilor contemporani. Intenția autorului, aceea de a satiriza apucăturile unor oameni mult tributari trecutului, este salutară, deși sub raportul valorii artistice în sine, nu toate schițele sînt susținute de forța creației.

„Nostalgia infernului” prezintă cazul unui intelectual ratat care, după ce ajunge într-un post de conducere, înșală prin comportarea lui așteptările

celor ce i-au acordat încrederea, ceea ce-i aduce, bineînțeles, retrogradarea. Și mai ciudată este comportarea lui Sebastian Lefteriu în relațiile familiale: de unde la început caută s-o îndepărteze pe Ioana de la viața nedemnă pe care o ducea, curînd se înspăimîntă de roadele proprii sale opere (fata începe să manifeste interes pentru uzină și filozofia marxistă, cerînd chiar să se încadreze în producție) și caută să oprească procesul de regenerare morală al aceleia de care-și leagă, vremelnic, viața. Pentru a împiedica intrarea Ioanei în uzină nu ezită să invoace, ca argument zdrobitor, originea ei burgheză, dar nu este luat în seamă de director. Părăsit de Ioana, desconsiderat de semenii, protagonistul coboară tot mai mult treptele descompunerii sale morale.

„Cerc vicios” aduce în fața cititorilor un incompatibil care, într-o conferință despre morala proletară împinge atît de departe lucrurile încît pretinde că „viața personală trebuie să fie una și aceeași cu cea obștească. Acasă, în tramvai, la reuniuni tovarășești, la cinema să ne comportăm ca într-o ședință”.

Un alt birocrat, însărcinat cu „rezolvarea corespondenței” se obișnuise cam de mulțisor să-și examineze conș-

tiința în timpul orelor de producție. Pentru a-și (duce la sfârșit misiunea, împărțea altar» corespondența.

Prin folosirea mai multor mijloace artistice, (adecvate perfect la conținut, „Iluzia” se detașează de celelalte proze, meritînd o mențiune aparte. Avem de-a face aici cu o adunare de bătrîni maniaci care au ales ca singură preocupare decuparea trupurilor de femei celebre din revistele ilustrate, operație îndeplinită nu la voia întîmplării, ci după un anumit ritual:

„înainte de a începe să taie fluturau nărăvași foarfecă în aer ca pe o sabie; aveau aerul unor sultani care, cu spada în mînă, își îmbogățeau mereu haremurile”. Atît de departe merge automistificarea lor, încît ajung să creadă că „soarta femeii depinde de felul în care tu știi s-o decupezi” și că „trupul femeii nu există decît în raport cu foarfecă”.

Fără virtuți stilistice, de multe ori păcătînd prin prea evidentă patină reportericească, volumul „Proză satirică” al lui T. Mazilu găsește totuși aderență la cititori prin mesajul pe care-l transmite, prin gama variată de personaje, dintre care unele dintre cele citate mai sus reușesc să se fixeze în memorie.

traian stoica

dan deșliu „drumul spre dikson



Reclamîndu-le tutela, Dan Deșliu a invocat, nu o dată, în lirica sa diverse divinități celeste sau pămîntene. Dar, se pare că pînă la urmă, fascinant pentru el a rămas în veci schimbătorul

») E.P.L., 1969.

Proteus. De altfel, mirificei zeități îi consacră poetul încă din 1964 un poem cuprins în volumul „Minunile din fiecare zi”, din care desprindem următoarea semnificativă mărturisire: „Numai ție I se-nchină tainic j sufletul meu, j alcătuire mereu schimbătoare, / slăvite Troleu.”

întra-devăr, o „alcătuire mereu schimbătoare” prezidează evoluția lirică a lui Dan Deșliu. Metamorfozele acestei poezii sînt multiple și conferă poetului un contur fluctuant. Cercetînd „Caietele de poezie ale Revistei Fundațiilor” apărute în luna mai 1946 și februarie 1947, Emil Mănu (România literară nr. 39) dînd de o poezie a lui Dan Deșliu afirmă: „surprize de ordin istoric și literar” oferă Constantin Deșliu care-și încheie o „Poezie cu nouri” așa: „Și-au trecut pe la fereastra

poetului J și l-au luat cu ei, ca să scrie mereu, / la curțile Craiului Dumnezeu." Cine ar recunoaște în ele pe Dan Deșliu de peste ani?*" întrebări de felul acesta își va pune mereu cercetătorul poeziei lui Dan Deșliu. Deoarece „surprizele” îi vor apărea mereu în cale. Ne e destul de prezent în auz sunetul de alămuri ale goarnelor inimii poetului... Dar, iată că în ultima culegere, „Drumul spre Dikson”, întâlnim această delicată miniatură : „Lingă plaurul verde-n amiază / lotca se legăna amețită. / Peste noi, ca o piază / I raze lungi de răchită. / Parcă și gîrla se legăna, / stuful, șuvița / de soare subțire, / și tu, legănată-n privire / ca-n vînt o lelea" (Vertije). Este aici una din imprezvizibilele înfățișări ale poetului. De altfel, „Drumul spre Dikson” ne relevă un Dan Deșliu intens confesiv, departe de orice verbozitate și retorisme. Afirmăm aceasta, trebuie să spunem că nu ignorăm acele zone ale poeziei lui Dan Deșliu în care expresia nu se reduce doar la simple versificări (pe care însuși poetul și le ireproșă într-un interviu nu prea îndepărtat), ci ea vehiculă emoții și stări poetice necontrafăcute. Și spre deplina împăcare a conștiinței noastre, vom mai afirma încă în orice fază a liricii sale vom afla neapărat și momente de poezie autentică. Așa că o nouă ipostază lirică ivită pe itinerariul poetului, nu va anula integral pe cele anterioare. Ne referim, cînd spunem

aceasta și la acel caracter *imediat* al poeziei lui Dan Deșliu, cînd nu vom incrimina sursele de inspirație, ci modul pletoric și exterior poeziei de exprimare, mod însă care nu definește total parcela de poezie, adusă aici, fugar, în discuție.

Revenind la *Drumul spre Dikson*, vom observa că volumul surprinde prin capacitatea de interiorizare a poetului. Poemele cuprinse între copertile recentei sale cărți sugerează sinuozitățile unei iubiri dramatic consumată. Tensiunea emoțională a poemelor vine din tentativele subiectului liric de a-și converti arderile lăuntrice într-o nostalgică resemnare. Cităm fragmente dispartate din cîteva poeme, spre a indica acea sinuozitate interioară de care aminteam : „Peste zi, de asemenea, nu J mai mă-nșioară a pierzare j vreun heruvim care bătu / din aripi și se petrecu, / uitînd văzduhul pe tro-tuare... / Toate plutesc spre zorii de zi / I ca într-o ceață de melancolie. / Soarele cînd va veni, / toate n-or să mai fie... Poate și așa trebuie să fie, / poale că visul întrupat întocmai / ne-ar face fericiți din cale-afară, / dînd peste cap / eterna-nșelepciune j din firea lucrurilor, care spune j că datorită umbrei / țumina-i mai clară, / și dragostea-i atît de dulce / cîteodată, / I pentru că îndeobște-i amară, / și toamna-i tot un fel / de primăvară, / și cea mai frumoasă parte a duminicii / I e sîmbătă seară ”

horia opreseau

puia florica rebreanu: „zilele care au plecat” *)



*) E.P.L.,

Puia Vasilescu-Rebreanu, fiica lui Liviu Rebreanu, ne aduce o carte plină de documente.

Din unica sursă demnă de considerat — a documentelor — ni se relevă, neștiute și prețioase detalii. Ele sînt indispensabile cercetătorilor și lectorilor de azi, ca și viitorimei. Cartea nu se înscrie în categoria, atît de la modă acum cîtva timp — în occident ori la noi — a *vieților romanțate*. Și e bine ! Pentru că, în acele *opuri* se înșiruiau și mixturi mozaicale de senzațional, de pitoresc, de goană după melodramă, de anecdotic ieftin, solicitînd emoția la modul uneori polițist ori foiletionist. Dimpotrivă, cartea de care vorbim

este învîrstată de fapte adevărate, de episoade trăite. De atîtea necunoscute ce se alambichează în laboratorul unui creator. Și totul atestat, confirmat și întărit de însăși mina strașnicului nostru epic.

Cu sensibilă „devoțiune” Puia Vasilescu-Rehraanu adună, lămurește și sistematizează viața și opera tatălui său. Rigurozitatea și precizia de care este capabilă o situează dintr-o dată în linia exegeților metodici și onești. Meritul ei nu e doar de-a aduna și publica acte și documente. Ea le găsește origina și temeiul, le explică sensul și importanța, situîndu-le, totdeauna, în timp și spațiu. Notele de subsol, ca și cele incluse textului, sînt menite să ne încinte. (Ca unul ce cunosc acest gen foarte dificil — și ingrat! — de muncă, apreciez răbdarea, stăruința, minuțiozitatea cu care autoarea se strecoară, cu spirit avizat, prin meandrele atîtor implicații de istorie literară). Apoi, *debutanta* își desvăluie reale însușiri de artă literară. Volumul e redactat într-un stil alert iar informația este multiplă, colorată, seducătoare...

...Aici un festival scriitoricesc, în țara de la Nord. cinstește amintirea lui Ibsen. Sîntem în 1928. Liviu Rebreanu reprezintă România. Notele lui, reînviat acum, au ceva din farmecul nopților cu acea *lumină albă* cu care, în anii copilăriei, întovărășeam, cu înfiorată admirație, pe Fridjov Nansen...

Alte file ne conferă contribuții și date autentice, necunoscute încă despre *Ion*, *Adam și Eva*, *Crăișorul*, *Ciuleandra*, *Amîndoi*...

...Iată informația rară asupra unei lucrări doar de puțini cunoscută și asupra căreia se reproduce facsimilul: "*Osînda — un act (32 pag.) de Liviu Rebreanu*". Iar data ne situează înainte de transmutarea scriitorului la București: „1908, *Prislop*...”

În atîtea alte file, descoperim pe Liviu Rebreanu înzestrat desenator de scene, de tipuri...

Sau, într-un anume loc, notația lapidară însă atît de cuprinzătoare: „*Joi 22 decembrie 1932. În sfîrșit! Liber! Isprăvit Răscoala complect... M-a obosit mult. Parcă mai mult ca oricare din celelalte cărți... Mă simt epuizat... Am impresia că a eșit ceva masiv și interesant...*”

Mai descoperim atîtea dovezi despre marile amiciții ale romancierului cu tovarășii lui de breaslă scriitoricescă, sau cu mai toți artiștii plastici, contemporani cu el.

Cînd am pomenit de stilul cărții, era să-mi mărturisesc o contrarietate... Precis, o nedumerire în legătură cu un oarecare exces de diminutive și epitete, vag romanțioase... Atît că ele nu privesc pe autoarea cărții ce comentează pe romancier, ci pe romancierul însuși! Da, el — Liviu Rebreanu, despre al cărui scris de mult s-a hotărît că e „cioplit în stîncă, dur, bolovănos, simplu și aspru...” Tocmai el, ici și colo, în cartea fiicei sale, devine liric, romanțios, afectează cuvinte moi, catifelate...

Însă contrastul (căci de un contrast e vorba!) nu supără. Cred că este mai degrabă un joc, un divertisment, un soi de *badinaj*. Autorul se amuză, se odihnește... Scriitorul frazelor concise și reci, creatorul de tipuri rezolute, regizorul conflictelor interioare de turburător dramatism, de astă dată se dedă la o intimitate caldă, familială. Stă de vorbă cu fiică-sa, o desmiardă, glumește cu ea, e tandru și voios, gata uneori, în dragostea-i paternă, să coboare la înțelegerea copilărească a fetei.

Astfel răsbat de la acel constructiv de momente epice, zgrunțuroase, cioplite în granit, răzbat, zic, felurite înfloritură dulci de fraze, duioase și tandre. Eîste singurul chip în oare sufletul senin și optimist al prozatorului apare în desăvîrșita și senina lui alcătuire...

virgil gheorghiu

ion sofia
manolescu:
„pînă unde
pot muri” *'



Poezia lui Ion Sofia Manolescu e suprasaturată de imagism. Un iragism destul de îndrăzneț și foarte de ultimă oră. Alambicat și complex, poetul nu vrea să se confeseze și ocolește claritatea. Printr-o neologistică bine chibzuită, mărește versurilor tensiunea, ele căpătînd o reverberație de mister.

Procedeul de readucere obstinată a stihului te captează, dar și obosește interesul. Repetarea tematică, poetul o practică mai puțin din ambiția incantației magice cît mai mult dintr-o pornire convulsivă, devenită procedeu. O teamă de a nu cădea în monoton îl determină să revină circular cu expresii străbătătoare ca picăturile de

apă căzute în acelaș loc. Sistemul dă roade, dar nu totdeauna. Tehnica recapitulării e mai pregnantă în „Pastelul de iarnă”. Tonul e naiv, infantil, plin de o grație uitată. Merită să-l reproduc în întregime : „*Are iarna obraz de zăpadă aprinsă / are iarna obraz de mestecăn / obraz de pușcă / obraz de lup / Are iarna obraz de vulpe albastră / Are iarna obraz de Februarie / Are iarna obraz de fierăstrău / j obraz de iarbă / j obraz de pălămidă / are iarna obraz de lăcustă sărată.*”

Ca dispoziție psihică I. S. Manolescu e un desnădăjduit. O concentrație maximă de pesimism o găsim în poezia „Luntrea”, demnă de orice antologie: „*M-am lovit de o piatră-n adine, / Noaptea îmi atîrnă la oblic. / Mă ridic, mă prefac într-o undă, / j dar nimeni nu vrea să-mi răspundă. / J Zămislită din sunetul verde / Privighe-toarea în piatră se pierde / Trecînd pe sub fulger involtă, / j Cîntarea încerc s-o arunc peste boltă. / Dar cineva nevăzut / Cineva din pămînt / Mi-a smuls din potir întăiul cuvînt / Mi-a smuls un ochi, o aripă / S-a furișat în copac și în pripă / Fără să știe că între mine și între / j N-am mai rămas decît luntre.*”

traian iancu:
„dragostele mele” ***)

Iată că din cînd în cînd, lîngă alambicurile cu sinuoase spirale ale căutătorilor de nou cu orice preț, apar și poeți cu-n simplu darac în mînă, descîlcind lina de aur a răbdătoarei noastre limbi. Ei ticluiesc cinstit strofele, lăsîndu-le verzi și necurățate ca să nu le moară seva... Mă refer la unul dintre acești mireni ai cîntării românești, la Traian Iancu. El ne-a dăruit, debutînd, o colecție de stihuri pe teme de larg conținut național, cu mărturisiri și elogii ridicate frumuseților patriei. Citindu-i cartea, am avut impresia de simplitate și puritate, de necontrafăcut, în „Dragostele mele”, versurile vibrează de o pornire aprinsă a dorin-

*) Ed. Tineretului, 1969.

**) E.P.L., 1969.

țelor, cuvintele scăpînd cîteodată de sub un control atent. În schimb, această carență a lucidității autocritice lasă cuvintelor o vigoare primordială, cioturoasă și aspră, dar absolut trebuitoare atmosferei de sentimente din volum.

Versurile au sonoritatea chiuitorilor de horă, a chemărilor cîmpenești. Fericita lipsă a frînează declarațiile să răbufnească, la culoarea impulsivității sănătoase : „*Ard pentru dreptate, c-așa am fost făcut.*” Deseori poezia lui Traian Iancu e traversată de imagini expresive, la nivelul ideii fericit materializată. Coloana infinită e „*Strigătul Olteniei cel viu / j Trimis spre țării / Ca să sărute trilul unei ciocirlui.*” într-un „Imn României” e păstrat eminescianul „dulce”. Intenția e vădită, scutind pe poet de acuza remniscentelor.

Din ciclul „Eliberare” desprind o frumoasă strofă de sorutare în viitorul dorit de toți, cînd omul demiurg va

dirija etica întregului cosmos : „Mi-e dor de viitorul ce-n hohote-o să ridă j De orice-alcătuire nedreaptă, rece și hidă, / Când mai presus de toate, va și-nflorirea vieții / Iar pe pământ și-n stele, vor scrie legi poeții.” //

În general, Traian Iancu păstrează-n vers o amprentă populară. Mai pregnantă apare în „trei cîntece din cetera”. „Balada pentru hangiță” are sa-

voare și farmec, cu discrete unduiri senzuale ; hangița-i plătește lăutarului orice cîntecel „...sub cercei, / Cu-n sărut dat cu-nfocare / Mai setos ca fata mare”.

Vitalitate și avînt, fior patriotic și permanentă legătură cu simțirea populară sînt virtuțile poeziei lui Traian Iancu, care ne-a oferit o carte de împliniri dar și de reale promisiuni ce-l obligă...

niihai constantinescu: ..izvora! nopților albe”*

Mihai Constantinescu a fost investit poet printr-o lapidară recomandare a kii T. Airgezi pusă în fruntea plachetei sale de debut:

„Și-l mai aplaud încă o dată pe neașteptatul scriitor”.

Pentru că Mihai Constantinescu a purces dintru poem spre vioară. Aici, pe scara valorilor noastre interpretative, poate fi considerat ca muzicalitate, ocupantul primului loc.

În versuri, poetul, deși împovărat de mîrlul succeselor de violonist, se mărturisește că e „singur și neștiut”, ceea ce constituie o contradicție dacă ne gîndim la desele lui contacte cu publicul auditor. Noi știm însă că impresia de izolare e o tristă moștenire lăsată de sensibilitatea în conflict cu prezențele nemotivate.

Măsurîndu-și avînturile, poetul se imaginează instabil ca miezul planetei cu perpetue răsturnări de roci. Vulcanice doruri își caută răbufnirea: „Ascult cum fierb în mine / Vezuviu mari de doruri” (Fără de chip).

După ușoare incursiuni idealiste, urmărindu-l pe Dumnezeu și nereușind

să-l descopere din pricina zidului materiei, poetul se reîntoarce la unealtă și meșteșug, conchizînd : „Cînd ne trece poarta, / Ne consolează magic arta” (Inimile, arheologii).

Acolo unde Mihai Constantinescu se realizează, e în poemul liric, despuat de balast filosofic. Poetul plămăiește pentru aleasa lui un refren asemănător celui cîntat de Orfeu pentru Euridice. Iubita-i palidă are: „Trupul transparent de vînt / Neprinsă bine de cuvînt”.

Viul impuls al mobilității de interpret concertist, dă uneori contemplației un plan secundar. Laborios, poetul-violonist legat de travaliul lucid refuză stările de reverie : „Nici Lazăr și nici sfințele-i surori / Nu te-au iubit ca Iuda vînzătorul, / / Și ție-ți este el împlinitorul / Și nu pescarii-acea visători”.

Cu toate că Mihai Constantinescu nu caută rarități stilistice și utilizează cuvinte cotidiene, reușește totuși să le imprime forță pentru că poetul are ceva de mărturisit și nu-și falsifică intențiile. Am presentimentul că Mihai Constantinescu pe alocuri discursiv, va lichida și rezidualul de retorism, devenind metaforic. Ideile constituie osatura, dar avem nevoie și de splendorile formei. Salutăm intrarea în literatură a violonistului remarcabil, și credem că destinul lui poetic nu și-l va desminți.

*) E.P.t., 1969.

veronica
porumbaeu

©

smaranda
jelescu
„totdeauna
marea”*)



Smaranda Jelescu a publicat rar : câteva poezii în „Contemporanul”, câteva, în revistele de tineret; prezența ei a avut totuși darul de a rămâne undeva în memorie cu caligrafia capricioasă a unor fulgere, care lasau și după dispariție o stare aleasă. Măsura ei însă o dă abia acest volum care poartă amprentele unui debut autentic : prospețime, euforie, feminitate. În legătură cu această din urmă însușire, mi se pare inexplicabilă jena unor lirici de propria lor natură. Fierște, ar fi pleonastic epitetul „viril” aplicat culegerii de versuri ale unui poet. Dacă înțeleg însă de ce ar suna deranjant de nu chiar insinuant afirmarea că lirica poetului X are o delicateță feminină, nu văd de unde orgoliul unor femei de a fi socotite neapărat „lirice bărbate”. Dacă aceasta ar fi o treaptă superioară, un titlu de glorie, atunci exemplarele cele mai desăvârșite ale naturii ar fi... „hermafrodite”. Ceea ce nu e cazul! Tot acest ocol vrea să spună doar că includerea volumului de față printre unele cărți de lirică feminină, în care intră deopotrivă și o Louise Labe și o Anna de Noailles, și o Else Lasker-Schuller și o Elena Văcărescu nu are nimic jignitor. Dimpotrivă. Căci nu genul, speța, contează, ci împlinirea ei. Dacă intrarea în „templul poeziei” are încă ecoul unor pași limid-înfricoși de ritualurile solare oficiale înăuntru,, poezia însăși a volumului e, violent,

o poezie a eului: „Eu... am să vă mărturisesc I De fapt n-am auzit niciodată I Tropicul roșilor Carului Mare... / Eu vreau să vă vorbesc de noi f De

*) E.P.L., 1969.

mine deci”. De ea, de o făptură uimită de lume — o lume reclădită „cu sînge și lacrimi” pe care Smaranda Jelescu o privește „puțin amețită”, amîndu-și zborid în așteptarea creșterii aripilor. O poezie răsplată tînără, a unor tineri cu sîngele iute, care se simt datorii a fi, tocmai în această lume reclădită, mai frumoși decît predecesorii trudiți: „Ah, tinerii aceștia serioși, nebunii tineri serioși de azi ! / De ne-ați născut din țipătul luminii / Și-acuma ne priviți timizi / O, așteptați !” Poeta trăiește un acord euforic cu vîrstă ei și a țării, aleargă în zori cu tălpile goale prin iarbă, plîngînd „de fericirea timpului”. îi plac dansurile pe malul lacurilor fulgerate de lumină, cuprinderea cerului cu brațele, mistuirile în soare, ochii duruți de atîtea stele într-însele, hohotele mării împodobite cu „nimiruri, sclipiri efemere, dantelă și lună / plîngînd fără rost, oa Ofelia”. Nu odată își mărturisește nostalgia romantismului (de unde noul „Solveigslied”). O sperie „plecările din sentimente”, despărțirile, o încîntat „prieteni mei, băietani risipiți „...îi place risipirea generoasă din care își face un „crez”, chiar dacă uneori dăruirea., implică sacrificiul tineretii și aspirații rămase, pe drum („Toți v'-ați arunaat în' vis / Cu un curaj nebănuț, / Treji de noaptea cu soarele ars / Alergați după tîmpla lumii /.../ nopțile acestea / Arse de soarele căzut”), își revarsă sarcasmul împotriva „brutelor calme” sau a filistinismului respectabil („Duminica, domnilor, e o zi plicticoasă... / Și atîtea persoane respectabile sînt la; masă /.../ Toți, părinții sînt mulțumiți /.../ Un bărbat și-a mai sărutat o dată amanta /.../ Apoi... oftează și se duce să fie respectabil”. Ca orice tînăr, vrea să se scalde în adevăr, spălindu-se de toate minciunile, se îndrăgostește candid, aprig, cu exclamări care aduc aminte de Magda Isanos („Limpede laorimă toamna / Doamne, oe patimi căzute din rid / Foșnet de frunze pe inimă”) pe care” o iubește poate fără s-o știe.

Desigur, sînt și romane care ar fi putut lipsi din volum („Am crezut că te iubesc, A fost o greșeală”), teribilisme gratuite („Ah, veselul Nimeni s-a jucat de-a existența”), inutile repetări

de vocabule, dar ele sînt contrabalansate de strofe pure chiar în cantabilitatea lor. Și e, în genere, o confesiune în scrisul Smarandei Jelescu, oscilînd între marea stihinică și citadinismul jazzului, o mărturisire mișcătoare a descumpănirii, motivate, în

fața demonetizării succesive a adevărilor. În acest sens, poemul „Nimeni nu e vinovat” sună grav, în acest volum euforic. Or, faptul că tocmai el a fost ales ca acord final ne face să credem că e prefața următorului.

e. eman

io ii bujor pădureanu „frumoasa cocoșată”*)



„Frumoasa cocoșată” e un volum de proze pitorești, în care ceea ce frapează întîi e lexicul.

Fundalul epic este cel ardelenesc, propensiunea autorului mergînd spre mimarea, uneori prea veristă, a limbajului. Tată de ce, la prima lectură, poate sitîri nedumeriri. Cînd pe o pagină de proză ne izbește de sus pînă jos un dialog întrerupt, compus din adverbii sau verbe eliptice și din colaje interjecționale, faptele pot uimi desigur. Dar dacă vom integra astfel de atitudini de comunicare fugară în canavaua epică a povestirii, dacă ne

gîndim mai ales la natura personajelor, vom concluda că, în ultimă instanță, nu este vorba de o confecție. Aici stă lustrul limbii lui I. B. Pădureanu, dar și pericolul naturalismului în vocabular. Lexicul face savoarea multor proze din această carte. De aici, factura aproape poetică a unor povestiri. Un personaj de o mare puritate sufletească, învățînd să citească, descoperă, într-o discuție cu învățătorul, cuvîntul pădure și iată comentariul lui : „— Pădure. Draga de ea. Uite ce urât o scrieți voi, ăștia deștepții... Știți voi ce-i aia pădure, de-o scrieți cu litere cocoșate ? strâmbe. Gînlige... (...) Cum să nu mă opresc la pădure !... Mai strigă v-o nație așa fain pădurcee ? !... Aici .are Culcuș moartea, bucuria, durerea... Gata”.

Multe din prozele lui Ion Bujor Pădureanu nit sînt epice; tocmai în acestea scriitorul își arată virtuțile, deoarece acolo unde' încearcă unele încleștări, unele conflicte mai largi, lucrurile se încurcă prea mult și poți s'ă citești bucata de zece ori că tot nu vei înțelege mare lucru. Mă refer cu deosebire la „Gheo întîi împărat”, în care epicul e încărcat cu ucideri barbare, relatate toate într-un jurnal întrerupt, îngreuiind totul.

*) E. F. L., 1909.

teatrul" nr. 9/1969

Cu numărul său pe luna septembrie revista „Teatrul” și-a schimbat atât înfățișarea, cât și formula.

Înfățișarea: o copertă modernă (grafică colorată, autor Ion Oroveanu), o paginație variată și aerată, o iconografie ieșită din monotonie.

Formula: prioritate acordată interviurilor, anchetelor, reportajelor, care o ajută să ancoreze în realitatea cea mai fierbinte a fenomenului teatral.

Dealtminteri, acesta — ni se făgăduiește în articolul-program — va fi urmărit în totalitatea lui, atât printr-o cuprindere orizontală (în vederea unei informări cât mai eficiente a publicului și a strângerii legăturilor dintre acesta și teatru; teatrul, la rândul lui, va fi privit în conexiunea lui cu toate fenomenele artistice), cât și printr-o cuprindere verticală, al cărei obiectiv e „geneza străveche și genealogia mereu prelungită în timp a teatrului” și „filiația directă a teatrului din arta literară și dramaturgie”. Altminteri spus, fenomenul teatral nu va mai fi desprins de celelalte discipline artistice, ci va fi abordat ca un „fenomen de cultură integrat în unitatea organică și dinamică a culturii și inseparabilă de ea”.

Aria pe care se va mișca revista „Teatrul” va fi deci considerabil lărgită, linia ei de orizont va fi împinsă cât mai departe pentru a îngloba toate fenomenele artistice de spectacol — neomițându-se astfel nici teatral radiofonic și teatrul televizat, nici opera, nici chiar cirul și spectacolul de estradă. Subscriem, de la început, la ideea că «destinele istorice, de largă perspectivă ale teatrului, sint decise de dramaturgie și literatură”, că „dramurile sale nu pot fi altele decât ale noastre, și nu altele decât cele pe care i le deschide acestea”.

Nr. 9 de care ne ocupăm a apărut în luna septembrie. A fost așa dar pregătit în redacție încă din luna august, adică cu mult înainte de deschiderea stagiunii teatrale. Nu putem găsi deci, în sumarul lui, decât freamătul când difuz, când mai zgomotos care precede totdeauna prima lovitură de gong.

Cele „9 interviuri-simultane cu nouă scriitori”; răspunsurile directorilor de scenă asupra stagiunii în curs; cuvântul dramaturgilor, al actorilor (impresionată „distribuție”!) le-am vedea înscrise în acea „cuprindere orizontală” despre care se pomenește în articolul-program. Ele răspund, într-o măsură, la ceea ce Mihnea Gheorghiu într-un articol din același număr arată a fi „cele trei probleme ale teatrului”: repertoriul, scena, publicul — adică ce se joacă, cine joacă, pentru cine se joacă.

Articolul lui Florin Tornea „Clarificări în stagiune” s-ar înscrie în „cuprinderea verticală”. Cităm: „O stagiune teatrală nu se poate planifica și profila din capul locului, cu rigiditate; ea se refuză definitivului și absolutului; se desfășoară, prin natura ei, într-o continuă disponibilitate la rețușuri și surprize”. Pledind pentru un teatru politic — „ferment structural, în scrisul și arta noastră, de la începuturi, ți mai ales din clipa în care scrisul și arta noastră se construiesc conștient angajate pe făgașul revoluției și construcției socialiste” — d-sa se arată încrezător în calitatea dramaturgiei noastre, „o dramaturgie mereu mai angajată să detecteze și să dezbătă marile întrebări ale momentului nostru istoric și ale istoriei și rosturilor noastre istorice”, „o dramaturgie în care pătrunde respirația colectivă a zilei”, „o dramaturgie al cărei loc și destin trebuiesc clarificate în viața și mișcarea de idei și de devenire a teatrului nostru”. Într-o cascadă de metafore în care termenii „val” și „izvor” sint folosiți antinomic pentru a opune noțiunile de experiment perisabil și de sursă artistică autentică (valul: „un sisific joc de neguri și negări”; izvorul: „o aparent jucăușă, în fond nerăbdătoare căutare și coborîre spre matcă, spre conjuncția cu rîul, cu marele fluviu”), Florin Tornea cere „să se redea actului creator (literar și scenic) dimensiunea primordială a funcției și destinației lui — dimensiunea unei largi, imediat inteligibile și eficiente disponibilități spre receptare. Este calitatea pe care este-

tica marxistă o socotește nedefectibil legată de esența poeziei dramatice, înțeleasă ca poezie pentru public".

Ecouri ale acestui apel pentru ancorarea în realitatea politică și pentru o cât mai largă accesibilitate a textului dramatic, le găsim atât în articolul lui Alexandru Balaci : „Nevoia de sinceritate”, când cere un maximum de adevăr și de credință în creația artistică, cât și în cel al lui Eugen Barbu : „Logica lui 2 X 2” când revendică vindicarea teatrului „de snobism, de înfumurare, de tendința spre o subțirime presupusă, de tentația de a aduna în stal numai un grup de super-esteți, dublat de amatori de lucruri inițiatice”.

Despre funcția teatrului în societatea noastră vorbesc, în acest număr, criticii Valeriu Râpeanu (teatrul trebuie să fie o explicare a omului, o reprezentare a omului, nu descriindu-l pur și simplu, ci căutându-i o interpretare) și Adrian Marino, acesta văzînd-o în „căutarea autenticului, a fireresului, a trăirii intense care comunică”.

Tradiția care vroia ca fiecare număr al revistei să acorde un spațiu

publicării unui text dramatic inedit a fost respectată. Piesa „Măria 1714” de Ilie Păunescu, figurînd în sumar, folosește momentul acțiunii (zilele premergătoare decapitării lui Constantin Brâncoveanu și a familiei sale) ca pretext dramatic pentru abordarea unor teme oricînd valabile : răspunderea individului față de sine însuși și față de societate, de istorie, tema opțiunii, a demnității.

Revista „Teatrul”, pe cale de a deveni într-adevăr un organ de anchetă, de dialog și informație, a reușit, credem, să comunice cititorilor săi aspirația spre adevăr și sinceritate, spre comuniune și cooperare a redacției sale. Sperăm ca în numerele viitoare să vedem și mai clar, cînd vom fi în plină stagiune teatrală, în ce măsură va ști să reflecte preocuparea comună tuturor pentru îmbogățirea repertoriului, pentru denunțarea falselor experimente, importate dar neasimilate organic, pentru realizarea unei arte originale, moderne dar accesibile.

1. (1.

„âam!i.eatî»u'% sept. 1969

Revista studențească „Amfiteatru”, numărul pe septembrie 1969, beneficiază de câteva semnături valoroase (Vladimir Streinu, I. D. Bălan, D. Păcurariu), prezenți în sumar cu articole ce iau în dezbateri probleme de istorie literară, de cultură sau preocupări ale vieții universitare. Astfel, din articolul de pe prima pagină al lui I.D. Bălan, intitulat „Studentul și cultura”, care face delimitări interesante, spicuim : „Cultura nu e modă și nici snobism” sau : „Un om cult, în înțelesul larg și complex al termenului, nu numai că știe multe lucruri, ci le și înțelege, fiind capabil să judece singur, să disceamă valoarea de non-valoare în orice domeniu, chiar și unde nu e specialist. El nu poate, tocmai de

aceea, fi robul prejudecăților, al subiectivismului ori exclusivismului”.

Cu prilejul comemorării a 25 de ani de la moartea lui Liviu Rebreanu, prof. Vladimir Streinu, în esul său, ridică problema foarte interesantă a relației — uneori paradoxale — dintre scriitor, ca existență umană, ca prezență culturală vie, și opera sa — căreia nu trebuie neapărat să-i semene. Autorul polemizează cu acei autori contemporani scriitorului sau de după el, care au acreditat ideea unui Rebreanu greoi, rudimentar. Cităm : „Scriitorul este încă închipuit de unii ca un spirit greoi, cu demersuri dificile în creație, răspunzînd în acest fel încetinelii mișcări ior trupești. La noua reducere a personalității lui, contribu-

ția cea mai de seamă va fi dat-o poate răbdarea îndelungată cu care își construia romanele. Căci, în vremea sa, erau unii prozatori care s-ar fi simțit nenorociți dacă trecea anul fără să publice un nou roman. În acest timp Rebreanu muncea neștiut, ani de zile, fie ca să scrie un roman masiv, fie ca să apară cu unul mai puțin masiv, dar în ambele cazuri metoda de lucru fiindu-i aceeași și arătînd, cu încetineala construcției narative, aceeași neobișnuită conștiință artistică". Ca unul care l-a cunoscut îndeaproape, prof. Vladimir Streinu ține să spulbere falsa părere care s-a creat în legătură cu suprapunerea identității personajului rural și a identității autorului. Vladimir Streinu combate ideea că „un autor nu poate crea nimic care să nu-i semene : omul și opera sînt valori congenere sau chiar omogene. Ideea aceasta, se înțelege, nu e totdeauna eronată. Un raport direct de la biografie la creație există și (dacă se poate zice așa) un raport de contrarietate. E felul compensator sau complementar al creației, fel care pune în vedere deosebiri fundamentale între firea autorilor și aceea a operei lor. Din acest punct de vedere, Rebreanu își arată o înfățișare neașteptată, deși veridică". Mergînd, în continuare, pe firul ideii, care e demnă de luat în seamă mai ales de către comentatorii istoriei literare deoarece deschide noi căi de interpretare, Vladimir Streinu aduce mărturia unui Rebreanu dotat cu un spirit vioi, creator, și atît de deosebit de acea imagine falsă a in-sului însingurat și încet cu care ne-a

obișnuit o anumită prejudecată, conchizînd că numai o cercetare atentă a operei marelui romancier poate alunga acea idee simplificatoare de care istoria și critica literară s-au cramponat în vremea lui Rebreanu și după el. Punct de vedere cu atît mai valoros și util cu cît va trebui aplicat și în judecarea operei altor scriitori.

Un grupaj de proze, notabile pentru crearea atmosferei semnează tinerii Dumitru Radu Popa („Capcana”) și Radu F. Alexandru. Dacă cel dintîi încearcă o analiză concentrică vizînd adîncimea, Radu F. Alexandru în „Ala-Bala” (titlu căutat) schițează o lume pregnantă cu mijloace aparent simple, dar adecuate; atmosfera încercată de teamă și de resemnare, de compasiune și de dorința de evadare a celui venit în vizită la un spital se compune, mozaicat, într-o frazare laconică, aproape sacadată, dar densă. Vasile Sălăjan „Mercedesul alb” este încă în căutarea unui stil propriu, sugerînd însă că, dincolo de verbozitatea sa vioaie, personajul său este un neliniștit, un ins bîntuit de viziuni crepusculare. Nu la fel de sugestiv ni s-a părut „Visul” semnat de Andrei Popescu-Drumuri, care începe frumos, dar se risipește în cazuistică, în nesemnificativ. Oricum, redacția ar trebui să stimuleze și să cultive și pe acei autori de proze care nu se lasă amețiți de onirism sau de cazuistică existențialistă și care aduc și o viziune proprie asupra realului și contemporaneității.

a. e.

„Echinox” — an I, n-rele. 2, 4, 5, 6/1969

irm-Tinniii im i mu UIMI mm m r m — i mini iimin iwiiuuilil HHHHH i iiiiimiiiiiiiiiiiiiiiiiiii

Ne-a surprins plăcut, de la început, apariția revistei studențești de cultură Echinox, scrisă și redactată în vestitul centru universitar care este capitala Transilvaniei. Studenți și profesori, unii din ei debutanți în publicistică, alături de profesioniști ai scrisului și de nume consacrate în domeniul știin-

ței, își dau întâlnire în paginile noii reviste clujene, al cărei conținut și aspect grafic dovedesc preocuparea de a-și căuta o fizionomie proprie. Suportul acestei fizionomii îl constituie într-o bună măsură și iconografia, în aceste numere fiind prezenți: Brâncuși, Giacometti, Georges Braque, Jean

Arp, J. Miro, Max Ernst, De Chirico, ca să nu pomenim decât de gloriile artei moderne. Conținutul revistei, registrul ei de teme și de idei, nivelul la care este scrisă, fac din publicația studentească de la Cluj un periodic de calitate.

La o sumară conspectare a materialelor publicate în numerele de față, notăm articolul despre Pop Art scris de Mircea Baciș și Florian Creangă, Notele critice privind gândirea heideggeriană de I. Popovici, pagina care discută structuralismul sub semnăturile Ecaterinei Timișan și M. Crișan, „Noțiunile de structură și categorie în matematică” de S. Călugăreanu, exegeza despre poezia lui Ion Barbu și Petru Poanta, notațiile Măriei Papahagi despre romanul picaresc, articolul „Sociologia artei” de Liviu Zăpîrțan, „Timp și roman” de Dan Plinaria, „Fenomenul înstreinării esenței umane și progresul social” de Gheorghe Mocanu, „Hippias major” și locul lui în estetica lui Platon de Liviu Zăpîrțan, „Sociologia și istoria” de Ladislau Gyemant, „Giorgio de Chirico” de Dan Culcer, etc... Simpla citare a acestor titluri e în măsură să arate cât de larg este orizontul de investigație al tinerei reviste studentești și cât de aplicați la actualitate sînt colaboratorii ei. Relevăm și faptul că în cuprinsul publicației figurează un număr de pagini scrise în limba naționalităților conlocuitoare (maghiară și germană)

În afară de valoroasele pagini de poezie originală — în majoritatea lor debuturi — revista acordă un larg spa-

țiu poeziei de pe toate meridianele globului. Remarcabile sînt traduceri din poezia lui Blaise Cendrars datorite lui Vincențiu Huțiu și cele din marele poet american Ezra Pound, semnate de Cornel Nicolescu. În același număr ni se oferă și traducerea a două eseuri ale poetului despre opera lui Brâncuși. Cităm câteva alinate din aceste eseuri a căror traducere și selecționare o datorăm lui V. Stanciu :

„Revolta lui Brâncuși împotriva retoricului și a colosalului l-a dus la o revoltă împotriva monumentalului sau cel puțin la ceea ce pare a fi, pentru moment, o revoltă împotriva unui aspect al solidității. Căutarea etericului a produs Pasărea sa, care se sprijină nesuportată pe o bază redusă (cei mai buni sculptori în jad și făruri de netsuke-uri japoneze produc obiecte minuscule care se sprijină de asemenea pe o bază foarte delicată). Dacă afirm că forma ideală a lui Brâncuși ar trebui să fie la fel de interesantă din toate unghiurile, asta nu înseamnă că cineva ar trebui să stea chiar deasupra templului ideal, dar[^] implică, probabil, o nemulțumire față de orice combinație de proporții care nu poate fi concepută drept frumoasă nici dacă, după cum e cazul unui templu, un cutremur de pământ l-ar lăsa intact dar răsturnat sau cu capul în jos”.

Așteptăm cu încredere viitoarele numere ale tinerei reviste studentești, care a pornit cu dreptul.

VI. b.

99 **znamenâ**^{6*} nr.

Al. Mihailov schițează, în linii mari, evoluția poetică complexă și interesantă a lui Ilya Selvinski. Ei a fost, în cursul anilor 20, unul dintre liderii curentului constructivist, din care făceau parte Vera Inber, Eduard Bagrițki, K. Zelinski și alții. Traectoria sa poetică debutează cu intense căutări formaliste, continuînd cu reluări

ale tradiției clasice, cu meditații din ce în ce mai profunde asupra problematicii omului și a epocii sale. Toată creația sa se caracterizează prin căutări febrile, uneori sterile, alteori marcate de eșecuri, dar punctată de descoperiri numeroase și neobișnuite. Era „un căutător de aur în poezie”, a spus despre el Nazim Hikmet, și

un „virtuoz al cuvintului”, cum îl caracterizase Lunacearski, ce-i drept, de „o virtuozitate cam excesivă”.

Uriașele procese generate de Revoluția din Octombrie, avântul industrializării, au fost receptate de consiracțiviști în aspectele lor tehnice, fascinante prin proporțiile lor. Perspectivele transformărilor revoluționare văzute prin această priză i-a dus pe constructiviști la conceptul poeziei „mașiniste”, la înțelegerea „utilitară” a poeziei pusă în slujba progresului tehnic, la ignorarea valorilor ideologice și social-educative ale artei, la repri-marea efluviiilor lirice și r. elementului emoțional în poezie. De aici au derivat experimentele constructive, care au imprimat creației lor un raționalism și un schematicism auster, *an* ermetism accentuat prin extravaganța limbajului. Selvinski a excelat în acea vreme în experimente formaliste, îndrăznețe și surprinzătoare pe planul limbajului, al ritmurilor, al imaginilor, al grafiei, etc. Era însă un poet care aderase la ideile revoluției și prea conștient de răspunderile sale pentru a se cantona în experimente de dragul experimentelor. „Declarația drepturilor poetului” din 1930 este o mărturie a propriilor sale experimente: „Măiestria goală e prea săracă pentru a putea respira în ritmul uraganului epocii”. Treptat schematicismul sec și artificiuul adesea gratuit al lexicului, ca și fronda individualistă a „poeziei mecanizate”, au început să cedeze local unei expresivități artistice organice și aprofundării meditației filozofice. El a ajuns la concluzia că „arta nu se poate construi din nou de fiecare dată”. Pentru aceasta ar fi necesare răsturnări

revoluționare. O astfel de răsturnare a fost revoluția... Azi sarcina coastă în adâncirea cuceririlor”. Ar fi eronat să se creadă că Selvinski a renunțat la orice experiment Pentru el experimentul și dezvoltarea constituie un tot organic; dezvoltarea este în mod necesar marcată de experimente. Iar experimentul nu înseamnă pentru el născocirea noului în artă. El ajunge la ideea că nu se pot exclude aia poezie, cu forța, forme încercate de timp și nici inventa expresii care să nu se sprijine pe achizițiile trecutului.

Poezia sa din ultimele două decenii arată o reluare a unor tradiții clasice, ceea ce se vede mai ales în cură-roasele sale sonete. S-a modificat și structura versului său, alta e atmosfera emoțională, meditația sa poetică a devenit mai cuprinzătoare și mai profundă. S-a accentuat și încărcătura publicistică a poeziei sale (ca, de exemplu, în „Apocalipsul veacului XX” sau în „Sonata cosmică”). El a rămas, însă, același căutător în poezie și manipulează tradițiile clasice cu o mare libertate, în ritm, structură și în jocul limbajului.

Revista publică în același număr o întins reportaj semnat de A. Gvozdc. a despre republica Buriată. așezată dincolo de lacul Baikal. Vestigii bune; monumente din epoca fierului, unice în lume, străvechi meșteșuguri păstrate (mai ales sculpturi și ornamente în lemn) sînt confruntate cu industriile moderne, determinând pe pian sociologic restructurări semnificative, cu implicații în cultură și altele. Epoca noastră e prezentă aici, cu deschideri originale spre viitor.

i. p.

„La quinzaine litteraire” nr. 79/1969

Ne-am obișnuit să știm că la Centrul Cultural Internațional de la Cery-la-Salle au loc întotdeauna debateri interesante legate de fenomenul literar.

La sfîrșitul lunii iulie, sub conducerea lui Tzvetan Todorov și Serge Doubrovsky, s-a ținut o decadă care a reunit peste o sută de participanți din mai mult de zece țări. Tema dis-

cutiilor a constituit-o problema literaturii în învățămînt. Într-un articol intitulat „Trebuie predată literatura?” Serge Doubrovsky prezintă cîteva din aspectele consfăturii.

O bună parte din comunicări pare să se fi axat pe latura teoretică a fenomenului, mai exact pe definirea literaturii ca obiect de studiu. „Se observă, spune autorul articolului, că nu se mai știe foarte bine ce înseamnă a preda literatura?, ce este literatura?, cum se predă?, de ce se predă?, răspunsurile nu mai vin de la sine”. Toate aceste întrebări provin din anularea pe cît de tenace pe atît de definitivă a istoriei literare, care nu mai poate fi considerată obiectivul fundamental al cunoașterii literaturii. Se observă aici una din mai vechile și constantele tendințe ale fenomenului actual de cercetare literară. Refuzul istoriei literare deschide fără îndoială alte perspective în studiul operelor, dar *na* este posibilă o înlăturare totală, chiar dacă aparent se poate face abstracție de ea. Și, totuși, o asemenea disciplină nu poate lipsi din formația intelectuală a nimănui. Dar, evident, contactul cu literatura nu înseamnă numai atît. Roland Barthes consideră că „istoria” tradițională nu este o adevărată știință, ci o „mitologie” în legătură cu care demonstrează că, ceea ce numim în mod normal : autori, mișcări, școli, curente și secole literare, alcătuiesc de fapt niște „paradigme mitice” producând o „combinație simplistă și stereotipă”, în acest sens se cuvin, credem, două observații. Pe de o parte mitul, deci și mitologia, este socotit în accepția modernă ca fiind întotdeauna purtătorul unui adevăr real și nu posibil. Iar adevărul, se știe, nu poate fi trecut cu vederea. Pe de altă parte, în alcătuirea oricărui sistem intră elemente selectate din planul paradigmatic. Deci paradigmele, chiar „mitice” fiind, devin necesare și cu atît mai mare trebuie să fie grija selecției lor.

Alt refuz este acela de a face din predarea literaturii, ceea ce A. J. Greimas numește un „fourre tout”, adică o aglomerare de date și comentarii servind la transmiterea „conținuturilor mitice (liturghii și ritualuri

sociale) ale axiologiilor și ideologiilor”.

Și, în fine, o cerință : studiul literaturii să aibă un caracter cît mai științific. Întrebarea firească este însă : pe ce știință trebuie fundamentat ? în sensul acesta cîteva intervenții au arătat izvoarele îndepărtate ale unei asemenea tendințe, cît și rolul lor pozitiv. De pildă H. Gandillac a amintit că problema se punea la fel în cultura medievală, cînd, în vremea lui Dante, predarea literaturii era legată de cea a gramaticii, „știință fără îndoială inferioară, dar indispensabilă”. Inferioară ? Poate, dar numai în raport cu literatura și, bineînțeles, la nivelul cunoașterii pentru că, fundamentală fiind în studiul limbii, premerge orice drum literar, constituindu-se ca preroiză în receptarea formei și substanței expresive și deschizînd orizontul către valori estetice, deși chiar și H. Gaudillac afirmă mai departe că revendicarea „esteticii” propriu-zise nu va avea întîietate decît în Renaștere. Pentru Paul Zumthor de la Universitatea din Amsterdam (cunoscut cercetător al limbajului și tehnicii poetice din Evul Mediu francez), studiile medievale oferă un teren de cercetare privilegiat în măsura în care, «noțiunile de reprezentare sau de expresie fiind inutilizabile, nu poate fi vorba decît de a arăta existența „codurilor și subcodurilor” dciermîning exact valoarea poetică». Nu sîntem întru totul de acord cu această afirmație. Desigur că analiza unei limbi vechi oferă o doză mai mare de obiectivitate, dar pentru depistarea nuanțelor și conotațiilor poetice, chiar dacă se încearcă stabilirea unui cod — și poate tocmai pentru aceasta — este nevoie de ceea ce se numește simțul acut al limbii, perceperea totală a semnului pentru a stabili legăturile interioare ale textului sub raport valoric. Poetica unui limbaj care nu se mai utilizează nu poate prezenta decît un interes „istoric” raportat la o anumită fază a limbii, nelipsit de importanță în cunoașterea literaturii vechi, dar nu și singurul.

Dar evident, poate furniza o metodă.

Același privilegiu este discutat de Roger Laufer (Aix) pentru basmul

popular, unde „înlăturată fiind cercetarea semnificației, devine obiect de studiu relativ simplu permițând punerea la punct a metodelor”. Ne întrebăm ce anume se poate cerceta într-o operă literară, chiar folclorică, fără raportare la semnificație. Cuvântul, oricât de metodologic s-ar pune problema, este alcătuit din semnificant și semnificat, iar această unitate nu poate fi distrusă. Și ce altceva înseamnă semnificația operei decât fluxul ideilor depistate din cuvinte?

Mai întemeiată pare intervenția lui Michel Beaujour (Universitatea din New-York) în legătură cu axarea metodei de investigație literară pe limbajul poeziei. „Pedagogia poeziei trebuind să servească drept prolegomene la studiile literare”. De asemenea Jacques Leenhardt (Hautes^Etudes) cere constituirea unei „gramatici a limbajului figurativ” care să reazeze literatura în câmpul general al artelor și să fie bazată pe o „sociologie a structurilor diferită de sociologia situațiilor” — expuse de Alain Meyer (Nanterre). Fără îndoială că lingviștilor le revine rolul important de a radicaliza exigențele teoretice.

Se manifestă deci o tendință de a studia limbajul literaturii artistice în profunzime, deschizându-se astfel perspectiva unei interpretări riguroase și unei valorificări estetice substanțiale. Numai că o „gramatică a limbajului figurativ” ar fi o tentativă destul de temerară și greu de realizat. Limbajul nu este un sistem imuabil, și mai ales valențele sale artistice provin din mutațiile câmpului de asociații, deci a sensurilor figurative. Evoluția inerentă modifică relațiile care alcătuiesc structura artistică. Dar, bineînțeles, se poate obține o metodă fără ca ea să devină definitivă.

Jean Claude Chevalier (Vincennes) denunță noțiunea de „ambiguitate”, foarte apreciată de noua critică ca și conceptul de „distanțare” cu care o anume stilistică își acoperă ideologia („literatura ca limbaj diferențial izolând și privilegiind o clasă”).

Atenția pentru studiul stilului artistic este subliniată și de Michael Riffaterre (Universitatea Columbia), care preconizează bazele unei stilistici

structurale pornind de la formula : literatură = text -f- cititor. Formula aceasta nu mi se pare că ar depăși ceea ce este de fapt lectura, contactul cu textul, despre care s-a vorbit foarte mult și, credem, și-a câștigat importanța în conștiința oricui.

Gerard Genette introduce în colocviu o idee transformațională: teoria și istoria literară nu trebuie separate, cu condiția ca cea din urmă să nu fie concepută ca istoria circumstanțelor externe sau a ideilor, ci „transformarea chiar a formelor literare”.

Discuțiile de pînă acum s-au axat pe dorința de a înzestra discursul despre literatură cu un aparat conceptual riguros, ca premiză a învățămîntului modern. Le-am comentat mai amplu din conștiința importanței lor.

Decada de la Cerisy-la-Salle s-a dovedit nu mai puțin fructuoasă în dezbaterile problemelor privind receptarea literaturii și a locului afectivității, deloc neglijabil în această receptare integrală.

Considerînd că opera literară nu este doar un ansamblu de forme verbale, ci și locul unei experiențe personale, J. Alter (Universitatea Western-Reserve), Jeffrey Mehlman (Universitatea Yale), Catherine Backes (Sorbona), Gilbert Lascault (Sorbona) au amintit și subliniat că orice înțelegere a „labirintului” care este parcurgerea unei opere, orice primire a literaturii trece prin afect.

Definirea dată de Franco Ferrucci (Universitatea New York) lecturii ca fiind o deprindere tehnică pentru cel ce iubește scrisul confirmă afirmația lui Michel Degui : „scrisul este un raport special între Ființă și ființe prin intermediul semnelor”.

Tot în cadrul decadei s-au discutat și probleme legate de învățămînt prin intermediul profesorilor care „au vorbit admirabil despre meseria lor”.

Fie că s-a refuzat „imperialismul criticii literare” în favoarea unei „lecturi brute” (D-na Mouillaud Vincennes), fie că s-au preconizat metode moderne structurale pentru studiul literaturii clasice sau moderne, convorbirile au consfințit seriozitatea unor puncte de vedere menite să antreneze

, drumul literelor într-un parcurs riguros științific, afectiv și estetic în același timp.

Studentii, foarte inteligenți și maturi au obligat prin prezență și întrebări ca expunerile să devină „adevărate examene de conștiință”, con-

chide Serge Doubrovsky, într-o decadă care — oricât de contradictorie și indecisă ar fi pornit — a fost un gest de solidaritate intelectuală și o pledoarie pentru arta literară.

ioana cretulescu

„le irigaro litteraire” na*. 1216/1969

în afară de Bloc-notes-ul lui Fr. Mauriac, cu care ne-am obișnuit de multă vreme, în nr. din 8/14 septembrie al revistei se găsește un călduros omagiu „in memoriam” scris de Maurice Druon pentru prietenul și literatul de mare desfășurare care a fost Andre Maurois.

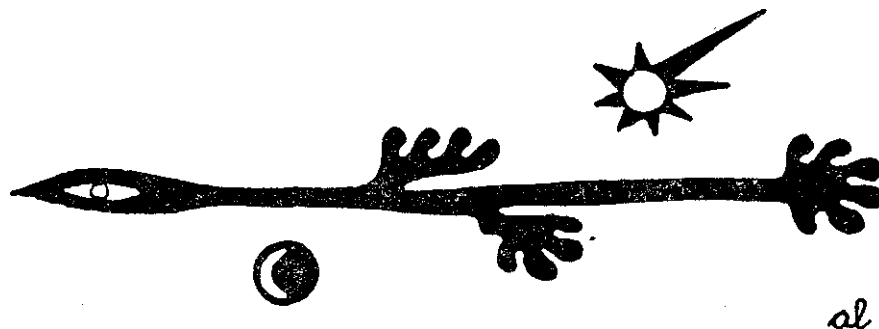
„Maurois, ou la generosite du talent” este o mărturie afectivă, o evocare în spiritul unei distinse și sensibile aprecieri pentru acela care dispărând cu doi ani în urmă a lăsat în memoria celor care l-au cunoscut o rară întrunire de valențe artistice. Printr-un limbaj cald și metaforic Maurice Druon delimitează laturile unei opere vaste, amintind rînd pe rînd romancierul, istoricul, eseistul și în fine, mai presus de orice, biograful. Aici se conjugă: „imaginația romancierului, erudiția istoricului, filozofia moralistului, aplicația artistului pentru a produce aceste culmi care

sînt viețile lui Byron și Shelley, Disraeli și Chateaubriand, Hugo, Lyautey, Flemming, Proust, George Sand și Balzac...”, fără ca lista să fie încheiată.

Într-una din confidențele sale, Maurois spunea: „Mi-ar fi plăcut să scriu o „Comedie Umană”. Într-adevăr, Maurois, biograful, nu a creat un univers, nici caractere, dar avea talentul de a recrea. „Este imposibil, spune Maurice Druon, să reprezinti prin ficțiune oameni unici, cei pe care aptitudinile, ambițiile și destinul i-au așezat solitari la limitele speciei”.

Și, într-un fel, Maurois a construit Comedia Umană a celor de neînlocuit, „în orice caz ne-a lăsat legenda aurită a geniului”. Și nu i se poate reproșa că nu a scris pe înțelesul oricui. „Trebuie să-i recunoaștem generozitatea talentului”.

i. c.



cuprinsul
revistei „viafa românească”
pe anul 1969

EDITORIALE >

VIAȚA ROMÂNEASCĂ: Alegerile, prilej de largă consultare a maselor (nr. 2) — ȘTEFAN LUCA: La două decenii (nr. 3) — VIAȚA ROMÂNEASCĂ: Semnificațiile istorice ale lui 9 Mai (nr. 5) — VIAȚA ROMÂNEASCĂ: Programul de viitor al societății noastre socialiste (nr. 7) — VLAICU BĂRNA: Congresul unanimerelor aspirații (nr. 8).

ANIVERSĂRI, COMEMORĂRI

EVOCĂRI

ADY ENDRE (*50 de ani de la moarte*): Sînt rană aprinsă; Inimi departe una de alta; Seara în Bois; Ultima oaste (*în românește de Virgil Teodorescu*) (nr. 3).
RADU BOUREANU: Victor Eftimiu la 80 de ani (nr. 3).
PAUL CORNEA: Secretul lui Alecu Russo (*150 de ani de la naștere*) (nr. 4).
ION BĂLU: Dimitrie Balintineanu călător (*150 de ani de la naștere*) (nr. 4).
GHEORGHE ZĂNE: Băloesou și ideea de națiune (*150 ani de la naștere*) (nr. 7).
PETRONELLA NEGOȘANU și EMIL BOȘCA-MĂLIN: Maierul copilăriei (*25 de ani de la moartea lui Liviu Rebreanu*) (nr. 9).

MIHAI EMINESCU — 80 DE ANI

DE NEMURIRE (nr. 6)

ION BIBERI: „Sărmanul Dionis” și concepția eminesciană asupra lumii.
EDGAR PAPU: Principiul feminin la Eminescu
AL. PIRU: Proza lui Eminescu
GEORGE MUNTEANU: Un capitol de biografie eminesciană
HORIA OPRESCU: „Mai am un singur dor...”
ION BĂLU: G. Călinescu despre opera lui Mihai Eminescu

Eminesciana

DUMITRU GOPILU-COPILLIN: Documente eminesciene
B. ANDI: Lucian Blaga, editor al poeziei eminesciene
VIRGINIA CARTIANU: Trei „testamente poetice”
S. BĂLĂȘESCU: Bibliografii eminesciene
C. C. DUMITRU: Un convegno internațional Eminescu

A XXV-A ANIVERSARE

A ELIBERĂRII PATRIEI (nr. 8)
MIRON CONSTANTINESCU: 23 August 1944 în lumina istoriei
MIHAI BENIUC: Să fie oare pînea?; Faleză.
D. R. POPESCU: Vânătoarea regală (*nuvelă*).
VIRGIL TEODORESCU: Dig; Berze; Păuni; Hipocampi.
HARALAMB ZINCĂ: Secretul orei „H” (fragment).

MAREA REVOLUȚIE SOCIALISTĂ
DIN OCTOMBRIE 1917—1969

(nr. 10)

EVGHENII EVTUȘENKO: Exploratorii viitorului; „Da” și „nu”; „Surrăsuri”; „Vouă, oameni” (în rom. de Alexandru Grigore).

IURI KAZAKOV: Urita (nuvela, în rom. de Madeleine Fortunescu).

GEORG LUKACS: Marele Octombrie 1917 și literatura contemporană.

AL. MIHAILOV: Apropieri distanțate (în rom. de N. D. Gane).

ANTON PANN: 115 ani de la moarte

MARIA BANUȘ, MARJA LUIZA CRISTESCU, DANA DUMITRIU, A. D. MUINTEANU, AL. I. ȘTEFĂNESCU, DAMIAN NECULA, FLORIN MUGUR: Actualitatea lui Anton Pann (nr. 11).

DRAGOMIR MIHU: Trup indecis I; Trup indecis II; 11 Mai 1940; xxx; xxx; Oră (nr. 1) — Noaptea vânătorilor; Elegii; Viață; Plecare; Interior; Numele vieții (nr. 10)

GHEORGHIU VIRGIL: Gări; Sonet; Schițe autumnale (nr. 4)

HOREA ION: Ond vād; Și acum; Până când (nr. 4)

MANOLESCU ION SOFIA: Călătorie în timp; Alt altceva; Laorima Styxului; Freamătul arlechinului; Debut (nr. 3)

MUGUR FLORIN: Liniște; Baracă de bălci; Elegie cu prinți; Oraș undeva; Trei viziuni ale războiului; Ordine (nr. 9)

PANĂ SAȘA: Poemă ou motto; iNu, mi pare ciudat (nr. 6)

ROBEANU HORIA: Vocația fericirii; Moment de toamnă; Atunci; U; Arheologie (nr. 7)

TĂUȘAN VICTORIA ANA: Pământul (fragmente dintr-un poem) (nr. 2)

VRÂNŌEANU DRAGOȘ: Ciclu de iarnă (nr. 5)

POETII LUMII

RITSOS IANNIS: O nouă «victorie»; Tocmai atunci; Lăcomie; Continuitate; Tratatment; însingurare (în rom. de Nina Cassian) (nr. 5)

WHITMAN WALT: Salut au monde (în rom. de Petre Solomon) (nr. 5)

VERSURI

ARGHEZI TUDOR: Schiță de poem Tagore (nr. 7)

BOTEZ DEMOSTENE: Unitatea materiei; Mobilele; Nocturnă acvatică (nr. 7)

CARAION ION: Un pahar la orient; Vizite; Netimp (nr. 6)

CASSIAN NINA: Luna; Spleen; Din nou îmi e frică; Avertisment; Dacă ai fii știut... (nr. 11)

DIMOV LEONID: Mărul cunoștinței (nr. 11)

FRAGMENTE DE ROMAN

NUVELE, SCHITE,

REPORTAJE, DIVERSE

BOTEZ DEMOSTENE: Preludiu la un memorial (nr. 3) — Memorii — G. Ibrăileanu (nr. 10)

CONSTANTIN ILIE: O iscusită; Giinile înlăcrimat; Paharul (schițe) (nr. 3)

CONSTANTINESCU OVIDIU: Toboșarul (nuvelă) (nr. 9)

CRISTESCU MARIA LUIZA: Balitazar (nr. 9)

DEMETRIUS LUCIA: Serile în familie (nuvelă) (nr. 3)

DRIȘCU MIHAI: Culorile lucrurilor (schiță) (nr. 2)

GALACTION GALA: Pagini din „Jurnal” (cu note de Teodor Virgolic) (nr. 1 și 2)

GOMA PAUL: Trepte (fragment de roman) (nr. 6)

HRIB TOADER : Cronica de La Arbure (*cu o introducere de Florența Albu*) (nr. 5)
 ILIESCU ADRIANA : Fosta mea locuință (*schită*) (ar. 2)
 JIANU NICOLAE : Manechine (nr. Iii)
 LUCA ȘTEFAN : Penumbre (*fragment de roman*) (nr. 7)
 MARCIAN M. : Sezon la Mamaia (*fragment de roman*) (nr. 11)
 MONDA VIRGILIU : Pata (*nuvelă*) (nr. 2)
 MUTAȘCU DAN : Navigația fără stele (*schită*) (nr. 2)
 NEGOIȚESCU ION : Jurnal 1948 (nr. 7)
 ORLEA IOANA : în coasta dealului (*nuvelă*) (nr. 3)
 PETRESCU RADU : Didactica nova (nr. 6)
 POPESCU PETRU : înotul în ceață (nr. 1)
 ROBOT AL. : Music-hall (nr. 11)
 TUDORAN RADU : ^Italia — în „oglindea retrovizoare” (nr. 5)
 URSU TUDOR : Triptic (nr. 4)

SCRIITORI ROMANI
CONTEMPORANI

BĂLU ION : Al. Philippide prozator (nr. 3) — Un poet antifascist : Geo Dumitrescu (nr. 10)
 CROHMĂLNICEANU OV. S. : Per-pessicius — oritic literar (nr. 1)
 HORODINCĂ GEORGETA : Camil Petrescu — romancier modern (nr. 3)
 PASCADI ION : Coordonate ale gândirii lui Mihai Ralea (nr. 4 și 5)
 PILLAT DINU : Adevărul ultim al poeziei în accepțiunea lui Tudor Arghezi, Ion Barbu și Lucian Blaga (nr. 9)
 RADIAN SANDA : Proza lui D. R. Popescu și dezbaterea etică (nr. 7)
 TUDOR EUGENIA : Timp și loc în povestirile lui Sadoveanu (nr. 11)

SCRIITORI ȘI CURENTE

BĂLU ION : Fețele necunoscute ale lui B. Fundoianu (nr. 9)

BUCUR MARIN : Retrospective în sociologia literară românească (nr. 10)
 CREȚU ION : Alte semnături enigmatice la „Viața românească” (nr. 9)

SCRIITORI STRĂINI
CONTEMPORANI

BIBERI ION : Simone de Beauvoir (nr. 10)
 BUCUR MARIN : Sociologia literaturii — perspective (nr. 4)
 CARTIANU ^ VIRGINIA : Raportul om-natură în opera lui John Cowper Powys (nr. 3) — Izvoare străvechi de inspirație comună în operele lui John Cowper Powys și Lucian Blaga (nr. 7) — Aspecte ale romanului modern și contemporan englez (nr. 9)
 CĂLIN VERA : Structuri alegorice în literatura contemporană (nr. 1)
 CREȚULESCU IOANA : Centenarul Andre Gide (construcția dublei realități) (nr. 11)
 GROSU JEAN : Actualitatea operei iui Karel Oapek (nr. 1)
 IOSIFESCU SILVIAN : Oratorie și literatură ; aforistică (nr. 2)

ACTUALITATEA LITERARĂ

BĂLU ION : Scriitori străini în viziunea criticilor români (nr. 5) — Sinteze asupra literaturii contemporane (nr. 11)
 COMARNESCU PETRE : Orientarea tineretului spre valorile înalte ale existenței (nr. 5)
 CROHMĂLNICEANU OV. S. : Trei romane ; Fănuș Neagu ; „Îngerul a strigat” ; N. Breban : „Animale bolnave” ; Paul Georgescu : „Coborînd” (nr. 3)
 FLORESCU VASILE : Cîteva aspecte ale criticii și istoriografiei post-călinesciene (nr. 7) — Critica și anticritica (nr. 10) — G. Ivașcu și problematica literaturii vechi (nr. 11)
 HORODINCĂ GEORGETA : Cerneala invizibilă (nr. 8)

- NEGOIȚESCU ION: Nicolae Breban și realismul actual (nr. 2) — Radu Stanca și simetriile (nr. 10)
- NIȚESGU M.: în căutarea identității (nr. 8)
- PETROVEANU MIHAIL: Fidelitatea poetului (nr. 9)
- PIRU AL.: Patru poeți (nr. 5)
- POPESCU ANA MARIA ^ Direcții noi în dramaturgia originală (nr. 8)
- TERTULIAN N.: însemnări pe marginea unor cărți de proză (nr. 4)
- TIMCU GEORGE: Unele fenomene ale poeziei actuale (nr. 4) — Florin Mugur — de la „Mituri” la „Destine intermediare” (nr. 5) — Dilema lui Nicolae Breban (nr. 9)
- TUDOR EUGENIA: Tentația prozei analitice (nr. 1) — între mit și realitate (nr. 2)
- ZALIS H.: Dialog cu sine și cu lumea (însemnări despre proza lui A. E. Baevsky) (nr. 3)

TRIBUNA

Poezia lui MARIN SORESCU

- LOCUSTEANU R. A.: Momentul realist al poeziei soresciene (nr. 7)
- NIȚESCU M.: O modalitate pe care am numi-o travesti... (nr. 7)

DISCUTII

Ancheta „Vieții Românești” (nr. 10)

CAPODOPERA NECUNOSCUTĂ

Răspund: Al. Andrițoiu, Ștefan Bănuțescu, Demostene Botez, Constantin Chiriță, Radu Cosașu, Dan Cristea, Ov. S. Grohmălniceanu, Gabriel Dimisianu, Leonid Dimov, Mircea Iorgulescu, Dan Laiurențiu, Ion Negoiteacu, Mihail Petroveanu, Veronica Porumbacu, Nichifca Stănescu, George Timcu, Gheorghe Tomozei, Laurențiu Uilici

ESEU

- FLORESCU VASILE: Intenția artistică (nr. 5)
- PALEOLOGU AL.: Opinii separate (nr. 2)
- SOMMER RADU: Marxism, idealism și antiumanism (nr. 3)

CRONICA IDEILOR

- BERAN ELENA: Psihanaliză și literatură (nr. 4)
- MAȘEK V. E.: Spațiul cunoașterii artistice (nr. 7)
- MOCANU TITUS: Stilul filozofic al lui D. D. Roșea (nr. 9)
- NEAMȚU OCTAVIAN: Domenii noi în cercetarea sociologică din România (nr. 5) — Mutații și perspective (nr. 8)
- PASCADI ION: Conceptul de structură artistică (nr. 1)
- WALD HENRI: Fascinația tăcerii (nr. 6)

CRONICA LITERARĂ

- BALOTĂ NICOLAE: „Sfârșit de spectacol” de Ov. Constantinescu (nr. 8)
- BIBERI ION: Al. Philippide: „Scriitorul și arta iui” (nr. 4) — Cicerone Theodorescu: „Țărnuț singuratic” (nr. 7)
- GROHMĂLNICEANU OV. S.: Zaharia Stancu: „Ce mult te-am iubit”, „Șatra” (nr. 2) — Ștefan Roll: „Os-pățul de aur”; Gellu Naum: „Atha-raor” (poeme) (nr. 4) — Romane ale tinerilor: „Singuri” de Aurel Dragoș Munteanu; „Pînă la dispariție” de Vintilă Ivănceanu (rar. 5) — „Blănurile oceanelor” de Virgil Teodorescu; „Ambitus” de Nina Casslan (nr. 9) — „Viața și opiniile lui Zaharias Lichter” de Matei Călinescu (nr. 10) — „Serenada la trompetă” de Sânziana Pop (nr. 11)
- KRASNAŠESKI VLADIMIR: „Evoluția formelor genului liric” de Edgar Papu (nr. 10)

PAPU EDGAR: „Eseurile” iui N. Tertulian (nr. 2) — „Eupborion” de Nicolae Balotă; „Unde și interferențe” de Mariana Șora (nr. 15)
PETROVEANU MIHAIL: „Coborînd” de Paul Georgescu (nr. 1) — Virgil Teodorescu: „Corp comun”; Ștefan Aug. Doinaș: „Ipostaze” (nr. 3) — Adrian Marino: „Introducere în critica literară (nr. 6) — Radu Boureanu: „Solara noapte” (nr. 7) — „Necunoscutul ferestrelor” de Ion Caraion (nr. 8)
TUDOR EUGENIA: Ion Brad: „Ecce tempus” (nr. 3) — Geo Bogza: „175 de minute la Mizil” (nr. 5)

CRONICA ȘTIINȚIFICĂ

MALIȚA MIRCEA: Semnale și cultură — dialog maieutic (nr. 4) — Gîndire și hazard (nr. 5)
NESTOR ION: Note asupra arheologiei românești (nr. 11)
RĂDULEȚ REMUS: Cercetarea științifică — obiect de cercetare (nr. 8 și 9)

CRONICA DRAMATICĂ

CONSTANTINESCU OVIDIU: Piese de șoc (nr. 1) — Rolul actorului în spectacolul modern de teatru (nr. 2) — „Enigma Otiliei”; „Photo finish”; „Troienele” (nr. 3) — Noi piese originale (nr. 5) — Dezbateri etice în dramaturgia românească (nr. 8) — Comedii sentimentale ou teză (nr. 10)
POPESCU ANA MARIA: Considerații pe marginea ultimelor piese originale (nr. 1)

CRONICA PLASTICĂ

BOGDAN RADU: Avangarda americană și realitatea meridianului românesc; Paul Klee sau probitatea absolută (nr. 4) — Discurs pe marginea artelor decorative (nr. 5)

IONESCU RADU: Omagiu lui Luchian (nr. 1) — Salonul de desen și gravură (1969), (nr. 6) — Omagiul tinerilor pictori, sculptori și graficieni (nr. 8) — Expoziții închinată aniversării Eliberării (nr. 10)

CRONICA FILMULUI

SUCHIANU D. I.: O plăcută surpriză (nr. 1) — Filme decente despre amor (nr. 2) — „Răutăciosul adolescent” (nr. 3) — în jurul unor cronici cinematografice (nr. 5) — Uimitoarea Italie (nr. 7) — Menirea cinematografului socialiste (nr. 8) — Concursuri românești de scenarii și cineamatori (nr. 9)

CRONICA MUZICALĂ

TIPEI SEVER: A interpreta, indicativ prezent (nr. 2)

CRONICA DANSULUI

IANEGIC ION: Trăsături stilistice în baletul românesc contemporan (nr. 7)

PAȘI PE LUNĂ

GOMA PAUL: Dacă s-ar putea (nr. 8)
TQMOZEI GHEORGHE: Noi și luna (nr. 8)

PE MARGINEA CĂRȚILOR

BOTEZ DEMOSTENE: Ion Grețu: „G. Ibrăileanu: restituiri literare” (nr. 2)
BUCUR MARIN: Florența Albu: „Himera nisipurilor” (nr. 9)

GREȚULESCU IOANA: „Exegeze”
de Geo Șerban (nr. 10)

FLORESCU VASILE: Henri Wald:
„Realitate și limbaj” (nr. 4)

MÂNU EMIL: Virgil Gheorghiu:
„Gurent continuu” (nr. 4)

MIRESCU V. VIRGIL: Lucian Blaga:
„Zări și etape” (nr. 2) — Istoria
artelor plastice în România (nr. 3)

MOGLESCU V.: Ștefan Popeseu:
„Pașala” (nr. 4)

NIȚESCU M.: Ion Pillat: „Ion
Barbu” (nr. 11)

PARFENE CONSTANTIN: Mihai
Beniuc: „Mozaic” (nr. 7) — N.
Iorga: „Istoria literaturilor roma-
nice” (nr. 9)

POPESCU PETRU: Corina Cristea:
„Prietenia mea, Si” (nr. 11)

TUDOR EUGENIA: „întoarcerea în
deșert” de Horia Stancu (nr. 10)

TEXTE ȘI DOCUMENTE

BĂLU ION: Cezar Petrescu și începu-
turile „Gîndirii” (nr. 2) — Un in-
terviu al lui G. Ibrăileanu (nr. 7)

OPRESCU HORIA: I. M. Sadoveanu
cel necunoscut (nr. 11)

TEXTE INEDITE

ADERCA FELIX: Goethe — viața
și opera (*Faust, fragment*) (nr. 1)

PLANETE

CARAION ION: Virgil Gheorghiu;
Iulian Vesper; Florin Mugur (nr. 3)
— Dan Laurențiu; Emil Mănu; An-
gela Croitoru; Nicolae Ioana (nr. 5)
— Andrei Radu; Petru Popescu;
Aurelia Batali (nr. 7) — Maria Va-
ier; Gheorghe Grigurcu; Petre
Stoica; Ion Drăgănoiu (nr. 9)

REVERS

MUGUR FLORIN: Nume oare nu
sint la modă; Soarta unei cărți;
Un ciclu de poezii; O generație
poetică (nr. 2) — Umorele ierarhic;
De optzeci de ori!; Magdalena Po-
pescu; Supoziții; Ion Barbu și de-
butanții (nr. 3) — Raiul pe păm-
înt?; Notă ou privire la poezia
sentimentală; O oarte uitată; Pro-
zatori (nr. 4) — „Fără excepție”;
în treacă; Caiet (nr. 6) — Oameni
veseli; O poezie; „Inepții”? (nr. 7)

CRONICA

BOGDAN RADU: Gheorghe Petrașou
(nr. 7)

BOTEZ DEMOSTENE: Un luptător
pentru democrație (nr. 4)

CARDAȘ GH.: Alexandru Vlahuța
(nr. 11)

MÂNU EMIL: In memoniam Ion Mi-
nuleseu (nr. 5)

PALEOLOGU AL.: Mihai Ralea
(nr. 7)

PĂCURARIU D.: Un poet clasic:
Gh. Asachi (nr. 11)

T. N.: Rînduri la comemorarea lui
Tudor Vianu (nr. 5)

TUDOR EUGENIA: Nicolae Filimon
(150 de ani de la naștere) (nr. 9)

V. R.: Vasile Canarache (nr. 8)

Dr. WESTFRIED I.: Academicianul
C. I. Parhon (nr. 11)

CALENDAR

BĂRGĂUANU GRIGORE: Clara
Hasfcil (nr. 1)

BOTEZ DEMOSTENE: Lucia Mantu
la 80 de ani (nr. 1)

CONSTANTIN PAUL: Iosif Ross -
70 de ani de viață (nr. 1)

CĂRȚI NOI

ALBU-FLORENȚA: Aurelia Batali;
„Balade pentru orele de seară”

- (nr. 5) — Paul Anghel : „Arhiva sentimentală” (nr. 6) — Petre Ghelmez : „Altare de iarbă” (nr. 8)
- ALEXANDRESCU MATEI : Ion Petrache : „Dincolo de aparențe” (nr. 2)
- ANTON EUGENIA : Horia Oprescu : „Scriitori în lumina documentelor” (nr. 5)
- ANTONIE DOINA : Platon Pardău : „Pasărea vine la noapte” (nr. 1) — Vera Lungu : „Poezii” (nr. 7)
- B. : A. Ebion : „Ritm nou” (nr. 11)
- B. D. : Leopold Sedar Senghor : „Jertfele negre” (nr. 8)
- B. MARIN : Dinu Pillat : „Mozaic istorioo-literar” (nr. 9)
- BACIU ALEXANDRU : Petre Stoica : „Arheologie Mindă” (nr. 2)
- BALTAZAR CAMIL : Constant Ionescu : „Camil Petresou — amintiri și comentarii” (nr. 2)
- BĂLĂȘESCU SEVASTIA Tudor Argezi : „Caseta cu bucurii” (nr. 2) — Ion Crețu : „Mihai Eminescu — biografie documentară” (nr. 9)
- BĂRNA VLAIGU : Dumitru Trancă : „Arcade” (nr. 3) — I. Valerian : „Oara-su” (nr. 7)
- BOTEZ DEMOSTENE : Mircea Mălița : „Repere” ; „Sfinxul” (nr. 5) — Ioanid Romanesou : „Aberații cromatice” (nr. 10)
- BOTEZ M. ALICE : Poezia nordică modernă (nr. 7)
- CHIRICĂ D. : Tudor Bogdan : „Cetățile ouvintului” (nr. 11)
- EMILIAN M. : Ivan Deneș : „Păpușarul” (nr. 2) — Liviu Rusu : „Logica frumosului” (nr. 4)
- ILIESCU ADRIANA : Victor Felea : „Reflecții critice” (nr. 4)
- IORGULESCU MIRCEA : Ilie Constantin : „Fiara” (nr. 10)
- IVANOVICI VICTOR : Petru Popescu : „Moartea din fereastră” (nr. 3)
- LUCA REMUS : Corneliu Omescu : „Aventurile unui timid” (nr. 3) — Mihai Pelin : „Inaderență” (nr. 4) — Dominic Stanca : „Pentru-un hoț de împărat...” (nr. 5)
- MÂNU EMIL : Al. Dima : „Principii de literatură comparată” (nr. 9)
- MINCU MARIN : I. Negoitescu : „Sabasios” (nr. 1) — Ion Tudor : „Seara întâlnirilor” (nr. 7)
- NECULA DAMIAN : Ion Drăgănoiu : „Aproape sonete” (nr. 8) — Dragoș Vrânceanu : „Poezii” (nr. 10) — Mircea Constant : „Praguri” (nr. 11) P. V. : Emil Mănu : „Incunabile” (nr. 6)
- PARFENE CONSTANTIN : Ben Corlaci : „Poezii” (nr. 8) — Ioan Grigorescu : „Lupta cu somnul” (nr. 11)
- PETRIȘOR MARCEL : Al. I. Ștefănescu : „Cubul de aer” (nr. 3) — Radu Enescu : „Franz Kafka” (nr. 4) — E. Lovinescu : „Texte critice” (nr. 6) — Petru Popescu : „Fire de jazz” (nr. 8) — Maia Belciu : „A XI-a poruncă” (nr. 9)
- PORUMBACU VERONICA : Ferencz Szemler : „Scrieri” vol. I (nr. 3) — Angela Croitoru : „Iluminare” (nr. 4) — Glaus Stephani : „Întrebarea scoicii” (nr. 7) — Miha Dragomir : „Dor” (nr. 10) — Doina Sălajan : „Transfigurări” (nr. 11)
- PUȘCARIU EMIL : Al. D. Rădulescu : „Sandu Ronea” (nr. 2)
- RADIAN SANDA : Ștefan Stoian : „Pe malul fluviului, departe” (nr. 2) — Maria Luiza Cristescu : „Dulce Brigifete” (nr. 6) — Ion Pop : „Avangardismul poetic românesc” (nr. 9)
- S. TRAIAN : Horia Aramă : „Dumnezeu umbra desculț” (nr. 1)
- SOLACOLU BARBU : Alexandru Bălăci : „Studii italiene” (nr. 5) — Ion Pillat : „Portrete lirice” (nr. 10)
- STĂNESCU CONSTANTIN : Alexandru Balaci : „Francesco Petrarca” (nr. 3)
- STĂNESCU RADU : Marin Porumbescu : „Ucigașul de papagali” (nr. 11)
- STOICA TRAIAN : Iulian Vesper : „Poezii” (nr. 1) — Petre Strihan : „Poezii” (nr. 3) — Sanda Movilă : „Pe văile Argeșului” (nr. 4) — Costache Anton : „Despărțirea de jocuri” (nr. 6) — Ana Carenina : „Harfe uitate” (nr. 7) — Corneliu Sturzu : „Restituirea jocului” (nr. 9) — Dan Rebreanu : „Dacă vrei să fii bărbat” (nr. 11)

•TIMGU GEORGE : Adi Cusin : „A fi" (nr. 1) — Mircea Ștefănescu : „Uluitoarea transmigrație" (nr. 2) — Tudor George : „Copacul descătușat" (nr. 3) — Ion Iuga : „Tăceri nepriamite" (nr. 8)

TRAIAN S. : Ioana Petresou : „Măgura vulpii" (nr. 7)

TUDOR EUGENIA : Vladimir Colin : „Dincolo de zidul de neon" (nr. 4) — Ootav Păscăluță : „Ucigașul va veni singur" (nr. 6) — V. Porumbacu : „Drumuri și zile" (nr. 11)

ȚĂNȚU CORNEL : Ștefan Popeseu : „Adio, Xenia Vilari !" (nr. 8)

VLAD C. : *** : „Viitorul? Atenție!" (nr. 4)

ZALIS H. : Otto Stark : „Iedera" (nr. 1) — George Demetru Pian : „Gingașul Ariel" (nr. 7)

CARTEA STRĂINĂ

B. D. : Jean Loise : „Alain Fournier, sa vie et Le grand meaulnes" (nr. 9)

BANDRABUR IONEL : J. M. G. le Olezio : „Terra amata" (nr. 2)

DANIEL L. : Fnanpoise Sagan : „L'amant de corps" (nr. 9)

PORUMBAGU VERONICA : Michel Dard : două romane (nr. 2)

REVISTA REVISTELOR

Aut-aut, nr. 8

Amfiteatru, nr. 7

Ateneu, nr. 7, 11

Cinema, nr. 8

Contemporanul, nr. 2, 3

Cronica, nr. 2, 3, 9

Le Figaro litteraire, nr. 4

lașul literar, nr. 5

Inostrannaia literatura, nr. 3, 9

Les lettres nouiuelles, nr. 7

The listener, nr. 7

Literatur und Kritik, nr. 5

Luceafărul, nr. 1, 4, 5, 6, 10

Metamorphoses, nr. 2

Moskva, nr. 8

Nagy-vilag, nr. 5, 9

Neue Deutsche Literatur, nr. 1

Neva, nr. 5

La nouvelle critique, nr. 2

La quinzaine litteraire, nr. 6

Ramuri, nr. 11

Revue internaționale des sciences sociales, nr. 1

Rinaseifca, nr. 7

Romania literară, nr. 1, 3, 9

Secolul 20, nr. 1, 11

Les temps modernes, nr. 10

Tribuna, nr. 6, 9, 10

Urzica, nr. 9

Voprosi literaturi, nr. 4, 6, 7, 10

Znamia, nr. 2

Zvezda, nr. 11

caietele „viefii românești

Nr. 1

Albu Florența, Doinaș Ștefan Augustin, Emanuel Pierre, Melinescu Gabriela, Porumbacu Veronica, Sorescu Marin

Nr. 2

Abăluță Constantin, Alboiu George, Cendrars Blaise, Dimov Leonid, Feijo Samuel, Genaru Ovidiu, Lungu A!., Michiaux Henri, Pardău Plaiton, Sterian Paul, Teodorescu Virgil, Vladimir Simon

Nr. 3. *Lirica feminină*

Albu Florența, Bachmann Ingeborg, Banuș Maria, Burkhart Erika, Buzzea Gonstanța, Cassian Nina, Chedd Andree, Dan Ileana, Helka Leena, Iulian Rodioa, lorică japoneză (cîntece de gheișe), Lualah Aquah, Melinescu Gabriela, De Noailles Anna, Porumbacu Veronica, Sachs Nelly, Sodergran Edith, Ștefan Florica, Tacoi" Cristina, Taggard Genevieve, Wine Maria, Zamfirescu Violeta

Nr. 4. Variabile

Alain, Beniuc Mihai, Eliot T. S.,
Hebert Anne, Neoula Damian, De la
Rochefoucauld Edrnee, Sălajan
Doina, Suares Andre

Nr. 5. Thalia și Eutherpe

Boureau Radu, Ciubotărașu Ștefan,
Cocteau Jean, Hughes Langaton, Ian-
culescu Dinu, Ionescu Demetrian
Tina, Ionescu Eugen, Lindsay Va-
chel, Perse Saint-John, Rudof Ștefan,
Tacoii Cristina

Nr. 6. Poeți români
în lirica franceză

Boeșteanu Aurel Gheorghe, Gatancuzene
Charles-Adolphe, Fondane Benjamin,
Hajdeu Iulia, Luca Gherasim, D.
Noailles Anna, Semeț Glaude, Ste-
riadi Mihail, Trost D., Tzara Tris-
tan, Vaoaresco Helene, Voronca
Ilarie

Nr. 7. Pictură-poezie

Alberti Rafael, Albu Florența, Banuș
Maria, Boureau Radu, Brauner
Victor, Dimov Leonid, Frunzetti
Ioan, Jitescu George, Kandinsky Vas-
sili, Levi Peter, Lorca Federîco
Garcia, Melinescu Gabriela, Pardău
Rlaton, Pound Ezra, Tardieu Jean,
Voisard Alexandre, Zamfirescu Vio-
leta

Nr. 8. Laudă peisajului românesc

Alecsandri Vasile, Arghezi Tudor, Ba-
oovia George, Banuș Maria, Barbu
Ion, Bârna Vilaiou, Blaga Lucian,
Boureau Radu, Ciurunga Andrei,
Dragu Victor, Eminescu Mihai, Goga

Oobavian, Grigore Alexandru, Istrate
Ion, Iuga Ion, Iulian Rodica, János
Baritalis, Jonckheere Karâl, Meli-
nesou Gabriela, Necula Damian,
Păunescu Adrian, Pillat Ion, Scherg
Georg, Volculescu Vasile, Zamfirescu
Violeta

Nr. 9. Sonetul

Alexandru Matei, Aligheri Dante,
Apollinaire Guillaume, Baudelaire
Charles, Boureau Radu, Bruno
Giordano, Gassian Nina, Chlrică Ne-
culai, Cîrneai Radu, Cocteau Jean,
Doinaș Ștefan Augustin, Gavril Ma-
tei, Iuga Mona, Mallarme Stephane,
Moore Merrill, Negoîteseu Ion, De
Nerval Gerard, Poirumbacu Vero-
nia, Rilke Rainer Maria, Rimbaud
Arthur, Robinson Edwin Arlington,
iSchlegel August, Shakespeare Wil-
liam, Szăbo Lorinc, Teodorescu Vir-
gil, Tomozei Gheorghe, Valery Paul,
Vasiliu Radu

Nr. 10. Orizont poetic 1969

Baltazar CamM, Buzea Constanța,
Cringuleanu Ion, Groitoru Angela,
Drăgănoiu Ion, Frunză Victor, Ga-
vril Matei, Ghenaru Ovidiu, Ivă-
nescu Cezar, Negulescu Mihai, Pău-
nescu Adrian, Prelipceanu Nicolae,
Tomozei Gheorghe, Ursachi Mihai

Nr. 11. Jurnal liric de călătorie

Alberti Rafael, Albu Florența, Banuș
Maria, Bossohere Guy de, Botez De-
mostene, Breton Andre, Cummings
Estlin Edwards, Curoi Lina, Doinaș
Ștefan-Aug., Durreli Lawrence, Lar-
baud Valery, Micbaux Henri, Siveti-
dis V., Tăușan Ana Victor, Teodo-
rescu Virgil, Thomas Dylan, Vrân-
ceanu Dragoș