

## 30 decembrie în relieful istoriei

În perspectiva 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 traică 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 cronică ultimului pătrar 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 întia 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 cîte 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 reinvie, pe durata unui secol, panoramicul defilării unor întregi generații, animate de ideea progresului social. Și în România, călăuză 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 inclina niciodată steagul luptei pentru desființarea exploatării omului de către om, pentru pace pentru libertate. În timpul celui de al doilea război mondial, cînd țara noastră a fost cotoptită 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 amânate.

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 decît 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 avînt 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 incieiem, 1969, a fost cu deosebire marcant prin evenimentele politice care i-au crescut răbojul. Între 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 multilaterale dezvoltate. În dezbaterile Congresului a fost subliniat în nenumărate rinduri — și rezoluția finală a consemnat acest fapt — rolul covârșitor pe care îl are tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al C.C. 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 însurecția armată a determinat ieșirea României din războiul antisovietic și a răsturnat regimul antonescian, alăturindu-se coaliției antihitleriste, au reinviat în memoria celor care le-au trăit. Au fost evocate, de asemenea, episoadele luptelor dramatice, incununate 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 riului, în ora când vin spre casă,  
printre tramvaie, vitrine, petrecăreți,  
iață 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 turlele răzlețite  
printre ritmuri de țigle negre și  
roșii.

Plopi tot mai galbeni, de bagi de seamă.  
Ca undiți  
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 turn — clește dat de pămînt  
pentru dansul cu sulii 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  
cît o secundă sau cît 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.**



## așchii

Posibilul este mai vast decît *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 decît o noțiune abstractă.

Totuși acea parte din viitorul-posibil care constituie un ideal al activității omului, nu este o abstracție pură, ci o idee-forță activînd 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 trebuiește concepută ca o mobilitate continuă, ca o schimbare neîntreruptă. 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, în 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 eroi — Achile și Siegfried — viteji invincibili, dar care aveau în trupul lor a părticică 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 miciodată, 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 cât 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 sînt 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 coborîtoare 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 plictisală, după cum așa-zisa veșnică durere, pe care n-ar întrerupe-o un sentiment contrastant, se preschimbă în obișnuiță care duce cu vreme 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 mina 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 sînt integral împătășite mai tîrziu, sînt nevoite totuși să 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'Acuin. Cele două filozofii au căpătat, la toți acești discipoli, o nuanță mistico-religioasă.

\* \* \*

Se întîmplă 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 urite.

Totuși rămîne o deosebire între cele două infățișări 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 *particule*, 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 niciodată nu poate exprima o perfecțiune totdeauna încheiată.



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 cînd prezentul este o clipă disparentă între trecut și viitor. Ba unii au mers și mai departe cu diferențierea pretinzînd că prezentul nu este o fază a timpului, ci numai un instrument care absoarbe continuu cîte o picătură din viitor, pentru a o arunca îndată în trecut.

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

Poate și mai exactă ar fi o teorie inversă celei dintîi, afirmînd că prezentul e *singurul care există*, întrucît trecutul a fost dar nu mai este, iar viitorul încă nu este.

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

\* \* \*

Adversitatea unor filozofi față de afirmațiile metafizice ale Teologiei nu rezidă în genere — așa cum pretind unii — numai în faptul că pe cînd filozofii urmăresc o explicație naturală a existenței, teologii atribuie lumii un fundament supranatural.

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

Că sînt 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 cînd aceștia sînt stăpîniți de un puternic sentiment, capătă „ceva“ de cîntec, devine muzical. Drama muzicală, ca operă de artă, nu face decît să *potențeze* realitatea efectivă, în care cîntecul este expresia naturală și cea mai adecuată a sentimentului.

\* \* \*

Sînt lucruri streine de Logică, dar justificcate de Psihologie.

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

Și totuși lucrurile se prezintă adesea invers :

Valurile melodice te fac să plutești uneori în lumi de visări subiective, deviîndu-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.

O șosea șerpuitoare e incomparabil mai frumoasă decât una rectilină, care teoretic e drumul cel mai scurt (și cel mai elementar); iar din punct de vedere practic, acel mai lesnicios. Ar mai fi o dovadă că esteticul se deosebește esențial de comoditatea practică.

\* \* \*

La fel cu litera *h*, prezentă în alfabetul spaniol, care e așezată la începutul multor cuvinte, dar nu se citește niciodată, — *cauza primă* nu lipsește nici dinsa din alfabetul filosofic, e situată la începutul existenții, dar conținutul ei specific rămîne adesea necitit.

\* \* \*

„Cina cea de taină“ a pictorului Tițian este indiscutabil mai imperfectă decât celebra „Cină“ a lui Leonardo da Vinci, care exprimă perfecția pură. Dar oare dacă aceasta din urmă n-ar fi existat, opera în chestiune a lui Tițian, n-ar fi apărut și ea perfectă...? Asta ar însemna că perfecțiunea, cu toate pretențiile ei *absolutiste*, rămîne și dinsa în domeniul relativității.



M 26V69

## al. robot

# music—hall (II)\*)

### partea a doua

#### I

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 gară; 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 care-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 vînează 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 reînvia 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 cîteva minute. Se plimba

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

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

— 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 tinerete 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 un 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, ca o seară petrecută în tripou. Luxul e alcoolul femeii. Cumpărarea citorva nasturi o emoționează. În fața altor 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 mânuși, 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 i le dădu.

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

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

În dreptul pensiuinei, Bronislava se despărți de Ygor.

— La revedere! îi strigă ea.

La hotel, Ygor fu chemat printr-un picolo 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. Îmblinzitorul era plin de tandrețe în voce și urmărea fiecare zvârcoleală a animalului.

Ygor, dinaintea prețiosului mamifer, n-avea nici o curiozitate zoologică, ci numai compătimiri: regret pentru foca în sclavie, simpatie pentru dresor.

Iar Petersen implora grația monstrului printr-un sacrificiu bogat de peștișori.

## II

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

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

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

Apăru în ușă Petersen, care propuse o escapadă nocturnă. Îi invita la un local de noapte rusesc, 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 surrogate.

„Volga“ se remarcă printr-o mare de foc, revărsată din strălucirea firmelor luminoase. Un portar galonat, în uniformă pompoasă, demn ca un fost mareșal al nobilimii, îi salută respectuos. Sala era decorată cu lampioane. La mese, doamne în rochii de seară, cu decolteu exagerat în 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 rădăcinile.

Balalaicile începură să se lamenteze. Note ascuțite sau tărăgămate, adormeau cu muzicalitatea lor nostalgică, trezeau cu elanurile lor sălbatice. Erau tristețile foștilor wrangheliști, stârnite din balalaică. După fiecare cîntec se ridicau în picioare și pocneau din cărâmbi. Comandantul lor era un omuleț mic, chel și comic. Rîndurile cazacilor se spîntecau brusc, ca să lase să treacă hilara lui siluetă. Dar cîntecele rusești emoționau. Aveau sinceritatea mistică a folclorului, pline de fervoare și suavități. 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, plîns 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 remarcabilă.

Apăru apoi o rusoaică palidă, în costum național. Acompaniedă în surdina de balalaici, cînta balade, romane de dragoste. Refrenul melancolic alterna cu exuberanțele cîntecului.

Petersen, în vervă, îi vorbea Tamarei, dîndu-i informații și debitîndu-i anecdote. În felul acesta îi risipea tristețile provocate de muzica balalaicilor. În local, intrau mereu noi veniți. Cazacii cu șervet pe mîna făceau reverențe la masa secretarului unei legații străine, care supă cu o acrită de revistă. Și chiar comandantul balalaicilor, ofițer din armata lui Wranghel, veni să-l salute pe secretar.

Balalaicile bolboroseau imagini de sepă și surghiun. În fund, lângă biroul casieritei, samovarul părea o urnă funerară.

Tamara, 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. Cântăreața rusă cînta tocmai „Șalul negru“ al lui Pușkin.

„Volga“ începea să se anime și pitorescul rus se mondeniza. Balalaicile suferinde renunțară să mai cînte, iar un pian dezlănțui un tango, excitînd corpurile. Ygor, Tamara și Petersen ieșiră în stradă și vîntul 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 ațîțată de goliciunea nopții, el turmentat de o balalaică interioară.

Dar amîndoi admîră 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 mușchii. Brutalitatea lui trebuia să fie cumpănită și revenea la frica unui uriaș rățacit printre figurine de porțelan. Forța fizică reduce din gama de senzații, iar tentația trebuie să execute un salt dublu ca să-l 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, trezînd chemarea cărnii, apariția lui era o fatalitate. Prezența lui înlătura pe bărbații palizi, feminini, cu gesturi minore, dădea la o parte grația adolescenței. Seara, Hoffmann venea la teatru înainte 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 ațîța. Întîlnise virginitate, tinerete, 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 atinseră 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 răspundea la salut și se lăsa umărită 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 rămînea în fața oglinzii și Tamara 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 apărată 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 zări pe mama lui numai în cachesex, desprins din copci și cu sîinii ascunși de o cămașe luată și pusă la întîm-

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 priveriște care îi grăbi pulsul și-i depuse în amândoi obrazii febra. De mult, fiecare dezvăluire a Tamarei îl ardea sau îl îngheța.

Ygor bijbiia printre farduri și cutii cu pudră. Se bălăcea în cremele unsuroase și își mînjea fața cu grăsimile lor. Dar făcea totul mecanic și gîfîia, 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 pointe 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 scîp. Casierul numără banii, femeile își umplură poșetele cu hîrtii 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, zîmbind, 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 ameteală 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 cît se poate 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 amezită de poftă.

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

Pe stradă, Tamara înainta extrem de încet. Hoffmann o întrebă dacă n-o strîng pantofii. Nu întrevedea ceva mai subtil. Dansatoarea răspunse negativ și se sili să meangă cu un pas mai iute. În fața hotelului, Tamara îi întinse mîna. Prin gestul acesta îl respingea, dar într-un mod cochet. 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 vor 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 mătăsos rochia neagră, cu mîncei 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 mănuse, mînușa ei. Ea o luă și o mototoli în mînă. 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 se 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 cu totul, moale, în brațele lui.

— E tîrziu! exclamă ea.

Și la prima stație de automobile, luară 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 curioasă și o scrută pînă ce se refugiă 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 înaintea, athletic și bine dispus. Îi jucau scînteii în ochi. Îi strînsese Tamarei o mînă, 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, impudic. 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.



Când o zări aproape goală, în juponul scurt, cu monograme de dantelă reflectate pe piept. Hoffmann alergă înspre ea, scoțind un strigăt simplu și sălbatic, de luptă și de izbândă.

Ea se îndoii sub bustul lui, se prăbuși în patul desfăcut, corpul ei se rătăci printre perne și Hoffmann o căută.

## V

Într-o seară mica negresă nu veni la teatru. Regizorul suprimă numărul ei din program și avertiză pe ceilalți actori să-și grăbească schimbările.

Ygor află de la Petersen că Baby s-a îmbolnăvit și că temperatura și durerile din gât o rețin în pat. Boala copilului negru îl întristase și se gândi să-i facă a doua zi o vizită. O întâlni pe culoar pe Bronislava și-i comunică absența fetitei. În ochii polonezei se aprinse o văpaie de compătimire, 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 cabinei închise, din golul de pe scenă și culisele căpătără o secretă dezolare.

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

Ygor dormi neliniștit în noaptea aceea și regretă că nu putuse să se ducă mai curînd la căpătușul micii și exoticei bolnave.

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

Luînd-o pe jos, Ygor cumpără câteva portocale și merse prin soare, uitînd aproape caracterul vizitei pe care urma s-o facă. Îi reveni însă brusc impresia penibilă de medicină și convalescență, care-l silea să dea o anumită emoție și ceremonie vizitei sale: i se părea că face parte dintr-o delegație importantă, ca și cum s-ar fi dus să propună Suferinței un compromis.

Hotelul unde locuia mica negresă se afla izolat pe străzile de la nordul orașului. Era un mic hotel oriental, și Ygor întâlni în hallul modest câteva figuri de mulatri, de portughezi și de proprietari de plantații de ceai din Brazilia. Mai circulau armeni cu nasul acvilin, persani cu profilul 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 intra 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 împrăstiate într-o dezordine învechită. Dorothea veghea pe un scaun, urîță, 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 bătrîna negresă, într-un limbaj ridicol. Era acum mai bine. Ieri însă a avut dureri mari. O dorea capul, gîtul și corpul. Spre seară, febra a crescut înspăimîntător. Baby delira, se zbătea și gemea. Doctorul a venit de câteva ori s-o vadă. De abia spre miezul nopții copilul a adormit. Și a avut un somn obositor, în care tremura și se zvîncolea. 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 apropie 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 potrivea sub capul negresei bolnave perna albă. Când văzu că Baby poartă încă pe ea cămașa în care transpirase prin somn, ceru bătrinei o cămașe 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 goliciumea ei neagră căzu cealaltă cămașe. Baby își lipi iar capul de pernă. Surîdea 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 cu 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 artei 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 zîmbind și cu trusa într-o mîină, ieși.

Se auzi vocea micii negrese. Cereea ca Ygor și Bronislava să se apropie de ea. Arătă fetei un loc la dreapta și tînarului unul la stînga. Încredință fiecăruia cite 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 scâlda 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 amindoi același loc pe frunte și Ygor simți umezeala buzelor Bronislavei.

Pe scări defilau brazilieni, armeni și negri din jazz. În hall portarul păzea registrul de pasageri, deschis ca 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 surîs interior. Ygor trebui să-i repete de două ori o întrebare.

La despărțire, ea îi întinse o mîină 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 obraji 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 de 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 întîlnire, 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 scara cînd căzuse, roșea. De ce se tulburase atunci și de ce se tulbura și acum? În timpul acesta, Tamara se furiașă 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 întîlnire, 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 recunosătoare aventurii, fiindcă îi dădea 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 apărind la capătul scării.

În fine, descoperea ceva 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 târziu. Exercițiile de dimineață le făcea fără entuziasm. La teatru, venea în urma lui Ygor, sau când renunța să treacă pe la hotel, sosea înainte. Pe Hoffmann nu-l vedea pe culoare. Putea să treacă pe lângă ea, să-i caute ochii, ea nu-l privea. El îi juca uneori mici farse, lovind-o în treacăt, ca din întâmplare. 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 când în când apariția pe culoar, fără să treacă de jumătatea lui.

Legătura dintre scamator și spaniolă reînflorea după un al doilea scandal, iar câteva girls făcură 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 deformare de siluetă, orgolioasă și timidă.

Mașiniștii montau parcuri, taverne, orașe spaniole și peisaje cubiste. Music-hall-ul 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, cu o falsă ingenuitate, fiindcă vârsta 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 frecă 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 când în când, capul lui apărea prin ușă și striga nerăbdător :

— Sinteți gata? Inutil doamnă, sinteți suficient de frumoasă. Tamara îi zîmbea satisfăcută. Cuvîntul „frumoasă“, aruncat cu amabilitate și nepăsare de Petersen, corespondea și dorinței și întrebării ei.

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

Dancingul se afla în centru, cu o fațadă iluminată strident, cu becuri care jucau, cu scipiri 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 făcură 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 patratele 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 printro-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 luncos și patinau într-un tango languros. Ygor ținea în mînă soldurile 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 enervează. Că o parte din această enervare se revarsă 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 însuși masa acrobaților. Elza Hoffmann tăcea între boxer și fiul directorului de circ. Luă imediat o hotărîre și se duse s-o invite să danseze cu 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 lângă Petersen.

— Acrobaţii şi dansatorii fac între ei schimb de prizoniere? Îl în-  
trebă 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 aşeză pe scaun, transpirată şi scuturată de o febră ascunsă, plină de dorinţi, provocată de atingerea masculină şi robustă a lui Hoffmann. Acrobaţul 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, sinteţi dispusă să vă îmbătaţi, îi atrase atenţia îmblîn-  
zitorul de foci.

Ea îi zîmbi distrată. Ygor se silea să pară degajat, ca să nu-şi exte-  
riorizeze 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 non-şalanţă cochetă ar fi vrut să aple 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 sentimen-  
tele de care sînt capabili copiii: o dragoste amestecată cu admiraţie.

Ygor aluneca pe o cale neîngăduită a simţurilor. Inaccessibilă 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 întorcea la pensiunea celor şasesprezece girls şi cădea într-o somnolenţă melancolică, însoţită de o fixitate a figurii. Lisbeth, colega ei de cameră, avea perspiciitatea psihologică a oamenilor sănătoşi şi remarcă imediat starea reală a Bronislavei, presupunînd ce flacăra o mistuie.

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

— Crede-mă, Bronislava, ai o mutră suspectă. Pari a fi îndrăgostită 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 voind să braveze, comisese o imprudență. Nu trebuia s-o întrebe.

— Dintre bărbații pe care i-ai văzut în ultimul timp, nu poate fi îmblînzitorul 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, însufletînd insomnia Bronislavei.

Dacă există o realitate ocultă și mesajul telepatic 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, alergînd 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 închizitor. 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 zgomotul acesta surd, ca un val de mare izbit de peretele odăii, putea să fie luat drept larma pe care o fac amantii 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 hall. Se duse la teatru, pianistul însă nu venise. Trebui să renunțe la exerciții. Se înapoiă 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 mîncă a pegnoirului îi cădea de pe umăr. Cînd îl văzu intrînd pe Ygor își aranjă bine pegnoirul și își încheie nasturii la piept.

— Eram să scap ceașca din mînă. M-ai speriat, îi spuse ea cu un suris 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 știi, ar trebui totuși să **exersezi**.

— Voiam să viu și eu azi.

— Ai lipsit două zile.

— Eram prea obosită, dar n-am pierdut nimic. Cred că nu-ți fac prea mari greutăți 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, tirziu.

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 completă 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 țira 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 hall. Copilul însă era intransigent. Trebură deci să se ducă sus, în camera lui. Ygor deschise larg ferestrele, ca acru 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 tărăgănat 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 fierbînte fură aduse și Bronislava îi amestecă negrescii zahărul. Ceaiul le încălzi conpul și obrazul și le stimulează 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! sărutați-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 încintare 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 dusesse 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 ore se păreasa hotelul decît 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 hall, 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 dintîi florărie o camelie — seara trecută luase o roză — și porni spre teatru.

## X

Ultima săptămînă venea ca o agonie. Valizele se pregăteau pentru eternul drum al gărilor, al vîmilor 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 rămăneau încă șapte zile. Fiecare zi din aceste șapte putea să aducă o catastrofă 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 săptămână. 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 viri în gura animalului un deget, dar foca îl respinse.

Ygor stătea în picioare și privea familiaritățile dintre animal și îmblinzitor. 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 vîrsta 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 sînge 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 făcuseră 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 miciei 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 nelineștea. Dar era foarte puțin maternă. Și nici Ygor n-ar fi îngăduit un control asupra agitațiilor sale.

Luau 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 tristeței. 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 cîva 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 Bergères. „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 amînase cu mult termenul viitorului angajament, pretextînd surmenajul.

Într-una din seri, prima din cele șapte, apăru 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 suris 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 furioase. Cînd fu să plece i se adresa fetei, cu un ton de umor:

— Domnișoară, pune-mi mina pe cocoșe. Știu că îți va merge bine.

Bronislava dădu înapoi, dar cocoșatul se uita la ea cu un suris de bunăvoință. Cuprînsă de teamă și de superstiție, poloneza mîngîie imprecis, cu mina, 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 turburările 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. O distanță 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 că mama lui e o femeie, a cărei libertate îi scădea din căldura sentimentelor lui filiale. 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 nesigurantă și violentă. Precocitatea gîndului îl consuma.

La vîrsta lui era inevitabilă o dramă. Tinerții 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 improvizati și-i caută pe cei veritabili, ca să le ceară o supremă socoteală. E o criză de răfuieți, de răzbunări.

Dar lui Ygor îi curgea altă uniașe neliniște în sine. N-avea o determinare socială sau morală, ci una mai gnăvă, interioară. De aceea n-o putea înăbuși și n-o putea rezolva. Monstrul neliniștii îl devora, iar el în loc să i 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, ca 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, pustit, 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 înconștient odată.

Ezită o clipă și se îndreptă 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 gîndească. 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 sclipirile candelabrului și reuși să n-aibe 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 despărță 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 constrins 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 mîngîia 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. El a intrat brusc în odaie și ea își acoperă sîni cu mîinile. 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 ris 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 sîni scăpînd dintre pumnii ei mici. Sîngele i s-a suit lui Ygor pînă în creștetul capului. I se părea că goliciunea ei l-a mușcat sălbatic. Sau atingerile lui de îmbrăcămîntea ei intimă. Cîtă fier-

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

Toate veneniile acestea treceau prin fața lui ca un film, ca o serie 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 cîțiva ani, cînd Tamara conducea o școală de balet pentru copii.

Occupau atunci, provizoriu, o cameră la un hotel modest. Într-o noapte răsună un pocnet de armă, în mijlocul nopții, sfărîmînd tăcerea și somnul în țandări. Pe coridoare alergau pași și în cadrul ușilor apăreau pasagerii, dezbrăcați, prezintîndu-se comic în cămășile lor de noapte, dar alarmați.

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 sînge.

Tamara, auzind descriindu-se acest spectacol, căzuse pradă spaimii și teroarei. Pania o făcea să tremure, să-i înghețe sîngele 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, tremurînd. Ygor trebui să recurgă la toate mijloacele posibile s-o liniștească. Dar nu reuși. În cele din urmă, se culcară. Dar ei îi fu frică să doarmă singură și Ygor, un simplu adolescent, se văzu silit să se culce alături de ea.

Tamara, stăpînită de teroare, îl strîngea alături de ea, se lipea de el, voia să-l simtă, să nu se știe singură.

Ea era atunci și mai tînără și mai goală. Carnea albă și scuturată de fiori îl pătrundea și sîinii ei, mai apropiați de frăgezimea epocii cînd se hrănea de la izvoarele lor, i se lipeau de gît 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 pante amintirile. Își trecu mîna 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 bătăi de orologiu, șase țipete ale timpului, îl deșteptară din acel somn aparent al meditației. Nu se gîndi nici o clipă că era un contrast strident între natura viziunilor sale și acest sanctuar catolic întunecat. Era iresponsabil de cele două profanări: maternitatea și biserica.

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

## XII

Necesitatea unui viciu era vie în Ygor. Îi trebuia o stare supranaturală în care să-și amortășcă neliniștile. Din descinderile lui în localurile de noapte, din întîlnirile cu Petersen, înțelesese semnificația pe care 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 gîndea 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 amețală dulce și ar fi avut iluzia unei ascensiuni. Răspîndit în sînge, fumul i-ar fi interzis pe moment personalitatea și luciditatea. Ar fi venit la el visul și ar fi plutit pe ape nălucațoare, 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.

Celalți 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 tîra 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 singele supt de excesul de voluptate. Ea îl adenemise. În corpul ei zăcea atîta patimă, încît o ardea ca niște flăcări strecurate în carne. Dar cu toată activitatea ei senzuală, se îngrașa, căpăta forme pline și brațele ei ațîtau.

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 înger.

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 întii 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 știința 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 descărcă 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 strînse și se înghesui în el. Trebui 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 depănară astfel.

Ygor revedea tabloul: el un băiat înalt, îmbrăcat în alb, cu pantofi de dans în tălpi, ea într-un *lutu* 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 fetei. 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 reinviau, că fantomele anilor izburneau din ceața trecutului și erau intacte, 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, sfîșiat, se întorcea în lumea amintirilor, căuta trecutul și cerea parcă ajutor, ca și cum ar fi fost să se încece.

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 multe ori moartea, dar în afară de agonia și finalul estetic, nu cunoștea altă moarte. O singură dată, pe ocheirile unui port, privind imensitatea mării și zbuciumul valurilor albastre, ar fi vrut să se arunce și să-l înghită apa. Dar și aici speculase estetica gestului.

Acum, cînd avea un motiv, ștergea de pe lista posibilităților de salvare actul sinuciderii. Să se spinzure, 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? Nu 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 vesperală, fantoma unui erou de legendă îi traversă gândurile. 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 afixat 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 oafură 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 evantai, un simplu nud. Luminile se întunecau și ea se prezinta publicului goală, fără vâl și fără evantai. I se vedea trupul deseaaat 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 cambodgiană 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, care încercînd să cînte la pian, își trăgea pianul spre scaun, punînd 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 zdobcea pe baletiste.

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

Fiecare aducea în valiza cu etichete de hoteluri un roman personal, cu capitole de decadentă. 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 dintr-o viață interioară. Avea psihologia dansatorului. A bărbatului redus la grație, la un fel de feminitate. Lipsa de musculatură și de forță îl izolau și el rămînea singur, victimă a sensibilității. Din această transparență delicată a instinctelor și sentimentelor sale, se năștea o turburare incontinență, ca o apă lină de fîntînă care vibra sub boarea unei răsuflări.

Actuala lui dramă era provocată de împrejurări normale. Între 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. Între Tamara și Hoffmann continua aceeași aventură. Dar în timp ce Hoffman era saturat de aceeași femeie și nu mai punea 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 mai puternic necesitatea materială a celuiălalt. Cu cît îi ceda mai mult, cu atît își pierdea sentimentul penibilului sau pudoarea. Voia să rămînă lângă el și n-o mai contraria faptul că mai tirziu 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 pemele și compurile 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, întîlnirile 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 unguroaica acceptă.

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



Și pe urmă, și fostul boxer 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 discută 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 pâlîd. Se duse în cabina lui și se fardă, 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 lingă scenă. De alături veneau șoapte. Recunosc accentul maghiar. Trecu pe lingă el acrobatul Hoffmann. Ygor auzi din nou șoapte 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: „orfanul 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 întii avu o bănuială și pe urmă începu să se zbată în el neliniștea trezită din somn.

Întră 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 di-pret, 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 stîncile 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 perversități.

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 dancingul 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.

Și Ygor gemea 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 cînd aflase taina, tot ce aflase era vag, dar complecta bănuielele 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. Cînd portarul îl salută, vru să-i ceară cu totul altceva. Dar îndrăzni: care e adresa hotelului lui Hoffmann? Portarul se miră că nu-l întrebese 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 atît de simplu. Se urcă sus și se întîlni 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 mișcările Tamarei: se dezbrăca, muta un scaun, se culca. Tăcere nesfîrșită: stînse lumina. O stînse și el pe-a lui și întunericul îi sperie gîndurile.

A doua zi avu friguri. Răscodit de îndoială, își propunea să nu se frămînte, 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 chinuise insomnia. Se trezi tot atît de confuz și de torturat.

Cînd n-avea gînduri, apăreau viziuni. Dar și unele și altele aveau același sens. Persoana acrobatului Hoffmann dispăru. În schimb, Tamara se proiecta incontinuu 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 picolo care îl chema la masă. O găsi jos în restaurant. O figură ovală, albă și scaldată în surîsul 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. Tînea să nu fie de față cînd ea se duce la întîlnirile ei. Mergea pe străzi inconștient și preocupat. Se opri prin grădini, privind guvernante care împingeau cărucioare cu copii. Un parc cu soare și arbori, cu animale, copii și femei timere.

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

Ca să remarci un peisaj fericit, tu însuși 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, cînd 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 gînduri. 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 vînt 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 preumblă prin 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 coloană dreptunghiulară îl acoperea, îl ocrotea aproape.

În jurul lui puțini pasageri. Cei mai mulți dormeau după amiază. Aceștia desigur nu pot dormi și ziua și noaptea. Într-adevăr: câțiva 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, ca o perucă de marchiză. Între coloană 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 și pașii.

Ygor avu o scînteie de emoție. I se păruse că 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 poimîine. 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 adînceau durerea și tulburarea. Ușa turnantă se învîrte. 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, cînd încet, cînd 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 risul unei femei, al Tamarei, căci îl recunoscuse, și apoi din nou tăcere. Această tăcere repetată îi păru semnificativă. Ce ar fi să închirizeze 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 capăt erau atîtea trepte. Neliniștea evadase din el și trecea ca o fantomă pe scările hotelului. O ținuase 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 clarifică. Mureau enigmele 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 amefîse. Nu era un efect al imaginației.

Dorințele lui bolnave nu erau nici închipuite, nici gândite, nici visate. Intraseră în el tainic, nesimțit și cu timpul au luat proporții.

Trebuia să scoțacească în trecut. Ar fi găsit urmele neliniștii actuale, atît de vagi însă și de neînsemnate, încît nici nu le putea compara cu păcatul înspre care alumea 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 golicieune 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 cîteva dorinți bolnave, dar trădase și o disciplină de familie și de cuplu de dans.

Ygor se afla acum pe ultimele trepte. Se auzeau cîteva voci venind înspre el. Pe sub o ușă se strecurau sunete de vioară, iar o fereastră deschisă arunca pete de soare pe scări. Increment, 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, ca 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 cîteva ori să și le proiecteze în închipuire, dar totul apărea scăldat 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 desăvîrșire 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, punindu-și o rochie sau ridicîndu-și ciorapii. Mișcările acestea, mîngiate de privirile lacome ale acrobatului, dincolo de această ușă, îl lovesc, îl ofensează. Foșnetul s-a stîns. Ygor nu mai aude decît foșnetul tăcerii și cel al singelui. Gîndul încearcă să-i spargă templele. 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 întrepruptă, 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, care s-a încolăcit în jurul șoldurilor. Buzele Tamarei mai păstrează un surîs în care strălucește o mărturisire. Expresia feței, zîmbetul care plutea de la un colț la altul al gurii, lumina ochilor, o divulgau, o compromiteau. 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 prelungeau intenționat.

Ușa s-a închis în urma lor 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 ajunse 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 la un hotel la altul, Ygor străbătuse un drum lung și dureros. Înainta halucinat, strecurîndu-se printre oameni și privind cum seara își scutura negurile peste clădiri și peste vehicule. Ygor nu mergea. Avea impresia că se tîrăște, apăsător de povara 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 ascunde 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.

Sîinii dormeau resemnați și oboșiți de atîta joacă. Mîinile desfăceau absente corsetul elastic și se opreau pe piept sau lingă șold, fără nici o grabă. Toate gesturile păreau călăuzite de amintiri, de evocări. O mîină 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, sîinii, coapsele, treceau separat prin același vis.

De pe coridor se auzi un scrișnet de cheie răsucită în ușa. 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 bizar pentru Ygor. Cu obrazul pierdut în perne, o mîină îi atîrna 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 întrebător de tine și mi s-a spus că ai plecat de mult. Am venit să te iau la ceai.

— Nu merg, sînt oboșit.

— 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 c-ai fost la teatru și la impresar?

— Da, dar de ce mă întrebi?

— Fiindcă minți...

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

— N-ai fost nici la teatru, nici la impresar, pentru că 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 zgâlțîită 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 aperse și să lovească. Gestul acesta precipită catastrofa. Ygor descifră în el o amenințare, și ca s-o înlătore, se năpusti asupra mamei sale. Brațele lui o scuturară și ea se clătină ca să se prăbușească peste el. El o prinse și o susținu. Lipit de corpul ei, pieptul lui respiră aroma cămii. 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, dintr-un colț de junglă sufletească.

Amîndoi pătinau prin odaie, încătușați. Tamara se zbătea, dar pentru el plutirea aceasta avea ceva din misterul unui dans sacru. Un fior de gheață îi înțepă templele, 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 încercau să-i sfîșie carnea pe care o ura tocmai din cauză că o dorea. Dreaptă și înaltă în fața lui, ea își recăpătă echilibrul și certitudinea. Mîna ei nu mai șovăi și o palmă fierbinte ustură obrazii lui Ygor.

Tamara plecă, după ce își aranjă 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 câteva 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 împotrivească abisului. Dar gîndurile respingeau dorințele infirme ale unei adolescențe maladive.

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, înconjurînd 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 frumete. Neliniștile se odihneau și simțea cum se scurge din ele veninul răzbunării. Criza trecuse, dar îl depășise. Nu premeditase atîta violență și nu se așteptase să fie stăpînit și minat 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 spațele 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 ridică 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 viciele 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 obositoare 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 oprindă, 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 cu pantofii de pointă. La intrarea în scenă se oprindă 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 meridianal al ficțiunii.

Cortina căzu peste o atitudine statică, sculptată în penumbrelor 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, apăsător de corpul Tamarei, care se destindea după o zi de corsete, de păcat și de dans, se răspîndi o tăcere grea, plină de asonanțele nopții. Peste carnea ei obosită de fiori se întindea lîntoliul somnului.

Numai Ygor nu putea să adoarmă. Insomnia devenea pentru el un monolog lung și incoherent. Își puna 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-

bilitatea. De vis ești iresponsabil, dar Ygor era convins de inteligența visurilor, chiar când 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-aici 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 până 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 gândise 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. Observându-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 suris îi lumină colțul gurii.

Ygor tăcea totuși. Își aduna gândurile 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 întâmpine. Sus, în camera ei, Lisbeth, o tortura cu ironii. În seara trecută, se ascunsese după o draperie ca să-l privească dansînd. Ii 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 aș 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 gândurile. Tot ce spusese el, ea visase și meditase. Propunerea lui Ygor era o copie luată după reveria ei.

— Înainte de a-ți da un consimțămînt, începui ea, 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 virgin, 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 evadez.

— 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.

— Fot 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. Sint gata să accept și eu la rindul 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 aprinsese 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 întii 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 lingă 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 înțîlnei 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 căsătorise 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 punea 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 afile în cadrul gotic al localității. Ei improvizau divertismente de balet sau dansuri rușești. Arabescurile clasice complectau arhitectura complicată a balului, care 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 recunoscînd-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 mazurei 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 invitațiilor la bal urca treptele. Rochiile dansau, cu virtuți 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 rîndul 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 rămîne 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 sfîrșit...

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

Perechile descriseră ultima piruetă a valsului și tăcerea orchestrei căzu peste bal. Tîmîndu-se de mîini, Ygor și Bronislava se strecurară printre invitați. La marginea sălii, aripi de întuneric și ocroteau. Îi mîngîia 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 care ea îl străbătuse cu absența, ci imaginea unui peron de gară și a unui tren de noapte. Mazurca albastră va fi prologul unei plecări necunoscut.

— Atenție, Bronislava.

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

Și dansatorii albaştri 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 confidentă 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 cu 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 înveșmîntat 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 numărară 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 cîteva minute. O dată cu drumul străbătură 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 vînt 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 mîna lui Ygor și o strînse 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, chinută 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 prezinta contrastul străzilor în letargie. O procesiune lipsită de disciplină ocupa sălile de așteptare și peroanele. Febna plecării străpungea silueta fiecărui pasager și valizele își țîneau umbra pe tapete, ziduri și pietre. Vocile se ciocneau cu sunete metalice. În aer vibrau stridentele caracteristice ale gării. 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 gîndurile sau senzațiile Bronislavei, se întreba dacă în pieptul ei nu se zbućiumă aceeași stare sufletească. Pe el îl sugruma un sentiment de panică, deși cu o oră înainte se credea liberat de o dramă interioară care se consumase. Dar o

noă 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 surâs subțire, străveziu, potoli în Ygor senzația de abis și incendiu.

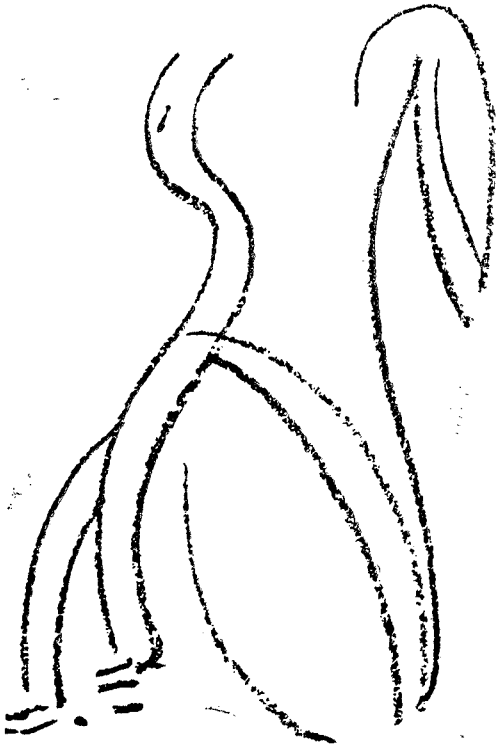
Se urcă în tren și pe culoarul vagonului urmă o scenă mută pe care nici unul dintre ei n-o prevăzuse. Era stupid faptul că nu s-au gândit la un lucru atât de simplu. Trebuiau să călătorească toată noaptea într-o singură cabină și să doarmă în două cușete suprapuse. Ygor avea prilejul să observe ce farse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

— Ai să dormi la etaj.

Cu o sforțare de oțel, trenul se puse în mișcare. Peronul, olădirile 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 mințea 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 ametea nu se confunda cu soarta lui. Trecuse frontiera incertitudinii o dată cu primul canton. Nici o îndoială nu îi spinteca tîmplele ca să-i răvășească gândurile. Nici o întrebare, nici un regret nu zdruncina calmul, siguranța lui, care 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 care 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

# unde va, pe înserate

Seară de toamnă bucureșteană, cu cer plumburiu, cu ploaie și vânt. În pofida trepidației obișnuite a bulevardului, stăruie acum în văzduhul robit 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, la un asemenea ceas, 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 :

— Pe 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, cu înfățișarea pe care o au tinerii pe jumătate adormiți la orice oră — înfometati de somn, parcă — ridică din umeri. („Ce vrea fișneacă asta care o face pe interesanta?“).

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

Rîse 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*. Un *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*.

— Fic, 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 cu puțință ca, peste noapte, cineva să-și schimbe înfățișarea?“)

— Ești cam... nu știu cum... vorbi el, moale.

Fata rîse cu același rîs forțat, care îi sublinia și mai mult ridurile obrazului

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

El nu găsi cu 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. Zîmbi. 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, bătrînă nu — împlinesc d-abea douăzeci de ani — atunci ?

Îl amănuțea 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 cu ciocul de zăpadă care împietrise cu bărbia în piept la altă masă). Am crezut că-i Carmencita, 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 întreb, Lola ? Da' Lola n-are ochi să te vadă de cînd ai mers cu țiganca, rivala ei de duminică. Atunci ? Tot *dama*, babaca, *mamițica* 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 încrunță.

— 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 înstăpînisă liniștea, — o liniște nefirească în acest local destinat, predestinat, zgomotului.

Ospătarul schimba cîteva 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' n'am grijă... ai să-i vezi că vin curînd !

— Microbiștii, surîse ospătarul.

Privind spre masa lui Niki, șopti casierei :

— Se ține Lenuța asta de el... Tinerete cheltuită fără nici un rost. O nenorocită ! Și Niki ăsta, nu-l vezi ? n-are chef de nimic.

— Dee... rîse 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, cât ai să mai stai așa, ca mortu-n păpuși? îl zgîndări fata.

Nicolae Adamescu nu avea chef s-o milostivească măcar cu câteva cuvinte, rostite așa, într-o doară. Și lui îi pare acum totul copleșit de un cenușiu obositor, pereții tapetați în culori șterse, bătrîmul 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 ziua sărăciei, a condiției ei, de „măimută“ fără de căpătii, 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 cu 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 supăra!

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

— Niki!

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

— Ce-i?

Adamescu părea că se trezește, indispus de tipătul fetei.

— Ce-i, repetă el, aspru.

— Nimic, rise 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, care 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 întâlnea cu 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 maturizați. 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-un cadru potrivit cu tradiția bucureșteană — știi doar că orașul nostru este „orașul grădimilor“. 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 întâlnea 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 cu privire 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“ — oum 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 efortări, să treacă dintr-o clasă într-alta și să-și dea și bacalaureatul. A avut noroc, își spune, atât 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 dascăleala tatei care ținea cu totdeauna 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, al 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 hotărît 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 pofță, numai de dragul tău, c-altmînteri...

— C-altmînteri, ce ? a sărit femeia iritată, simțînd nepăsarea fiului.

— Altmînteri, 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 crede-mă, eu i-am văzut ! ai tot ce-ți trebuie ca să fii oa ei.

— Sau ca Jean Marais nu ?

— Nu *Maré*, dragă, *Marais* ! (Pronunța iar numele franțuzesc ca în românește).

— Da, da, ca *Maré*.

Femeia închidea ochii și se rostea ca în transă :

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

— Nu mai pleda, mamă : s-a făcut !

— Adică ?

— Mă prezint la examen, e bine ?

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

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

— Ce știi dumneata să faci ?

Rostise cuvintele apăsînd pe fiecare silabă.

Adamescu părea descumpănit. Atunci vocea sonoră repetă întrebarea :

— Ce știi, tinere ?

Și mai moale :

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

Adamescu ridică din umeri :

— Nu știu nimic.

Bătrînul și ceilalți (erau încă doi care alcătuiau comisia de examen) izbucniră în ris. 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...

— Pofțim !

Și-i întinse un monolog comic dintr-o piesă oarecare.

Adamescu luă hîrtia și citi monologul, fără convingere, grăbit, ca și cînd 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 circumar, 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 sficieliile tale, cum dracu să nu-l fi zăpăzit, că n-a mai știut nici ce, nici cum să declame acolo, în fața comisie !

Taică-su zîmbea, mulțumit, fără a cuteza să-i ție 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 vînzător în prăvălia tatei, o mezialianță. Spre deosebire de taică-su care căuta s-o convingă : — E băiat priceput, cam minălungă — da' nu-mi pare rău. Deoit un adormit cinstit, mai bine un istet, 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 mai 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 înjghebarea asta”). În sinea ei începu să-l pretuiască pe bărbat : prin istețimea lui își sporea vîzînd cu ochii averea. El îi oferea la onomastică, de anu' nou și chiar la cîte-o altă sărbătoare mai mică, ba un inel, ba o brățară, ba un colier. Cîrciuma își făcuse vad bun, menajul Adamescu avea toate temeiurile să fie mulțumit. Un singur nor umbrea ușor acest cuplu : soția lui nea' Mitică nu voia să i se spuie pe nume : Dumitra.

— 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 urma-urmii, 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 Dumitra la ele.

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

— Ai văzut-o ? ciripea cîte una, bosumfilîndu-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 !

— Ca să vezi !

În timpul războiului, mai ales, bodega-restaurant făcea „dever mare”, cum îi plăcea să se laude Mitică față de nevastă-sa. Știa circumarul să-și plaseze marfa. Vinurile sale, iscusit măsluite, „gustările” cît 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 negustoriei Lîpscanilor Gabrovenilor, chiar de petrecăreți din „protipendadă”, dornici să evadeze din cînd în cînd în altă ambianță.

23 August l-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 și „napolionii“. Spre deosebire de rubedenii și prieteni, negustori, bancheri, patroni de ateliere mari care se speriaseră mult de noua rinduială, Dumitru Adamescu vădea un calm desăvârșit și un optimism neclintit nici de vâlcăreala unora, nici de despenarea altora.

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

— Mă frate Mitică, îl lua oțte unul deoparte (vreun băcan din centru, vreun comerciant din cartier, vreun om de bursă) tu ești isteț și le-ai pōtrnitv 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, țărăni 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.

Buna-dispoziție, adesea forțată, a patronului, încînta pe clienții care aveau totdeauna ceva de aflat de la acest rubicond bărbătel, 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 protipendada lucureșteană. 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 învelească nevasta :

— Nu te îngriji de nimic, o să treacă și asta, ai răbdare ! Cînd s-au terminat, după alți ani, banii de la CEC, cînd a fost nevoie să schimbe „cocoșeii“ și „medaliile“ ca „să facă față“ împreriurilor — cum se exprima, zîmbînd, Dumitru Adamescu — și-a căutat un rost undeva și a găsit o slujbă la un *Comaliment*, măcar că depășise vîrsta 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 cu 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, olătina din cap : „Foarte bine că l-au modernizat. I-au adăugat două săli spațioase, l-au schimbat să nu-l 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. („Pînă și-o termina 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-i 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 maică-ti: să te vadă măscărici, doamne ferește!

Nicolae Adamescu îl 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 cai verzi pe pereți.

— Da' 'mneala?

— Eu? Ce vorbă-i asta?

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

— Pîn' ajungi tu doctor, așa am zis!

— De unde știi?

Bătrînul nu i-a răspuns nimic, rămînînd puțin 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 ridica din umeri.

— De, — știi eu?

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

— Se duc, — ascultă-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 stîrnea:

— Ia zi, puștiule, tu nu crezi că...

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

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

Tatăl se supăra:

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

...Acum Nicolae se află la Microbar.

Au trecut anii, goniți parcă din urmă de toate stihiele posibile.

Privind obrazul subit îngîndurat al fetișcanei, Niki se trezi din lungă sa călătorie în trecut. Dar nu era o trezire definitivă. În pofida voinții, retrăia iar secvența din existența sa, atît de banală, atît de ștersă. N-a ajuns nici doctor, după voia tatei, nici actor, după dorința maică-si. E un mic funcționar la întreprinderea de deratizare și întîmpină, pe teren, numai obstacole.

## 80 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 stil de viață. Memoria trecutului evocă acolo epoci în care predecesorii („sămînță de oameni de aceia, care s-au hărțuit odinioară cu 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 multi-seculară. Uitoria 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 țăran cu ținută demnă de comisar) și mama lui Ion Creangă (această soră modestă a presviterului Olimpiada). Se simte, în filosofia lor, vechimea contactelor cu pămîntul printr-o aderență la sol și tra-

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, cărușia și iarmaroacele fiind o școală a vieții.

Diferențiați de taciturnii sadoweni de la bălți și păduri, țărani lui Creangă au replica promptă, impregnată de umor sau ironie. Locvacitatea 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 raționalmente, propunînd aluziv lecții de conduită. Pentru humuleșteni, oameni ai faptei, 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 verba bine dozată, autorul de amintiri și basme trăgînd din relatarea întâmplărilor 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 Spîmului din povești, Creangă e un moralist, dar un moralist jovial, gata să se autopersifleze. 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 eclesiastică de fost diacon, scriitorul reține elemente care, asociate stilului popular, conferă frazei o tentă ironică. Pe cîte o singură pagină din amintiri, descoperim referințe în serie, ilustrînd un temperament persiflant, neostenit înțepător.

Uizitînd improvizata școală de la Humulești, preotul satului, indignat de proasta întreținere a ceasloavelor (cărți de studiu) trece la sancțiuni, „mîngiînd“ pe școlarii delincvenți „cu sfîntul 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 furis „la ușa mintuirii“ pentru a evita „blagoslovenia lui Nicolai făcătorul de vinătăi“. Spirit neliniștit, Popa Duhu (pitoresc călugăr) intră în conflict cu popa Oslobanu. „Supărarea părintelui Oslobanu ajunsese la calme; să nu vadă sămînța de călugăr pe la biserica lui, că-i potopește! Ca prin urechile acului de n-a făcut mucenic pe părintele Duhu, în locul Sfîntului Dumitru Izvoitorul 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 Agrbiceanu. Îndărătul sarcasticului Popa Duhu, personaj argezean, se conturează un Creangă euforic, voios cîrțitor, 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 cuvîntului 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 spîmului 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 consenmul patern de a se feri de „omul roș“ și „mai ales de cel spîm“, interloculatorul pune în acțiune o vervă dia-bolică. „Pe semne n-ai auzit vorba ceea că, de păr și de coate goale nu se plînge nimeni. Și cînd nu sînt ochi negri, sâruiți și albaștri! așa și d-ta: mulțumește 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 stăpînul cu

dreptate. Hai, nu mai sta la îndoială, că mă tem să nu ne-apuce noaptea pe-aici. Și când ai ave încaltea un cal bun, calea-valea, dar cu smîrțogul 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. Cosinzene și Feți-Frumoși prea caligrafici pot plictisi; în preajma lor sînt convocați monștri: Setilă, Ochilă, Flămînzilă și ceilalți. La școala din Tirgu-Neamț, Nică Oșlobanu, elev al lui Isăia Duhu, „se scoală în picioare, cît mi țî-i melianul, și se roagă de iertare, spuînd că-l doare capul” în timp ce din sîn îi cade „nu știu cum”, un urs „umplut cu brînză, rotund, prăjit pe jaratic 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 cîreșe, făptașul face „czup!” în niște cînepă, care se întindea de la cîreș înainte”. Duminicile „bizîiau la strană și hîrști! cîte-un colac!” Lupul asasin, invitat la praznic de capra văduvă, „începe a mîncea hîlpov; și gogîlt, gogîlt, gogîlt, 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 de dezvoltură. 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 capitoului al treilea din amintiri cuprinde un autoportret învers, un fel de sinteză:

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

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

II. cînd mă lua cu binișorul, nici atîta;

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

În sfîrșit, ce mai atîta vorbă pentru nimica toată? Ia am fost și eu, în lumea asta, o bucată de humă însufleșită, 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 arte.

**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 mijloace comparatistice, ceea ce Boutière 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 Boutière, „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 Boutière 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 definitivă 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 bibliografia de pe acum notorie. Vom porni de la elementara reprezentare a celor două planuri relevante 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 ultimă instanță, inexistentă 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 îndirecte, 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 măsură 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 sale; însăși această biografie; și, în egală măsură, lumea basmelor populare, așa cum a preexistat ea creației crengiene. Să spunem că ar fi oarecum ceea ce Boutière numește „fondul” pe care Creangă „îl respectă”. Judecata analitică elementară ne cere să distingem de la început ceea ce există 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. Presupunusul „fond” e exterior operei. „Respectarea” lui e un non-sens, ca și „redarea” etc... În 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 so-cietatea în care a trăit Creangă și des-pre desfășurarea vieții lui, ca și des-pre existența și circulația temelor și motivelor folclorice împreună cu va-riantele culesse 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.

Oam observă astfel, mai întâi, 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 situaarea individului). În fine, lumea basmelor (omologabilă cu experiența livrescă) reprezintă la rîndul ei o formă pre-existentă colectiv, în raport cu care individul se situează imprevizibil în ineseși tiparele date.

Prima evidență a formei de conținut în opera lui Creangă este expulzarea din 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 „humuleștenizează”. Distincția dintre o parte „realistă” și una „fantastică” a operei este amăgi-

toare. Dimpotrivă, universul mental al scriitorului (raportabil 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: „Vârsta fericii”, adică a copilăriei (fără conștiința trecerii timpului, deci subiectiv atemporală; fără obligații de integrare în lumea reală, adică ireponsabilă, disponibilă și deci, subiectiv, ireală) în opoziție cu Vârsta 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: Vîrsta copilăriei + lumea basmelor versus vîrsta adultă și real, prin procedeu 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 neînșină, 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 vârsta copilăriei (Nică a lui Ștefan a Petrei „moare“ de îndată ce a ajuns la marginea Iașului) 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 vârstei 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. (În termenii Amintirilor: așchia vrea să cadă departe de trunchi, dar reintră în universul pădurii, refuzând „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 decât 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 decât puține exemple, deși e fundamentat 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, spațiul 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 întorce Nic' a lui Ștefan: la me-leagurile Humuleștilor.

O precizare: în Amintiri, în basme ca și într-o „nuvelă“, ca Moș Nichifor, există un fel de erotism don-juanesco. De fapt, repetabilitatea întâmplărilor, previzibile și lipsite de orice dramaticism, desvăluie îndărătul aparențelor „aventurii“ un ritual laic, fatal și quasi-mecanic. (Nici în cazul lui Moș Nichifor-Malca 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 dîntii.

Se afirmă, așa dar, o viziune crengizantă care flexionează temele fundamentale, indifferente 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 vârstei 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 „anecdota“, fie basm). Să zicem, astfel:

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

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

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

— cultivarea oralității retardante, pentru plăcerea senzuală 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 personificatoare tipizante, proprii procesului de realizare și irealizare. Totalitatea personajelor crengiene 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).

copilul versus alți copii

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

iresponsabilul (răsfățat și viclean; copil sau „prost“) versus „omul de ispravă“ (adulțul responsabil și cu griji, gospodarul chibzuit și avut, 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 Spîn, etc...)

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

Iată o schiță a seriilor posibile:

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

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

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

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

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

De la sine înțeles că, în cadrul aceleiași serii, personajele sînt intersubstituibile prin tipul lor (realizarea 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 fac rău; peripețiile eroilor (Harap Alb etc...) sînt ale lui Nică, mitizate Lupul, Oșlobanu, boierul, soacra, spînul, Moartea sînt perfect intersubstituibile, 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, constituînd 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 imediat, ca formă a conținutului. Inceat ca univers mental, el există pentru noi numai pentru că e solidă 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 cărui

analiză nu contrazice concluziile savanților, dar le integrează în expresia formală a lumii crengiene, ca lume unică. 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 inventariere 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 griji, sacrificiu, responsabilitate etc., și pe planul expresiei: el păstrează cât mai mult, cultivând sinonimiile limbii cum cultivă omologiile. Degustarea formulelor e nota crengiană a folosirii lor (zicale, proverbe, expresii idiomatice, versuri populare autentice și pastişate), solidare 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 Boutière numea „respectarea formei”), în toate scrierile crengiene (basme, Amintiri, Moș Nichifor, Poza Duhu etc.). Acest aspect al realcătuirii crengiene e studiat serios și adecvat, dar accentul necesar trebuie să cadă, credem, pe pseudo-imitarea de tip clasicist a formei consacrate, în sensul în care Racine i-a „imitat” pe tragicii greci.

b) marca afectivă a realcătuirii: acțiunea inconștientă a viziunii crengiene în auto-expresie. „Limba lui Creangă”, ca formă individualizată a limbii populare, e ostentația celui care „prostește lumea cu țărâniile lui” și e solidară cu fenomenul de compensație pe care îl reprezintă, în unicătatea lui, universul crengian al copilăriei universalizate, al realizării 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, pierzând, 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 epiceii versificate (de la epopee la baladă). Sau, cu altă 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 neconținut 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 menită 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 solidar și ca forma expresiei. Univers bineînțeles raportabil la lumea exteroară ca și la limba populară, precum e orice semn, în metafora saussuriană, o unitate cu chip de Ianus: 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.

## creangă și cultura

În 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 anecdotice: 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 înfățișează scriitorului nostru global, fără nuanțe înfinite. 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. Uziunea sa clasică, departe de a fi rodul unor tribulații intelectuale, emană simplu și constant din propria sa personalitate. Diferența față de situația altui autor — să-l luăm pe Caragiale, față 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 literar diferite experimente: distincțiile precise din Cîteva păreri, de exemplu, anunță un echilibru clasic, epurat de reziduurile experiențelor literare anterioare, care n-au trecut fără folos. La Creangă, lucrurile stau cu mult mai simplu: din mărturii 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 care 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 călănesciană. De mai bine de trei decenii, glosele călănesciene au o importanță, am zice, canonică și sînt prezente în conștiința majorității cititorilor cultivați, mai acut decît obiecțiile izolate, ridicate de un Uladimir Streniu încă de la apariția Vieții lui Ion 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.

Afirmățiile călănesciene în legătură cu Creangă și cultura, deși prevestite prin încercări anterioare, erau făcute

să contrarieze opiniile curente ale contemporanilor. Capitoul lui N. Iorga despre Creangă, studiile lui Ibrăileanu sau monografia lui Jean Boutière 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 „humulețenismul” este „varietate de rabelaianism, adică de savoare a erudiției joviale”. Efortul de a orăta 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.

Cultura, erudiția și, 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 strînse 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 vertiabila 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 ilustrată 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 atenți 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.

Urind 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, dist Epistemon, Euripides escrit et le prononce Andromache, que contre toutes bestes veneneuses a esté, par l'invention des humains et instruction des dieux, remede profitable trouvé. Remede jusques à présent n'a esté trouvé contre la male femme. Ce gorgias Euripides, dist Pamurge, toujours a mesdict des femmes. Aussi fut il par vengeance divine mangé des chiens, comme 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 ca 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 gnostică 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 indeplinesc 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 încapе 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 insinuează 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, acoperînd-o, o alta impersonală, dată de rețetărilor 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 asupra 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 tinăra” ale chirurgului îi cotrobăiau

prin trup încercînd să repare tot dezastrul dinăuntru, incendiile imaginației sub efectul anesteziilor, spaimile viscerale, disperările și nădejțile, 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 omenești-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 singelui în aparatul de transfuzie, chipurile doctoriței asistente și infirmierei, „femeia dulap”; reflecții referitoare la ceea ce e 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 izbuteste 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 vinată 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, vinătoarea 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. Inginoase 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“ înfringe, 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 Bucureștii 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 ambasador într-o duzină de state („e o piesă în

care dorm continentele“, îmi spune graseind fostul diplomat și lăcrimează sincer). Bastonul din lemn de trandafir 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 spargeri perfecte în țările Indochinei», etc. Motorul inițial sufletesc 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 ardelenești 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 negliabile.

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 ca „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 Pépin, Angus Flechter, William Empson, Northrop Frye, Georg Lukács, T. Vianu, G. Călinescu, Mircea Eliade, Rosemund Tuve, ș.a.). Abia perceptibil uneori, direct și răs-picat alteori, cercetătoarea își înse-rează însă întotdeauna punctul de ve-dere. Interesante sînt, pe această linie, discuțiile privind structura metaforei, simbolului și alegoriei, această ultimă modalitate poetică fiind asociată pri-melor, 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 princi-palele elemente de structură ale lite-raturii alegorice (traseul, lupta, orga-nismul, hainele, rolurile, drumul fără destinație, spațiul închis), pe care le urmărește, traversînd cu siguranță întreaga istorie a literaturii univer-sale. Alegoria și esențele se impune prin considerabilul ei bagaj explica-tiv, 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 ase-menea cercetări.

Autoarea evită, cu abilitate, ispita schematismului simplificator, ineren-t aproape oricărei cercetări structur-a-liste, datorită unei largi perspective filozofice, deschisă interpretărilor ma-leabile și refractară dogmatismului. Odată identificate, arhetipurile sînt analizate în inedite variante și în simbioza lor cu alte modalități: sim-bolică, realistă, parodică etc., punî-du-se accentul pe vitalitatea structu-rilor și pe mutațiile acestora, mai ales în literatura secolului al XX-lea. No-tabile sînt observațiile privind poli-valența emblematicului spațio-temporal precum și cele referitoare la resurec-ția alegoriei, în literatura secolului al XX-lea. Kafka, potrivit opiniei Verei Călin, în Castelul, își „pulve-rizează arhetipurile“, realizînd „o pa-rodie a alegoriei“. Explicația este pusă în legătură cu circumstanțele specifice ale lumii burgheze, „care nu oferă cri-terii de generalizare și sinteză, o lume în care totul este absurd și fortuit, lipsit de motivație și de sens“. Dato-rită 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 sti-listică, în sfera alegorismului“.



Am selectat doar câteva din nenumăratele și interesantele notații ale autoarei, pe marginea polivalenței unor structuri în literatura universală contemporană. Unele din ele captează, spontan adeziunea cititorului. Altele sînt susceptibile de rețușuri 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 simbolic, 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 kafkienne. 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 tinde 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-alegorie. Identificîndu-se cu punctul de vedere al lui Mircea Eliade, opinia Verei Călin este că mitul, presupunînd o poziție de interioritate, 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-alegorie 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 de **terminism** 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 plămuiuri 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.

## 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 le-o conferim, acest lucru ni-l repetă, cu fiecare nou volum, nouă, criticilor, poeții, ei, veșnicii încestați în efortul pentru frinarea 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 (recurgînd la categoriile urtului): „este incorect“, ori „inarmosnios“ sau „inform“ — adică ceea ce esteticianul, de pildă Croce, este autorizat a face. Obligat e deci analistul să pornească la drum convins fiind că frumusețea (specifică!) a poeziei se degajă dintr-o adecvată expresie concretă a unei intenții ori idei. E celebră formula lui Paul Valéry: „Ce que l'on appelle le fond n'est qu'une mauvaise forme“. Stîngăcia celui ce, făcînd versuri, oferă priveliștea disgratioasă a efortului trudnic de a da unui conținut sentimental o formă artistică, produce crispare. Aici discrepanța se citește ca scrișnet inestetic. Multe volume de poezii, și mai ales debuturi, ne oferă priveliștea (uneori bizară, alteori ridicolă) a unor încifrări încrîncenate ascunzînd cîteodată stări și sentimente oarecare, sau chiar nimeni-mu-știe-ce. Ceea ce politicios numim „cerebralizări“ sau „hermetism“ sînt cîteodată pur și simplu incoerențe 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 care 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, neprimirea cu care și-a ales titlul cărții: se numea „*Presiunea luminii*“, dar copertile protegiuau o poezie despre „nondul obiectelor“, uneori bacoviană, altădată „satanică“. Acolo poetul vorbește convingător despre o copilărie sumbră și o adolescență consumată în decoruri funebre și funeste. Anul acesta Ioanid Romanescu a tipărit volumul „*Aberații cromatice*“, vădînd un talent real atunci cînd se manifestă „ca un sentimental teribilist, un fantezist ce se crede sfîșiat între mari contradicții („Iad“ și „Olimp“), în realitate exprimînd o neliniște convingătoare: „Eu și viața mea la patru mîini / grav responsabili în același timp / înlăuntru cîntecului și înlăuntru pianului /! pentru că îmi atîrnă poemele pe buze / sortii sînt să port capul plecat în cetate...“ Excentricitățile „îl prind“, exasperarea existențială este cenzurată prin faptul însuși al încorsetării ei în imagini frapante: „Pun mina pe craniu și îl deșurubez / pentru a-l arunca peste voi / și am sentimentul paralizicului care desface / focosul unei mine cu dinții“. Ioanid Romanescu ar putea reinvia la noi gustul pentru gluma acră și fantastă, pentru incisivitatea funambulescă a versului villonesc (adică, într-un sens, ceea ce face talentatul Tudor George). Iată o „geneză“ de un umor mordant, scrisă cu siguranță și concis: „*Întîi făcu o floare: camelia de piatră / simbol al solitudinii — calea spre rai / pe urmă o gură de ham / în care mai tîrziu din joacă / Eva suci gîtul lui Adam*“. Și încă, pentru că ne-a amintit acele „Chansons des Gueux“ ale lui Richépin (care au inspirat și debuturile lui Arghezi și Galaction), o modalitate azi uitată de a cînta viața senzuală în costumăție ostentativ antitrubadurescă: „*Dar eu îubeam cîntîi și fără slogan / atent la erori depărtate / era înserarea pentru regină / fals cînta gunoierul cu buze-ngheteate*“.

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

Soriind 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. N-ar 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 sînt arborii, creanga de pace, departe. Tot ce putea să aline tragica formă perfectă, pupila ochiul fîntînii, 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 știu să rostească poezii: Amin! Orice plecare de-a lor e parcă spre o altă planetă, iar după cîteva distanțe își cred fruntea și tălpile sîngerînde 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”: „*Uai,*

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

Existențe pare un lung discurs în care poeta încearcă să se definească pe sine și, prin sine, eternul omeneșc. 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, căutînd și definîndu-se, le juxtapune. Din această pricină se poate uneori crea și impresia, în bună măsură falsă, de monotonie. Pericolul real e însă altul — al emfazei, iar, uneori, un neașteptat și inadecvat sentimentalism exprimat banal: „*Ei plîng aceste lacrimi de aur, netrebuitoare nici unui pămînt / Și le plîng cu sfințenie mare*” etc. Trebuie să ocolim 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. / E singura șansă pentru noi, de-a ajunge la Soare. / 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 forêts 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 modernistii de la începutul veacului) principalele simboluri ale lui George Alboiu sînt Cîmpia Eternă, Muntele Singur, Marea Ametită. Poeziile sale par însă, nu o dată, basme, parabole ori alegorii. Este iritant atunci cînd conceptele sînt încifrate excesiv. De obicei se vorbește sugestiv despre o secătuire a vitalului, o uscăciune, un sen-

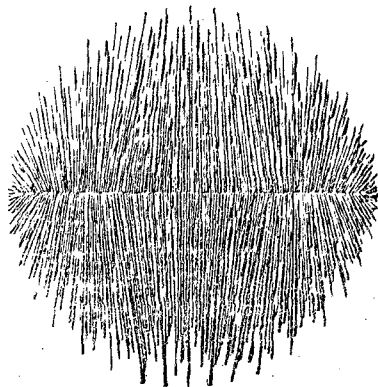
țiment de vinovăție și maculare, toate acestea cutremurate de aspirația spre „lecuirea de moarte” prin „cîntece”. Corbul — firește funebru! — e un simbol abolit atunci cînd se pregătește să intre în eternitate Lebăda: „*Se rupe fumul din aripile corbului / spre malul lacului unde lebăda se lecuiește 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 terifice: „*și totuși trupul meu înăuntrul meu / trupul meu odihnește / în singură casa mea călătorind pe cîmpuri*”. Poetul e sensibil la momentele de neliniște și interogații, vulnerabil acut la trecerea timpului, o scurgere lentă și dureroasă, înrudite pînă la îngemănare cu stagnarea și putrefacția. O dezasperare a drumului spre moarte din care Aedul (și Omul) se lecuiește prin creație desăvîrșită: „*În-nămoliți pînă la genunchi, pînă la brîu / trebuie să împingem șirul de căruțe / de roți, de cercuri, pe această Cîmpie Eternă / Drumurile în urmă pustii cu timpul / putrezind la răscruci pînă-n ultima clipă / urlînd sfîșietor din mii de orologii. / Nici iarbă nu mai crește nici muget / doar o părăsire prin care și sufletele / colindă cu picioarele sumese să nu / le mînjească otava primei morți / ... / pe malul lacului spuzit în toamna seacă / 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 cîntă / unde marea înbrînțește spre țărm / corabia cu morții fugind spre înfînit / se aud tînguindu-se / rîmile Cîmpiei Eterne. / ... / Dacă am cunoaște drumul / pe care apucă rîmile noastre / după ce pe trupuri și suflete se vîndecă*”. Nici o legătură între acestea și altele versuri existente în aceeași poezie: „*Corbi albi pogoară scormonînd / 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 modele clasice. Să zicem, spre Tradem: „*Acum spre zorii huiduiți prin gurile / de negre pasări prevestind / cu ochi holbați la ceasul orb / cînd trist cade zăpada pe cîmpul înfînit*”. Cîtînd „*Ritual de pămînt*” ne-am amintit de „*căfelul pămîntului*” din versurile lui Baronzi, ce i-au slujit, în tinerețe, drept „*motto*” și romanticului tînăr Eminescu. Iată: „*latră cîinele-n / pămînt / latră-n curtea / harului / vechi legat / de-a dreapta / cronicarului*”. Este și ușor supracalid, de altfel...

Ioana Bantaș se situează, cu luciditate și sensibilitate, în tradiția liricii feminine românești, așa cum o cunoaștem din opera Mariei Banuș ori a Magdei Isanos. Cîntă, cu limpezime și scurte scăpărări demonice, dragostea, senzualitatea și maternitatea. Un motiv important, în jurul căruia pivotază mișcarea lirică a multora din poeziile sale, este acela al continuității genealogice. Metaforele sînt de baladă voinicească, bătrînești, 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, / numai ia aminte: / fiii tăi / 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 primordiale, atmosfera de moșteniri ancestrale devenindu-i irespirabilă: „*Îmbătrînim de tineri / cu aerul acesta / pe care-l înghițim / după ce a trecut / prin plămîinii părinților noștri / și bunilor și străbunilor. / Ne-ar trebui un aer neînceput / un aer fără memorie / și fără convenții*”. Senzorialitatea și-o cîntă în versuri ce decurg lin, cu o melancolie blîndă, chiar cînd metaforele sînt neliniștitoare ori amenințătoare: „*Și de-ai pleca / pămîntul ar suge / toată lumina, / șerpii și-ar depune ouăle / în pîrul meu pustiu / și aș rămîne / mîreasă nisîpului / într-o steapă 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 / pe frunte / coroana de vișere / a singurătății. / De veghe lingă foc / am stat regină / 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-l 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 ataraxia eminesciană: „Numai cadavrul umbrei tale mai rămîne / să rătăcească pe întinderi vagi / purtîndu-mă la nesfîrșit prin lume / ca printr-o zare sură, tras / spre asfințit de-o palidă nălucă”. Alteori e parnasian, dar în felul nevrozat al lui Heredia: „*Trec păsările. Îți amintești / lunarul șir țîșnind printre stejari / cu sunet grav asemenei unei harfe / de nebulnia vîntului străpunsă, / atunci, în risipitul sub coroane / octombrie de purpură?* / ... / poate că mai trăiește însă lebăda

*aceea / 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 înepenite, copaci sorb / molatec respirațiile văduhului*”. 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 echilibrul unui poem: ce rost are finalul din *Nor*, acel „*Îngheață în auz, doar pentru noi / o lină armonie*” după o poezie romantică, agitată, neliniștită: „*Ce tristă noapte! Un vînt îngrozitor / urlă bezmetic peste ape! / Din cînd în cînd cu săbii mari pe umăr / din fulgere coboară ființe nevăzute / și-ncepe-un surd măcel pe vanele întinderi. / Focuri se-aprind pe țărni înspăimîntate / clopotele urlă legîmînd la capetele funiilor / un spînzurat necunoscut...*” „*Ceas*” este o poezie de factură poe-scă și „*Larăși*” am înscris-o în zona bacoviană. Se pune întrebarea care e adevărata natură a poetului? Și, de e o bipolaritate, de ce și-ar anula o valență prin alta? „*Există în fiecare (e ipoteza mea) un loc care așteaptă un geniu*”, spune Paul Valéry, scriind despre Goethe. Formulă darnică în sensuri și care ar putea să însemne și că, în virtualități nerelevante însă lucidității noastre, se află geneza viitoarelor capodopere.



## implicațiile sociale ale dezvoltării industriei

Cînd, înainte de ultimul război, medicul francez R. Sand își tipărea cartea dedicată „economiei umane”, cîți oare dintre cititorii lui de atunci s-or fi gîndit la teza economică fundamentală a lui Marx asupra muncii ca producătoare de valoare? Și oîți dintre ei or fi bănuit 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, mulți 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 dacă am fi fost cumva ademeniți să evocăm tonurile marțiale 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 reacducă pe pămînt participantii de la distanță ai aventurii selenare.

Întrebări 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, care din multitudinea de fațete a realității le alege numai pe cele ce pot deveni epure ale unei deveniri cu valențe afective, 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 eticieni acuză dezvoltarea industriei că ar restrînge cîmpul de acțiune al liberului arbitru prin condiționarea individului de către tehnicile actuale și prin mulțimea de obligații, atașamente, dependențe, exigențe, adeseori contradictorii, cărona, 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 care înțeleg să-l dea unii oameni de știință, chiar într-un cadru mai limitat decît al filozofilor, pare totuși, cel puțin la prima impresie, să 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 (Chombant de Lauwe), pînă la caracterul frenetic al distracțiilor (Dumazedier) 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 frecvent în mâinile specialiștilor lipsiți de răspundere și reprezentativitate politică.

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 opintea brațului și proptirea piciorului, invitând simțurile superioare și creerul 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, abstractizante și al materiei supuse —, înțelepciunea, cunoașterea sintetică, 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. Fourastié — 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 marelui industriei. 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 izbuteste 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 cîtorva 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 „tehnică” privită ca sumă a mijloacelor instrumentale materiale de producție, „tehnice”, care reprezintă 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 început că implicațiile ideologice ale teoriei „societății industriale” exced cadrul preocupărilor din aceste rînduri, ca de altfel și problema, iarăși disputată, dacă nivelul industrial introduce o țară într-un tip 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 oronologice, îl numesc „secundar” (în sensul etimologic și nu valoric al cuvîntului), 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 interconstruiează 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 întîm al științei. Disciplinele naturii și

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

În funcție de startul pe care o țară sau o regiune îl ia în clipa când se înscrie pe traiectoria expansiunii industriale, aceasta provoacă mutații de diferite grade în toate compartimentele societății. Sub incidența concentrică a necesarului de brațe din industrie, a surplusului de muncă în agricultura care se mecanizează pentru a-și mări eficiența, 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, văzându-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, pierzându-și prin aglomerare 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 saoi pe căruță. Ai alte ore de masă și de somn. Nu-i o altă lume, dar cu alte accente, alte plăceri, alte îndatoriri și alt gen de inconveniente.

Chiar cei care au prins mai de mult rădăcini 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 spectacol 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, rămase, cînd mai sînt în viață, să lo-

cuiască în casa bătrînească. Ați ajuns să ascultați mai puțin atent — în timp ce luați masa, spre exemplu — emisiunile de radio, dar micul ecran vă reunește aproape în fiecare seară în jurul lui, ca și discuțiile despre un film pe care întîmplător l-ați văzut cu toții sau despre o știre dintr-un ziar, o revistă, despre o idee sau întîmplare 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 zîmbești pe sub mustață, decît să combați pastașa lor în ultimă analiză inocentă, fiindcă șovăiești în a crede că ideile, principiile în numele cărora ai sacionat-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 însuși simți imboldul de a învăța, fără să-și fie rușine de vîrstă, necontenit, și cînd din cele învățate ori numai din cele auzite de la copii 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 singele tău, în vreme ce vezi cum devii singur un fel de elev pe toată viața?

Mecanismele economice ale dezvoltării industriale au, prin urmare, consecințe și, încă mai mult, o aură indelebilă, la scara societății privityte 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 insistentă și mai adînc scotocită, 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 reconfigurază întreaga sferă a vieții și activității umane, sociale, ca și a cadrului ei material, natural. Temeritatea proiectelor și actelor din ultimul timp, a ceea ce am putea numi, cu sensul cel mai generic, „întreprinderii umane“ a sugerat unora ideea sau numai tropul de „aventură“ și de „pariu“ al omenirii. Declanșarea unor forțe fizice redutabile și pătrunderea unor mistere



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

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 care 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 impulsii 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 adânci apărute în teoriile despre „neintervenționismul de stat” din unele țări avansate.

Cresterea 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 sînt intens preocupate în primul rînd să le ajungă din urmă, creîndu-și o industrie proprie și, pe baza 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 voit riscurile și zonele de insecuritate sau dificultăți remediabile, apărute în cursul dezvoltării industriei și o dată cu ea. Dimpotrivă, pînă 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”, „tehnicilor” și al „societății industriale”, între care se fac, după cum am văzut, atîtea confuzii, se ascund anumiți factori comuni, dar nemărturisii, care îi nemulțumesc pe criticii filozofii și eticienii 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 câmpul 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, cu toată bunăvoința și înțelegerea față de ei, nu le-ar da dreptul să-și extrapoleze anxietatea asupra unei societății careia îi depășing disproporțiile, apăsările, servituțile, fără a-i da însă nici un fel de soluție. Poate de aceea și vombea A. Guzzo, la un congres din 1967, despre filozofiile devenite „solave” ale tehnicii, cănora li se opun cele „sălbatece” (sic), ireductibilele ostile acesteia.

Dacă însă de la contemplație filozofică, incapabilă să dea o replică dezvoltării industriei, atîta timp cît nu va defini clar termenii cu care lucrează și cît 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 cîteva puncte obscure, între care, mai ales, cel al unei cizuri artificiale, conceptuale, în corpul societății, între procesele „economice” și cele „sociale” (ca și cum economicul ar putea fi separat de social) sau între structura socio-economică (desenată 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 economico-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, necunoscând realitățile industriale, nu știu că lucrătorul se atașează de unealtă, sau o simplă transliterare a învârtăriei 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 nici oamenii de știință nu critică aproape nici o dată expansiunea industrială ca atare și chiar dacă semnalează 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 sperie, la un moment dat, H. Marcuse. Ce-i drept, o drept însă: uneori, din pantea anumitor sectoare ale cunoașterii, se avansează și forme de rezolvare.

Aspectele critice semnalate pînă azi de către știință ca urmare 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 economico-tehnică a industriei și celelalte aspecte sociale ale ei. S-a constatat mereu că alături de curba urcîndă a industriei, se însciu 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 rămîneri în urmă ale structurilor organizaționale ale întreprinderilor față de tehnologiile noi, depășiri ale sistemului de formare a cadrelor (structura și conținutul învățămîntului), ale mentalităților, stării de spirit, culturii, de către exigentele sociale. Nenumărate exemple de a fel s-ar mai putea cita și în lista lor, la capitolul „intervenții de remediere“ puțin locuri ar rămîne albe. Strădaniile de elasticizare a formelor de în-

struire și perfecționare a forței de muncă, difuzarea culturii în masă, perfecționarea sistemului de circulație a informațiilor în întreprinderi, studii 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 decât 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 iraale. În adevăr, ce poate însemna afirmația lui E. Castelli că, în societatea industrializată, individul nu alege, ci este ales, după capacitatea de adaptare, sau aceea a lui R. Lazzarini că „tehnica“ oprîmă 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 recunoaştem, din însăşi existenţa şi raţiunea de a fi a formelor amintite de facilitare a adaptării, că efortul materializat în ele nu este decât un adiacent al efortului de integrare cerut individului. Fapt care mă îndeamnă să afirm că, oricât de măsurat, acest efort va fi resimţit ca atare atîta vreme cît va fi unilateral. Maleza de care se lasă cuprinşi uneori oamenii ce duc o viaţă îndestulată, posibilă graţie dezvoltării industriei, poate izvorî de aici. Oricum, explicarea ei prin „plictiseala huzurului” rămîne simplistă pînă la derizoriu.

O epocă de proiecte realizabile, care schimbă în sensul lor realitatea dată, în care ergonomia reprojectează maşinile pentru a le adapta la operator, în care organizarea ştiinţifică se ocupă de „restructurarea posturilor de muncă” şi de „lărgirea sarcinilor”, pentru a evita monotonia, plictiseala şi pînă la urmă alienarea angajatului, în care urbanismul caută să plieze funcţionalismul după gustul, preferinţele, aspiraţiile estetice ale locuitorilor, o astfel de epocă demonstrează că este, aşa cum am spus, trebuincios şi cu putinţă de a căuta şi a găsi soluţii pentru adaptarea reciprocă a individului, a grupului, a colectivităţii şi a tuturor implicaţiilor sociale ale dezvoltării economico-tehnice a industriei. Adică, după adaptarea naturii naturale, ar urma adaptarea naturii umanizate — a civilizaţiei, la om. O astfel de acţiune ar evita fatalismul adaptării unilaterale a omului, care presupune implicit că realitatea nu poate fi schimbată, ca şi inoperanţa naivă a încercării de a adapta unilateral realitatea la dorinţele, visurile sau nostalgiile unui individ.

Cred că această formă de umanism militant, constructiv, realist este şi singura formă de umanism posibilă şi 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 atunci nu ar fi suficient înţeleasă şi, ca atare, nu ar declanşa o participare efectivă, plenară din partea membrilor societăţii. Proiectarea viitorului rezonanţelor sociale ale dezvoltării industriei, în corelare cu pla-

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

Subliniez din nou că acest umanism este înrădăcinat în sfera economicului, unde omul cu munca lui ne apar ca singurii producători de valoare, ca singurii care pot dezvoltă industria în continuare, ca singurii care pot gândi şi oferi, prin învăţare şi invenţie, formula adaptării reciproce şi armonizării continue a tuturor laturilor procesului unitar denumit expansiune industrială. Uniaşe forţe economice-tehnice se declanşează în clipa cînd omul se vede redevenind egal de inteligent, prezentabil, demn, precis, rapid, ca şi frumoasa maşină şi perfectul mecanism de comunicaţie pe care l-a creat. De aceea toate cheltuielile destinate formării lui şi adaptării la el a ambianţei sînt, într-un fel, investiţii.

În acest spaţiu al proiectului social sînt chemate să caute, să răspundă, să creeze, ştiinţele sociale, care, uzînd de metodele mai vechi şi mai noi, de tezaurul cognitiv acumulat în trecut, dar abandonînd gratuitatea descriptivismului fotografic, îşi vor putea oferi satisfacţia directă a privirii spre viitor, spre un viitor care solicită în egală măsură intelectul, voinţa, afectivitatea şi imaginaţia, ca şi aceea indirectă a recunoaşterii şi acceptării lor fără rezerve de către societate.

S-ar putea, desigur, spune că imaginaţia sprijinită de ştiinţă, acea „artă a coniecturii” la care se referea Bertrand de Jouvenel va ucide visul şi, o dată cu el, ficţiunea. Dar este oare visul neapărat necesar ficţiunii?

Nu ştim încă felul cum va reacţiona sensibilitatea la un efort de adaptare reciprocă, aşa cum îl gîndim în momentul de faţă. Dar ştim că din adaptările unilaterale sau inadapările de pînă acum, autenticul poate găsi teme de meditaţie şi aspecte relevante.

henri wald

## mass-media în concepția lui mc. luhan

Contactul cu diferite mentalități ale unor popoare îndepărtate, fărâșirea unor anti-teorii, ca geometriile neeuclidiene și logicile nearistotelice, descoperirea rolului decisiv pe care îl are limbajul în formarea ideilor au dus la părerea din ce în ce mai răspîdită 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 cărora 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 medium-ul însuși. În cartea sa<sup>1</sup>, mass-media nu sînt mijloacele culturii de masă, ci mijloacele de masă ale culturii, deoarece vorbirea, cinematograful, radioul, televiziunea etc. nu vehiculează o cultură de masă, ci răspîdesc 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 medium. Pentru el, cultura nu este natură transformată într-un semnificant care semnifică semnificații din ce în ce mai adînci, ci o prelungire tehnică a unora sau altora dintre simțurile sau funcțiile organismului uman. McLuhan susține că „mesajul este mediumul pen-

<sup>1</sup>) Marshall Mc Luhan, *Pour comprendre les média*, Ed. H.M.H., Montréal, 1968, 390 p.

tru că mediumul este acela care formează modul și determină scara activității și relațiilor umane. Conținuturile sau uzajele diverselor media sînt diferite și fără efect asupra naturii relațiilor umane”<sup>2</sup>. Astfel, cultura constă, mai degrabă, în „cum” se comunică informația, decît în „ce” informație se comunică. „Orice formă de transport nu numai că transportă, dar și traduce și transformă expeditorul, mesajul și destinatarul. Folosirea oricărui medium sau prelungire a omului modifică modelele de interdependență dintre oameni, precum și raporturile dintre simțurile noastre”<sup>3</sup>.

Fascinați de strălucirea vremelnică a științelor, oamenii le scapă din vedere rolul hotărîtor al mijloacelor de comunicare în constituirea culturilor. Atenți 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 mediumului este puternic și intens pentru că i se dă un alt medium drept „conținut”... „Conținutul” scrierii sau imprimăriei este vorbirea; or cititorul aproape că nu dă atenție imprimatului sau vorbirii”<sup>4</sup>. 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”<sup>5</sup>. 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 canoă, un cow-boy, al calului său și un administrator, al agendei sale”<sup>6</sup>). 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

<sup>2</sup>) Ibid., pag. 25

<sup>3</sup>) Ibid., pag. 110—111.

<sup>4</sup>) Ibid., pag. 34.

<sup>5</sup>) Ibid., pag. 226.

<sup>6</sup>) Ibid., pag. 64.

albina în raport cu lumea vegetală, permițându-i acesteia să se fecundeze și să capete neîncetat forme noi<sup>7</sup>.

\*

*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“<sup>8</sup>.*

*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“<sup>9</sup>. 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 repetitiv, alfabetul fonetic a dat naștere logocentrismului occidental. „Literale fonetice și cifrele au fost primele mijloace de fragmentare și detribalizare a omului“<sup>10</sup>). Scrierea alfabetică lasă în urmă participarea pasională la viața colectivă a tribului și inaugurează izolarea individului și nepăsarea față 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“<sup>11</sup>). Alfabetismul a stimulat dezvoltarea rașunii 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“<sup>12</sup>). 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“<sup>13</sup>), 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 cadou al lui Gutenberg, tot așa cum a fost, mai târziu, lanțul de montaj“<sup>14</sup>). 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 investeste fiecare ideogramă cu o intuiție globală a ființei și a rațiunii, care nu lasă decât un rol minim succesivității ca semn de activitate și de organizare mintală“<sup>15</sup>). Mc Luhan cri-*

<sup>10</sup>) Ibid., pag. 128.

<sup>11</sup>) Ibid., pag. 68—69.

<sup>12</sup>) Ibid., pag. 69.

<sup>13</sup>) Ibid., pag. 107.

<sup>14</sup>) Ibid., pag. 137.

<sup>15</sup>) Ibid., pag. 106.

<sup>7</sup>) Ibid., pag. 65.

<sup>8</sup>) Ibid., pag. 173.

<sup>9</sup>) 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“<sup>16</sup>).

Identificînd rațiunea cu conștiința, Mc Luhan susține că rațiunea e mult mai complexă decît 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 care există în orice moment de conștiință. Conștiința nu este un proces verbal“<sup>17</sup>).

Rațiunea se află la temelie ierarhică, civilizației și imperiilor. „Autoritatea delegată este liniară, vizuală și ierarhică. Autoritatea cunoașterii este non-liniară și anglobantă“<sup>18</sup>). 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 împună regiunilor tribale o anumit ordine vizuală“<sup>19</sup>). Nici un imperiu nu se poate menține fără roată, drumuri și alfabet. „Centrul roman se va prăbuși către secolul V, cînd roata, drumul și hîrtia vor slăbi și forța lor nu va mai fi decît umbră a ceea ce a fost“<sup>20</sup>).

Naționalismul este, de asemenea, o consecință a scrierii alfabetice și a imprimeriei. „Naționalismul nu există în Occident înainte de Renaștere, cînd Gutenberg a făcut posibil să se vadă limba maternă în uniformă“<sup>21</sup>). Alfabetismul fonetic a strîns și a consolidat legăturile dintre toți cei care vorbeau aceeași limbă. „Fiecare limbă maternă dă ocelor care o folosesc un fel de a vedea și de a simți lumea, de a se comporta față de ea, care este absolut unic“<sup>22</sup>). 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 care a făcut să se nască „civilizații“, adică indivizi distincti, egali în fața unei legi scrise. Diferențierea individului, continuitatea spațiului și timpului, precum și uniformitatea codurilor sînt principalele caracteristici ale societăților alfabetizate și civilizate“<sup>23</sup>). Prin caracterul lui uniform, neutru și repetitiv, alfabetul egalizează posibilitățile tuturor și permite, astfel, diferențierea fiecăruia, „aparitia“ punctelor de vedere individuale, desprinderea eu-urilor din anonimatul 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 împregnat 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“<sup>24</sup>). Mc Luhan este surprins că pînă acum „nu s-a studiat niciodată rolul metamorfic magic al alfabetului fonetic și al imprimatului, care au spart universul tribal închis, transformîndu-l într-o societate deschisă în care funcțiile erau fragmentare, iar cunoașterea și acțiunea specializate“<sup>25</sup>).

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

<sup>16</sup>) Ibid., pag. 32.

<sup>17</sup>) Ibid., pag. 106.

<sup>18</sup>) Ibid., pag. 299.

<sup>19</sup>) Ibid., pag. 121.

<sup>20</sup>) Ibid., pag. 122.

<sup>21</sup>) Ibid., pag. 237.

<sup>22</sup>) Ibid., pag. 100.

<sup>23</sup>) Ibid., pag. 105.

<sup>24</sup>) Ibid., pag. 198.

<sup>25</sup>) Ibid., pag. 332.

cusut a impus, în îmbrăcăminte, lunga linie dreaptă, așa cum linotipul a uniformizat stilul vocal uman<sup>26)</sup>.

*În vreme ce cultura tribală era ca-leidoscopică și nespecializată, cea modernă este „more 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 detribalizează. Tehnologia electrică, nespecializată, retribalizează”<sup>27)</sup>.*

*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 subconștiință 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”<sup>28)</sup>. În cultura mecanică a timpului spațializat și a vorbirii scrise se căuta mai ales identitatea și itera-tivitatea. „În era spațio-temporalității, căutăm mai degrabă multiplicitatea ritmurilor decât repetiția lor. Este diferența dintre o coloană de soldați la pas și un balet”<sup>29)</sup>.*

*După ce scrierea alfabetică a destră-mat oralitatea participantă a mentalității tribale, mijloacele electronice din zilele noastre o restabilesc. În vreme ce, în era mecanică „scrierea desonic în succesiune tot ceea ce vorbirea conține implicit și imediat”<sup>30)</sup>, 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”<sup>31)</sup>. Noua tehnologie oralo-vizuală a mijloacelor electrice întâmpină din partea tehnologiei vizuale a modelelor mecanice aceeași rezistență pe care a întâmpinat-o scrierea din partea vorbirii.*

*Prin oralitatea ei, vorbirea este au-tentică, vie, directă și participantă, în vreme ce scrierea, prin vizualitatea ei, este înstrăinată și neutră. De la apariția televiziunii s-a descoperit că dia-lectele constituie o legătură socială mult mai adâncă decât limba scrisă „corect”. Lumina auzului este mai aca-paratoare și mai anglobantă 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, prileungit prin alfa-betism și prin timp mecanic, ferește câteva insule de presiunea și rezonanța acustică neîncetată”<sup>32)</sup>. De alt-fel, natura îi permite omului să în-chidă ochii, nu urechile. Oralitatea împiedică extinderea grupului, dezvoltarea facultăților vizuale și desprinderea in-dividualităților. Primitivul nu vorbește decât rareori cu ai săi, în afara grupului. Cu atât mai rar monoghează. Analfabeții nu au o idee distinctă nici asupra spațiului, nici asupra timpului. „Analfabeții sînt incapabili să izoleze și să detașeze o țintă în spațiu, ca noi, și să se servească de o pușcă ca de o prelungire a ochiului”<sup>33)</sup>. De asemenea, „culturile anal-fabete nu cunosc acest sentiment de nerăbdare, adică al timpului ca du-rată”<sup>34)</sup>.*

*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”<sup>35)</sup>. 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 ele-ment vizual.*

*Pe cât de greu le-a fost sălbaticilor când vizualitatea alfabetului i-a smuls din oralitatea vorbirii, tot atât de greu ne este nouă, acum, când simultaneitatea electronică ne smulge din succe-sivitatea mecanică. „Nu sîntem mai*

26) Ibid., pag. 141.

27) Ibid., pag. 41.

28) Ibid., pag. 129.

29) Ibid., pag. 170.

30) Ibid., pag. 170.

31) Ibid., pag. 253.

32) Ibid., pag. 177.

33) Ibid., pag. 372.

34) Ibid., pag. 166.

35) 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 țărmurile pustii ale individualismului“<sup>36)</sup>.

*Este adevărat că viața noastră interioară, fiind mai degrabă electrică, integrantă și sincronică 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“<sup>37)</sup>.*

*După Mc Luhan, răsturnarea pe care o suferă societatea contemporană este pricinuită de mijloacele electrice de comunicare. „Așa dar, electricitatea este aceea care a lichidat succesiunea, redînd lucrurilor instantaneitatea și a provocat cea mai mare dintre răsturnări“<sup>38)</sup>. 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“<sup>39)</sup>.*

*În toate domeniile se trece de la elementar la total, de la unilateral la multilateral, de la analitic la global, de la diacronic la sincronic, 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“<sup>40)</sup>.*

*Dacă la începutul erei mecanice gîndirea lui Copernic a luat-o înaintea trăirii ptolomeice, la începutul erei electronice, trăirea instantanee a luat-o înaintea gîndirii 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 mistic și integral, s-ar putea spune, în vreme ce continuăm să gîndim după modele spațiale și temporale, fragmentare și perimate, de dinainte de electricitate“<sup>41)</sup>.*

*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“<sup>42)</sup>.*

*Năci 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 electronică n-are nevoie de cuvinte, nu mai mult decât are nevoie ordinatorul numeric de numere. Electricitatea deschide calea unei extinderi a 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 se găseau oamenii înainte de apariția vorbirii“<sup>43)</sup>.*

*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“<sup>44)</sup>. Dimpotrivă, „automatizarea eliberează pe om, așa cum mașina și automobilul au eliberat calul și l-au proiectat pe planul divortamentului“<sup>45)</sup>.*

*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 stăpînirea, devine evident că marfa capitală este informația și că bunurile tangibile sînt pur accesorii mișcării informației“<sup>46)</sup>.*

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

<sup>36)</sup> Ibid., pag. 33.

<sup>37)</sup> Ibid., pag. 373.

<sup>38)</sup> Ibid., pag. 28.

<sup>39)</sup> Ibid., pag. 253.

<sup>40)</sup> Ibid., pag. 29.

<sup>41)</sup> Ibid., pag. 20.

<sup>42)</sup> Ibid., pag. 175.

<sup>43)</sup> Ibid., pag. 100.

<sup>44)</sup> Ibid., pag. 390.

<sup>45)</sup> Ibid., pag. 389.

<sup>46)</sup> Ibid., pag. 229.



sta mai de grabă în a învăța să trăiești viața decât în a o câștiga<sup>47)</sup>.

Munca, în sens strict, dispare atunci când omul participă cu întreaga sa ființă. În era electricității „sarcina de a munci cedează locul angajamentului și fervoarei, ca în trib<sup>48)</sup>”.

\*

Concepția lui Mc. Luhan despre mass-media stârnește 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 mediuul, dar nu spune nimic nicăieri că mesajul mediuului reflectă proprietăți și raporturi reale de extremă generalitate. Este adevărat că la temelie tuturor mesajelor vehiculate de un anumit mediu se află mesajul mediuului însuși, dar acest mesaj are un adânc 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, restabilînd bidimensionalitatea omului. Fiînd 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 decât pe cale istorică.

Confundînd sintetismul cu globalitatea, Mc. Luhan nu mai distinge mitul arhaic de cel modern. 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 Sisiî din mitologia greacă și mitul lui Sisiî 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 gândirii.



48) Ibid., pag. 159.

47) Ibid., pag. 357.

## i. felea



# 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 casa cu geamlăc a familiei Nădejde, se afla redacția revistei „Contemporanul”; de-acolo porniseră primele acțiuni organizate pentru răspândirea ideilor marxiste. Scriitorul și omul de cultură cu idei înainte, Jean 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 referinți 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 direcți 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 același 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”*. scoria în 1883 revista intitulată semnificativ: *„Dacia viitoare”*. În anii 1883—1884 se conturează trecerea cercurilor socialiste pe pozițiile ideologice ale marxismului. Această transformare coincide cu apropierea cercurilor socialiste de organizațiile cu scop revendicativ ale proletariatului.

Activitatea cercurilor socialiste se caracteriza prin organizarea de conferințe în mijlocul maselor și prin editarea de gazete și broșuri. 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 lui Gherea în 1880. În același timp, cercul studenților români din Franța editase la Paris și Bruxelles *„Dacia viitoare”*, ai cărei principali redactori erau Const. Mille, Vintilă Rosetti, Al. Bădărău.

Întorcându-se în țară, în 1884, Const. Mille și Vintilă Rosetti au inițiat, împreună cu membrii cercului socialist din București, printre care se aflau Const. Bacalbașa, Emil Frunzescu, G. V. Manicea — și alții, o nouă și mai amplă activitate culturală.

Într-o seară din vara anului 1884 un grup de studenți în medicină și drept s-au întrunit într-o ședință cu caracter conspirativ într-o odăită a unui internist al spitalului Filantropia. Printre organizatori se aflau studenții C. Stăncăanu, G. V. Manicea, Al. Spiroiu, Emil Frunzescu, Paul Scorțeanu, Const. Bacalbașa. Ei s-au constituit într-un cerc de studenți socialiști, cu scopul de a începe o activitate culturală în mijlocul muncitorilor. Prezența lui Gherea la acea ședință demonstra că noul cerc studentesc era integral întregii activități a cercului socialist din capitală.

În „Bucureștii de altădată“, Const. Bacalbașa, amintind de prima întâlnire a studenților socialiști, în 1884, după constituirea lor în cerc, prezintă astfel acel moment istoric: *„Ni 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 turnul Colței și ne-am întrunit vreo 15 în odăita 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 nihilisților, cum li se spunea atunci, dându-se revistei cercului socialist din Iași titlul de „Contemporanul“, după revista „Sovromennik“ a lui Cernișevski, 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 fronspiciu 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. Mille, Const. Bacalbașa, Vintilă Rossetti, Al. G. Radovici, C. A. Filitis, Emil Frunzescu, 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 Franzelarului, situată la intersecția căii Rahovei cu strada Sfinții Apostoli, în vecinătatea liceului Matei Basarab, care funcționa atunci în calea Rahovei, colț cu strada Sfinții Apostoli.

„Sala Franzelarului“ 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 artiști 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 fliederweis...

Sala aceasta de dans, cu aerul îmbibscit de transpirație, fum de lampă și luminări, căpăta, duminica după-amiază, un aspect cu totul nou. Ea devenea o sală încăpătoare, înaltă în tavan, cu multe ferestre mari prin care pătrundeau razele soarelui. În timpul dansului scaunele se înșirau de-a lungul pereților. Duminica, la ora 14, ele erau reasezate în linii paralele, într-o ordine perfectă, cu fața spre masa acoperită cu un postav roșu. Pe pereți — câteva steaguri roșii, iar pe cel din 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-amînte, într-o liniște deplină, cele spuse de conferențieri. S-au ținut o serie de conferințe printre care:

Const. Mille despre „Socialismul științific și cel utopic“, Emil Frunzescu: „Morală evoluționistă“, Const. Bacalbașa: „Proprietatea individuală și proprietatea colectivă“, C. A. Filitis: „Despre legile penale“, P. Scorțeanu: „Învățământul liber“ etc.

Văzând succesul acțiunii Cercului de studii sociale din strada Franzelaru, conducătorii 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, având 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 trâmbițe: *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 Bakunin, „Evoluție și revoluție“ de Elisée Reclus, „Oft 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 aveau obiceiul să aniverseze, în luna martie, Comuna din Paris, prima încercare a proletariatului de a cuceri puterea politică și a înlăptui socialismul. 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 această aniversare era iscălită de Vintilă Rosetti, Constantin Mille, 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, telegrame ziarelor 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:

*Teștița 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 consolățiune mai mare decât 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 stringere de mână cu totul specială lui Horia\*, Radovici, Lambru, Caligari și Mille.*

*O frățescă sărutare  
Emile Gautier\*\*)  
Deținut politic*

În cadrul adunării de la „Dacia“, Const. Mille evocase zilele glorioase ale Comunei din Paris, importanța acelor evenimente pentru socialiștii români și pentru cei din întreaga lume. Mircea Demetriade, fratele artistei Aristița Romanescu, declamase versuri. Vintilă Rosetti mărturisise că pentru el acea aniversare îi amintea multe și mai ales „suvenerul fratelui său Mircea“. Pe cînd Emil Frunzescu își ridică paharul „pentru înfrățirea națiunilor“, Const. Mille toastase în amintirea a doi morți: „unul mort — Mircea Rosetti și altul viu — I. C. Brătianu... Scriitorul Barbu Delavrancea, prezent la adunare, declarase că se asociază „în cea mai mare parte“ ideilor exprimate.

Cînd s-a stîns din viață marele democrat patriot C. A. Rosetti, acela care luptase pînă-n ultima clipă a

\*) Horia Rosetti, fiul lui C. A. Rosetti.

\*\*) Emile Gautier, publicist francez, 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.

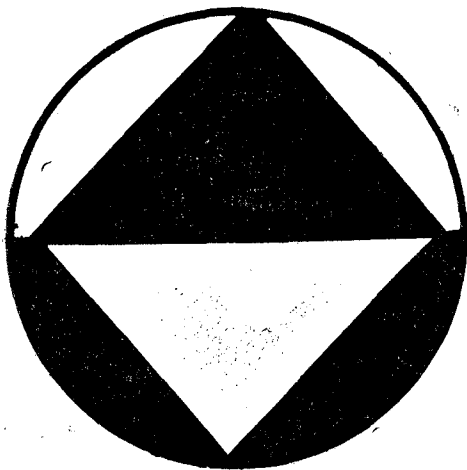
vieții sale pentru naționalitate și libertate, recomandînd urmașilor săi „să iubească poporul și pe săteni și să lupte cu iubire pentru fericirea tuturor”, — ziarul „Drepturile omului” apăruse cu o pagină întregă în do-liu. Membrii Cercului de studii sociale, care editară ziarul „Drepturile omului” își exprimară adîncul lor regret pentru moartea lui C. A. Rosetti, declarînd 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 cu mîndrie de Const. Bacalbașa. Era pentru prima oară cînd pe străzile Bucureștiului se desfășura steagul roșu al socialiștilor. După dorința familiei, pîntre acei care au dus pe umerii lor sicriul cu osemintele marelui democrat

C. A. Rosetti se aflau și membrii Cercului de studii sociale „Drepturile omului”.

În cursul verii anului 1885 s-a întrerupt propagarea ideilor socialiste prin Cercul de studii sociale din strada Franzelarului. Spunem întrerupt, 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 cu 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 noiembrie 1886...

Și propagarea ideilor socialiste a continuat, culturalizarea maselor, obiectiv permanent al socialiștilor români, împletindu-se armonios cu lupta pentru construirea societății socialiste.



## 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 ca 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, cu complexitățile 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 care 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 nu 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 caracteristic al vieții artistice contemporane este acela al diversității și complexității ariei creatoare — gravitînd în jurul problemelor majore ale actualității — redat 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 ca evadarea în speculativ și artificial, rămînînd un simplu fenomen de mimetism, atîta timp cît „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 tainele materiei, ocosmosului, 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, Petrașcu, Pa-

Ilady, Țuculescu, Ghiată, Brâncuși.

De aceea poate fi considerat. în anul 1969, ca unul dintre evenimentele de seamă, în care forța creației populare a fost demonstrată cu 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 suflul creator al unei națiuni, dinamică, activă și eficientă, 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, necontaminată de reprezentările academiste. la mare stimă în vremea lor, Marc și Kandinsky 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, atât din diferite țări cât și din țara noastră, o paradă a inspirației înzestrate nedesmintită a creatorilor și a unor „inventive“ creații noi meșteșugărești ce au măturat transformările sociale petrecute în satele noastre în condițiile fărâșării socializmului.

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. Al. Steriadi, Th. Pallady, Lucian Grigorescu și Corneliu 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 Dalles.

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 tânăr al artei plastice,

exceptând bogata și îndelungată experiență a artistei Aurelia Ghiată, maestră neîntrecută, exemplul de hărnicie și talent ce a asimilat creator și a sintetizat spiritul tradiției și vigoarea ornamentului popular în realizări ce i-au dus faima pretutindeni. Tapiseriile A. Ghiată emană dintr-o satisfacție interioară, izvorăsc din frumusețea ornamentului, atingând un echilibru al gnafismului și jocului variat al lînei, obținînd confidența luminoasă și profundă a visului și satisfacției estetice. Este semnificativă și noua sală de expoziții „Apollo“ și-a deschis porțile prezentînd o expoziție personală a Aureliei Ghiată alături de picturile maestrului D. Ghiată.

Urmîndu-i exemplul, Mimi Podeanu, Stoichiță Grațielă, Geta Brătescu ș.a., pe planuri diferite, au dat lucrărilor lor măsura lucidității, fineții și poeziei tapiseriei, convingîndu-ne că tapiseria reușește un amestec inextricabil de necesitate și artificial.

Tapiseria a reușit să-și câștige dreptul de cetate, să se impună prin nepuizabilele sale resurse și posibilități estetice polarizînd în jurul său un număr sporit de artiști, printre care numeroși pictori, 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 făcut-o pe Corinne Franklin să scrie în „The Nashville Bauwer“ 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, cooperativă și Fondul Plastic ezitînd nejustificat 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-

vorului popular și tendințele picturii de sevălet. Ar fi suficient să amintim realizările pictorilor Pavel Codiță, Ion Pacea, Simona Vasiliu Chintilă, Gheorghe Spiridon, Vasile Dobrian, Florin Ciubotaru, Viorica Iacob, în care compozițiile lor picturale obisnuite, 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 anipile îmbătătoare ale fanteziei și originalității fără limite.

Interferența cu tendințele picturii contemporane continuă de fapt spiritul lui Luchian, Tuculescu, Ghiăț, Ciucurencu, cu temele frecvente artei contemporane: subiectul istoric și social, peisajul, imaginația cosmică, metamorfozele luminii și nopții, speculațiile gândirii, formele noi industriale transfigurate de fabulația fanteziei și a. dînd tapiseriei calificativul de artă modernă, desprinzînd-o din cercul îngust al „decorativismului”.

Tapiseria folosește metafora, ritmul, o gamă cromatică fină. Coloritul viu, vitalizant poetizează cadrul în care sînt expuse, imprimînd o notă de varietate și bucurie în geometrismul arid al arhitecturii moderne, aducînd prin imaginile sale, pulsul viu al naturii exterioare, contactînd metaforic omul cu natura și problemele lumii largi. Tapiseria răspunde exact obiectivului său, propunînd ca și pictura, sculptura, grafica, o re creare 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 magnificență, destinată să încînte. să seducă, să uimească.

Tapiseria prin dimensiunile și funcționalitatea sa este o artă esențial murală, animînd 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 Moscova și Sofia și recent în țările nordice, provocînd 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 Köln și recent în luna noiembrie, la Roma. La o asemenea manifestare și-au adus contribuția 25 muzee din țară, prezentînd sub titlul „Romani 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, soria prof. Dr. Otto Doppelfeld, directorul muzeului romano-germanic din Köln, 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 Dalles 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, confortabile și al căror aer sărbătoros, mai degrabă pompierist, era în contradicție cu temele ce-și propuneau a ilustra artiștii, de data aceasta caracteristica principală, esențială a lucrărilor de pictură, sculptură și grafică, a constituit-o 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 gândirii lor plastice în concordanță cu responsabilitatea reprezentării temelor de importanță națională, conforme personalității și gândirii lor artistice. Referindu-ne la temele majore necesare a fi prezente într-o asemenea expoziție, s-ar fi impus, organizat, ca și artiști cu experiență în compoziții: C. Baba, Șt. Constantinescu, Al. Ciucurencu, V. V. Alămașanu, 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 Bernea), Construirea hidrocentralei (B. Geta-Mermeze), Hidrocentrala Argeș (I. Bițan), Șantierul Tea-

trului Național (Vasile Brătulescu), Șantier la Porțile de Fier (Covăliu Brăduț, Catul Bogdan), Victorie (Pavel Codiță), Familiile noastre (A. Cojan), Sărbătoare (Saru Gh.), Roșu, galben, albastru (V. Grigorescu), 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 maestrii peisajului bucurăștean și ai litoralului Mării Negre, H. Catargi, mereu proaspăt în peisajele sale, Catul Bogdan și Ion Muscelanu. 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, Corneliu Baba, Ligia Macovei, M. H. Maxy, Covăliu Brăduț, Codiță Pavel, Aurel Cojan, Vasile Baboie, Anastasiu Anastase, V. Grigorescu, 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 Ghiță, 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 artificii, 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 luminozitate 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 cu 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 Bălășa, V. Almasanu, 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 ca și ale confracților și mai tineri: Gabriela Drăguț, I. Silșteanu, I. Stendl, 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 setea de libertate și de exprimare individuală, ca urmare a desprinderii ei din secolele de anonimat ale artei noastre medievale. Tradiția s-a format repede, începînd cu artiștii ce au ilustrat evenimentele revoluției burghezo-democratice din 1848 și continuînd cu marele Nicolae Grigorescu, cu Ion Andreescu și Ștefan Luchian, ce au exprimat eliberarea definitivă de conformismul picturii academice. Și în sculptură, deși tradiția este restrînsă, ea este înfloritoare, luminată în primul rînd de două mari figuri: Dimitrie Paciurea și Constantin Brîncuși cu adînci implicații în formele contemporane moderne și de avangardă ale sculpturii. Urmașii lor contemporani, Ion Irimescu, elev al lui Paciurea, Ion Lucian Murmu, George Apostu, autorul unui monument la Grenoble, Gh. Iliescu-Călinești, Ovidiu Maitec,

Paul Vasilescu, Iulia 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 zorii unei zile însorite, ca o auroră 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 sumară asupra artei plastice a anului 1969, aportul adus de graficieni, artîți în Salonul anual de alb-negru, 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 stîni 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; răspunzînd subiectiv problemelor majore ale contemporaneității sau dînd glas liber fanteziei. Seismografi ai actualității, artiștii graficieni prelungesc actul 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 cît mai actual, nou și original, adecvat exprimării realității. Lucrările celor mai mulți artiști se integrează ritmului accelerat al epocii noastre. S-au ridicat, desigur, numeroase probleme ca restabilirea cadru-

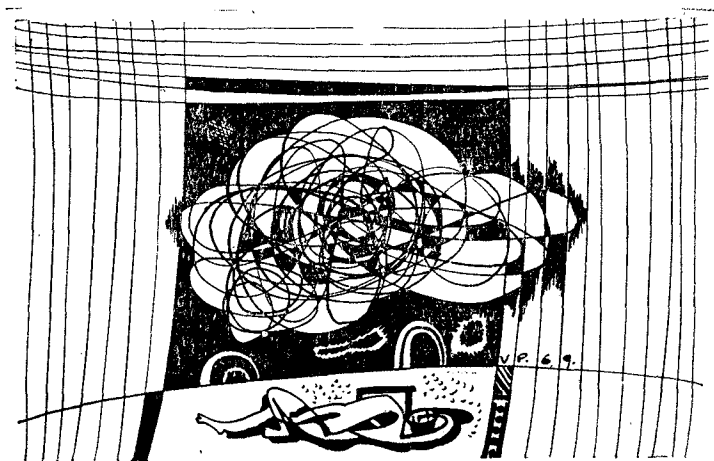
lui definitoriu al graficeii, atât în raportul cu problemele majore ale vremurilor noastre, cât și în acela al raportului estetic dintre linie și culoare, la care adăugăm și cel al destinației sociale, problemă neglijată de foarte mulți expozanți. Se perindă nume prestigioase ale desenului: Corneliu Baba, Viorel Mărgineanu, Ligia Macovei, Ion Bițan, Marcela Cordescu, Iulian Olariu, Vasile Boboci, Mihail Gion, Tr. Brădean, Vasile Dobriian, Corneliu Petrescu, Gh. Ivancenco, Adrian Necula, Popa Mariana, Ion Nicodim, Ethel Lucaci Băiaș, G. Tomaziu, 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 ocazia 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 raportate de artiștii invitați personal să deschidă în străinătate expoziții și din numărul acestora subliniem pe Ovidiu Maitec, Ligia Macovei, Ion Bițan, Gh. Apostu, Ion Pacea, Ion Nicodim, Mih. Vulcănescu, Ilie Pavel, P. Neagu, Octav Grigorescu, V. Se-tran, Horia Bernea și mulți alții.

Fără îndoială că șirul manifestărilor plastice care au înfiorat cu 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 și 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 — crâncene bătălii de afirmare. Dacă în alte domenii de cultură apelul la o posteritate mai mult sau mai puțin îndepărtată este implicat 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, mârșavii 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 suflul 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 gâdile vanitatea bolnavă 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, supunând 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 tânăr 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 indeobște cu ani pierduți. Fiindcă rareori hazardul servește pe conducătorii incapabili să întâmpine 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 abrigate competiții, fiindcă totdeauna postulantații 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 amînași 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 numai aspiră.

A bătut pentru noul teatru românesc ceasul calității. După douăzeci și cinci de ani de laudabile 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 privity 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 descurajant.

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 afle o 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, dubă ce își fixa un repertoriu magnific, juca tot ce îi venea la îndemînă, 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, oglîndind o viziune proprie, în împrejurările date. În general, nu utilajul scenic lipsește; avem scule, dar n-avem „nenți“, cum spune vestita glemă a lui Argezi.

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. Fiîndcă tentația abuzului paralizază chiar bunăvoînțele 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 viziunari unu 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 provinciei 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 spaime similară.

Cît privește exodul artiștilor spre Capitală, el este în largă măsură datorit insuficienței sau arbitrarului conducerilor locale. Fiîndcă 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 — știînd 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, scutindu-i de anii 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 artiștii 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 mică. 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 redus. 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 utilizate, de subvenția statului și de un personal artistic plin

de înzestrări, nu este excesiv să te aștepti la afișe cît de cît 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 avea 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; sculptori, pictori, 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 Molière, un mare romantic...

Prezența lui Radu Beligan în fruntea instituției este mai mult decît o promisiune. Marele actor are toate însușirile pentru a izbui. 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 imitabil — 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 uibat. Trebuie să ne gîndim că există generații care n-au avut încă prilejul să vadă Oedip Rege, Hamlet. Avarul, Faust, — generații care ar fi dornice 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 Sfirșitul pământului — 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 avea în această din urmă ipoteză un termen de comparație: publicul și-ar da seama unde e griul 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 Ottiliei“) unele rezultate pozitive, este oare suficient pentru o stagiune a Teatrului Național, ca Thornton Wilder, Anouilh, André Barsacq, să opereze singuri „culorile“ literaturii dramatice universale. Euripide avind 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 un 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 „Ucișag fără simbric“, și Al. Popescu „Cnoitorii 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 Fărcașanu, 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 André Barsacq (de la Național), „Preful“ 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 varșoviană“ de Zorin și „Meteorul“ de Fr. Dürrenmatt (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 cumișit. 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 câteva cazuri care ni s-a părut caracteristice.

Acum câteva luni, Günter Grass, binecunoscutul dramaturg german, a amenințat că retrace dreptul de prezentare 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 „medemocratic și în opoziție cu spiritul teatrului“ la care recursese autorul. Pasajele eliminate erau pe de altă parte înlocuite prin cîrtine transparente care purtau mențiunea „Cenzurat de G.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 grădina“, Hans a încercat să urce pe scenă un U.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 elogiaasă 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, spectatori veniți pe-rechi, sînt despărțiți, fiecare fiind condus la locul lui pe întuneric, iar după spectacol, voluntarii pentru „riu“ sînt invitați să-și mîngîie mîinile și să mărturisească public obscenități, cu un sac de hîrtie pe cap“.*

*Asemenea excese au determinat reacții uneori surprinzătoare. Iată, de exemplu, un text al lui Eugen Ionescu, un text care merită să fie menționat de toți oamenii de teatru care își iau profesia în serios: „Continuînd să fie un lucru în construcție, o societate, o întrecăgă lume, opera teatrală este și ceva care trebuie să fie descifrat, înțeles, cu alte 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 care 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 sînt 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 care, în majoritatea cazurilor, autorul nu o are, autorul care nu are decît o voință de exprimare. Desigur, dar atunci directorul de scenă să-și manifeste aierua ongoliul, să se realizeze prin alte mijloace, politică, activitate practică, spre căi care îi sînt deschise. Ce caută el în teatru care*

*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 littéraire“ 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, contestatarii atacă pe maestrii lor imediați, pe aceia care le-au arătat drumul.)*

*În aceeași ordine de idei s-ar putea 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 corespuns misiunii 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 rafinamentelor occidentale, experiența unor spectacole Racine, Molière, 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 dramaturgic a piesei istorice românești.*

*Tradiția Delavrancea — Al. Davila a fost clătînată 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. Cît despre Paul Anghel, mai puțin priceput în ale tehnicii dramatice și cu un ușor dispreț pentru „ficelles“ (cum se spunea în Parisul presei burgheze, și la noi prin 1900), aduce pe scenă un accent inedit de frumusețe literară, un dramatism al gîndului care, în desfășurarea lui firească, devine, pe neașteptate și în mod surprinzător, dramatic. „Săptămîna patimilor“ și „Viteazul“ își joacă destinul în stagnunea 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 jucați. Nu e vorba, firește, decît de o participare proporțională la viața scenei — viață care, 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, cît și reorganizarea administrativă. Fie ca viitorul cadru să permită dezvoltarea talentelor actoricești — care sînt în număr impresionant. Una care a dat artei pe

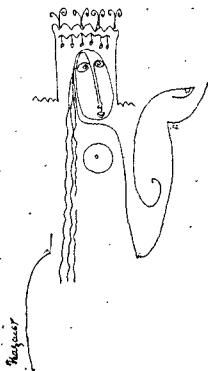
de Max, pe Maria Ventura, pe Nottara, este departe de a fi secăt... Nu există teatru, fie el în cea mai îndepărtată provincie, în care să nu existe actori dăruși, la nivelul celor mai buni pe care îi vedem în București.

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 repertoriul 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 sfătuiam, 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.

Fîndcă teatrul nostru continuă să fie viu, și în dezvoltarea lui apar mereu germeni neașteptați și, uneori, realizări de o tulburătoare calitate.



**sever tipei**

## **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 Pelléas și Wozzeck, din 1925, teatrul liric n-a mai cunoscut premiere care să aducă noutăți substanțiale, să modifice estetica spectacolului de operă, 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 Enescu reprezintă reușite certe, ele continuă doar diferite tendințe anterioare. Dar nu ideea spectacolului muzical este cea în agonie, ci un fel 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 aflindu-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 îndurjirea cu care se cramponează unii muzicieni de câte o formulă devenită ridicolă față de actuala evoluție artistică, lipsa uneia noi potrivită cu țimuta 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-unul dintre stilurile operistice, 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 seamă nefondată, pentru că genul a fost mai des abandonat 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 entuziaștilor făuritori ai Operei Române ca instituție de prestigiu, la data premierei, Năpasta lui Sabîn 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 izbutit 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 părească drumuri bătute, *O noapte furtunoasă* este o lucrare izbutită, 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 aceluiași 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-

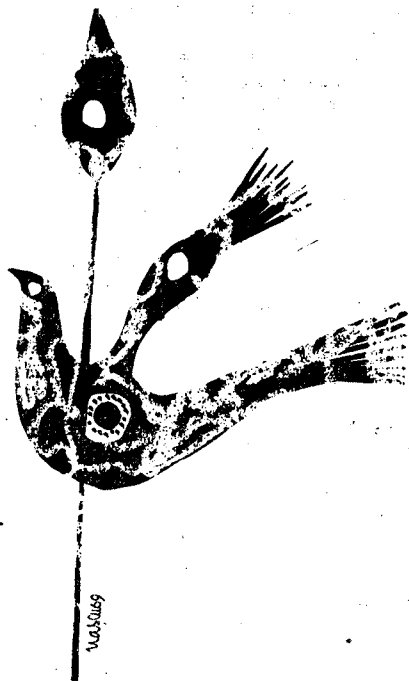
mid folosit la noi — plasate în mod funcțional și cu multă seriozitate artistică, valoarea intrinsecă a muzicii recomandă opera Galileo Galilei ca pe un jalon memorabil în arta românească. Alături, Amorul doctor de Pascal Bentoiu, cuprinsă armonios în coordonatele creației acestui compozitor de indiscutabil talent și integritate, dar preferînd încă starea de expectativă, reținerea, efervescenței novatoare. Totuși Bentoiu este un muzician autentic, stăpîn pe meseria ce-o practică și Amorul doctor a fost întîmpinată 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 Decebal — montat cu mult fast în această stațiune, — constituie o etapă în munca de-a se dedica ideii de operă națională, patriotică. Din punct de vedere muzical, autorul 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. Decebal 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 *Ça n'aura pas le prix Nobel de Aurel Stroe* (libret Paul Sterian) care în domeniul operei reamintește clipe încă nerepetate a creației lui Enescu, dialogul dus de pe poziții de egalitate cu muzica universală. Credincios esteticii

sală, A. Stroe concepe o sinteză a experiențelor lui precedente controlînd materialul muzical cu mijloace furnizate de teoria informației. Pe plan dramatic Ța n'aura pas le prix Nobel este o critică a convențiilor de orice natură, de la teatrul și opera tradițională la anti-teatrul zilelor noastre. Iată, din nou, 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, stîngaci 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 neînspirate. Nu cred că putem servi ideile 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 prînd 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 sînt 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.



## încercări originale

S-a făcut de curind 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 analizează 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 folclor, unde temele au o circulație mondială, unde aceeași poveste o regăsim pretutindeni, pe Dâmbovița 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, nu-mai ea, nu cunoaște moartea. Cel puțin aceasta era părerea ontodoxă 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-Frumos, 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-Frumos, care se us-

case și se făcuse cîrlig în chichiță, și el căzu, și îndată se și făcu țărîna.

Această „palmă“ este o imagine de o imensă frumusețe. Stăpîna noastră a tuturor, Moartea, Logodnica Lumii, iat-o aproape detronată din regescul ei privilegiu: *veșnicia*. Detronată de un modest pămîntean. Moartea, furioasă, jignită, palmuiește pe acel muritor. O palmă care exprimă ciuda, furia, pofta foarte pămînteană de a se răzbuna, de a-și vărsa supărarea, de a triumfa, cu violență și năduf, după uzurparea pe care fusese cît p-aci s-o suferi. Majestatea Sa Pieirea și Vremelnicia se reasează deci în scaun, pleznind o strașnică palmă obraznicului care îndrăznise să se măsoare cu dînsa.

Această privesc 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 cu greu se poate face din asta un film. Idee foarte modernizantă, căci este curajul omului de azi de a sfida, de a înfrunta cel mai puternic stăpîn: Moartea.

O regizoare de cinema română a găsit pentru a doua oară ceva original care să înnoiască și să modernizeze banala poveste a vieții veșnice. Este Elizabeta Bostan. Ca și în istorisirea culeasă de Ispirescu, adaosul revoluționar, adaosul de originalitate este așezat la sfîrșit, ca o poantă, sau mai exact ca o explozie, ca o bombă; ca o încununare a vitejiilor și izbînzilor lui Făt-Frumos. Fata de împărat, tînăra lui soție, era în materie de nemurire, cum s-ar zice azi, o cumulardă. Ea își trăgea imortalitatea pe de o parte din calitatea ei de cetățeană a Împărăției Tineretii fără Bătrînețe și Vieții fără de Moarte. Pe de altă parte era Zîna, 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 rămîne încremenit, cu palmele împreunate ca o cupă în care mai este încă apă luată din fîntîna suspinelor. Atunci 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 aci ideea onoarei de a fi muritor, cinstea de a cunoaște riscul și primejdia, adică viața. Înalta frumusețe a acestei idei se sașază ca un prelung „punct-de-orgă” peste scelitoarea frumusețe a lucrurilor și locurilor împrejmuitoare.

Filmul Elisabetei Bostan a fost o depănă reușită. La festivalul de la Moscova a întâmpinat un prestigios succes. Mai târziu a câpătat un premiu (printre 300 de concurenți). Și lucrarea a fost cumpărată în bloc pentru nenumărate țări.

În același timp cu basmul acesta, un scriitor român, Ioan Grigorescu, autor al mai multor scenarii de succes, împreună cu Manole Marcus, regizorul unor filme îndrăznețe ca *Viața nu iartă* sau *Zodia fecioarei* — poveste a suferinței pentru păcatele altuia (solidaritatea în durere care leagă om de om într-o dulce și tristă înfrățire) — au filmat moartea. Nu accidentul, văzut de afară; nu acea moarte exteroară, acea „mort, cette chose qui n'arrive qu'aux autres”, cum spunea Valéry, ci moartea văzută pe dinăuntru, moartea pe care o murim personal, propria noastră moarte, „le mourir”, „el morir”, „murirea” celui care moare.

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”, acea 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 cînd 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 lumînări aprinse, cu

focuri uriașe arzînd 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 întîlnire 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. zugrăvește asta. Prima, căci admirabilul *Belles de Nuit* al lui René Clair desoria doar refugiul în vis, evadarea în vis, și nu visul silit al omului care își moare moartea. Și, spre cinstea cineștilor noștri, riscata, acrobatica lor încercare reușește. Este un exemplu rar de onirism realist. Structura visului, totodată deslînată 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 jenau prin neînsemnățile lor, îndemnîndu-ne să le alungăm din minte). În filmul de care ne ocupăm, aceste canoane, această, cum se zice azi, legitate a visului, există. Știm care erau centrele de interes, ideile care oboseau pe adormit: dorea ca tovarășul să vină, spera că acesta 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, cîteva 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 comunist, o ființă eroică împărțind cu soțul toate primejdiile, toate suferințele, toate iz-

bînziile, toate dramele. Venerația pentru ea se va manifesta în vis prin pontrete, atitudini, purtări, situații adecvate acestor respectabile trăsături. O vedem apărînd de mai multe ori, așa, scurt și neașteptat, precum aparițiile de vis. Odată, o vedem lîpînd dragăstos capul ei de spinarea unui avocat cam caraghios, guraliv și sigur imbecil, avocat pe care ea nu-l cunoscuse niciodată, dar pe care adormitul îl întîlnise 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 sfîntă femeie, îl va mai exprima o dată îmbrăcînd-o în haina albă de mireasă, simbol al fidelității conjugale, emblema și nimb sacru al matrimonialului. Sfînta va sta în fața altarului, dar (cum se întîmplă 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 supranatural, al visului, a ideii de adorație, respect și devotament... Este ideea foarte simbolistă că ea e femeia ideală, pe care orice comunist ar vrea-o de soție, iar el cel dintîi...

O altă omirică amestecătură mai întîlnim și cînd, visîndu-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 cîine lup. Deținutul e obișnuit să asocieze imaginea polițistului cu aceea a cîinilor savanți dresați. De asemenea, în imaginația întemnițatului, tortura tip pentru a te face să vorbești este chinul insomniei provocate. Este împiedicarea de a adormi, este trezirea nemiloasă, de îndată ce ai ațipit. De aceea, visul eroului nostru se încurcă foarte fantezist, totuși foarte verosimil, așa: cîmele e dresat să te soale din somn ori de cîte ori adormi. Dar, justă întoarcere a lucrurilor, cîmele, 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 omirică. Amestec de caraghios și de sinistru. Atunci eroul își va face o răzbunătoare plăcere să trezească, el, pe cîine, ori de cîte ori acesta e gata să ațipească. Torturatul își torturează la rîndul său călăul.

Iată și altă secvență bine potrivită cu gîndurile 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. Văzînd că celălalt nu vine și că el riscă să moară înghețat, se întoarce în onaș, unde două femei îl fricționează cu zăpadă și-l readuc la viață, la sănătate. Este răbufnirea dorinței lașe de a ieși, singur, din încurătură; dorința refulată de rușine, și răbufninită în vis. Dar iată și refularea inversă. După această mică concesie prin care consimțise un moment să fie un simplu și banal înzăpezit salvat de bunii samariteni, militantul din el se redesteaptă. Redevine activistul pătruns de datoria de a aștepta la infinit pe tovarășul de misiune. Deci (toate astea în vis), se va întoarce, calm și dîrz, la sonda părăsită, la viscol, la înghețare și moarte. Asta, cum am 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 care, în cîteva secunde, evocă întreaga, complexa situație a personajului. În rezumat, se va fotografia, moment cu moment, cum se moare pentru datoria de combatant social.

O mică remarcă privitoare la culoare. Psihologii au observat că, de obicei, visul nu e colorat, ci alb-și-negru. Or, în filmul nostru, viața trează e prezentată în alb-și-negru, iar tocmai visul e multicolor. Pare greșit. Pare fals. Dar dacă ne gîndim 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 gîndim că visele înzăpezitelor și înghețărilor sînt pline 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.



## bruegel

Ce temeii 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 al 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 candidi, 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 perdele, lăsat în umbră de comediinii 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 întrebi unde în opera lui trebuie căutat numitorul comun care unește trecutul cu prezentul și face din picturile sale mărturii 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 ca 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 un 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 Rusaliele, 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, veselie, jocul, chiotul și tropotul 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 Dulle Griet — un umor nu întotdeauna îndeașuns

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 Prințul de 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....

## rembrandt



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 cîntesc 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; 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, opoente — ale unui adevăr mai profund. Prinț-o asemenea situație față de natură, față de obiecte, Rembrandt este modern. Așa cum este modern Cézanne, pentru că „micii sale senzații“ — cum îi plăcea s-o numească — i-a conferit un rol guvernat de spirit, nu doar exprimat de simțiri.

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, Bethsabé, 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, înmensa pinză 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 incandescenți de aur. Intervine aici o înobilare 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



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 sufletesc 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 verdei, 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 încercat 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 decontînd 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 încitător, 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, golarile 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 celei 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-au 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 tinăra cinematografie românească” s-a vorbit și s-a scris și iar s-a vorbit — în vînt. Pentru că cineastii noștri joacă fără public (în toate sensurile posibile) și știu ei ce fac (oare?), neadmițînd imixtiunii 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 dezvoltăm viciile fundamentale ale cinematografului noastre — vicii, de altfel, știute de toată lumea. Atîta vreme cît la obiectivele fondate și civilizate ale unui cronicar cu privire la un film, cutare regizor îi dă știința-teoria 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. Blăier, pe un scenariu semnat de C. Stoiciu), revăzut pe micul ecran. Iată (în sfîrșit!) un șantier și nu o defilare festivă în ritmul unui marș de brigadă. Șantierul e șantier, cu toate ale lui, întîmplările sînt oarecari, dia-

logul e firesc, excelente cîteva scene: nunta, bîlciaul, dărîmarea Orșovei etc., etc. Cu atît mai neplăcut însă, într-un film bun, sună cuvîntul rostit. Actorii noștri nu știu, nu pot și nici nu vor să vorbească în film, prin gura personajului interpretat. Dorința lor sfîntă și fierbînte 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: „Ia dă găleata aia-ncoa!” Și ce iese? Iese: „Ia-dă-găleaaa-ta-aceea-încoaaa-ce!” — de parcă ar fi vorba de calul jînduit de Richard al III-lea. Un „bună-ziuă” sau un „ce mai faci?” capătă, prin glasul actorilor noștri (de film!), implicații metafizice. Incepi să te întrebi dacă dîncolo de bună-ziuă silabisită lîmpede se ascunde o taină, o amenințare sau o cugetare atît de profundă, încît nu ti-e dat s-o dezlegi. Excelentul Ilarion Ciobanu, în fața femeii iubite, „se bilbîie” răs-picat și silabisit. Margareta Pîslaru „se 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 deprindă cu „un film de Domnița Munteanu”, luînd probabil exemplul de la iscusiții noștri coregrași de la T.U. care, pe unde 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. Cîinci fete vesele ne-au delectat un sfert de oră, cîntîndu-ne la gitară, la orgă, la clarinet, trecînd și pe la microfonul solistului vocal. Uoci

curate, neîncărcate de farafasticurile „profioniștilor” noștri, melodii curate pe versuri curate... Formația se numește UENUS, nu știm de unde a apărut și ce se va alege de ea, însă fără voie, ne-am gândit că, cine știe din ce pricină, „începătorii” noștri sînt todeauna mai buni decît profesioniștii și — ceea ce nu pricepem deloc — mai buni decît ceea ce vor deveni ei înșiși peste un an-doi, cînd vor fi consacrați, adică oboșiți, înfumurați și mediocri. Le dorim celor cinci fete de la „Uenus” — ca și băieților din „Phoenix” și „Coral” — un cît mai îndelungat stagiou 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 sirbe 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 închipuie țărăni noștri, că mai pot cînta ca odinioară? Așa că-i învață dumnealor responsabilii cu problema respectivă, cum să cînte 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 câte unui „consulbant”. 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-mîne au să se pomenească „ajustîndu-i” și pe Herlea și pe Martha Kessler, și — de ce nu? — pe Dressler, cu orgă cu tot...

\* \* \*

Ureți reclamă comercială? Iată câteva mostre de fantezie și logică:

— CIIȚI ZILNIC PRESĂ PREFERATĂ!

— DAȚI COPIILOR DULCIURI!

— CUMPĂRAȚI EXCAVATOARE!

— FRUCTELE CONȚIN UITAMINE!

— ACHIZIȚIONAȚI BENZI TRANSPORTOARE DE MARE RANDAMENT!

Ceea ce ne face să oftăm după una din celebrele reclame de pe un chioșc din Cîșmișul de acum cîțiva ani:

— LAS ȘI JUNGLĂ, LAS ȘI UIAȚĂ / 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 voce și fără voce. De altfel, dacă s-ar putea face asta, nu ne-am prea oboși. 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 regisorului 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 descărnează, o despiritualizează, o lipsește de ceea ce era mai subtil în idee, o reduce la o schemă de fațte 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 atât de cuprinzătoare ca și Boule de suif a lui Maupassant. Aceeași demascare a vastei și instituționalei ipocrizii a burgheziei, făcută cu simț artistic. Un film de-o admirabilă forță educativă.

Pe aceeași cale, Televiziunea și poate împlini, fără a emana plictiseală, rolul ei educativ, de înmobilare 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 tînda 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, omeniarea 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 prăpăstiilor sociale, pe care conștiința oamenilor le suportă din ce în ce mai puțin sau deloc. Dar totuși, 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 „geniali” făuritori ai acestei vaste școli de dezumanizare, unde geniul răului și fantezia diabolică dau lecții convingătoare, ilustrate în imagini concludente, de autoșupertenția 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. Tovarășii de la televiziune, mai căutați un Craînușebille prin Cinematecă. Au mai fost oameni, scriitori și cineasți 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 aceluiași 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 1 și seriozitatea cu care sînt onorate rubricile fixe.

Numai aparent paradoxal, ne încintă 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 cer picurat în versurile argeziene, iar vineri, Contemporanul, pentru regalul călinescian al cronicii optimistului, așa cum azi căutăm, în același ziar, cuvîntul încercat 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, Paul Everac și Paul Anghel.

Prof. univ. Ed. 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 economic-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 templelor, constituind SINTEZA cunoașterii antichității). Renașterea abia (gravura fină în metal, tiparul) a făcut loc ANALIZEL. Arta cinematografică revine la factorii intuitivi, prin ochiul și urechea unor aparate. Cinematograful contaminează însăși natura omului, prin șocurile însuflețite 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 Gusti a răspuns cu seriozitate la cîteva întrebări legate de estetica industrială, 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 ștergi atît interesul interlocutorilor, cît și pe cel al ascultătorilor. Atingem, astfel, în trecut, 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 anume parte a programului zilei. Este nevoie de „vedete” radiofonice, așa cum sînt vedete de cinema, teatru sau T.U.

## 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 rînduri frumoase asupra operei sale și cei care l-au cunoscut mai de aproape i-au închinat rînduri simțite, pline de duioșie. Le relev pe acele ale lui George Dan și Ion Bănuță. Nu le uit nici pe ale lui Cristobald, relatînd o întîmplare, care avea darul să sublinieze noblețea de caracter a lui Vinea.

În *Journal en miettes* al lui Eugène 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 cu prilejul comemorării morții lui Vinea.

„Vinea — scrie între altele Eugène Ionesco — unul din cei mai mari poeți ai țării sale, mi-a talmăcit 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 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 intransigență s'fîrșiseră 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 această 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. Iată așa dar, totuși, o justificare a literaturii.

Cu 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 veteștii clădiri a liceului Sf. Sava (în fundul curții, mai aproape de str. Știrbei Vodă decît de str. Fîntîinii, fostă Dr. Lueger, fostă General Berthelot, fostă Popov, actuala str. Nufurilor) erau două clase: a VI-a „clasică” și a VII-a „modernă și clasică”. Vinea era elev în cea din urmă. Eu, elev al celei dintîii. 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 Tismanei. Debutasem în primăvara aceluiași an la „Flacăra” lui C. Banu. A. Coșbuc 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, subliniînd melodios ascendența poetică a celui cărui zilele îi erau atît de parcimonios numărate pînă la închiderea pentru totdeauna a pleoapelor peste ochii său superbi, minunat migdalați. Eu n-am publicat în „Simbolul”, pentru că



în vremea aceea eram 4... „Solacoli“, doi prozatori și doi poeți, iar primii doi erau deja colaboratori: Alfred și Theodor, iar revista avea și suficienți poeți: Al. Th. Stamatiad, Minulescu, Adrian Maniu, Samyro, Vinea (Iovanahe sub numele de *Ion Iovanaki*), Ch. Poldy, Ștefănescu-Est... Deseminatorii graficieni ai revistei erau de mare talent: Iser, Mancel Iancu, Henri Weisberg (funcționar la soc. petrolieră Astra Română) care, mai târziu, după 1921, avea să răzbată sub numele de Henry Daniel. „Senior singuratic“, repetind caracterizarea lui Eugène Ionesco, Vinea cu ultimul număr (4) al revistei trecea direcția acesteia lui Samyro (Samy Rosenstock), elev la «sf. Gheorghe», cel ce în 1916 la Zürich a fundat 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 Galațion care rămăsese *voit* repetent pentru a putea fi colegul lui Argezi. Și am început să scandăm împreună iambii Heubei lui Euripide cu satisfacția de-a părăsi daotili homerici. Eram în totul, în ultima clasă a liceului clasic muribund, vreo 4 sau 5 înși. Vinea și eu mine, doi poeți, și cu Dragoș Protopopescu (aproape zilnic suplinitor al lui Caloianu ca student la filologia clasică), trei. Și scriam, scriam 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 simbric, eu benevol... Îmi făceam mîna!

Ne întorceam de la școală împreună acasă. Mergeam pe Calea Victoriei. Îl lăsam pe Vinea în dreptul străzii Doamnei. Locuia cu părinții săi o casă veche într-o stradă-șăi (casă proprietate a Primăriei) pe-o ripă — astăzi prelungirea străzii Doamnei — la marginea actualii curți și intrări la Militia Capitalei. Și, acum, amintirile mă năpădesc. I-am cunoscut părinții: tatăl, probabil mic pensionar, avea ceva din înfățișarea lui Anatole Fran-

ce. Semăna și cu profesorul de română de la Sf. Sava, Ion Suchianu, tatăl lui D. I. Suchianu. Ena suferind de o spondiloză cumplită, încît pantea superioară a trupului său forma unghi drept cu 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 dispuse 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 — rămînea 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 cioc frecîndu-i vârful 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 Argezi, Maniu — două virulente condeie. Să nu fi fost mîndri 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 la pag. 132, în „Ora înfîntîrilor“, 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 ripa de lângă 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, plînd asemenea unor foi aurii de ploap canadian. Un spectacol insolit. Vinea l-a recepțat, 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-atunci: „Departee trebuie să fie un han cu lumini roșii...“ În gunoiul ce ne ieșise în cale păru-se să ne ferim de stîrvuri. Și imagini din *La charogne* ne frămîntau...

Mai târziu, prin anii 1923, Scarlat Callimachi (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 Minovici, unde ne-am dat, jos, ardea portocaliul și singuratic un bec (de-acele cum erau pe vremuri, cu cărbune). Înconjurat de umbre părea să rivalizeze cu luna plină și strălucitoare din acea 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 lui 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 cafeneaua *Rotonde* la Paris hăpuri de antiipirină (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 André Breton...” (Aluzie la întîmplarea că Breton, ieșind din rîndurile da-daștilor, se erijase în șef al „surrea-

liștilor”, 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 să publice cele ce ne relata, făgăduindu-i să se ocupe el de aceasta. Așa l-am cunoscut pe Vinea, — animator. Animator la «Contemporanul» la care colaborem, animator încă din îndepărtata lui tinerețe, cînd împreună cu Dida Solomon, în strada Apolodor, își transformase casa în cinaclu. I-am cunoscut atunci pe mulți — cărora în parte le-am uitat și chipul și numele. L-am cunoscut pe Iser, căruia îi consacrasem un articol în *L'essor* din Belgia, pe Marcel Iancu, 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 rîmas bun și de la mine și de la cel de acolo, departe. L-am înțeles, dureros, și ne-am mințit cu bună știință...

## maria-luiza cristescu

## portrete paralele

Școala, doica și bunele maniere ne-au obligat să ne atenueăm 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 îmbrățișare într-o distinsă strîngere de mîna,

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 cuvînt de ordine. Desigur, viața e mai simplă și mai lipsită de risc pentru cei ce o profesează. Cît e

de potrivit să spui o vorbă bună colegului, prietenului, indiferentului sau dușmanului, cât e de bine să faci uitată o ură veche, să stingi o gilceavă neluând-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 cuvântul „realizat“, dacă cumva se dovedește că autorul de 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 faci carieră sigură, înecat și bine așezată. Ponderarea e semnul maturității, când nu e masca mediocrității. Și aproape întotdeauna e ceea ce spuneam mai în urmă. Ponderația e dictată de lanțurile și complexe persoanei, de teama de a se 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 când îl avem printre noi e o plictiseală de înflăcărețe 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 valoni mijlocii, găsim sute de opere meritorii și mii nu lipsite de talent. Când vrea ponderatul să citeze ce i-a plăcut mai mult îi e greu să se stabilească la 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 el, „își 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 care face parte, iar generozitatea tot față de acesta.

Ponderatul e influențabil, 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 astfel confuzia, egalizarea, anularea valorii prin micșorarea ei și promovarea nonvalorii prin apropierea de linia acceptabilului.

Și ajung astfel la atitudinea cealaltă, opusă. Cu un termen convențional, ea trebuie denumită a Generosului. Actul cumpărării, la acesta, în situațiile care stîrnesc discuții, se face întotdeauna prin plasarea spre o extremă și prin excluderea meschinei sintagme „destul de bun“. E adevărat, îți trebuie multă inimă, deloc fiere, ca să poți exclama: „Dată un lucru lamentabil!“ sau „avem în față un talent de excepție“. Înțeleptul știe că cele mai multe dintre cazurile întâlnite sînt plasate *între* aceste puncte, la distanțe diferite. Deci nu ne interesează suma exemplelor, ci doar reprezentantele lor, „cazurile“. Generozitatea trebuie să le depisteze, să vadă și să facă să fie văzut „binele“, să fie scos în evidență de vreme ce îl copleşește „răul“. Acesta e principiul Generosului în promovarea valorii. Generosul e coplesit de manuscrise, corespondența sa cuprinde vrauri de poezii. Toți vor să între în lume și poetul nu-i ceartă pentru aceasta. Din când în când i se trimit poezii frumoase, el 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, întîrzie cărțile spre editură, dar lui nu-i pasă. Descoperă mereu, spune peste tot, în conver-

sații pe stradă, în ședințe oficiale, că X este excepțional, îl umflă risul de prostia sau nontalentul etalat al altuia. Totul cu sufletul senin al unui ins, care 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 manu

### modestie

S-a scris prea puțin despre poezia lui 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 până acum în cele două volume (*Sufletul copacilor*, 1965, și *Dimineață cu fluturi*, 1967) o poezie originală prin „bucolismul 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 cocor rătăcit. // A zvițnit din somn / singele lumii... // Două mâini albe / undeva, / cu unghiile colorate de amurg... / Și s-a ivit o dimineață / cu zorii coborîți 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 slujitor 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 oprim zilnic din visele lui solicitându-i „cărțile“. La el ne găsim întotdeauna primele și ultimele exemplare...

Rîndurile de față sînt numai o invitație „pro amicitia“ de a deschide *Sufletul copacilor* sau *Dimineața cu fluturi* și de a-i întinde o mînă dincolo de ghișeul depozitului cu cărți al editurii din bulevardul Ana Ipătescu.

i. e.

## **totuși, romanul polițist...**

Cărțile de aventuri fac parte dintr-un domeniu al literaturii în care calificativele își restrâng nuanțele, dintr-o dorință a receptării precise. Definirea unei asemenea cărți iese din zona oricărei 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 înlănțuie 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 pină 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 care apar la noi țin de cea din urmă categorie. Dar nu toate. (Să numim, de pildă *Ingerul negru* de Ion Ochiniciuc). 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 stră-

bată eroii justițiar, dă naștere unei tensiuni continue și echilibrate, fără stîngăcii 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 lîngă 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 cea țară în 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 anuale. 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.

Nu mă voi apuca să înșir numele poezilor omiși. Îmi voi îngădui să arăt însă ce cred că înseamnă poezia lui Emil Brumar, unul 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 Brumar (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 Brumar 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“<sup>1</sup> a poeziei tinere românești.

Conceput ca niște dialoguri memorialistice între un personaj pînditor și victima ideală, confundată aici cu femeia iubită, elegiile lui Brumar fixează în incremenire acea parte a lumii care s-a sedimentat în sufletul poetului, păstrînd acolo o doză certă de fericire. Obiectele, după ce capătă

<sup>1</sup> Folosesc acest termen militar pentru a corespunda cu detectivul Arthur și nu pentru a insinua că poezia nouă ar avea de luptat cu poezia veche.

o însușire nouă, indefinisabilă dar obsedantă, se apropie la infinit, devenind intime. Reflexul interstițial al acestor oboseli adimensionale, dar pline de tenacitate, îl constituie mirodeniile și micile auxiliii scriitoricești care apar în cele mai insolite și totuși nimerite prilejuri: urmele serafului par a fi ale unui ins încălțat în mărar, 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 micrococosmos, un fel de inversă geneză, folosită ca pentru a demonstra că universul, cu tainele lui cumplite, cu legile-i feroase, cu golurile-i infimite, 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 asigură Eminescu: „Tu ai și-acum comoara-ntr-oareagă / Ce-n viață pururi ai avut“.

În acest sens, poezia lui Emil Brumar este simultan poezie filosofică și magie. Eliminate fiind greoaiele relații din lumea veghilor cotidiene, fiecare sintagmă este holofrastică și dătătoare de beatitudine: „Călătoream (și-amin-tești?) în cea mai frumoasă caleașcă / C-un flutur miop între noi, privind fericit înainte“.

Piperul zdrobit în piulițele lui Brumar capătă însușiri vrăjitorești. De parcă poetul însuși este tocat, gătit și reînviat într-o bucătărie-laborator în care Dumnezeu, invitat să ia loc pe scăunel, șade acolo sfios și nu-ndrăznește să intervină, deși tare-ar dori s-o facă. Ateiste și fragile, elegiile se desfășoară în etape scurte, ca de la popas la popas. Întîmplările cele mai teibibile se rezolvă întotdeauna printr-un happy-end, dar cîtă tristețe: „Apoi într-o seară (caută-adînc în memorie.) / Ne-am dezbrăcat neștiind întîmplarea aceasta ce-nseamnă / Și renunțînd la găsirea pisicilor tale, la glorie, / O, ne-am pictat unul altuia, palizi, pe

coapsele calde, vechi peisaje de toamnă...

În ciuda fragmentelor de întâmplări pe care le vehiculează, Brumarul rămâne 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 și cum dinăuntru apar. / O, goale și albe picioarele tale prelungi cu mici unghii rotunde!“ Rămas singur stăpîn pe vedenia viitoare, poetul îi oferă, casnic, dulceață cu lingurița.

Cu cine s-ar fi întîlnit el, deci? Cu propria sa închipuire, cu sine însuși. „Întreaga omenire — spunea Gottfried Benn — se hrănește din cîteva întîlniri cu sine, dar cine se întîlnește cu sine? Cîteva doar, și atunci sînt singuri“. Eu sînt înclinat să cred că Emil Brumarul este unul din acești cîteva. Pentru a vedea dacă solilocviile 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 smalt de poet.

## m. 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 influențe 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 lumea medicală — ignorarea nu numai de către marea 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 santé et les conditions météorologiques*) 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 atât 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 angosoale ou deznodământ de multe ori tragic ale „psihozei foenu-lui”.


Mult mai interesantă încă, din punctul de vedere al determinărilor extrem de depărtate pe care le suferă viața omului este problema dependenței fenomenelor biologice în general de dinamica petelor solare. Cităm, pentru o cit 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. Oricît 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 Pămîntului, iar prin faptul că viețuim pe o

planetă integrată riguros într-un sistem planetar coerent, devine de neconceput ca viața noastră să se desfășoare cu totul independent de acțiunea unor forțe provenind de dincolo de mai mult sau mai puțin comodul nostru învelis 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 banu



## 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, povește, 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, pînă 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 început. În *Faustine* de Paul Goodman, „noi interpretăm o scenă brutală: asasinarea rituală a unui frumos tînăr. Eu m-am scaldat în singele 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. Gelber, *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 urnează 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-ul practică un teatru unificator, un teatru în care violența și sbrîgătul sînt instrumentele oamenilor de pe scenă porniți în căutarea celorlalți oameni.

## s. andrei

## comerțul cu cartea

Se citește mult, azi, în România. Cîne 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 cante 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, supnacoperte, manșete, afișe, pliante, semne de cante, 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. Libramul 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-culturală și de cunoașterea la zi a producției editoriale, vânzătorul de cărți e necesar să fie un bun cunoscător al psihologiei cumpărătorului-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 „bransă“, dar nu este. Cu amărăciune constatăm, din practica 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, care s-au epuizat și care 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 — vânzători 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 îndemîină noutățile zilei. Cumpărătorul avizat trebuie să iscodească printre rafturi, în căutarea noilor volume (în special de poezie). Cel neavizat, la 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, traduceri 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 casă, din nou coadă la primirea cărții. În București, numai la câteva 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 mină“ a cărților mult solicitate, despre așa-zisele „abonamente“ și „rețineri anticipat“, niciodată onorate, despre necesitatea reînființării „căsuțelor“ (care sînt și foarte rentabile) și despre multe altele.

Îngrijorător este faptul că tinerii care, uneori, o dată pe săptămîină, far în librării practica de vânzători de la aceștia lenea, plictiseala, nepriceperea — perpetuîndu-se o situație intolerabilă. Cineva ar trebui să facă ceva.

P. S.

Ziarele ne aduc vestea că, în orașul 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.

## 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 expodate de muzeu, printre care am întîrziat 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 acedării spre un alt sens gravitațional, accedere nu numai spirituală ci și fizică. Locuirea printre volume grele de materialitate nu mai este pentru noi o condamnare fără termen.

Dacă Antichitatea nu a cunoscut sentimentul infinitului, pentru noi acest sentiment a fost resimțit ca un dezaord profund și dureros între limitele ființei noastre și infinit. Prin această lărgine verticală a spațiului uman ni se oferă șansa rezolvării acestui dezaord, 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 care 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 acestei 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 schimba 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 strîmt“! Nu vom mai putea înțelege decît o poezie ce se realizează pe coordonatele ample ale unei 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.

## cîteva cazuri de ifosatită pură

Aşa cum gripa are forme diverse (pulmonare, laringiale, nevralgice etc.) tot astfel ifosatita prezintă forme și simptome multiple, ca de pildă: inexactități de sens, stil ridicol, redactare ininteligibilă, greșeli de gramatică, tîmpenii pure, adică totală lipsă de sens. În sfîrșit, există o ifosatită generală care se confundă cu impertinența. De pildă (citez): „Căci acest Breban care își clădește foarte subiectiv croul, 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 aparținînd acestui gen riscă să fie dezaprobrate, toate, în bloc, de cronicarul nostru; care însă, magnanim, liniștește pe miile de autori de comedie asigurîndu-i că nu are „un dinte” contra discutabilei lor îndeletniciri.

Alt caz de ifosatită pură, de ifosatită generalizată: Autorul se plînge de filmul consacrat lui Michelangelo: *Agonie și extaz* (citez): „nu încap aici nici discuții serioase despre personalitatea lui Michelangelo Buonarotti, 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 așezîndu-se la taifas ca să „discute serios” despre persoana zisului mare artist; apoi, lăsînd de o parte omul, să înceapă docte „dezbateri estetice” despre opera respectivului. Atunci da, am fi avut un film cult, distins, boeresc, 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, cînd 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. Parafrazînd cunoscuta vorbă a lui Caragiale: 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, care au sugerat lui Rembrandt ideea cutăruia din tablourile sale. Din viața lui nu se rețin decît întîmplările legate de geneza, ezitățile, răzgîndirile, prognozele pictării cutărui tablou. Este exact filmarea gândului artistic, fotografierea procesului de creație, adică exact cum cerea, cu atît ifos, pacientul nostru.

Repet: fudulul dacă nu e și...

Cîteodată ifosatita 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 rînd, 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 „cu organicitate” este, nu-i așa? mult mai frumos! De pildă, în loc să spunem, ca omul: „s-a declarat categoric contra misticismului”, pacientul suferînd de ifosatită va zice: „s-a declarat cu categoricitate contra misticității”. Dar să nu trun-

chier. Să cităm fraza întregă: „plănuirile se succed cu organicitate, în relație polifonică, așa încît imaginea vizuală și partitura muzicală se completează reciproc, împrumutîndu-și parcă mijloacele”. *Polifonie* înseamnă cu mai multe sunete. „Relație polifonică” ar însemna deci relație între cele trei fenomene sonore ale filmului: zgomote, muzică, dialog. Dar aici autorul crede că polifonic înseamnă audio-vizual, ba chiar numai muzicalo-vizual. Afară de asta „se completează reciproc”, e o prostie, căci muzica nu completează imaginea, și nici 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 mai trebuie să vină și imaginea, precum și alte elemente, pînă să avem opera „completă”. În sfîrșit 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 sfîrși niciodată. Perlele citate mai sus provin numai din două numere ale unui mare hebdomadur bucureștean. Care mai andosează și erori de limbă primite de-a gata din afară. De pildă admite traducerea *Agonie și extaz* pentru *Tragony and Extasy*. Decît, în englezește „agonie” înseamnă chin, frămîntare chinuitoare. De asta e vorba în film.

## d. b.

## o sugestie

Felul în care apar cele mai multe din revistele literare, îndeosebi cele săptămînale, în format mare, au ceva din caracterul eminentemente efemer al ziarelor, cu viața lor de-o zi. Ele și sînt în realitate foarte incomod de păstrat. Și e păcat, pentru că unele dintre aceste reviste 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, cu folos, la ceea ce reprezintă astăzi atîta scriere literară și despre literatură în „România literară”, „Contemporanul”, „Lucefănul” 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 de mîine. Ei pot găsi

în miile de pagini adunate anual, lucruri interesante care privesc fie evoluția vie a literaturii în epocă, fie date biografice și bibliografice asupra multor scriitori, 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 an? Totul se pierde, parcă anonim, în noianul de pagini. Cine și cum să mai 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, s-ar insera, în același loc, numele colaboratorilor din numărul respectiv, — de pildă, sub titlul: „În acest număr...” Fără indicarea titlurilor, întrucît aceasta ar lua un spațiu prea mare.

## dacă ar fi 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: Nüremberg, orașul lui Dürer, 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 întimpinat 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 „întîmplare” 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 studiind 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 ritmico-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) acord 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, constînd 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 cca 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 semnificării muzicale ci aleasă în mod deliberat — și anume aceea de a te lăsa pătruns de muzică, „subir (nu în sens pejorativ) la musique“, ca un catalizator al propriilor tale 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 atacînd partitura sa. Dar, îmi spunea dirijorul Jan Vriend, împărtășindu-mi impresiile sale ca „solist“ al acestui concert (convorbirea a avut loc la o săptămîină după cursurile de la Darmstadt, în cadrul săptămîinii 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 atîtea altele — sugerate de manifestările muzicale de la Darmstadt 1969 — așa fi încercat aci, dar iată că spațiul limitat al rîndurilor mele mă obligă să sfîrșesc înainte de a mă fi hotărît cum să încep! Poate data viitoare...

virginia cartianu

## al V-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 cîteva 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 Stith 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-a oferit cîteva aspecte interesante. Am găzduit nu numai o dezbateră științifică dar și o bogată desfășurare artistică, prin spectacolele folclorice care încheiau zilele de comunicări și discuții. Pe de altă parte, Congresul a fost un prilej de a sublinia rolul important pe care îl ocupă în România cercetările arti 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 ccranizat).

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); *Basmе 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 (Mel'tinski, U.R.S.S.); structura dialogului din basmele lituaniene și proverbe; o analogie structurală (Ogibenin 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 Africei. 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 unci 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 Africei 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. Cercetătorii de la Cluj, 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 atât 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 bogat de investigație în zilele noastre.

## o evocare

Din sumarul numărului 41/53, din 9 oct. a.c. 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 flacăra ce se zbătea permanent ca bătută de-un curent pe care ceilalți nu-l simțeau. Flacăra neliniștită fiind, nu era cu putință 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 cu greu, istovită de propria ei izbucnire“. Spontaneitatea și sinceritatea scriitorului

brăilean, păstrându-se nealterate până 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 rămînea același om fermecător: „Nu, hotărît lucru, scrie D. 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 scriitori pe care l-am dori cît mai repede în librării.

dumitru mitrana

●  
**teodor  
mazilu :**  
**„proză  
satirică“ \***



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 nevasta în serviciu, iar el să stea acasă încîntat că se înțeleg bine.

Într-un moment de lipsă de auto-control, „fostul“ amant al reginei lasă să-i scape vorbe răutăcioase la adresa noului regim care, chipurile, 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-

nari. Finalul prozei îl prezintă pe erou în această postură eroi-comică: „Era ora 2 noaptea. Adormi cu telefonul în mînă, istovit de frică și oboseală. Vorbea în somn, fapt cu totul neobișnuit. „Jos cu cei ce vor război / pentru pace sîntem noi“ bîguia în somn agitat și neliniștit amantul reginei“.

Temele pasionale înmănucează, 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 Mărăcinou 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 locomotivă“ etc.) sînt depășite doar în „Suspiciune“, valoroasă prin aceea că aici „tenta psihologică îmbogățește perspectiva“, cum observă I. Turcin (în cronică din „Luceafărul“). 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

\* E.P.L., 1969.

celor ce i-au acordat încrederea, ceea ce-i aduce, bineînțeles, retrogradarea. Și mai ciudată este comportarea lui Sebastian Letteriu 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 propriei 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, vremelnice, 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 multșor să-și examineze conș-

tiința în timpul orelor de producție. Pentru a-și duce la sfîrșit misiunea, împărțea altora corespondența.

Prin folosirea mai multor mijloace artistice, adevocate 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 foarfeca în aer ca pe o sabie; aveau aerul unor sultani care, cu spada în mîină, își îmbogățeau mereu haremurile“. Atît de departe merge automatizarea 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 foarfeca“.

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

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: „Nu-mai fie / se-nchină tainic / sufletul meu, / alcătuire mereu schimbătoare, / slăvite Proteu.“

Intra-devăr, o „alcătuire mereu schimbătoare“ prezidează evoluția lirică a lui Dan Deșliu. Metamorfozele acestei poezii sînt multiple și conferă poetului un contur fluctuant. Cercefind „Caietele de poezie ale Revistei Fundațiilor“ apărute în luna mai 1946 și februarie 1947, Emil Manu (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

\*) E.P.L., 1969.

poetului / 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? Intrebări 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 / raze lungi de răchită. / Parcă și gîrla se legăna, / stuful, șuvița / de soare subțire, / și tu, legănată-n privire / ca-n vînt o lălea“ (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. Afirmînd 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 reproșea într-un interviu nu prea îndepărtat), ci ea vehicula emoții și stări poetice necontrafăcute. Și spre deplina împăcare a conștiinței noastre, vom mai afirma că în orice fază a litericii 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, fugăr, în discuție.

Revenind la *Drumul spre Dikson*, vom observa că volumul surprinde prin capacitatea de interiorizare a poetului. Poemele cuprinse între copertile recenței 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 câteva poeme, spre a indica acea sinuozitate interioară de care aminteam: „Peste zi, de asemenea, nu / mai mă-nfioară a pierzare / vreun heruwim care bătu / din aripi și se petrecu, / uitînd vîzduhul pe tro-tuare... / Toate plutesc spre zorii de zi / ca într-o ceață de melancolie. / Soarele cînd va veni, / toate n-or să mai fie... Poate și așa trebuie să fie, / poate că visul intru-pat întocmai / ne-ar face fericiți din cale-afară, / dînd peste cap / eterna-nșeplecune / din firea lucrurilor, care spune / că datorită umbrei / lumina-i mai clară, / și dragostea-i atît de dulce / cîteodată, / pentru că îndeobște-i amară, / și toamna-i tot un fel / de primăvară, / și cea mai frumoasă parte a duminicii / e sîmbătă seară“

## horia oprescu

### puia florica rebreanu: „zilele care au plecat“ \*)



\*) E.P.L., 1969.

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 senzational, de pitoresc, de goană după melodramă, de anecdotic iefim, solicitînd emoția la modul unecori polițist ori foiletonist. 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 mîna strașnicului nostru epic.

Cu sensibilă „devoțiune” Puia Vasilescu-Rebreanu 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 încînte. (Ca unul ce cunosc acest gen foarte dificil — și îngrat! — 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, cinsteste amintirea lui Ibsen. Sîntem în 1928. Liviu Rebreaanu reprezintă România. Notele lui, reînviute 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, Crășorul, Ciuleandra, Amîndoi...*

...Iată informația rară asupra unei lucrări doar de puțini cunoscută și asupra căreia se reproduce facsimilul: *“Osinda — un act (32 pag.) de Liviu Rebreaanu”*. Iar data ne situează înainte de transmutarea scriitorului la București: „1908, *Prislop...*”

În atîtea alte file, descoperim pe Liviu Rebreaanu înregistrat desenator de scene, de tipuri...

Sau, într-un anume loc, notația lapidară însă atît de cuprinzătoare: *„Joi 22 decembrie 1932. În sfîrșit! Liber! Isprăvit Răcoala 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 scriitoricească, 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 Rebreaanu, 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 constructor de momente epice, zgrunțuroase, cioplite în granit, răzbat, zic, felurite înflorituri dulci de fraze, duoase și tandre. Este singurul chip în care sufletul senin și optimist al prozatorului apare în desăvîrșita și senina lui alcătuire...

virgil gheorghiu

●  
**ion sofia  
manolescu :**  
**„pînă unde  
pot muri“<sup>\*)</sup>**



Poezia lui Ion Sofia Manolescu e suprasaturată de imagism. Un imagism 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 mesteacăn / obraz de pușcă / obraz de lup / Are iarna obraz de vulpe albastră / Are iarna obraz de Februarie / Are iarna obraz de fierăstrău / obraz de iarbă / obraz de pălămidă / are iarna obraz de lăcustă sărată.”

Ca dispoziție psihică I. S. Manolescu e un desnădăduit. O concentrație maximă de pesimism o găsim în poezia „Luntrea”, demnă de orice antologie: „M-am lovit de o piatră-n adînc. / Noaptea îmi atîrnă la oblînc. / Mă ridic, mă prefac într-o undă, / dar nimeni nu vrea să-mi răspundă. / Zămisliută din sunetul verde / Privighetoarea în piatră se pierde / Trecînd pe sub fulger involtă. / Cîntarea încerc s-o arunc peste boltă. / Dar cineva nevăzut / Cineva din pămînt / Mi-a smuls din potir întiul cuvînt / Mi-a smuls un ochi, o aripă / S-a jurișat în copac și în prîpă / Fără să știe că între mine și între / N-am mai rămas decît luntre”.

**traian iancu :**  
**„dragostele mele“<sup>\*\*)</sup>**

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 mină, descîlcind lîna 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, debutfînd, 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-

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 chiuiturilor de horă, a chemărilor cîmpenești. Fericita lipsă a frînei lasă 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 / Trimis spre țării / Ca să sărute trilul unei ciocîrtii”. Într-un „Imn României” e păstrat eminescianul „dulce”. Intenția e vădită, scutind pe poet de acuza remisenșentelor.

Din ciclul „Eliberare” desprind o frumoasă strofă de scrutare în viitorul dorit de toți, cînd omul demiurg va

\*) Ed. Tineretului, 1969.

\*\*) E.P.L., 1969.

dirija etica întregului cosmos: „*Mi-e dor de viitorul ce-n hohote-o să ridă / De orice-alcătuire nedreaptă, rece și hîdă, / Cînd mai presus de toate, va fi-nflorirea vieții / Iar pe pămînt și-n stele, vor scrie legi poeții!*“ //

În general, Traian Iancu păstrează-n vers o amprentă populară. Mai pregnantă apare în „trei cîntece din ceteră“. „Balada pentru hangîță“ are sa-

voare și farmec, cu discrete unduiri senzuale; hangîța-i plătește lăutarului orice cîntecel „...*sub cercel, / Cu-n sărut dat cu-nfocare / Mai setos ca Țata 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...

## **mihai constantinescu : „izvorul nopților albe“\***

Mihai Constantinescu a fost învestit poet printr-o lapidară recomandare a lui T. Arghezi pusă în fruntea plăchetei 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 mirtul succeselor de violonist, se mărturisește că e „singur și neștiut“, ceea ce constituie o contradicție dacă ne gîndim la deseale 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 / Uezuvii 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, despuiat de balast filosofic. Poetul plămuziește 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 sfintele-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 prezentimentul 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 desmînti.

\*) E.P.L., 1969.



veronica  
porumbacu

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 lăsaus și după dispariție o stare aleasă. Măsura ei însă o dă abia acest volum care poartă amprentele unui debut autentic: prosepă, euforie, feminitate. În legătură cu această din urmă însușire, mi se pare inexplicabilă jena unor lirici de propria lor natură. Fieră, ar fi pleonastic epitetul „viril“ aplicat culegerii de versuri ale unui poet. Dacă înțeleg însă de ce ar suna deranjant de nu chiar insinuant afirmația că lirica poetului X are o delicatete 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 Labé și o Anna de Noailles, și o Else Lasker-Schuller și o Elena Uăcărescu nu are nimic jignitor. Dimpotrivă. Căci nu genul, speța, contează, ci împlinirea ei. Dacă intrarea în „templul poeziei“ are încă ecoul unor pași timid-înfricoși de ritualurile solare oficiate înăuntru, poezia însăși a volumului e, violent, o poezie a eului: „Eu... am să vă mărturisesc / De fapt n-am auzit niciodată / Tropotul roșilor Carului Mare... / Eu vreau să vă vorbesc de noi / De

\*) E.P.L., 1969.

mine deci“. De ea, de o făptură umită de lume — o lume reclădită „cu singe și lacrimi“ — pe care Smaranda Jelescu o privește „puțin amefită“, amănându-și zborul în așteptarea creșterii aripilor. O poezie răspicat tinără, a unor tineri cu singele iute, care se simt datorii a fi, tocmai în această lume reclădită, mai frumosi decât predecesorii trudiți: „Ah, tinerii aceștia serioși, nebunii timeri serioși de azi! / De ne-ați născut din țipătul luminii / Și-acuma ne priviți timizi / O, așteptați!“ Poeta trăiește un acord euforic cu vârsta ei și a țării, aleargă în zori cu tălpile goale prin iarbă, plângând „de fericirea timpului“. Ii plac dansurile pe malul lacurilor fulgerate de lumină, cuprinderea cerului cu brațele, mistuirile în soare, ochii duruți de atâtea stele într-însele, hohotele mării împodobite cu „mimicuri, sclipiri efemere, dantelă și lună / plângând fără rost, ca Ofelia“. Nu odată își mărturisește nostalgia romantismului (de unde noul „Solveigslied“). O sferie „plecările din sentimente“, despărțirile, o încintă „prieteni mei, băietani risipiți „...îi place risipirea generoasă din care își face un „crez“, chiar dacă uneori dăruirea implică sacrificiul tinereții și aspirații rămase pe drum („Toți v-ați aruncat în vis / Cu un curaj nebănuț, / Treji de noaptea cu soarele ars / Alergați după timpla lumii /.../ nopțile acestea / Arse de soarele căzut“), își revarsă sarcasmul împotriva „brutelor calme“ sau a filistinismului respectabil („Duminică, domnilor, e o zi plecticoasă... / Și atâtea 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, spălîndu-se de toate minciunile, se îndrăgostește candid, aprig, cu exclamări care aduc aminte de Magda Isanos („Limpede lacrimă toamna / Doamne, ce patimi căzute din rid / Fosnet 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 greșală“), 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. erișan

## ion bujor pădureanu : „frumoasa cocoșată“\*)



„Frumoasa cocoșată” e un volum de proze pitorești, în care ceea ce frapază întâi e lexicul.

Fundalul epic este cel ardelenesc, propensiunea autorului mergînd spre mimarea, uneori prea veristă, a limbajului. Iată de ce, la prima lectură, poate stîrni nedumeriri. Cînd pe o pagină de proză ne izbește de sus pînă jos un dialog întrerupt, compus din adverbe 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 urît o scrieți voi, ăștia deștepții... Știți voi ce-i aia pădure, de-o scrieți cu litere cocoșate? strîmbe. Cîrlige... (...) Cum să nu mă opresc la pădure!... Mai strigă v-o nație așa fain păduree?!... Aici are culcuș moartea, bucuria, durerea... Gata“.

Multe din prozele lui Ion Bujor Pădureanu nu 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 să citești bucată de zece ori că tot nu vei înțelege mare lucru. Mă refer cu deosebire la „Gheo întii împărat”, în care epicul e încărcat cu ucideri barbare, relatate toate într-un jurnal întrerupt, îngreunînd totul.

\*) E.P.L., 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 monotonică.

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 rindul 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 mereau 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 teatrul radiofonic și teatrul televizat, nici opera, nici chiar ciroul și spectacolul de estradă. Subscriem, de la început, la ideea că „destinele istorice, de largă perspectivă ale teatrului, sînt decise de dramaturgie și literatură“, că „drumurile sale nu pot fi altele decît ale noastre, și nu altele decît 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, decît freamătul cînd difuz, cînd mai zgomotos care precede totdeauna prima lovitură de gong.

Cele „9 interviuri-simultane cu nouă scriitori“; răspunsurile directorilor de scenă asupra stagiunii în curs; cuvîntul dramaturgilor, al actorilor (impresionată „distribuție“!) le-am vedea înscrise în acea „cuprindere orizontală“ despre care se pomenesc 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“. Cîtăm: „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“. Pledînd pentru un teatru politic — „ferment structural, în scrisul și arta noastră, de la începuturi, și 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“ sînt 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 marea 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 atît în articolul lui Alexandru Balaci : „Nevoia de sinteritate“, cînd cere un maximum de adevăr și de credință în creația artistică, cît și în cel al lui Eugen Barbu : „Logica lui 2 × 2“ cînd revendică vindecarea teatrului „de snobism, de înfumurare, de tendință 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 căutîndu-i o interpretare) și Adrian Marino, acesta văzînd-o în „căutarea autenticului, a firerescului, 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 „Maria 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.

I. d.

## „amfiteatru“, sept. 1969

Revista studentească „Amfiteatru“, numărul pe septembrie 1969, beneficiază de cîteva 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 discearnă 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 eseuul său, ridică problema foarte interesantă a relației — uneori paradoxale — dintre scriitor, ca existență umană, ca prezență culturală vie, și opera sa — careia 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 lor 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 încărcată 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 în „Mercedesul alb“ este încă în căutarea unui stil propriu, sugerînd însă că, dincolo de verbozitatea sa vicioasă, 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 ne-semnificativ. 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

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 Mariei 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 conlocuotoare (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 esuri ale poetului despre opera lui Brâncuși. Cităm cîteva alinate din aceste esuri a căror traducere și selecționare o datorăm lui V. Stanciu :

„Revolta lui Brâncuși împotriva retoricii 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 pămînt 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.

vl. b.

## „znania” nr. 10/1969

Al. Mihailov schițează, în linii mari, evoluția poetică complexă și interesantă a lui Ilya Selvinski. El a fost, în cursul anilor 20, unul dintre liderii curentului constructivist, din care făceau parte Vera Inber, Eduard Bagrișki, 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 cuvîntului“, cum îl caracterizase Lunacearski, ce-i drept, de „o virtuozitate cam excesivă“.

Urișele procese generate de Revoluția din Octombrie, avîntul industrializării, au fost receptate de constructiviști în aspectele lor tehnice, fascinante prin proporțiile lor. Perspectivele transformărilor revoluționare văzute prin această prizmă 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 reprimarea effluviilor lirice și a elementului emoțional în poezie. De aici au derivat experimentele constructive, care au imprimat creației lor un raționalism și un schematism auster, un ermetism accentuat prin extravaganța 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 schematismul sec și artificialul adesea gratuit al lexicului, ca și fronda individualistă a „poeziei mecanizate“, au început să cedeze locul 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 constă în adîncirea 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 din 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 numeroasele 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 încercătura 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 un întins reportaj semnat de A. Gvozdeva despre republica Buriată, așezată dincolo de lacul Baikal. Vestigiile hunice; monumente din epoca fierului, unice în lume, străvechi meșteșuguri păstrate (mai ales sculpturi și ornamente în lemn) sînt confruntate cu industriile moderne, determinînd pe plan sociologic restructurări semnificative, cu implicații în cultură și altele. Epoca noastră e prezentă aici, cu deschideri originale spre viitor.

i. p.

## „la quinzaine littéraire“ nr. 79/1969

Ne-am obișnuit să știm că la Centrul Cultural Internațional de la Cerisy-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-

cuțiilor a constituit-o problema literaturii în învățământ. Într-un articol intitulat „Trebuie predată literatura?” Serge Doubrovsky prezintă câteva din aspectele consfătuirii.

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 cât de tenace pe atât 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 nu 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 atât. 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 atât 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 „continuturilor mitice (liturghii și ritualuri

sociale) ale axiologiilor și ideologiilor”.

Și, în fine, o cerință: studiul literaturii să aibă un caracter cât mai științific. Întrebarea firească este însă: pe ce știință trebuie fundamentat? În sensul acesta câteva intervenții au arătat izvoarele îndepărtate ale unei asemenea tendințe, cât și rolul lor pozitiv. De pildă H. Gandillac a amintit că problema se punea la fel în cultura medievală, când, 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 premiză în receptarea formei și substanței expresive și deschizând orizontul către valori estetice, deși chiar și H. Gandillac afirmă mai departe că revendicarea „esteticii” propriu-zise nu va avea înfiietate decât 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 decât de a arăta existența „codurilor și subcodurilor” determinând exact valoarea poetică”. Nu sîntem într-un totu 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 decât un interes „istoric” raportat la o anume 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 semnificat 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 diferite 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 + 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.

Gérard Genette introduce în colochiu 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 Backès (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 crețulescu

## „le figaro littéraire“ nr. 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 André Maurois.

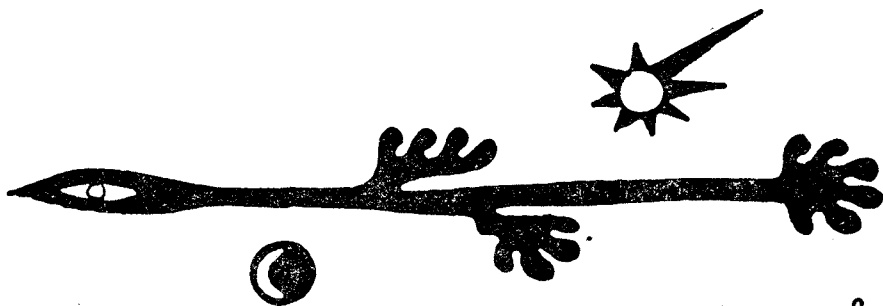
„Maurois, ou la générosité du talent” este o mărturie afectivă, o evocare în spiritul unei distinse și sensibile aprecieri pentru acela care dispărând cu doi ani în urmă a lăsat în memoria celor care l-au cunoscut o rară întrunire de valențe artistice. Printr-un limbaj cald și metaforic Maurice Druon 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, Disraëli și Chateaubriand, Hugo, Lyautey, Fleming, 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.



al

# cuprinsul

revistei „viața românească”

pe anul 1969

## EDITORIALE :

VIATA ROMANEASCĂ : Alegerile, prilej de largă consultare a maselor (nr. 2) — ȘTEFAN LUCA : La două decenii (nr. 3) — VIATA ROMANEASCĂ : Semnificațiile istorice ale lui 9 Mai (nr. 5) — VIATA ROMANEASCĂ : Programul de viitor al societății noastre socialiste (nr. 7) — VLAICU BĂRNA : Congresul unanimeselor aspirații (nr. 8).

## 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

## 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 Bolintineanu călător (*150 de ani de la naștere*) (nr. 4).  
GHEORGHE ZANE : Bălcescu 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).

### Eminesciana

DUMITRU COPILU-COPILLIN : Documente eminesciene  
B. ANDI : Lucian Blaga, editor al poeziei eminesciene  
VIRGINIA CARTIANU : Trei „testamente poetice”  
S. BĂLAȘESCU : Bibliografii eminesciene  
C. C. DUMITRU : Un convegnio 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 : Vinătoarea regală (*nuvelă*).  
VIRGIL TEODORESCU : Dig ; Berze ; Păuni ; Hipocampi.  
HARALAMB ZINCĂ : Secretul orei „H” (fragment).

MAREA REVOLUȚIE SOCIALISTĂ  
DIN OCTOMBRIE 1917—1969

(nr. 10)

EVGHENII EVTUSENKO: Exploratorii viitorului; „Da” și „nu”; „Sufăruri”; „Vouă, oameni” (în rom. de Alexandru Grigore).  
IURI KAZAKOV: Urta (nuvelă, 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, MARIA LUIZA CRISTESCU, DANA DUMITRIU, A. D. MUNTEANU, AL. I. ȘTEFĂNESCU, DAMIAN NECULA, FLORIN MUGUR: Actualitatea lui Anton Pann (nr. 11).

POEZII LUMII

RITSOS IANNIS: O nouă Victorie; Tocmai atunci; Lăcomie; Continuitate; Tratament; Insingurare (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 fi știut... (nr. 11)  
DIMOV LEONID: Mărul cunoștinței (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: Când văd; Și acum; Până când (nr. 4)  
MANOLESCU ION SOFIA: Călătorie în timp; Alt altceva; Lacrima Styxului; Freământul arlechinului; Debut (nr. 3)  
MUGUR FLORIN: Liniște; Baracă de bălci; Elegie cu printzi; Oaș undeva; Trei viziuni ale războiului; Ordine (nr. 9)  
PANĂ SAȘA: Poemă cu motto; Nu-mi pare ciudat (nr. 6)  
ROBEANU HORIA: Vocația fericirii; Moment de toamnă; Atunci; U; Arheologie (nr. 7)  
TAUȘAN VICTORIA ANA: Pământul (fragmente dintr-un poem) (nr. 2)  
VRÂNCEANU DRAGOȘ: Ciclu de iarnă (nr. 5)

FRAGMENTE DE ROMAN,

NUVELE, SCHIȚE,

REPORTAJE, DIVERSE

BOTEZ DEMOSTENE: Preludiu la un memorial (nr. 3) — Memorii — G. Ibrăileanu (nr. 10)  
CONSTANTIN ILIE: O iscusită; Ciinile înlăcrimat; Paharul (schițe) (nr. 3)  
CONSTANTINESCU OVIDIU: Toboșarul (nuvelă) (nr. 9)  
CRISTESCU MARIA LUIZA: Bal-tazar (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 Ar-bure (cu o introducere de Florența Albu) (nr. 5)  
 ILIESCU ADRIANA: Fosta mea lo-cuință (schiță) (nr. 2)  
 JIANU NICOLAE: Manechine (nr. 11)  
 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 (schiță) (nr. 2)  
 NEGOITESCUL ION: Jurnal 1948 (nr. 7)  
 ORLEA IOANA: În coasta dealului (nuvelă) (nr. 3)  
 PETRESCU RADU: Didactica nova (nr. 6)  
 POPESCU PETRU: Înnotul în ceață (nr. 1)  
 ROBOT AL.: Music-hall (nr. 11)  
 TUDORAN RADU: Italia — în „oglinzi retrovizoare“ (nr. 5)  
 URSU TUDOR: Triptic (nr. 4)

#### SCRIITORII ROMÂNI CONTEMPORANI

BĂLU ION: Al. Philippide prozator (nr. 3) — Un poet antifascist: Geo Dumitrescu (nr. 10)  
 CROHMĂLNICEANU OV. S.: Per-pessicius — critic literar (nr. 1)  
 HORODINĂ GEORGETA: Camil Petrescu — romancier modern (nr. 3)  
 PASCADI ION: Coordonate ale gîndirii lui Mihai Ralea (nr. 4 și 5)  
 PILLAT DINU: Adevărul ultim al poeziei în accepțiunea lui Tudor Argezi, Ion Barbu și Lucian Blaga (nr. 9)  
 RADIĂN SANDA: Proza lui D. R. Popescu și dezbaterile etice (nr. 7)  
 TUDOR EUGENIA: Timp și loc în povestirile lui Sadoveanu (nr. 11)

#### SCRIITORII 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 enigma-tice la „Viața românească“ (nr. 9)

#### SCRIITORII STRĂINI CONTEMPORANI

BIBERI ION: Simone de Beauvoir (nr. 10)  
 BUCUR MARIN: Sociologia litera-turii — 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 roma-nului modern și contemporan englez (nr. 9)  
 CĂLIN VERA: Structuri alegorice în literatura contemporană (nr. 1)  
 CREȚULESCU IOANA: Cernitarul André Gide (construcția dublei rea-lității) (nr. 11)  
 GROSU JEAN: Actualitatea operei lui Karel Capek (nr. 1)  
 IOSIFESCUL SILVIAN: Oratorie și literatură; aforistică (nr. 2)

#### ACTUALITATEA LITERARĂ

BĂLU ION: Scriitori străini în vi-ziunea criticilor români (nr. 5) — Sinteze asupra literaturii contempo-rane (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 bol-nave“; Paul Georgescu: „Coborînd“ (nr. 3)  
 FLORESCU VASILE: Cîteva aspecte ale criticii și istoriografiei post-că-linesciene (nr. 7) — Critica și anti-critica (nr. 10) — G. Ivașcu și pro-blematica literaturii vechi (nr. 11)  
 HORODINĂ GEORGETA: Cerneala invizibilă (nr. 8)

NEGOITĂSCU ION : Nicolae Breban și realismul actual (nr. 2) — Radu Stanca și simetriile (nr. 10)  
 NITĂSCU M. : În căutarea identității (nr. 8)  
 PETROVEANU MIHAIL : Fidelitatea poeziei (nr. 9)  
 PIRU AL. : Patru poeți (nr. 5)  
 POPĂSCU 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. Baconsky) (nr. 3)

#### TRIBUNA

##### Poezia lui MARIN SORESCU

LOCUSTEANU R. A. : Momentul realist al poeziei soresciene (nr. 7)  
 NITĂSCU M. : O modalitate pe care am numi-o travesti... (nr. 7)

#### DISCUȚII

*Ancheta „Vieții Românești“* (nr. 10)

##### CAPODOPERA NECUNOSCUTĂ

Răspund : Al. Andrițoiu, Ștefan Bănuțescu, Demostene Botez, Constantin Chiniță, Radu Coșău, Dan Cristea, Ov. S. Crohmălniceanu, Gabriel Dimisianu, Leonid Dimov, Mircea Iorgulescu, Dan Laurențiu, Ion Negoitescu, Mihail Petroveanu, Veronica Porumbacu, Nichita Stănescu, George Timcu, Gheorghe Tomozei, Laurențiu Ullici

#### 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. Roșca (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 : „Sfirșit de spectacol“ de Ov. Constantinescu (nr. 8)  
 BIBERI ION : Al. Philippide : „Scriitorul și arta lui“ (nr. 4) — Cicerone Theodorescu : „Țărnuț singuratic“ (nr. 7)  
 CROHMĂLNICEANU OV. S. : Zaharia Stancu : „Ce mult te-am iubit“, „Șatra“ (nr. 2) — Ștefan Roll : „Os-pățul de aur“; Gellu Naum : „Athamor“ (poeme) (nr. 4) — Romane ale tinenilor : „Singuri“ de Aurel Dragoș Munteanu; „Până la dispariție“ de Vintilă Ivănceanu (nr. 5) — „Blănușile oceanelor“ de Virgil Teodorescu; „Ambitus“ de Nina Cassian (nr. 9) — „Viața și opiniile lui Zaharias Lichter“ de Matei Călinescu (nr. 10) — „Serenada la trompetă“ de Sinziana Pop (nr. 11)  
 KRASNĂSĂSKI VLADIMIR : „Evoluția formelor genului liric“ de Edgar Papu (nr. 10)

PAPU EDGAR: „Eseurile“ lui N. Tertulian (nr. 2) — „Euphorion“ de Nicolae Balotă; „Unde și interferențe“ de Mariana Șora (nr. 9)

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) — Dezbatere etică în dramaturgia românească (nr. 8) — Comedii sentimentale cu 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 prohibitivitatea absolută (nr. 4) — Discurs pe marginea artelor deconative (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)

TOMOZEI GHEORGHE: Noi și luna (nr. 8)

### PE MARGINEA CĂRȚILOR

BOTEZ DEMOSTENE: Ion Crețu: „G. Ibrăileanu: restituiri literare“ (nr. 2)

BUCUR MARIN: Florența Albu: „Himera nisipurilor“ (nr. 9)

CRETULESCU IOANA : „Exegeze“  
de Geo Șerban (nr. 10)

FLORESCU VASILE : Henri Wald :  
„Realitate și limbaj“ (nr. 4)

MANU EMIL : Virgil Gheorghiu :  
„Curent continuu“ (nr. 4)

MIRESCU V. VIRGIL : Lucian Blaga :  
„Zări și etape“ (nr. 2) — Istoria  
artelor plastice în România (nr. 3)

MOGLESCU V. : Ștefan Popescu :  
„Pașala“ (nr. 4)

NITESCU 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 :  
„Prietena 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 Manu ; An-  
gela Croitoru ; Nicolae Ioana (nr. 5)  
— Andrei Radu ; Petru Popescu ;  
Aurelia Batali (nr. 7) — Maria Va-  
ler ; Gheorghe Grigurcu ; Petre  
Stoica ; Ion Drăgănoiu (nr. 9)

### REVERS

MUGUR FLORIN : Nume care nu  
sînt la modă ; Soarta unei cărți ;  
Un ciclul 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 pămînt ? ;  
Notă cu privire la poezia  
sentimentală ; O carte uitată ; Pro-  
zatori (nr. 4) — „Fără excepție“ ;  
În treacăt ; Caiet (nr. 6) — Oameni  
veseli ; O poezie ; „Inepții“ ? (nr. 7)

### CRONICA

BOGDAN RADU : Gheorghe Petrașcu  
(nr. 7)

BOTEZ DEMOSTENE : Un luptător  
pentru democrație (nr. 4)

CARDAȘ GH. : Alexandru Vlahuță  
(nr. 11)

MANU EMIL : In memoriam Ion Mi-  
mulescu (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  
Haskil (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 Petrace: „Dincolo de aparențe“ (nr. 2)
- ANTON EUGENIA: Horia Oprescu: „Scriptori 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 Sédar Senghor: „Jertfele negre“ (nr. 8).
- B. MARIN: Dinu Pillat: „Mozaic istorico-literar“ (nr. 9)
- BACIU ALEXANDRU: Petre Stoica: „Arheologie blîndă“ (nr. 2)
- BALTAZAR CAMIL: Constant Ionescu: „Camil Petrescu — amintiri și comentarii“ (nr. 2)
- BĂLĂȘESCU SEVASTIA: Tudor Argehi: „Caseta cu bucurii“ (nr. 2) — Ion Crețu: „Mihai Eminescu — biografie documentară“ (nr. 9)
- BĂRNA VLAICU: Dumitru Trancă: „Arcade“ (nr. 3) — I. Valerian: „Cara-su“ (nr. 7)
- BOTEZ DEMOSTENE: Mircea Mălița: „Repere“; „Sfinxul“ (nr. 5) — Ioanid Romanescu: „Aberații crômatică“ (nr. 10)
- BOTEZ M. ALICE: Poezia nordică modernă (nr. 7)
- CHIRICĂ D.: Tudor Bogdan: „Cetățile ouîntului“ (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: „Pentr-un hoț de împărat...“ (nr. 5)
- MANU EMIL: Al. Dima: „Principii de literatură comparată“ (nr. 9)
- MINCU MARIN: I. Negoîtescu: „Sabasios“ (nr. 1) — Ion Tudor: „Seara întîlnirilor“ (nr. 7)
- NECULA DAMIAN: Ion Drăgănoiu: „Aproape sonete“ (nr. 8) — Dragoș Vrânceanu: „Poezii“ (nr. 10) — Mircea Constant: „Praguri“ (nr. 11)  
P. V.: Emil Manu: „Incunabule“ (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 Szémér: „Serieri“ vol. I (nr. 3) — Angela Croitoru: „Iluminare“ (nr. 4) — Claus Stephani: „Întrebarea scoicii“ (nr. 7) — Mihai Dragomir: „Dor“ (nr. 10) — Doina Sălăjan: „Transfigurări“ (nr. 11)
- PUȘCARIU EMIL: Al. D. Rădulescu: „Sandu Ronca“ (nr. 2)
- RADIAN SANDA: Ștefan Stoian: „Pe malul fluviului, departe“ (nr. 2) — Maria Luiza Cristescu: „Dulce Brigitte“ (nr. 6) — Ion Pop: „Ăvanguardismul poetic românesc“ (nr. 9)
- S. TRAIAN: Horia Aramă: „Dumnezeu umbra descult“ (nr. 1)
- SOLACOLU BARBU: Alexandru Balaci: „Studii italiene“ (nr. 5) — Ion Pillat: „Portrete lirice“ (nr. 10)
- STĂNESCU CONSTANTIN: Alexandru Balaci: „Francesco Petrarca“ (nr. 3)
- STĂNESCU RADU: Marin Porumbescu: „Ucișagul 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 Caremina: „Harfe uitate“ (nr. 7) — Corneliu Sturzu: „Restituierea jocului“ (nr. 9) — Dan Rebreanu: „Dacă vrei să fii bărbat“ (nr. 11)

- TIMCU 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 Petrescu : „Măgura vulpii“ (nr. 7)
- TUDOR EUGENIA : Vladimir Colin : „Dincolo de zidul de neon“ (nr. 4) — Octav Păscăluță : „Ucigașul va veni singur“ (nr. 6) — V. Porumbacu : „Drumuri și zile“ (nr. 11)
- TANȚU CORNEL : Ștefan Popescu : „Adio, Xenia Vilari!“ (nr. 8)
- VLAD C. : \*\*\* : „Viitorul ? Atenție!“ (nr. 4)
- ZALIS H. : Otto Stark : „Iedera“ (nr. 1) — George Demetru Pan : „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 Clezio : „Terra amata“ (nr. 2)
- DANIEL L. : Françoise Sagan : „L'amant de corps“ (nr. 9)
- PORUMBACU VERONICA : Michel Dard : două romane (nr. 2)

- 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 littéraire, nr. 4
- Îașul literar, nr. 5
- Inostrannaia literatura, nr. 3, 9
- Les lettres nouvelles, 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 littéraire, nr. 6
- Ramuri, nr. 11
- Revue internationale des sciences sociales, nr. 1
- Rinascita, nr. 7
- România literară, nr. 1, 3, 9
- Secolul 20, nr. 1, 11
- Les temps modernes, nr. 10
- Tribuna, nr. 6, 9, 10
- Urzica, nr. 9
- Voprosi literaturii, nr. 4, 6, 7, 10
- Znamia, nr. 2
- Zvezda, nr. 11

## caietele „vieții 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, Feijö Samuel, Genaru Ovidiu, Lungu Al., Michaux Henri, Pandău Platon, Sterian Paul, Teodorescu Virgil, Vladimir Simon

Nr. 3. *Lirica feminină*

Albu Florența, Bachmann Ingeborg, Banuș Maria, Burkhart Erika, Buzea Constanța, Cassian Nina, Chedd Andrée, Dan Ileana, Helka Leena, Iulian Rodica, lirică japoneză (cîntece de gheșe), Laluah Aquah, Melinescu Gabriela, De Noailles Anna, Porumbacu Veronica, Sachs Nelly, Sodergran Edith, Ștefan Florica, Tăcoi Cristina, Taggard Genevieve, Wine Maria, Zamfirescu Violeta

*Nr. 4. Variabile*

Alain, Beniuc Mihai, Eliot T. S.,  
Hébert Anne, Necula Damian, De la  
Rochefoucauld Edmée, Sălăjan  
Doina, Suarès André

*Nr. 5. Thalia și Eutherpe*

Boureaanu Radu, Ciubotărașu Ștefan,  
Cocteau Jean, Hughes Langston, Ian-  
culescu Dinu, Ionescu Demetrian  
Tina, Ionescu Eugen, Lindsay Va-  
chel, Perse Saint-John, Rudof Ștefan,  
Tacoï Cristina

*Nr. 6. Poeți români  
în lirica franceză*

Boeșteanu Aurel Gheorghe, Cătanuțene  
Charles-Adolphe, Fondane Benjamin,  
Hajdeu Iulia, Luca Gherasim, D.  
Noailles Anna, Sernet Claude, Ste-  
riadi Mihail, Trost D., Tzara Tris-  
tan, Vacaresco Hélène, Voronca  
Iliac

*Nr. 7. Pictură-poezie*

Alberti Rafael, Albu Florența, Banuș  
Maria, Boureaanu Radu, Brauner  
Victor, Dimov Leonid, Frunzetti  
Ioan, Jitescu George, Kandinsky Vas-  
sili, Levi Peter, Lorca Federico  
Garcia, Melinescu Gabriela, Pardău  
Platon, Pound Ezra, Tardieu Jean,  
Voisard Alexandre, Zamfirescu Vio-  
leta

*Nr. 8. Laudă peisajului românesc*

Alecsandri Vasile, Argezi Tudor, Ba-  
covia George, Banuș Maria, Barbu  
Ion, Bârna Vlaicu, Blaga Lucian,  
Boureaanu Radu, Ciurunga Andrei,  
Dragu Victor, Eminescu Mihai, Goga

Octavian, Grigore Alexandru, Istrate  
Ion, Iuga Ion, Iulian Rodica, János  
Bartalis, Jonckheere Karel, Meli-  
nescu Gabriela, Necula Damian,  
Păunescu Adrian, Pillat Ion, Scherg  
Georg, Voiculescu Vasile, Zamfirescu  
Violeta

*Nr. 9. Sonetul*

Alexandru Matei, Aligheri Dante,  
Apollinaire Guillaume, Baudelaire  
Charles, Boureaanu Radu, Bruno  
Giordano, Cassian Nina, Chirică Ne-  
culai, Cîrneți Radu, Cocteau Jean,  
Doinaș Ștefan Augustin, Gavril Ma-  
tei, Iuga Mona, Mallarmé Stéphane,  
Moore Merrill, Negoșescu Ion, De  
Nerval Gérard, Porumbacu Vero-  
nica, Rilke Rainer Maria, Rimbaud  
Arthur, Robinson Edwin Arlington,  
Schlegel August, Shakespeare Wil-  
liam, Szábo Lőrinc, Teodorescu Vir-  
gil, Tomozei Gheorghe, Valéry Paul,  
Vasiliu Radu

*Nr. 10. Orizont poetic 1969*

Baltazar Camil, Buzea Constanța,  
Crînguleanu Ion, Croitoru 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, Bosschére Guy de, Botez De-  
mostene, Breton André, Cummings  
Estlin Edwards, Curci Lina, Doinaș  
Ștefan-Aug., Durrell Lawrence, Lar-  
baud Valéry, Michaux Henri, Siveti-  
dis V., Tăușan Ana Victor, Teodo-  
rescu Virgil, Thomas Dylan, Vrán-  
ceanu Dragoș