JEAN STAROBINSKI — FRAGMENTE ESTETICE • VÎRSTA CANDORILOR • ARTE

Proletari din toate țările, uniți-vă !

ANUL XVI
Nr. 22 (579)
Sîmbătă
2 iunie
1973
10 pagini
1 leu

Luceafărul

Săptămînal editat de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Dialectica revoluției

Revoluția burghezo-democratică a chemat în mod nemijlocit masele populare din toate cele trei țări române la înfăptuirea unor transformări ce vizau în esență formarea statului național unitar, modern, independent, democratic. Principala revendicare socială era abolirea relațiilor feudale, a iobăgiei și improprietărirea țăranilor. Revoluția a avut caracterul cel mai complex în Transilvania, din cauza ascuțirii contradicțiilor naționale, a luptelor ce au continuat aici pînă în vara anului următor, 1849, cînd în aproape tot restul Europei reacțiunea ieșise victorioasă demult. Revoluția a avut însă un remarcabil caracter unitar în cele trei țări române, atît prin program, prin strînsele legături dintre conducători, prin manifestarea conștiinței unitare a maselor și chiar prin unele acțiuni organizate. Centrul spre care gravita revoluția, de unde porneau inițiativele comune și acțiunile de coordonare, era Țara Românească. Un rol de seamă în pregătirea revoluției l-a îndeplinit cultura — învățămîntul, presa, literatura —, a cărei dezvoltare era strîns legată de procesul formării și afirmării națiunii române. Întreaga generație a luptătorilor revoluționari de la 1848 a crescut la flacăra ideilor de libertate și progres. Revoluția era prevestită de o serie de mișcări sociale și conspirații politice, care au formulat elemente de program și mijloace de înfăptuire deosebit de îndrăznețe, inclusiv lupta poporului cu arma în mînă. „Să facem un trup politic, o nație românească, un stat de șapte milioane de români. La crearea acestei naționalități, la o reformare socială a românilor, bazată pe sfintele principii ale dreptății și egalității, trebuie să țintească toate silințele noastre" — arăta Nicolae Bălcescu în 1847.

Revoluția a izbucnit din plin în Țara Românească prin istorica adunare de la Islaz, din 9 iunie, al cărei program prevedea între altele respectarea autonomiei țării, libertăți democratice, improprietărirea țăranilor, organizarea statului pe baze moderne ș.a. La 11 iunie, revoluția a triumfat și în capitala țării, la București, unde masele populare impun guvernul provizoriu. Regimul revoluționar s-a menținut la putere trei luni de zile, trecînd la înfăptuirea programului de la Islaz. Acum au ieșit la iveală și o serie de divergențe din interiorul conducerii revoluției, îndeosebi în ceea ce privește împroprietărirea țăranilor (faimosul articol 13 din program). Poporul a sprijinit cu eroism noul regim împotriva unor comploturi contrarevoluționare, care ajung pînă la arestarea unor membri ai guvernului, eliberați datorită acțiunii prompte, viguroase, a maselor. Pericolul extern sporea însă tot mai mult. După alegerile pentru constituirea noii Adunări, se creează Comisia proprietății, ale cărei dezbateri (în cursul lunii august), au demonstrat încă odată doleanța legitimă a țărănimii, rămasă, din păcate, nesatisfăcută. O explicație parțială a acestei limite este și de astă dată pericolul invaziei străine. Masele demonstrează cu energie impresionantă pe cîmpia de la Filaret, în cîteva succesive mari adunări populare, pentru autonomia țării, condiție primordială a înfăptuirii reformelor interne necesare. Această cerință a fost afirmată și susținută cu tărie și perseverență și pe plan extern. După o scurtă ezitare, oștirea otomană trece Dunărea și se îndreaptă spre București, unde arestează pe fruntașii revoluției. Pe Dealul Spirei însă (13 septembrie) oastea invadatoare se ciocnește de rezistența eroicilor pompieri și a altor cîteva unități care, deși în luptă inegală, au demonstrat hotărîrea poporului de a-și apăra libertatea. Rezistența populară a continuat să se manifeste în diferite forme, iar o parte dintre conducători reușesc să se salveze și să ia drumul pribegiei. Evenimentele au confirmat aprecierea lui Bălcescu potrivit căreia „libertatea dinăuntru e peste putință a se dobîndi fără libertatea din afară".

Unitatea națională nu a putut fi înscrisă explicit, de la început, în programul revoluției, din cauza adversității imperiilor vecine — care constituiau reazemul reacțiunii feudale în Europa acelui timp. Este un merit, o dovadă de maturitate și realism politic, faptul că conducătorii revoluției au fost conștienți, au înțeles profund evenimentele contemporane lor, pregătind astfel temeinic victoria de la 24 ianuarie 1859. Bălcescu explică pe larg în lucrarea sa „Mișcarea românilor din Ardeal" că românii „n-au pierdut un minut din vedere solidaritatea ce îi leagă cu toate ramurile neației române". Dacă în programele oficiale ale revoluției, unitatea națională nu a putut fi înscrisă ca obiectiv imediat din motivele arătate — mergîndu-se numai pînă la revendicarea independenței administrative și legislative —, masele populare și-au manifestat fierbinte năzuința scumpă a unității naționale. Acest lucru a ieșit în evidență în modul cel mai clar la marea adunare de la Blaj la care, dînd expresie puternicei năzuințe a luptei unite, au venit fruntași ai revoluției din toate cele trei țări române. În istoricul său discurs, Simion Bărnuțiu afirma cu tărie că libertatea unui popor este în primul rînd de ordin național.

„Noi vrem să ne unim cu Țara" — au fost cuvintele simbolice, rostite cu tărie de mase, răspunsul ferm al acestora la politica anexării silite a Transilvaniei, anticipînd mersul ascendent al istoriei. Lărgirea treptată a sferei dezbaterilor asupra acestui obiectiv fundamental al luptei poporului român a permis conducătorilor să înțeleagă că unirea nu putea fi înfăptuită în întregime, simultan, ci într-o primă etapă era posibilă — așa cum a confirmat-o și mersul evenimentelor — doar unirea principatelor dunărene, „cheia de boltă, fără de care s-ar prăbuși tot edificiul național", așa cum scria Kogălniceanu în celebrul program politic „Dorințele partidei naționale". „Cînd două grupe mari de români vor fi constituite una alături de alta (cei din Principatele Unite și cei din Transilvania — n.n.) cine le va putea împiedeca a se uni ? România noastră va exista deci. Orb cine nu o vede" — scria Bălcescu.

Karl Marx a urmărit cu deosebită atenție evenimentele din țările române, subliniind importanța momentelor cheie ale revoluției — adunarea de la Blaj, adunarea de la Islaz, rolul maselor bucureștene în salvarea guvernului provizoriu — precum și lupta tuturor românilor pentru libertate și unitate națională.

Se poate spune că nu a existat țară sau regiune din Europa cuprinsă de revoluție, care să nu fi avut contacte cu revoluția din țările române. Această situație era rezultatul dezvoltării condițiilor care au favorizat desfășurarea revoluției române la nivel european, românii situîndu-se în primele rînduri ale luptei popoarelor pentru libertate și progres, dar era totodată rezultatul unei concepții politice largi, al unui orizont vast, ce înțelegea profund amploarea evenimentelor, implicațiile lor, vastitatea desfășurării de forțe, concepție materializată în planuri corespunzătoare.

Alături de N. Bălcescu în fruntea revoluției au mai stat luptători neînfricați ca Avram Iancu, Eftimie Murgu, George Barițiu, A. Treboniu Laurian, Al. Papiu-Ilarian, T. Cipariu, Axente Sever — în Transilvania —, Ion Ionescu de la Brad, Gh. Magheru, Christian Tell, frații Golești, frații Brătianu, Cezar Bolliac, C.A. Rosetti, Popa Șapcă, Ion Ghica, I. Heliade-Rădulescu — în Țara Românească.

Revoluția de la 1848 din țările române, deși temporar înăbușită, a fost de fapt victorioasă prin urmările ei asupra dezvoltării sociale și politice a României moderne. Toate marile înfăptuiri ce au urmat își au rădăcinile în evenimentul de acum 125 de ani. Modul specific în care s-a desfășurat revoluția în țara noastră a făcut necesară continuarea procesului de desăvîrșire a revoluției burghezo-democratice, încheiat la sfîrșitul anului 1947, proces în cursul căruia se va afirma o nouă clasă socială, forța cea mai revoluționară a societății românești, clasa muncitoare și partidul ei de avangardă.

C. Dobrogeanu-Gherea mărturisea încă în 1892 : „noi am fost crescuți la școala „roșilor" (revoluționarii de la 1848 — n.n.), am fost îmbibați de ideile lor, iar militanții socialiști se considerau ca moștenitori direcți și unici ai spiritelor entuziaste cari au dat naștere revoluției de la 1848". În aprecierea revoluției, mișcarea muncitorească și socialistă sublinia importanța caracterului ei social, dar considera pe bună dreptate, prin glasul organului ei „Lumea Nouă" (1898), că de fapt caracterul dominant a fost cel național, „Multora li se va părea că facem aici o abatere de la doctrina marxistă. Cu toate acestea nu este așa. Departe de a contrazice doctrina marxistă, revoluția de la 1848 privită din punct de vedere național, e o dovadă de lărgimea și profunzimea acestei doctrine în sensul ei cel mai științific". — iată o remarcabilă dovadă a înțelegerii dialecticii socialului, naționalului și internaționalului, a factorilor interni și externi, a unității și diversității, a particularului și generalului în revoluția de la 1848.

„Drepturile țăranului", gazetă ce apărea la București în 1899 ca supliment gratuit al organului „Lumea Nouă" pentru sate publica fragmente din Cîntarea României și mai ales Rugăciunea preotului Șapcă de la 1848.

Mișcarea revoluționară din România va da cuprinzătoare aprecieri asupra revoluției de la 1848 și a consecințelor sale, prin documentele congresului al V-lea al P.C.R., prin scrierile lui Lucrețiu Pătrășcanu și mai ales prin activitatea practică a partidului în pregătirea și desfășurarea revoluției populare, a construirii socialismului. „Revoluția din Ardeal, ca și cele din Moldova și Muntenia, au făcut cunoscut lumii marea sete de libertate și de neatîrnare a poporului român, voința sa de neînfrînt de a scutura jugul asupririi sociale și al dominației străine, de a-și făuri o viață liberă și demnă, de a participa alături de celelalte națiuni la dezvoltarea civilizației umane. Luptele revoluționare de la 1848 au afirmat dreptul sacru al poporului român la existență de sine stătătoare, precum și hotărîrea sa de a merge în pas cu ideile avansate ale epocii, de a înainta neabătut pe calea democrației și a progresului" — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu la marea adunare populară de la Blaj.

În perspectiva istoriei așadar, revoluția de la 1848 ne apare ca o operă monumentală, pe care poporul român, constructor al socialismului, o omagiază cu mîndrie și cu hotărîrea de a duce mai departe înfăptuirile bravilor înaintași.

Alexandru Porțeanu

ÎN ACEST NUMĂR:

GABRIELA MELINESCU : Jocul jucat

SÂNZIANA POP : Povestea Poveștilor

POEȚI IRANIENI : Nina Iușici, Forugh Farohzad, Ahmad Șamlu

Învățînd copilăria

Ploile primăverii s-au abătut peste oraș. În stradă, o umbrelă colorată înaintează, foarte aproape de caldarîm, parcă de una singură. Dedesubtul ei, o voce subțire, încă foarte crudă, de copil. E singurul semn că cineva e acolo, care poartă umbrela sub ploaie.

Printre gravurile lui William Blake din seria Porțile Paradisului, este una care-mi stîrnește melancolia ori de cîte ori îmi cad privirile asupra ei. Sub creanga înfrunzită a unui copac șade un bătrîn împovărat și bărbos, purtînd ochelari pe nas și în mînă o pereche uriașă de foarfeci. Prin fața lui, grăbit, gol, cu aripi de înger în vînt, un copil. Aleargă spre un soare uriaș, naiv, care se înalță, înconjurat de raze, la orizont. Iar bătrînul, imperturbabil, foarte statornic pe lîngă zorul făpturii înaripate din fața lui, și-a întins foarfecile și a înhățat o aripă. E gata să o taie. Poetul a pus sub gravura lui această legendă : **Aged Ignorance** — Ignoranța senilă.

Această ignoranță este fără îndoială mult mai primejdioasă decît aceea infantilă. Căci aceasta din urmă e remediabilă. Ce să le dăm, ce să le spunem, ce să le facem copiilor noștri pentru ca să nu le tăiem aripile ? În secolul trecut, cei vîrstnici vedeau în cei mici un fel de oameni mari în miniatură, propria lor imagine redusă. Și-i înveștmîntau, și-i tratau ca atare. Secolul nostru a înțeles să prezerveze copilăria copiilor. Ba chiar, stîrniți de această vîrstă înaripată, ne place — de ce să n-o mărturisim — să ne copilărim noi înșine. Nu-l pot vedea deloc, în amintirile mele pe tatăl meu jucîndu-se cu mine. În schimb, deși nu mai sînt demult la vîrsta jocurilor, ce desfătare în jocurile noastre, ale mele cu băiatul meu de patru ani !

Da, nu numai noi îi învățăm pe ei, cu inevitabila pedanterie a vîrstei, nu numai noi îi acoperim, protector, cu umbrelele noastre mai mult ori mai puțin colorate. Și ei ne învață, pe noi, și ei ne instruiesc în vîrstnica noastră ignoranță. Și, înainte de toate ne învață ceea ce am uitat o dată cu copilăria noastră : jocul. Acea dăruire deplină, perfect gratuită, acea pasiune pură care este jocul copilului ! E adevărat, minutele sau, rareori, orele pe care ni le îngăduim, în care ne dedăm risipei, alături de copiii noștri, acele încîntătoare minute și ore sînt atît de puține ! Pe cînd copilul, din clipa în care se trezește, pînă în clipa în care adoarme (și poate și în somn, în vis) se joacă. Viața sa — la acea vîrstă care nu e încă a „rațiunii" — este joc neîntrerupt. Or, jocul acesta înseamnă imaginație. Copilul trăiește într-o efervescență continuă, spontană, a imaginației. La München, pe Konigstrasse, nu departe de solidul, de austerul Palat al Justiției, pe trotuarul larg din fața unui magazin de jucării, a fost așezată o rablă veche, o mașină stricată. Și alături, bidoane cu tot soiul de vopsele și bidinele. Toți copiii care treceau pe acolo puteau să vopsească în voie mașina care avea pe capotă, pe aripi, pe toată caroseria, inclusiv geamurile, straturi, straturi din cele mai felurite culori. Nu era copil care să reziste tentației de a înmuia o bidinea într-un vas și de a adăuga, măcar în treacăt, puțină culoare la mașina care semăna cu un curcubeu risipit pe o movilă metalică.

Am privit îndelung, și cu sentimente împărțite acest spectacol. În multe din jocurile copilului există oarecare brutalitate. Jucăriile cele mai dragi nu rezistă mult pătimașei nevoi de analiză — ca să-i spunem așa — a copilului. Dar aceeași imaginație, care tulbură uneori rînduiala celor mari, dă viață, smulge din stereotipie, învie, am putea spune, civilizația.

Copiii acestia ai noștri pe care îi vedem pasionîndu-se pentru marile jucării tehnice ale secolului, învîrtindu-se, cu beatitudine pe față, în mașinile din Grădina Icoanei, sînt oamenii civilizației secolului XXI. Am vrea să le dăm și încercăm să le dăm ceea ce avem mai bun în noi, în știința sau în putința noastră. Să nu uităm, însă, că fiecare pasăre trebuie să zboare cu propriile sale aripi, că fiecare om trebuie să răspundă la întrebările mari pe care i le pune destinul său.

Învățîndu-i pe copiii noștri să-și folosească propriile lor aripi să luăm aminte la ei.

Nicolae Balotă

Desen de NICĂ PETRE

Patrie

Fluturii dansează pentru tine,
Florile zîmbesc către tine,
Greierii cîntă pentru tine
Inima mea bate pentru tine.
Dacă vreodată ai nevoie de ea
Și n-o găsești,
Întreabă florile, fluturii, greierii.
Și-atunci vei afla
că odată am cîntat, am dansat
și-am zîmbit către tine.

Letiția Dinu
cl. VI-a, Școala 188.

Reflecții temporare

Existența unei întregi biblioteci asupra cîtorva probleme ale criticii literare nu dovedește de cele mai multe ori altceva decît impasul sau măcar dificultatea rezolvării lor. Iată de ce nu ni s-a părut și nu ni se pare cîtuși de puțin inutilă o nouă discuție despre biografie (care se găsește exact în împrejurarea citată), lucru demonstrat fără nici un dubiu chiar de numeroasele ecouri pe care le-a înregistrat ancheta inițiată de revista „Luceafărul".

Ceea ce apare limpede de la prima vedere este comunitatea opiniilor cel puțin asupra cîtorva aspecte deosebit de importante. Mai presus de orice, toată lumea e de acord că singura modalitate biografică avînd o oarecare valoare explicativă în raport cu opera este aceea a biografiei interioare. Nu rezultă și nu trebuie să rezulte de aici că documentele și evenimentele vieții cotidiene sînt lipsite de însemnătate. Oricît de interioară, o biografie nu se poate construi în vid. Totul e de a trece din domeniul faptelor brute în acela al interpretării portretistice și, într-un plan superior, de la naratie la explicație. Cine se lasă dominat de interesul exclusiv al reconstituirii narative nu poate da în cel mai bun caz decît o biografie literar-istorică, dar nu una istorico-literară. Pentru criticul și istoricul literar, singurul obiectiv al demersului biografic este explicația operei.

Cum indiferent de căile de acces, cam toți cercetătorii ajung la această concluzie, întrebările nelămurite încă rămîn legate de mecanismul concret al operației de explicare a operei prin biografie. Introducînd o importantă parte a criticii contemporane (mai cu seamă new-criticismul american) contestă în chip categoric posibilitatea oricărei explicații de acest gen, trebuie precizat mai întîi scopul limitat al întregului efort de investigație a vieții unui artist, anume acela de a lumina mai bine particularitățile concrete ale operei, fără repercusiuni însă (și încă !) asupra valorii ei. Ceea ce se cheamă „sofismul genetic" poate fi astfel ocolit. Rostul biografiei este prin urmare analiza determinismului genetic și nu a celui axiologic care cade în sarcina criticii imanente. Că împotriva acestei critici imanente, structuralismul genetic a ridicat serioase obiecții nu trebuie să se uite de loc, mai ales că și în privința legăturilor dintre valoarea operei și viața autorului ei, în sens global, viitorul ne poate rezerva surprizele cele mai vii.

Dar chiar reținînd deocamdată numai virtuțile explicative ale biografiei pentru limpezirea procesului genetic al operei, și tot ne putem declara mulțumiți. Cum trebuie așadar procedat în mod concret de îndată ce scopul întregii operații a fost bine definit ? De aici încolo dificultățile sporesc la fiecare pas și orice încercare de a da o imagine cît de cît coerentă a mecanismului genetic care funcționează între biografie și operă nu poate evita cerința, de altfel perfect legitimă, a unei anumite schematizări a complexității și dialecticii reale a lucrurilor. În beneficiul de a fixa niște repere, oricît de aproximative, să ne supunem deci inevitabilei constrîngeri și să schematizăm conștient.

Conferind vieții înțelesul cel mai cuprinzător, ea se identifică aproape cu omul însuși. Căci zestrea biologică ereditară e numai o premisă. Omul nu devine ceea ce este, ci este ceea ce devine. Experiența totală a ființei, dobîndită în plan practic, afectiv și cognitiv-teoretic alcătuiește unicul material al artistului, la a cărui necesitate se asociază desigur, în chip dialectic, libertatea lui sub forma ficțiunii modificatoare. Într-adevăr, ficțiunea artistică nu inventează, cum se crede în genere, ci modifică niște date materiale preexistente.

Oricîte proteste s-ar exprima împotriva străvechiului adagiu **ex nihilo nihil**, ei rămîne mai departe temelia oricărei gîndiri științifice. A-l abandona înseamnă de aceea a abandona problema însăși a posibilității unei explicații, căci ce explicație mai poate fi aceea care încredințează elucidarea „misterului" unor postulate iraționaliste ? Dar ce zicem elucidare, cînd ea nu e nici măcar prezentă în intenție ? Efortul explicativ aparține prin chiar natura lui în exclusivitate demersului științific. Tocmai din acest motiv biografia continuă să-și păstreze interesul și nu ea trebuie eliminată, ci înțelegerea ei desuetă din perspectiva pozitivismului scientist, care presupune o translație simplă directă și quasimecanică de la viață la operă. În realitate, deși termenii relației rămîn în continuare aceiași, ca termeni decisivi și definitorii, relația se complică prin intervenția unui mare număr de mediații (concepția, imaginația, sensibilitatea, memoria, gîndirea, voința, cultura etc.) a căror interconditionare adaugă un grad suplimentar de complexitate, întrecînd foarte adesea limita puterilor noastre comprehensive. Desigur, o ierarhie nu lipsește nici de aici și nu e deloc imposibil a o indica. Dificultatea vine însă de acolo că ea pare să fie de fiecare dată alta, artistul modificînd structura relației și dispunînd accentele asupra mediațiilor inerente în funcție de niște parametri proprii ce nu pot fi încă deplin urmăriți. Procesul creației continuă să ni se prezinte încă din punctul de vedere al desfășurării lui concrete drept o cutie neagră la care cunoaștem numai intrările și ieșirile. Din această cauză elementele inițiale sau materia primă a operei dau impresia a nu mai servi la nimic, distanța dintre ele și rezultatul artistic fiind uneori incomensurabilă. Și totuși incompatibilitatea rămîne o pură impresie pe care investigarea psihologiei artistului a încercat adesea să o denașească, mai cu seamă prin formula nouă a psihocriticii, dar nu numai prin ea, concentrarea atenției către interioritatea procesului creator constituind o preocupare mai generală. E de ajuns să pomenim în acest sens pe Jean-Paul Sartre ale cărui strădanii de a asocia psihanaliza unei metodologii marxiste, deci discutabile, nu sînt lipsite de interes (v. „Critique de la raison dialectique").

Explicația cea mai adîncă a genezei operei trebuie deci căutată la nivelul psihologiei artistului, adică acolo unde se petrece splendida metamorfoză a trăirilor în elementele ideale și semnificative ale unei structuri estetice. Iată însă că această confuzie în aparență irevocabilă, este zdruncinată din temelii de pozițiile radical distincte ale structuralismului genetic, care fără a-i nega valoarea teoretică l-o contestă totuși pe cea practică. „Din păcate, scrie Lucien Goldmann, în practică nu posedăm nici un mijloc solid și pozitiv de a reconstitui psihologia unui individ. Majoritatea, de fapt, practic toate încercările de acest gen, sînt construcții mai mult sau mai puțin inteligente și ingenioase, care au însă prea puține legături cu știința pozitivă. În starea actuală a științelor despre om, interpretarea operei este în mult mai mare măsură cea care determină imaginea pe care ne-o putem face despre autorul ei decît invers". Singura soluție ce se impune prin urmare este cercetarea sociologică a operei ca expresie coerentă a viziunii asupra lumii a unui anumit grup social.

Fiind total de acord cu interpretarea operei ca structură semnificativă a conștiinței posibile

Florin Mihăilescu

(Continuare în pag. a 2-a)

cronica literară

Ben Corlaciu: „Starea de urgență"

Pînă la douăzeci de ani Ben, (scris uneori întreg : Benedict) Corlaciu publicase trei plachete de versuri : Tavernale, 1941, Pelerinul serilor, 1942, Arhipelag, 1943 ; un al patrulea volum, Manifest liric, apărea în 1945, la vîrsta de douăzeci și unu de ani, cînd cei mai mulți dintre tinerii poeți abia încep să se gîndească la o primă culegere. Indiferent de consistența lui, e unul din debuturile poetice fugoase ale literaturii române. O lungă, mult prea lungă tăcere urmează cărților de poezii din 1945, mulți dintre cititorii deceniului trecut puțind crede că Ben. Corlaciu este în exclusivitate prozator, căci hiatusul editorial din poezie a fost copios acoperit cu povestiri, nuvele, romane.

Reparcurgînd traseul poetic al lui Corlaciu de-a lungul antologiei Starea de urgență, care adună în ciclurile ei munca a treizeci de ani, încerci sentimente contradictorii. E bună, credem, ideea dispunerii inverse cronologic a poemelor, de parcă am urca spre izvoarele unui rîu — deși nu vedem cum s-ar putea permanentiza un asemenea mod, viitoarele ediții se vor întoarce, probabil, la ordinea cronologică, mai profitabilă. Dar pentru a obține acel „șoc" de lectură pe care autorul și-l dorește într-un mișcător și hărbătesc „Avertisment" : „Ideea de bază a acestei decizii își are rezidența în necesitatea de a-i ajuta pe cei grăbiți (o, și cît de grăbiți ne ducem existența !) să vadă mai ușor și ceea ce sînt (pe cît e posibil), nu numai ceea ce am fost (pe cît era posibil)" — cronologia inversă se dovedește utilă. Vorbeam de sentimentele contradictorii provocate de lectură, cu gîndul la poezia debuturilor mult inferioară fazei de maturitate a autorului. Caracteristică ne pare împrejurarea că această poezie a întîiei tinereți este mult mai lesne de situat (și au făcut-o, pînă la nuanță, cîțiva critici notorii din generații diferite), mai dificilă vădindu-se valorizarea ei. Glasul tînărului Corlaciu era sensibil incorporat unei serii de autori (Dimitrie Stelaru, Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu). Fără să se confunde cu ceilalți (Gh. Grigurcu caută cu aplicație „nota diferențială" a lui Corlaciu între ceilalți, într-un foileton din Teritoriu liric, ed. Eminescu, 1972) autorul multiuvenilelor Tavernale își impune să-l judeci în cadrul seriei, identitatea sa de atunci ținînd de nuanță. E un chip de tînăr abia schițat, agitat de o răzvrătire anarhic generală, rostindu-se pe acel „ton grandilocvent — mucalit, care a împrospătat lirica românească din anii '40" — cum spune Grigurcu. Un cîntăreț al pierzaniei de taverną, clamindu-și foamea, protestul și idealurile în versuri liber-despletite. Puține sînt elementele cu desăvîrșire noi (e vorba, firește, de situare, nu de apreciere valorică !), drumul pe care s-au înscris Corlaciu și ceilalți fiind însumarea originală a cîtorva căi poetice faimoase, străbătute prin secole și decenii de Villon, Baudelaire, Rimbaud, Esenin, Bacovia. „Trista toamnă tavernală" domină inceputurile de o vociferantă, ostentativă grație, ei se dorea, hohotind : „un demon în calendar". Nu sub steaua rațiunii, ci sub cea a „demenței" protestatare se profilează, îndrăzneț pînă la gratuitate, cel abia ieșit din adolescență : „Apăream ca o ploaie, ca o pisică bizară, / incandescent și cu ochii jăratic, / mereu plecat și niciodată sosit, / ca o fugă uriașă, ca un sălbatic, / prea visător și cîteodată țicnit" („Testamentul 200") ; far în alt poem „Cătușele", Corlaciu se vede înălțat — el, cel neînțeles ! — : „singur, dement, urias și sălbatic".

După trei decenii, asemenea izbucniri poematice păstrează un farmec mai degrabă evocativ. Din acele fierberi de geneză (sau cum zice autorul, răsfățîndu-se : „Beneză") ne rețin atenția intonații

mai destinse, în care ostentația, provocarea par a șiți. Iată relevată fantoma benefică dar neliniștitoare a tatălui, într-un jur de linii grele și transparențe : „Galben, cu foișoare sub pleoape, / ușor ca un vis de puține secunde, / mîini luminoase și albe, ca rarea mătăsită cu var, / liniștit cum e calmul după furtună prin unde, // tatăl meu peste care alunecă noaptea / bizar pentru voi, semenorș — firesc / pentru mine, și-l simt cum palpită / prin sîngele meu fluid, stăreștiu și cernut" („Umbra").

Protestul vehement, cu justificări de ordin social, se face în numele unei idei romantic, în care predomină, clarificîndu-se în scrierile de după război, visul reîntoarcerii din oceanele îndepărtate, strivind și aliniind soarele, în păduri și pe fundul de oceane : „Iată, în mine, o mare cu lacuri-n ochi s-a deschis" ; în „Iubirea — cu palme cu iarbă", „tăcerea / ca o lumire va crește în gîtul de sînge și gurii". O bune redevenită intimă, purtînd amprenta identității proprii, e întrezărită în „Tîrziu", poem din 1947 : „O femeie, un chin, o pîlnie și pară, / mai singur, vegheați în-adîncul ca-n-o scorbură calmă ! / alte ceasuri mai scumă-n-un ca o barcă / în care timpul călătorește pe fluviul din plasmă".

Pe măsură ce înaintăm spre actuala vîrstă poetică, textele devin tot mai substanțiale. Ți vin la mînă versele lui Pompiliu Constantinescu, care constata, în marginea culegerii Arhipelag, că Ben. Corlaciu e „omenesc interesant, îndrăznește în imagini, în adîncime, în intenția de a merge la viziune, adică la poezie. Din dinadins intenția, filozofii strofe frumoase, noi, pot citi nenumărate din poemele sale : nu pot citi încă un poem întreg, organizat lăuntric și formal, într-o viziune care să se omologe, fără a-și pierde și sugestia". Fervoarea de odinioară rămîne aceeași să depășească informul, textele poetice se realizau în fragment, fulgurant. Poetul de azi (adică, de ieri, vei din ultimele două decenii, a vărsat producție a fost revelată cu luminozi) fără să se rupă total de zona originară îșî împlinește destinul, restabilindu-i unitatea și dînd o altă valoare, retrospectiv, începuturilor. Corlaciu, într-o erupție minioasă, aruncă odinioară versuri sfidător digresive, prozaice, alături de altele armonioase, grave, definitorii ; azi scrie poeme „întregi", bine articulate, sarcasmul său se exercită acum în alt mod, cu o stranie interiorizare — ceea ce dă și farmecul aparte al actualei sale etape. Invențiile sarcastice se supun unui spirit ordonator, superior autoironie și inspirat, în poezii nu o dată antologice. Ne gîndim, de pildă, la o replică indirectă, de un expresionism viguros, dată, după o jumătate de veac, liricii de sanatoriu a lui Camil Baltazar — ale cărei frăgezimi nu au trecut neobservate în epocă ; Corlaciu scrie și el despre suferință și boală, despre apreneșiunea extincției, dar altfel, ca binefăcătoare sfidare. Ironia sa poate fi amară dar însăși practicarea acestei ironii are în ea ceva tonic, o încredere în viață (în permanența acesteia dincolo de perisabilitatea individului) care sporește forța de comunicare poetică : „Aici avem mîncare, doctori și portar, / avem un pat mărișapod cu visuri în culori, / în pare țiganii trag cu prăștia în porumbeii purtători de oțică / și arborii ne țin de subsuori. / Primim din cînd în cînd bilet de voie, / să trecem pe la văduvele noastre-n cîte-o seară, / suntem hărbați (Ce naiba !) și se pare / că poartă-n ele remușcări de ceară. // Ne-nturnăm dimineața pe furiș, bîruitori și vinovați / obrajii mi-i ascundem, rușinați, în perne, / ne agățăm de cîte-o floare, ca să nu cădem în somn / și ne lărim spre cer printre caverne. / La prima lună-nnă vor fi internați, / un semicerc de aur la picioare, cu vîrfurile-n sus. / Iar eu voi sta la mijloc, drept, între trimiș și moarte, / cu un plămîn la Răsărit și altul la Apus. // Din pielea nopții vor tăia haina cît mi-mi facă un costum de gală și mă vor scoate pe din dos, să mă ferească de avații, / perna mea cu flămînzi mum o va duce-un nu de meserie, / ca să creadă lumea c-am fost plin de decorații" („Internarea"). Accesul atmosferă de reculegere în spirit, în așteptarea vindecării posibile (dar suspectată ironic cu îndoielnică de către autor) ne întîmpină într-o alta poezie din toamna lui 1970, „Răbdare". Pierind de la indicația medicală curentă, aproape automatică : vindecarea e sigură dar pacientul trebuie să se trateze cu infinită răbdare, pentru ajungem la grave întrebări în legătură cu propria sa existență și realizarea sa umană, într-un excelent poem, în care definitoriu ne pare și nouă, ca și lui Lucian Raicu : „tonul maximei evidențe și al unei mature ironice vitalități" : „Caminte stau aici, oftica pierzi omenoșenia, / disciplinat și veșel, pe un pat de-al lor / și mă gîndesc că boala mea, zic eu, se vindecă în sigur / dacă ai răbdare. // O viață-nreagă nu avut răbdare / și am sperat că vine ea și zice, / cînd că mi se dea ce e al meu, / dacă nu tot, măcar pe jumătate. / Și toate le-au luat acei ce n-au avut răbdare, / iar eu citesc aici poeți canonici / și doar din cînd în cînd mă-ntreb ce fel de animal o fi răbdarea, / de seamănă cu o reptilă ce se prelungește mine / și-i place să se miște-atît de-nceet, încît să nu ajungă niciodată".

Meritele și neajunsurile modului poetic practicat de Ben. Corlaciu sînt mai evidente decît multe altele. Importanța ne pare reconsiderarea acestui destin poetic, în cadrul căruia accentul va trebui mutat de pe începuturi pe actuala perioadă a maturității. Nu înțelegem prin aceasta să negăm renumitara la fazele fructuoasă a debuturilor din timpul războiului, ceea ce ilustrează editorial, ci o re-echilibrare a creației poetice a lui Corlaciu pe cîntarul critic. Privindu-i poezia, așa cum ei însuși propune, din acea hotărîtoare acumulare a maturității, ea se cumpănește strălucitor, într-o unitate ce poate justifica lucrarea editorilor, a criticii.

Ilie Constantin

Editura Cartea Românească, 1972.

„Isprăvile lui Pulcinella de Giandomenico Tiepolo, în Veneția declinantă..." (p. 10)

jurnal de lectură

RADU CÂRNECI
Banchetul

Editura Dacia, 1973

Un element de stil și mai puțin o categorie de sensibilitate reprezintă vitalismul poeziei lui Radu Cârneci, multiplu circumstanțializat în primele volume (**Noi și soarele, 1963** ; **Orgă și iarbă, 1966**) și redus la numai planul erotic în celelalte (**Umbra femeii, 1968** ; **Iarba verde, acasă, 1968** ; **Grădina în formă de vis, 1970** ; **Banchetul, 1973**), cu excepția unui pasager ocol printre fantomele mitologiei traco-dacilor (**Oracol deschis, 1971**). Frenezia, clamorile, incantațiile, dinamismul, aprinderea senzorială, păginismul, tumultul de „patemi", cum zice poetul, se trag din gustul pentru ceremonii somptuoase, pentru ample festivități grele de fast, opulente : „În rîndul celor mai bogați mă-adun, / abia mișcîndu-mi trupul de odoare : / pe fruntea-mi astri, aur și răsun', / mă dor la-nchelituri mărgăritare". Totul este perceput sub regimul spectacolului solemn, cu desfășurare grandioasă, pus la punct în cele mai neînsemnate detalii cu priceperea ajunsă la perfecțiune a unui regizor de superproducții : „Era o țară-ntinsă, cu clopote în zbor, / și noi călcam de-a dreptul pe sunetele lor, / iar tălpile curate ni se făceau, de mir, / și-n umeri cresteau aripi sub pînza de porfir. / Deasupra voci de păsări ne legănau în cor / și ne-ndemna cu danțuri femeia zărilor : / Din coapse-i porneauape cu aur în desir, / iar cerul, păr albastru în largile-i porniri / Era o țară-ntinsă și munți în vîrf cu stea. / Înalți eram de liniști, o oază jos, și-n ea / ne-am ridicat palatul din cel mai pur cleștar / și eu eram arhanghel, iar tu eraI de har". Îndreptarea poetului către o ceremonie de mari proporții cum este **Cîntarea cîntărilor**, model statonic al ultimelor sale cărți, este de aceea firească, după cum insistența cultivare a sonetului (**Umbra femeii, Grădina în formă de vis**) denotă aceeași înclinare spre decorativ și magnificență. Luxul orbitor, cîștigarea de ipostaze monumentale, galanteria luxuriantă, montările fastidioase, atitudinile pontificale sînt prezente și în recentul volum cu titlu platonician, superior lucid și ca și luxul mesei extras din cunoscutul dialog, fiindcă esențial rămîne setul de sfîșietoare mărturii, imperiale. Grandoarea festivă este dominantă : „Împărțesc soarele la tine. Doamnă ! Iată ! în toată de porfiră trupul drept, frumos ; îmi sună sabia a lună. Așteaptă-mă / pe cea mai naltă treaptă. /...// Împărțesc ! Așteaptă, minunato, / cununa grea cu inaimi să-mi aș ez / și-mpodobindu-mi fruntea, către tine / să mi-o anlec. / Să te ridic alături". Succesiunea de ipostaze sub care se înfățișează autorul trădează o neistovită voluntate a splendorii — „ca Hölderlin mă tîngui frumos", „ca un zeu dăruindu-mă", „precum, pasărea voi cînta, ca iarba voi crește, / mă voi ridici ca ploile, ca soarele voi lumina, / asemenea pămîntului roditor, voi fi / ca un deacritec mă voi subția". „asemenea vînătorului voi fi". „eu am fost luptătorul". „Amindoi / asemenea fiind marilor protectori". „Asemenea / proorocului la poarta cetății pustii", „Gura mea vîndă respira. Vultur eram". „Duhul meu se face corb". „departe în marile largurI, eu". „ușor ca un abur". „eram de flacără". „Vaier sunt eu. Cînt aiurit. Orb de lumire", „mie se închină astrele Vărsătorului". „Împletit trupul meu din dureri", „În miez de secol mă legăn așteptînd / poporirea marilor cîntece". „mi s-a arătat Leul de aur" etc. Poetul, care scrie cathedrală și a primi, se definește ca un iubitor de rafinamente falnice și de ceremonii somptuoase.

IOLANDA MALAMEN
Călătorie în natură

Editura Cartea Românească, 1973

Deși poate fi recunoscut și sub cîteva aspecte formale, bacoviarismul este asimilat de Iolanda Malamen sub forma sa esențială, de confesiune purificată, redusă mai întîi la o „franchețe" socantă a enunțurilor (care vor fi terbile, cîteodată teribiliste) și apoi la o simplitate expresivă mergînd pînă la alba despuiere a formularilor nude ; este vorba, desigur, de o manieră, și nu de o dispoziție organică : „aș zbura aș zbura / sufletul meu degradat / de teoreme și viscole / duce lupta istoriei / cu mine am vorbit îndeajuns / nimeni nu mă convinge de forma pămîntului". În prima sa carte (**Starea de Grație, 1971**) poeta se declară sclav al poeziei („eu robul poeziei / străbat galaxii / și întîmplări ideale"), cu insomnii colosale („n-am dormit de un mileniu / mi-e somn și mi-e vis"), lăsînd mostenire „melancolii austere". Nu lipsește postura egocentrică — „ninsoare și ninsoare / jur împrejurul meu / eu centru-n univers / rotindu-mă ascult" — ca modalitate de captare a esențialului. Accentele bacoviene transpar și în noua culegere („Zac în dezordine casele pe oraș. / un oval de asfințit cutremură acoperișurile. / iar dangătul clopotului din gară anunță plecarea / trenurilor încărcate cu zăpezi, / către o lume ce nu a văzut ninsoarea"), dar îndrumarea vizibilă a autoarei este către cultură, fiind frecvenți grecii, cu deosebire Homer și Pitagora („Pitagora Pitagora, muză a tîrgului de cercuri, / solstițiu de anotimp înarmat cu fructe triunghiulare"), ceea ce îndreptățește următoarea afirmație : „Eu am atins țara de spirit, / cu fulgere de lujeri și mari nehotărîri". Contactul se vădește în efectele de limbaj : „O tu ești echilibrul / pe frunte să redai vederea / dualitatea pleoapelor / plutește întru somn / la zborul tău ecoul / va înghiți pădurile / și lipsa din sistem / îi-va păcatul tău". Fapt remarcabil, poeta vibrează la amenințările poluării.

OTILIA NICOLESCU
Sfere muzicale

Editura Eminescu, 1973

Deși cu frapante inegalități față de prima sa carte (**Lumea care nu moare, 1971**), Otilia Nicolescu practică în volumul de față o poezie de transparențe suave și de fragilități naturistice, de o senzualitate pe cît de discretă pe atît de molcomă și grea, scaparatoare. Motivul dominant este rodirea înceată, germinația tăcută și obscură a universului vegetal fiind invocată ca firesc termen de raportare : „Mă fac tăcere — apoi pier / Și mă trezesc în frunza care / Aprinde arborii prelung / Și lunec prin inele-n trunchiuri / Și-n rădăcini / Cu soare-ajung". Este astfel sugerată o fecunditate calmă, telurică, inconștientă — „cercuri de răcoare, apă limpezită, totul este iarbă / risipită-n august / pe un prag cu fluturi galben legănat — / gîturi lungi de cai din văzduh coboară, / mușcă din livada cu sunet de crin — / cald țărina-mumă se preface-n lujer, / miere și lumină, amforă cu vin — / arde alb văzduhul, ferigile sună". Autoarea are însă conștiința că „face" poezie, construind lungi serii acumulative într-o nestăpînită pornire retorică : „Din trupul meu zboară privighetoarea — și suie cîntecul în flacăra verde / în timp ce eu trec, / privesc rana pe unde / a zburat privighetoarea, / privesc frunzele crescînd pe rană, / privesc nisipul curgînd prin rană, / privesc rana împietrită — / în jur e lumină, / se poate vedea singurătatea, / se poate vedea / cum curge cu păsări liniștite".

STELA VINIȚCHI
Dincolo de alb

Editura Cartea Românească, 1973

Un hermetism convențional, ca mijloc de a deghiza în forme contorsionate dind iluzia concentrării, o poezie de factură sentimentală, profesa, în prima sa carte (**Versuri, 1968**), Stela Viniț chi : „Chiar dacă brațul fix / și gura moale-și vor alege / în bănuita noapte cercul lor de taine / și vor trăi fiece ușoară destrămare / căderea din înalt a timpului nătîng, chiar dacă rupt și singur / chipul tău demult va fi străin / și, dus în adîncite goluri". Este de aceea inutil să ne întrebăm de ce **brațul fix, bănuita noapte, timpul nătîng, adîncite goluri** : acestea sunt formule decorative, indicînd apartenența la un timp literar, nicidecum elemente ale unei structuri constituite. Continuarea textului citat ne arată în felul cel mai limpede că avem de a face cu o romanță autentică, trucată : „se va căzni a-ajungă / în jocul tău ciudat / de undă : / și de cuvîntul se va împotmoli / în bolțile tăcerii sure, / cu albul fragedei ninsori / șovăitor și viu descînt — / cu fluvii lungi de proaspătă verdeață / tîrzia inimă să ți-o înfășor...". Grefele de barbianism inteles formal sunt prezente, și încă într-o relativ abundentă cantitate, și în noua culegere a autoarei (**cheltuitele spații, verbe învinse, ierboasă noapte, timp asudat, răsucită ora, nici un unghi / nu încape fîntîna de somn** etc.), laolaltă cu ecouri dintre cele mai variate, într-un conglomerat din care putem totuși desprinde o îndreptare către lirismul incantatoriu al unor aprinse tablouri vizionare ; dar evidența intenției și modestia expresivă ne fac să presupunem o convertire la o modă de dată relativ recentă : „Noapte cu sloiuri mari de lumină, / plutitoare spre negrul ochiului / line ninsori, apuse palmele / de fierbinte crescute, / lumile / noastre de străvezie sudoare / și dincolo copilăroase spaime / și dincolo imensii noștri sori ; / urca-vom, urca-vom pe-un perete / noi farba și dulcea ei umbră / pe-un perete în zori, / o, carnea noastră ca de aur / o, trupul, verde coridor".

Mircea Iorgulescu

azi în librării

EDITURA „CARTEA ROMÂNEASCĂ"

— MIRON RADU PARASCHIVESCU : „Cîntise țigănești". Ilustrații de Marcel Chirnoagă — 120 pag., 30 lei.

— PERICLE MARTINESCU : „Retroproiecții literare", critică — 376 pag., 17,50 lei.

— PETRU VINTILĂ : „101 pățituri de cerneală", publicistică — 372 pag., 9,75 lei.

EDITURA „EMINESCU"

— LIVIU REBREANU : „Răscoala", cu un cuvînt înainte de Al. Piru (Col. „Biblioteca Eminescu") — XII + 463 pag., 13 lei.

— GEORGE CHIRILĂ : „Semnul unei corăbii", versuri — 90 pag., 3,50 lei.

— MIHAI GIUGARIU : „Iubiri relente", nuvele, 300 pag., 7,25 lei.

— CORNELIA ȘTEFĂNESCU : „Momente ale romanului" (Modele, continuitate, neprevăzut) — 340 pag. 10,50 lei.

EDITURA „MINERVA"

— MIHAIL CELARIANU : „Diamant verde", roman. Cuvînt înainte de V. Fanache — 268 pag., 6,75 lei.

— RADU BRATEȘ : „Oameni din Ardeal". Cu o prefață a autorului — 248 pag., 6,50 lei.

— GEORGE MUNTEANU : „Hyperion", vol. I. (Viața lui Eminescu). Seria „Universitas" — 472 pag., 18,50 lei.

— YASUNARI KAWABATA : „Stol de păsări albe". „Vuietul mării", romane (Col. „Biblioteca pentru toți"). În românește de Pericle Martinescu. Prefață de tabel cronologic de Stanca Cionca — 451 pag., 5 lei.

EDITURA „ALBATROS"

— M. EMINESCU : „Poezii". Antologie de Virgiliu Ene. Prefață de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, (Col. „Lyceum"), — 314 pag., 6 lei.

— DORU POPOVICI : „Corespondențe spirituale" — 248 pag., 8,50 lei.

— CORNELIU ȘERBAN : „Om pentru oameni", poeme — 96 pag., 7,75 lei.

EDITURA „ION CREANGĂ"

— MIHAIL COSMA : „Circul feeric", versuri — 60 pag., 3,50 lei.

— JULES VERNE : „Steaua sudului". Traducere de Ion Hobana — 240 pag., 11,50 lei.

— „De ziua copilului" (Col. „Micul actor") — 232 pag., 5,25 lei.

— LUCIAN BELTEA : „A B C. filatelic" — 176 pag., 8 lei.

EDITURA „JUNIMEA"

— DAN MĂNUCA : „Documente literare junimiste" — 296 pag., 9,75 lei.

— I.L. LĂUDAT : „Dimitrie Cantemir" — 272 pag., 9,25 lei.

— TRAIAN TANEA : „Cealaltă față", roman — 224 pag. 7,25 lei.

EDITURA „DACIA"

— ION VLASIU : „În spațiu și timp", vol. III — 193 pag., 5,25 lei.

— VIOREL CACOVEANU : „Un contact pentru o fată", roman — 182 pag., 5,25 lei.

— RADNOTI MIKLOS : — „Velegatott versek es muforditasok" Versuri alese și tălmăciri. Colecția „Biblioteca școlarului" — 396 pag., 4 lei.

EDITURA „KRITERION"

— THOMAS MANN : Egy szelhámos vallomásai (Însemnările lui Felix Krull) Colecția „Horizont", 376 pag., br. 13, leg. 17 lei.

— CORNELIU IROD : Vecirnea molitva (Ruda de seară), poezii — 112 pag. br. 6 lei.

EDITURA „MERIDIANE"

— VASILE FLOREA : „Pictura rusă" (Col. Biblioteca de artă. Artă și civilizație) — 376 pag., 78 ilustrații alb-negru și 9 desene, 14 lei.

EDITURA „POLITICĂ"

— ANTOINE PELLETIER, JEAN-JACQUES GOBLOT : „Materialismul istoric și istoria civilizațiilor" (Col. Idei contemporane) — 190 pag., 6 lei.

punct și virgulă

„Viața românească" (nr. 3 a.c.)

Sumarul ultimului număr al Vieții românești (editorial, din păcate foarte de-abia cel din luna martie !) se deschide cu un poem postum semnînd lui Demosthene Botez. Mă doare primăvara, caracteristic prin lirismul elegiac și tonul ce atribuie celor mai durabile popoare din opera regretatului poet : „Mă doare primăvara, prin lumina / Neînțelepții a-strigoilor pămînt, / De-odată infiorat ca o grădină, / Mă doare că-mi mănînc fără milă / A mele vinuri mici și trecătoare, / Mă-ncît ca fluture, mîri cît e floare, / Imaginînd primăvara creșterea. / Mă umilește, ca pe-o pleoș, și mă doare". Dovezi omagiu fără de personalitatea fondului și director, revista mai publică un grupaj de trei articole : Demosthene Botez și „Viața românească" de Radu Bourceanu, Amintirea lui Demosthene Botez de Ion-Mihai Oltreanu și Un scriitor plurivalent de Mircea Mateescu.

Comparînd cu numerele precedente, de data aceasta se remarcă un mai accentuat interes pentru aspectele critice legate direct de fenomenul literar contemporan. Partea de eseistică propriu-zisă reviste rubricile criticii literară și note de lectură, unde sînt comentate un mai puțin de 18 volume apărute în ultimele luni. Menționăm că la cronica literară sînt atent analizate : „Antologia de Dumitru Ghișe și Fals tratat despre patologia scrierilor de S. Damian (Florin Mihăilescu), Mostenirea unui scriitor de Ion Negoițescu (Petru Popescu), Ore de [illegible] de Florin Pardău (Eugenia Tudor).

În ceea ce privește aspectele vieții culturii generale a literaturii contemporane, o atenție specială merită dosarul inițiat pentru și oferit la problema romanului contemporan. Este vorba de referirea inițiatei Romanul, pentru ce ? pînă de Versori la cultul unei colecții ce a avut loc la Strasbourg în 1970 și de discuțiile ce au urmat pe tema respectivă, scrîndu-i drept protagoniști principali pe criticii Jean Ricardou și Pierre de Boisdeffre.

Mai mult decît opiniile exprimate în cadrul discuțiilor, acelea formulate de referenți se impun prin spiritul lor inovator, prin actualitatea lor stringentă. Cîteva doar un punct din complexitatea și pe aceeași măsura pînă-dorite a lui Versori : „Scriitorul, înainte să pornească la scrierea unei romane poate să-și pună problemele interesînd este și se hotărăște în jurul opiniei sau să participe la acestuia, să se dedice unui joc pasionant și greu care conduce scriitorul dincolo de limite sau să aibă cititorilor săi motive de descoperiri și meditații asupra sinelui, asupra oamenilor și lucrurilor, asupra universului. (Nu e vorba aici de cei a căror ambiție este tirajul, sau Academia, și care nu fac decît să oglindească diverse rețete). Dificultatea, pentru scriitorul care vrea să-și răspundă cu sinceritate este să țină de demarcație, aplicată în concret, nu este niciodată atît de clară cum am imaginat-o eu aici. Totuși cu certitudine, și foarte, cu ceea fără voia lui se apropie de o parte din ea".

Și observăm încă și doar reproducerea acestei discuții (care a avut loc cu mai multe zile în urmă) ne e de natură să suplimentăm succesiunea unor eforturi similare întreprinse de luarea colectivul redacțional al Vieții românești. Vrem să spunem că, în ceea ce privește receptarea problemelor literaturii noastre de azi, revista e încă deficitară în capitolul tuturor criticie axînd o finalitate teoretică și sintetică.

Variate și interesante sînt notele de la Miscellanea, cu referire semnată și aplecarea asupra aspectelor curente ale vieții literare. Ispește complet. Revista revistelor și se pare rămînă și uneori chiar [illegible] cu referire la apariția la textul semnat de M. Sîmeria pe marginea nr. 13 din 1972 al revistei „Argeș").

Vineri 1 iunie 1973, a avut loc la Biblioteca „Dacia" din Capitală a inițiative a editurilor cu poeta italiană Teresa Maria Morigiunni-Dragan, prilejuită de lansarea volumului ale bilingv „Poemi-Poeme", apărut la editura „Univers" în traducerea lui Ilie Constantin. A prezentat prof. dr. Romul Munteanu, directorul editurii. În continuare autorii Simona Bondoc, Deana Stana Ionescu, Gheorghe Cristescu de la Teatrul Național I.L. Caragiale și Domnița Mărculescu-Imbrescu de la Teatrul Național din Iași au citit versuri din volum.

Reflecții temporare

(Urmare din pag. 1)

a unei colectivități umane, trebuie să scoatem numai că ea nu lămurește diferența dintre operele care aparțin aceluiași determinism, încît apelul la individualitatea creatorului devine o necesitate. Cît privește posibilitatea, să mărturisim că întîmpinarea lui Goldmann ni se pare urvorită dintr-un prea mare scepticism. Evident, nu în toate cazurile putem reconstitui psihologia unui artist din lipsă de date edificatoare, dar în situația în care dimpotrivă dispunem de o cunoaștere atentă a vieții acestuia, cum se întîmplă de obicei pentru epocile apropiate de noi, întreprinderea are toate șansele de a-și atinge obiectivele. Pentru un bun interpret, înzestrat cu mijloacele necesare, biografia reprezintă instrumentul aproape ideal de a pătrunde în tainițele sufletești ale omului. A rupe pe artist de om sau a disocia radical eul creator de cel biografic, cum au făcut la vremea lor, din motive internelate, Proust și Mihail Dragomirescu, nu ne mai poate satisface azi pentru că nu duce nicăieri. Nu ruptura ne va explica mai bine ceea ce ne preocupă, ci continuitatea dialectică dintre artist și om, felul în care, străbătînd sfera celor mai subtile mediații, omul devine creator iar viața lui, totalizată prin efortul suprem al creației, devine operă. A fixa centrul demersului cercetător în această zonă a interferențelor constituie după opinia noastră (și nu numai a noastră) obligația cea mai stringentă și premisa cea mai fecundă a studiilor estetice și critice actuale. Ce este metoda regresiv-progresivă a lui Sartre decît o expresie particulară a acestei necesități imperioase care va fi din ce în ce mai mult simțită ? Oricît ne-am depărți de multe dintre indicațiile ei de detaliu, nu putem să nu recunoaștem în ea încercarea cea mai impresionantă de a conexa în operația de explicare a produselor spiritului perspectiva sociologiei culturii și aceea a psihologiei individualității.

Se presimte acum limanul către care năzuim să ajungem : biografia este mediul în care se produce întîlnirea sau confruntarea dialectică a acestor antinomii ce prezidează fenomenul creației artistice. Studierea în spirit marxist a acestui mediu presupune, pe deoparte, afirmarea limpede a contradicțiilor ce-l definesc și, pe de alta, descoperirea modului lor concret de a se soluționa în sinteză, punctul final care în cazul nostru coincide cu opera. Expresie a viziunii lumii a unui grup social și deopotrivă a unei individualități inconfundabile, opera de artă înseamnă triumful cel mai deplin al unei dialectici pe cît de complexe, pe atît de reale. A urmări drumul pe care îl parcurge procesul de elaborare a operei de la zbuciumul vital neliniștit al unei ființe omenești concrete pînă la cristalizarea coerentă a viziunii sale, socialmente constituită, alcătuiește însăși operația fundamentală a criticii explicative marxiste. Bineînțeles că, deși opera și creatorul ei se pot supune amîndouă unui proces de totalizare semnificativă unică, ele aparțin pe de altă parte la două ordine absolut diferite (cf. Serge Doubravski : „Pourquoi la nouvelle critique ?"). Viața rămîne prizoniera istoriei și a propriei ei individualități concrete și particulare în vreme ce opera transcende istoria și se ridică la universalitate, astfel încît dintr-o creație a unei personalități singulare ea devine o expresie a conștiinței de sine a umanității. Această mutație, analizată strălucit de Lukács în dialectica ei internă, ne conduce însă dincolo de marginile temei noastre. De reținut doar că ea atrage atenția asupra finalității unui proces care implică atîtea și atîtea coordonate. Iată de ce biografia trebuie să tindă de la început la transgresarea, firește nu a istoricității, dar a anecdoticei nesemnificative în căutarea unui sens mai profund care să ne poată orienta spre înțelegerea operei ca realitate universală și transistorică.

De la biografia documentară s-a trecut azi, în cele mai bune modele ale genului, la cea interioară. E necesar un pas mai departe spre biografia interpretată și semnificativă, din perspectiva unui sistem de interpretare științifică, pentru ca ea să poată spune cît mai mult cu privire la operă. Virtuțile explicative ale biografiei trebuie descoperite prin eforturi stăruitoare și lucide în lumina unei concepții noi asupra raporturilor între om și artist și între artist și creația lui. Desigur biografia ca gen literar va continua să fie cultivată de scriitori și cerută de publicul larg, dar pentru cercetarea științifică a literaturii și pentru interpretarea ei filozofică superioară va fi nevoie să se treacă de la modalitatea Zweig, Rolland și Maurois la aceea inaugurată de Sartre.

E curios în această ordine de idei că în recentul său „Dicționar de idei literare", Adrian Marino expediază problema valorii explicative a biografiei în mai puțin de două pagini, fără să citeze nici pe Sartre, nici pe Goldmann, după ce admisese pe lîngă biografia istorică și cea interioară tipul superior de biografie spirituală, practicabil în cazul creatorilor de artă. Dar ce importanță mai are biografia spirituală dacă din punct de vedere explicativ e nulă ? Singura ei utilitate stă în raportarea la operă și dacă aceasta nu e posibilă, întreprinderea rămîne ratată sub aspect critic și biografia interesează cel mult ca gen, dar în nici un caz ca metodă.

Încît dacă optăm pentru modalitatea biografiei explicative o facem pentru că avem încredere în posibilitățile ei și pentru că întrevedem, fie și insuficient de limpede deocamdată, căile concrete ale realizărilor sale. Încercînd să le sugerăm aici sîntem deplin conștienți de gradul de aproximație al ipotezelor noastre metodologice. Singura consolare pe care ne-o putem oferi am descoperit-o însă chiar în „Dicționarul" lui Adrian Marino și o cităm aici în spiritul celui mai deplin acord cu autorul ei : „Cînd indică o bună direcție generală de înaintare, chiar aproximația poate fi utilă". Cu această convingere propunem și noi reflecțiile de mai sus.

jocul jucat

Pe toate hărțile cerului, absolut pe toate, figurează în toate momentele vieții trecerea unei comete magice : copilăria mea, a ta, a dumneavoastră. Ea e gata să atingă toate stelele, capabile de catastrofe, poate să răstoarne o stea, pe alta pur și simplu s-o destlințeze. Dacă ea a fost, a lăsat o urmă roșie ca șnurul de mătase ; oricite culori s-ar mai adăuga roșul din ea înghite totul. Dacă ea a trecut de curînd, se mai poate zări încă, precum dira albă afinată din suspinul unui planor traversînd dimineața cu flori.

Și tot ceea ce eu numesc istorie sacră, atestă că nașterea unui copil este principalul eveniment al cronologiei. Omul oricît de dezamăgit, mai așteaptă încă sosirea unui copil care să-l deprindă într-atita cu un nou sentiment al vieții, încît acesta să devină și sentimentul lui. Atunci el va deveni nemuritor și deci transparent, și de acolo va înțelege altfel relațiile vieții. va reinnoi cu sufletul lui natura, și va împărtăși celorlalți știința realului.

Dar se întîmplă ca acest om înaripat să treacă de pe un nor pe altul, să redevină copilul care a fost, deodată să-i sune în urechi jocul jucat. Iată-te, fără de veste, într-un loc unde trebuie să umblăm cu grijă și evlavie ! În adierea verii e muzical jocul pe care l-ai jucat, atotnutritor, ca un ocular al cerului ; este și va fi. Reamintirea lui mă azvîrle în neguri, mă poartă de pe un tărîm pe altul, și viața mea plină de exagerări găsește un sens care să mă conducă acolo unde aș dori mult.

Gîndindu-mă la jocul jucat îl întreb pe copii cum se joacă, să-mi explice în cuvinte ceea ce eu mai păstrez, într-o memorie suprasenzorială, o rog pe mama să-mi mai spună numărătorile vechi.

Și mă duc să mă plimb cu bicicleta, să văd picturi, pe acolo pe unde numărul copiilor e mai mare decît al adulților, unde se poate vorbi de orînduirea sacră de copii. Mă duc să mă plimb, nu se aseamănă nici o zi cu asta în care mi-am amintit jocul jucat. Mă duc să văd cîmpul de la marginea cartierului cum pocnește, cum vrăbiile grase se odihnesc pe crengile de beton. Reamintirea ca un steag fluturînd pe un fort la capătul pămîntului, înfierbîntînd cu prezența lui sîngele celor din exterior.

Gh. M.

povestea poveștilor

Copilăria îmi șade pe creștet ca o căciță de fecior de-împărat. Cînd o scot vederea se taie ca laptele. Cînd o las vederea se face ochian fermecat. Țara aceea în care soarele rîde și se înalță cu sfoara, mă ține legată de ea ca pe Gulliver. Sînt prizonier în fortul copilăriei dar asta este singura capcană din care nu vreau să scap. Zac așa, cu spinarea în iarbă, și amintirile înalță pe mine un steag.

Toată copilăria mea am plutit pe deasupra pămîntului, cu brațele-ntinse, jucîndu-mă de-a cîte ceva. Toată copilăria mea m-am jucat de-a tot ce se vede cu ochiul și de-a tot ce trece prin cap. Purtam sub cămașă un talisman mai fierbinte ca iarba fiarelor, mai verde și mai puternic de zece ori. Știam o formulă mai magică decît însăși magia, eu îl stăpîneam pe : ZICEAM CĂ. Ziceam că eu sînt mama și tu ești tata ; ziceam că eu sînt bălatul și tu ești fata ; ziceam că sînt casa și tu ești ușa ; ziceam că sînt smeul și tu prințesa ; ziceam că sînt ziua și tu ești noaptea ; ziceam că sînt ploaia și tu ești ceața ; ziceam că sînt steaua și tu ești piatra ; ziceam că sînt cerul și tu ești apa.

Toată copilăria mea am plutit pe deasupra pămîntului, cu brațele-ntinse, povestind despre cîte ceva. Toată copilăria mea am vorbit despre tot ce se vede cu ochiul și despre tot ce trece prin cap. O Poveste-a Poveștilor cu mult mai fantastică decît poveștile scrise și povestite, o poveste halucinantă și veșnic neterminată începea pe vremea aceea cînd imitam ca sub stare de vrajă toate ființele și neființele pe care le întîlneam.

Dar știința vorbirii pe care-o știam s-a pierdut Gulliver mai zace și-acum în țara unde soarele se înalță cu sfoara, dar mersul pe ape și zborul prin aer au dispărut.

Ieri dimineață, în grădină, trupul meu de sub steag a murit. Dar trei copii plutind peste iarbă spuneau, cu brațele desfăcute, Povestea Poveștilor de la început.

Sz. P.

ILINCA
clasa III-a

Castelul

Ne jucăm castelul. Niște copii fac un castel din pietre. Pun pietrele unele peste altele. Faci trei turnuri. Pe un perete un ceas. Ceasul cu o singură limbă. O curte rotundă, o intrare secretă. Jumătate din copii stau lîngă castel și altă jumătate în fața lor. Cine stă lîngă castel e stăpîn pe castel, cine nu, e dușman. Cei care au castelul au și o minge cu care trebuie să-i ochească pe copiii care vor să dărîme castelul.

În timpul luptei dușmanii dacă pot, au voie să dărîme castelul și să adauge și ei o piatră și cînd o ridică de la pămînt și o lipește pe castel strigă : castel ! Și astfel devin ei stăpînii castelului și ceilalți, dușmanii lui care stau de o parte, cum au stat și ceilalți înainte și se gîndesc să dărîme castelul și să înalțe ei altul în loc.

*

După asta ne jucăm și leapșa : pe cocoțate, pe animale, pe ouate, pe flori, pe culori. Facem așa : numărăm și cine rămîne ultimul ne aleargă. Dacă e pe cocoțate, ne cocoțăm pe un loc înalt, dacă e pe animale, trebuie să spui un animal cînd te atinge, pe flori, o floare, pe culori, o culoare, și pe ouate te lași pe vine, cînd cazi înseamnă că ai spart ouăle.

Desen de ANCA BOGDANOV

DANIELA
clasa III-a

Vînătorul și gîștele

Cînd sîntem mai mulți copii se strîng în mijloc gîștele. Pe margini pîndesc doi vînători. Vînătorul ia pușca și țintește cu mingea gîștele.

Desen de ILIESCU DANIELA

Cei atinși ies repede afară. În pădure rămîne cel care n-a fost atins de vînători. Trebuie să facă opt. Vînătorii să lovească de opt ori pe cel rămas în mijloc. Dacă-l ochește, vînătorii rămîn tot vînători. Dacă nu-l ochește nimeni atunci din gîscă devine vînător și are și el dreptul să dea cu mingea în gîște.

Tot cu mingea ne jucăm de-a țările. Fiecare își alege o țară. Care-i place. Cine e România strigă o țară care-i vine în minte. Țara strigată trebuie să prindă mingea. Cînd mingea a bătut pămîntul zicem : stop ! Facem trei pași de uriași și ochim ce avem mai aproape.

ANCA
clasa III-a

Casa ulilor și casa porumbeilor

Un copil se pune cu fața la perete și ceilalți îi pun un deget pe spate.

Desen de IOANA PĂUNESCU

Și el spune ce o să fie : uliu sau porumbel. Cei care au fost făcuți ulii aleargă neapărat porumbeii pînă în dreptul casei lor. Acolo se opresc n-au încotro, n-au voie să intre în casa porumbeilor. Porumbelul iese la fereastră și cîntă în rîs :

Uliu papă lapte
ce-ai visat azi-noapte,
o cafea cu lapte !

Cînd uliul prinde porumbeii le taie aripile. Porumbeii liberi ne dau viață din nou. Ne apropiem tiptil de casa neagră a ulilor și cu vîrful degetelor le dăm viață porumbeilor fără aripi. Zburăm din nou și-i întărîtăm pe ulii.

*

Ne mai jucăm și cu pisicile. Le găsim în găurile de la blocuri, le luăm în casă cînd lipsesc părinții, le gîdilăm, le tragem de coadă, le dăm nume și apă. O dată am crezut că a venit bunica și de frică am aruncat pisica de la etaj. A căzut în iarbă. Am căutat-o. Unde s-o găsesc ? Doar nu e jucărie. Am văzut-o într-o zi. N-am mai prins-o. S-a dus.

RALUCA
6 ani

Statuile

Cineva e Smeul. Ne ia de mînă, ne învîrtește și rămînem în poziții, în figuri. Unul cade pe un picior, altul pe genunchi, altul proptit de pom. Nu mișc de loc, stau așa, și-l aștept pe Smeu să vină să ne gîdile, să ne facă să rîdem. Nu trebuie nici să clipești, nici să răsufli. Te gîdilă sub bărbie și-ți spune bazaconii. Nici nu poți să te ții din rîs. Cine se ține face el statui și ne gîdilă sub bărbie.

Numărători de copii învățate de la mama mea,

MARIA

I

Alta mija paca
Fie porumbaca
Cuțitele danului
Săbiile codanului
Lim bici
Codobici
Mazăre
Linte
Bob.

II

Uni, doni, trei
Salcele
Mati pati
Farmacele
Ciui, ciui
Papagal.

III

Barbă bărburie
Gură guralie
Nas încîrligat
Ochi țuic.

IV

Unica, Doica, Treica,
Petrica
Gingăr
Vîngăr
Radu, Grigore, și Ion

V

Ana (o ureche)
Eva (altă ureche)
Moș Adam (fruntea)
Titili (un ochi)
Pitili (alt ochi)
Face (nasul)
Ham (gura)

VI

Unu, mină, duduină,
trei ori opt
șanticlop.
Și-o bobiță
măzăriță.
Laton pic
talpă de voinic.

Desen de ILINCA CIOCULESCU

Desen de OANA MICU

OANA
5 ani

De-a casa

Noi n-avem casă, avem bloc. Și-un hătător. Eu mă joc tot mereu de-a casa cu o prietenuță de-a mea. Știi cum mă cheamă pe mine ? Oana. Și pe ea tot Oana o cheamă. Și pe încă una. Sîntem 3 Oana pentru că 3 este mai mare decît 29. Și noi ne jucăm de-a mama și tata. Eu sînt mama și ea este tot mama. Și eu am făcut niște plăcintuțe mici de nisip și-am găsit un gîndac prea drăguț. Dar noi le batem pe păpuși. Pe urmă mergem în locul ăla care vine așa și ne mai odihnim. Noi sîntem și obosite puțintel. Dacă aș vrea, eu pot să fiu și tata dar nu știu cum. Mai bine ne suim pe hătătorul ăla și ne dăm huța. Pe mine mă ridică mama că n-ajung.

*

Cînd ziceam că e tata, umbla ea în papuci. Gata masa, gata masa, strigam. Mîncam la nisip. Era destul de bun. Ziceam că vine dela biro și ea înțepa frunzulițele alea, știi, nu ? Cînd ne jucăm noi de-a mama și tata, copiii ăia fac pipi pe ei. Îi băgăm în bălțuță și zicem că este baia. Pe urmă vine rîul ăla spre noi. Treaba mea ce fac eu pe rîu. Mă ascund frumușel acolo-așa. Dar cel mai mult îmi place să stau la televizor. Cînd este Mannix, el este cel mai frumos. Pot să citesc toate literele, cu toate că televizorul scrie prea repede. Ai înțeles ?

MARIA
7 ani

De-a nunta

— Ce fel de jocuri se joacă copiii la țară ?

— Noi jucăm jocuri prea frumoase : ascunselea, leapșa, nunta.

— Care este jocul tău preferat ?

— Mai repede leapșa, pe urmă nunta.

— Nunta cum este ?

— Vine Tilică la noi în grădină și ne cununăm.

— Doar voi doi ?

— Eu sînt mireasa, el este mirele și toți copii fac un alai. Devine că el sare gardul unde taica a înălțat pentru mine un frunzar. Acolo stau cînd pasc gîștele și citesc la „Lengende". Bate cu bățul în gard : cioc, cioc. „Cine-i ?" mă aridic eu și spun. „Mirele" zice Tilică. „Care mire ?" „Mirele de l-ai loat și de l-ai ales și nu s-a înecat între ape înainte să-l logodești". Și-atuncia el întinde mîna peste gard și eu îi leg un fir de iarbă de recunoaștere la degetul mic.

— El nu-ți leagă ție ?

— Nu-mi leagă.

— Da' ce face ?

— Sare gardul, pe urmă se învîrtește în jurul meu de trei ori. Pe urmă mergem noi prin grădină și copiii ăia vin dupe noi. Pe urmă noi intrăm în frunzar.

— Ce faceți în frunzar ?

— În frunzar noi stăm. Este coloșa o bancă și ședem. Tilică mă ține de mînă și-mi zice : tu ești muierea mea. Cam la trei ori îmi zice asta și pe urmă facem noi acolo o horă și jucăm. Copiii cîntă : „pe un cîmp mare, negru, trece-un cioban, mare. alb".

— Ce fel de cîntec e ăsta ?

— Este un cîntec așa.

— Și voi ce faceți ?

— Noi facem că după ce jocul este jucat, devine că Tilică mă ține lîngă el și stăm să se facă copii.

— Cum te ține ?

— De-a talia.

— Și se fac copii ?

— Cum să nu. Umplem leagănul ăla de păpuși.

— Cine te-a învățat jocul ăsta ?

— Nunta nu este joc învățat, este la noi în sat.

— Îl joacă toți copiii ?

— Îl joacă. El este prea frumos.

Desen de IOANA MAZILU

LILI
11 ani

Descrierea mamei

Părinții mei sînt compuși din mama și tata. Eu și pe tata îl iubesc cu toate că pe mama eu o iubesc deosebit. Ea ne dă de mîncare, ne îngrijește și face la copilași. Mama este ceva cum nu mai există pe lume. Cum are ea grija noastră cît și a altor mici lighioi. Mama are copii în cap și nu mai poate de griji. Cînd răsare cosmosu peste noi, ea este la trebușoara ei. De aceea copilul cuminte o respectă pe mama lui. El îi sărută mîna cea muncită și o iubește destul. Iar mama cea frumoasă stă printre noi.

Mama mea te rog să mă ierți dacă ți-am greșit. Copiii au greșelele lor dar se și străduiesc.

Desen de IOANA MAZILU

CRISTINA
10 ani

Tata de duminică

— Care este cea mai frumoasă întîmplare din viața ta ?

— Cea mai frumoasă întîmplare din viața mea nu este.

— Tu n-ai amintiri ?

— Tu n-ai amintiri !

— Păi spune-mi una.

— De la tîrgiul de cîini ?

— Există tîrg de cîini ?

— Există. Am fost eu cu bunicul meu. Voia să cumpere grîu pentru găinile alea dar a venit prea tîrziu. Erau doar domnii cu cîinii. Dar el nu se uită la cîini. Pe el îl interesează doar găinile și pisicile. Are o chelie strălucitoare și își așează găinile pe ea. Odată și-a pus în cap un cocos care cînta. Și e plin de murdăria lor și de labele motanilor fiindcă pe motani îi ține în brațe.

— Mi se pare simpatic bunicul tău.

— Da. Bunicul e destul de simpatic. Dar e foarte supărăcios. Cu toate că îi place să ia lumea peste picior. E voinic. Are niște ochi albastru-verzui și parcă suferă. Are ochelari dar nu-i poartă mereu. Și proteză. Dar nici pe ala n-o poartă. Poartă cămăși în pătrățele și papuci. Nu și-l scoate nici cînd vine tata de duminică.

— Tata de duminică ?

— De fapt tatăl meu. Dar nu-l văd prea des. De fapt nu l-am văzut niciodată. L-am văzut în poze, na ? m-a întrebat". „Da, domnule, dar nu așa cum este el. Pe urmă, de tare semănam. „Tu ești Cristi-cînd l-am văzut, m-am speriat cît am răspuns, dumneavoastră sînteți tatăl meu ?".

— Și el ce-a zis ?

— El mi-a dat un buchet de flori. „Aș vrea să vă arăt desenele, am zis. I-am arătat desenele mele și el a spus că sînt foarte reușite".

— Și bunicu ce a spus ?

— Bunicu a spus : bravo, avem un tată de duminică.

— De față cu el ?

— Nu. De față cu el n-a spus nimic. A stat cu găina aia în capul lui.

— Asta este cea mai frumoasă întîmplare din viața ta ?

— Ți-am spus că cea mai frumoasă întîmplare din viața mea nu este.

— Și ce mi-ai spus ce este ?

— Ce ți am spus este jocul care mă joc cu prietena mea. Ea este Tata de duminică.

Orice-ați zice

Orice-ați zice, orice mi-ați spune,
Vreau să fiu un trunchi de arbore,
Cu rădăcinile adînc înfipte în pămînt,
Și cu ramurile adînc înfipte în soare.

Orice-ați zice, orice mi-ați spune,
Vreau să fiu un trunchi de arbore înalt,
Cu rădăcinile adînc înfipte în izvoare,
Și cu ramurile adînc înfipte într-un cer înalt.

Orice-ați zice, orice mi-ați spune,
Vreau să fiu un trunchi drept de arbore,
De cîntece plin
Și de frunze vesele, ca niște viioare.

Orice-ați zice, orice mi-ați spune,
Aș vrea să fiu un trunchi de arbore despicat :
Să fiu un stîlp la o casă, cioplit frumos
La care stăpînul să privească cu ochii beat.

Orice-ați zice, orice mi-ați spune,
Vreau să fiu un trunchi de arbore înalt,
Cu rădăcinile adînc înfipte în must de izvoare
Și cu ramurile adînc înfipte într-un cer înalt.

Cîntec nou

În curgere cîntă soarele,
În valea albastră, în valea verde-roditoare ;
În plaiul cu adîncuri semețe, statornice,
În țara și patria mea înfloritoare.

Să cînte soarele ! Toate luminile bune...
Să cînte în sudoarea, în bucuria și durerea omului,

Cu povara pămîntului pe el, moștenirі străbune
Acoperite de milenii, de ierburi, frunze și ale cerului

În curgere cîntă lumina de soare,
Ca apa de izvor, curgînd în ulcioare.

Poate de aceea zăpezile

Copacii goi n-au umbră, decît pe mine...
Soarele se lasă mai adînc în ei pe coline.
Voi fi miresme în somnul lor — aducері aminte
Ale zilelor frumoase dinainte.

Cum a trecut vara și alaiul ei tot !
Cît de singur sînt acum să spun nu pot.
Cît dor între copaci mă cuprinde !
Cît dor în mine se-aprinde !

Cîte limbi roșii pe buze pămîntului sînt !
Poate de aceea ninsorile ajung iar piei noi, pe pămînt.

Cîntec trist

Într-o zi am lovit pomul
ca să dobor cu piatra seacă rodul lui.
Au căzut pe pămînt două mere roșii și-o pasăre,
cu aripa frîntă ; dorul ei mare de-a zbura peste pămînt
s-a năruit în mine — ca o durere.

Soarele cu pioșenie apune spre locul acela, toamna.

Primăvara

Sorb din viață
Gustul bucuriei, gustul durerii...
Luna mai are vălul de nori pe față
Și dimineața — izbucnește aurul primăverii.

Pe drumul de lumină drept
Cresc ierburi și păduri cu ghiocei...
În cîntecul culorilor mă redeștept...
La marginea gurii înfloriți sînt dinții mei.

Ca-ntr-o pădure, ca niște albi ghiocei.

Forca Francisc Iosif

Ham-ham-ham

(joc)

Mi-ați văzut pe Ham-Ham-Ham !
Cel cu ochii de catran
și cu cîrpe la picioare
mușcînd mere lîngă soare ? !

Mi-ai văzut pe Ham-Ham-Ham ?
cel cu zgardă de șafran
cum îmi poartă călimara
între dinții lui ca ceara ?

Mi-ați văzut pe Ham-Ham-Ham?
De-l zăriți la lîngă han
prindeți-i la subțioară
o curea ușoară
și-un candel cu ziuă plină
să ducă-n pivniți lumină,
dacă latră doar o dată
fiți pe pace, nu se-arată —
dacă însă de trei ori
să fugiți cum după ciori
fuge glonțul, că de nu
Ham Ham-Ham ești prinsul, Tu.

Siringa

Și cînd vine Multo-Slaba
cu siringa cît apinca
pun pisica pe picior.
Ea bolnavă,
o zăriile mai ușor
și de spaimă că piciorul
miaună și
schiaună
Multo-Slaba
își ia zborul
și fuge pînă la Tinca
spărgînd de pietre apinca.

Miau-miau

Cu funingine pe bot,
afumată peste tot
mîta scrie cu piciorul ;
perna-i neagră —
parcă s-a mutat cuptorul
și-a învins casa întreagă

Gazda strigă : draco piei
și nu mi răspîndi scîntei,
unde-i măturoiul cret
să-ți dau eu culorii pret !

Miau-miau-miau în loc de pis
din perete s-a deschis,
Miau miau-miau din scînduri plînge
și în măturoi se strînge.

Miau,
o ceață neagră-n casă
scuturată
peste vată —
nici că-i pasă !

Bogdana Boeru

lumea mirajelor

Eu am fugit cu circul. Prima iubire din viața mea mergea pe sîrmă. Flutura în mătăsuri peste craș. M-am îndrăgostit nebunește de saltimbancul legat la ochi care trecea pe cer : dimineața prin dreptul soarelui, seara prin dreptul stelelor. Îl așteptam să coboare. Mă țineam după el. Sprijineam casa lui pe roțile cu o deznădejde atît de mare, că a-nțeles. Era pe seară cînd m-a furat din grădină și drumul acela, de mînă, pe după garduri, mi-a scos pentru totdeauna păpușa din brațe : Pit nu era jucărie, el avea pielea fierbinte și respira.

Cînd am plecat cu convoiul circului Krateyl, drumul ieșea dintre munți spre cîmpie : ședeam pe capra căruței și saltimbancul era în stînga mea.

Aș vrea să explic în felul acesta fericirea nebună cu care primeam venirea circului în oraș. Isteria cu care călăream bicicleta ca să număr afișele colorate, lipite pe garduri și pe pereți. Urletele care-nsoțeau alaiul de animale care defila prin oraș. Semi-leșinul din dimineața de vară cînd cortul de pînză își lăsa marile aripi țintuite-n țăruși. Seara cu muzici și cu trompete, reclama strigată cu Cleopatra, regina Egiptului și cu înghițitorul de săbii, acrobații, funambulii și clowni, dresorii, jongleurii și călăreții, copiii de circ ademenind copiii orașului, copiii orașului mirosind îndelung copiii circului, schimburile vii în natură, bucata de pîine cu brînză furată de-a casă pentru ca Sonia, Tonino și Bimbo să te bage fără bilet de intrare în lumea mirajelor.

Toată copilăria mea este luată-n copite de cai. În toată copilăria mea se balansează trapeze. Prin toată copilăria mea trec zburînd voltijori. Toată copilăria mea este bîntuită de acrobați, acrobați și echilibriști. În toate odăile ei stau girafe, maimuțe și iepuri în pălării. Pe cîteva cuie atîrnă și-acuma funde-inodate, cercuri de foc și harnașamente, toată vederea vede printre păianjeni salturi mortale, și tot mirosul este plin pînă astăzi de mirosmele îmbietoare ale manejului.

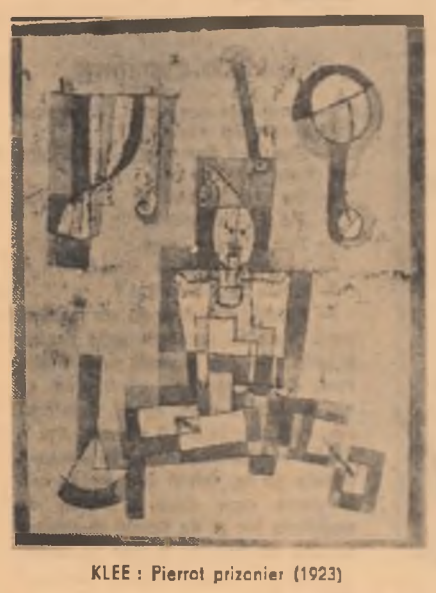
Toată copilăria mea am fost îndrăgostită de acrobați. Toată copilăria mea am așteptat nebunește s-o-întind în lume cu-un saltimbanc. Am presimțit că mersul pe sîrmă are un preț între viață și moarte, dar că cine poate să-ajungă dincolo este foarte aproape de cer.

Dar Pit a murit. Cine-a văzut prăbușirea mi-a spus că nu s-a zdrobit de pavaj. A mers pînă la capătul frînghiei, și pe urmă a întrat în văzduh. N-a făcut nici un semn de adio și n-a spus nimic. Am așteptat toată toamna și iarna și primăvara să vină circul. L-am însoțit din marginea orașului și pînă în centru, ținîndu-mă după vagoanele lui cu rotile. Dar în numărul lui de dresură de-înaltă școală, domnul Krateyl a întrat în manej cu doliu la pălărie, și-am înțeles.

Pe mine mă ține și-acuma în brațe un clown. El îi face pe oameni să rîdă cu toate că el nu rîde de nimic. Mă apără un clown liniștit de la care am învățat gustul neliniștii. Dacă m-aș duce în circul de-odinioară, copilăria mea mai stă și-acuma, acolo, încremenită pe bancă, cu privirea oprită pentru toată viața pe saltimbancul legat la ochi.

Încredere în prinzător

— Pe dumneavoastră cum vă cheamă ?
— Traian Ganea.
— De profesie ?
— Zburător.
— Vîrsta ?
— 55.
— Pînă la cîți ani ați lucrat la trapez ?
— Pînă la 52.
— Cînd ați început ?
— La 25.
— 25 de ani ați văzut lumea cu capul în jos ?
— Da.
— Cum se vede ?
— Este un loc fierbinte din pricina ochilor.
— Asta se vede de la trapez ?
— Da.
— Se și simte ?
— Da. Privirea lumii se simte chiar și așa : cu capul în jos, sub cupola albastră a circului.



KLEE : Pierrot prizonier (1923)

— Dar dacă cineva acolo, jos, vă iubește, simțiți ?

— Cele mai mari performanțe în meseria de zburător se obțin cînd cineva, acolo, jos, pe pămînt, crede în noi.

„Sînt bătut de țăran din Făgăraș. La 15 ani am văzut Circul pentru prima oară. Mi-a plăcut atît de mult că am jurat să nu mor înainte de a ajunge artist de circ. Exista o sală de gimnastică „Tirul". Acolo m-am antrenat 10 ani la bară fixă, luînd și lecții particulare cu un fost acrobat. Întîi mi-am înfrînt frica, pe urmă slăbiciunea trupului, pe urmă boala de plămîni. La 25 de ani am dobîndit carnetul de liberă profesie. M-am angajat la Circul Krateyl. M-am căsătorit tot cu o zburătoare. Și pe copii i-am făcut zburători. Soția copilului este tot zburătoare. I-am prins pe toți de mîini și picioare, fără plasă, ani la rînd, deasupra manejului".

— Nu i-ați scăpat niciodată ?

— I-am scăpat. Soția mea și-a fracturat umărul, bătutul era deja la spital cînd eu am coborît în manej.

— Cum se învinge frica ?

— Prin muncă. O muncă teribilă, intensă, perseverentă, o bătălie dură pentru ca mușchii să țină pentru ca nervii să reziste, pentru ca reflexele să nu dispară, pentru ca încrederea să existe.

— Încredere în prinzător ?

— Fără încredere în prinzător, voltijorul se distruge. O singură cădere înseamnă frică. Frica înseamnă întîmplare. Totul se face la întîmplare, mișcarea, săritura, prinderea, voltijorul nu mai poate fi stăpînit. Dacă voltijorul greșește el poate să fie salvat de prinzător, dar dacă prinzătorul greșește, totul s-a terminat.

— De asta lucrează zburătorii-în familii, pentru ca răspunderea prinzătorului să nu fie față de un om străin ?

— De asta. Cu toate că frica este mai mare. Deși frica nu trebuie să se vadă. Am lucrat cu mușchiul mîinii tăiat, am lucrat cu palma atît de umflată că nu puteam s-o mai bag în buzunar, am lucrat cu degetele atît de tumefiate că

ROUAULT : Compoziție pentru „Circul stelei care clipește" (1934)

nu puteam să prind cu ele o piesă de șah. Dar am lucrat. Și-am zîmbit. Nimeni dintre ai mei n-a știut niciodată cîtă durere fizică și cîtă groază erau în mine. Dar eu eram prinzătorul și trebuie să existe încredere în prinzător.

— Se spune despre dumneavoastră că ați fost cel mai mare zburător român.

— Da. Uneori am și fost.

Cu sînge rece

Circul din București este un circ fix. El nu se înaltă și nu se strînge. El stă pe temelii. Circul din București trimite ștafete-n turnee dar el rămîne pe loc. Nu ne pare bine că vine circul. Nu ne pare rău după el. Circul de piatră este oricînd. Nostalgia legată de ivirea la marginea lumii a convoiului cu vagoane pe roate, cu lei în cușcă și clowni pe cai, a dispărut. La circ se merge acum ca la teatru. El are stagiuni.

Am văzut animalele. Leii din cușca cu gratii sînt aidoma cîinelui meu care plînge cu lacrimi adevărate în lună. Foarte triști. Foarte iertători. Încăperea în care stau este o cutie de piatră, cu podeaua și tavanul de piatră, cu o fereastră prin care lumina este ca laptele : nu se vede nimic. Cînd se plictisesc își pierd memoria. Se iubesc numai cînd li se dă voie. Nu există dresoare pentru ei. Primăvara înnebunesc. Nu mănîncă 7 kg de carne : le sug.

Am văzut oamenii. Sînt muncitori cu ziua. Făpturile devorate de văpăi în paiete fac zilnic antrenamente, muncesc din greu și asudă, performanțele circului se dobîndesc ca în sport : și ele vizează recorduri. Ci numai microbul care se instalează în omul de circ este altul : el nu poate ieși de sub cupola albastră, nu poate să uite manejul, nu rezistă fără public și nu trăiește fără aplauze.

Dar cînd ieșe pe stradă omul de circ este marele necunoscut. Fără pungi la de paiete, [illegible] nul nu are identitate. Numai [illegible] se [illegible] și de teatru [illegible] [illegible] perfecțiune [illegible] între mați și [illegible], fără [illegible] și fără [illegible].

Și-acum am [illegible] și [illegible]. I-am [illegible] de mai ori ochiul. Pieza și [illegible] au fost înlocuite de sticlă și de beton. Tarna de [illegible] a fost [illegible]. Am cîntat cîțva în [illegible] în care să plîng, dar circul de piatră nu are [illegible] de pînze, el este un circ rotund.

Se caută un copil !

Pe Pit îl chemă acuma [illegible]. [illegible] ca un înger cu păr [illegible]. Locuiește [illegible], tot într-un vagon cu rotile, dar și vagonul cu rotile s-au modernizat. [illegible] roșia de camping, cu două camere [illegible] și [illegible].

— Mai vine lume la circ ?

— Vine.

— Și copii ?

— Mulți copii.

— V-a propus vreodată o fată cu părul lung s-o furați ? S-o luați cu dumneavoastră la [illegible] ?

Rătăcesc pe coridoarele circului. Trec prin birourile administrației. Caut un loc [illegible]. Dar locul știut nu mai este, îl a fost ocupat [illegible] timp. Aș vrea să știu dacă circul mai vine. Dacă el mai există. Dacă se mai produc miracole sub cortul de pînză. Aș vrea să știu dacă la înghițitorul de săbii se mai poate intra pe o bucată de pîine cu brînză. Dacă animalele sînt pupate în hot printr-o gaură din cortul [illegible] și dacă costumele acrobaților mai scîpără în lumină. Aș vrea să știu dacă circul mai este-o oglindă în care lumea se rotește rotund. Aș vrea să știu dacă clownii mai plîng cînd rîd. Dacă sidolul care înnoadează harnașamentul se înnegrește sub sudoarea îmbibată de sînge. Aș vrea să știu dacă bicul dresorului mai pocnește.

Se caută un copil ! Dacă mai există un singur copil pe care un clown să-l țină în brațe, eu îl chem. Vreau să știu de la el adevărul. Dacă circul mai vine sau nu mai vine. Dacă circul vinde iluzii sau nu mai vinde. Dacă mersul pe sîrmă duce în cer sau nu duce.

Fost copil caută urgent un copil !

Sânziana Pop

Lumea animalelor

Pe tot întinsul împărăției noastre de copii, natura ne asigurase că splendorile ei sînt de față, cînd, mulțimea de la mahala prevăzută cu aripi a întemeiat în aer zvonul că vine circul. Și el vine și astăzi. În descîntece sînt multe cuvinte fără înțeles, pe care le iei în tîne și le zornăi ca pe spaime pînă cînd te lămurești ce e cu ele. Cuvîntul circ simbolizează imposibilul, puterea supranaturală, secrete alchimiste, chiar secretul trecerii prin viață-moarte, ceva ce nu avem prilejul să vedem decît acum. Gîfîind de emoție, lăsînd totul baltă, amînînd, atrași ca metalele de forțele unui magnet uriaș, furăm tîrțți încă din copilărie de masa pestriță, clocotitoare, într-un șuvoi luminos de fii și fiice muritoare, de părinți muritori, pentru a vedea imposibilul, gata să ne devoreze pe toți.

Muzica și magneții circului pe care nici o anatomie n-o cuprinde, pe care nici un arhitect nu e în stare s-o viseze !

Pentru că circul e miriapod, cu atîtea picioare calcă, atîtea țări, atîția munți, atîtea ape. Ca aripile migratoarelor curge fața lui pe toate anotimpurile.

Și lumea aceasta e un animal, și plantele ei tot un animal și omul ca un pom ceresc căci rădăcina lui, capul, crește în sus. Păpuși, tobe, cai, soarele și luna, apa, pietrele, și jivinele sălbatice în hamul omului parcă ar fi jucăriile lui. Dar voioșia noastră de copii se oprea la animale. Adia dinspre ele un gust simplu pentru libertate, și caii, elefanții, urșii, maimuțele, papagalii avînd secole de libertate și singurătate în urma lor ne îmbătau cu o durere luminoasă.

Pentru a înveseli oamenii, animalele traversau cartierul nostru sărac. În lumea noastră treceau lumea lor. Și lumea era un animal, un animal pus să imite omul : să facă reverențe, să cînte la flaut, să treacă precum un gimnast prin torțele de foc. Omul de circ a vrut să facă tot ce e imposibil, să contrazică gingaș natura, să umanizeze animalele, să le reinventeze, să hiperbolizeze sinele său. Pentru asta el s-a ales în primul rînd pe sine, apoi a ales jivinele mîndre ale junglelor și deșertului. În profunda lui înțelepciune circul din orient n-a atins animalele, nu au găsit vreo virtute deosebită în a-l face pe animalul liber să imite felul omului sau viața lui. Lumea animalelor considerată lume, a fost respectată cu spaimă și admirație.

Dar circul a ales imposibilul și în imposibil intră să facă orice cu virtuozitate, cu patimă, avînd ca țel aținirea în masă a uimirii, a forței uimirii.

Debarcarea

După fiecare migrare a circului, animalele sînt debarcate. Cu o zi înainte doctorul pregătește amănunțit primirea lor. Doctorul Dănescu seamănă cu un [illegible] : privire ageră, dinți albi, mari, ca ai lui Marquez. Trece pe lîngă animale și se [illegible] privindu-le. Cîinii săi, doi seteri în [illegible] și-i ține tot în circ, lîngă celelalte animale. Ceea ce se apropie de cuști, înăuntru nu se mișcă nimic. Memoria afectivă a

Desen de CONSTANTIN BACIU

animalelor reține că acest om vine să le aline durerile și melancolia. E omul lor, așa cum sînt și îngrijitorii pentru care au o privire aparte. Debarcarea animalelor aduce cu debarcarea cosmonauților pe pămînt. Ele vin din altă lume, dintr-o călătorie la fel de stranie ca și cea din spațiul cosmic. Trenul cu animale pare botul căscat al unui monstru. Parcă ar fi un munte magic de pe care coboară cei obosiți, sau arca veche din care alunecă animalele pentru a înzăpezi pămîntul. Apar și dispar înghițite de burta albă a lumii.

Botul tigrilor și leilor stîrnește valuri de ură în jur făcînd să spumege apele sîngelui de frică. Coboară domol și urșii arătîndu-se și mistuindu-se repede apoi în hăul altei perfecționate cuști.

Să fugim, să fugim, e gîndul fierbinte al oricărui prizonier ajuns într-o gară. Se prefac a coborî în liniște, dar gîndul lor a fugit demult înaintea trupului. În animale clocotește dorința libertății ca în apa oceanului ; închisă în ulcioare, în pumni tot o auzi cum spumegă în ea furtuni și uragane năpraznice. Nu apuci bine să mărturisești că ai în vase oceanul că el a și explodat spre locul său de libertate și dezlănțuire.

LAUTREC : La circul Medrano (1863)

Simplă descriere

În spatele cortinei strălucitoare a circului, într-o aripă a clădirii se află cuștile animalelor. Animalele vin prin miros. Pretutindeni ele își aruncă înainte această armură ca un avertisment. Ca și pe plante le poți deosebi după miros : acum vine un tigru, acum un elefant, acuma trece un cal... Și un zeu le-a dat puterea de a zugrăvi pe corpul lor ceea ce simt. Se vede pe ele melancolie, mînie, durere... Jignirile și furtuna pasiunilor trece peste corpul lor și lasă urme ca o pictură spălată de aer.

Ursul ca și natura care conspiră, te privește din ghemul lui de blană cu o lumină nouă, pare a rîde dar dincolo de ochii lui negri și prietenoși te observă sever. Un urs se joacă cu o tinichea ruginită. De ce nu dați urșilor cu adevărat jucării ?

Calul pare că năzuiește mereu către exprimare, dar s-a resemnat, el știe ce vrea omul. Dar omul știe ce vrea el ? El e un fel de statuie și statuile sînt mute. Am văzut cai : trăpaș, cai arabi, noniusul din Banat, cai pur sînge englez și un poney. De la cai vin culorile în circ : deres și isabel. Deres e culoarea cafeniu deschis cu fire de păr alb cum este seinul în negru. Isabel, o culoare gălbuie, vine de la bluza reginei Isabel care a stat la un spectacol cu cai o zi întreagă încît bluza ei albă a devenit gălbuie ca florile după ce le rupi.

Leii [illegible] un semn, par o oștire ostilă, o splendoare care nu se mărginește. Răzbunarea lor o consideră un moft, la îndemînă, în orice moment. Pentru a cuprinde orizontul, uneori pictează cu urina lor corozivă pereții, și în acel loc tencuiala cade, dacă atinge pielea omenească o arde ca sîb acid. Darul său de a părea rege se păstrează și în cușcă. Coamă regală, ochi de majestate și bucuria de a părea asemănător soarelui care nu se vede, prin culoarea pielii strălucitoare. Își păstrează deci rangul de rege al tuturor animalelor chiar și în această situație : dacă trece prin dreptul cușii sale un animal liber, inferior lui, se agită rage și e în stare să rupă totul.

Cîinii circului ținuți în cuști mici ca în cutiile de sardele în loc de pești zgomote. Cîinii tot timpul protestează, ei care sînt la egalitate cu omul din moment ce sînt domesticiți cred că au dreptul la libertate și încredere. Au impresia că au darul exprimării. Latră. S-ar împerechea tot timpul peste calculele minuțios întocmite de dresori și interese.

Papagalii, precum licoarea numită „october" pe care o beau poeții din Nord. Dacă ar putea, ar fura sonoritatea vocabularului uman, să vedem ce ar face oamenii atunci. Un papagal căzuse pradă dinților unui animal. Îi cădeau penele, disprețuia pe toată lumea. Aștepta poate să-i cadă și restul penelor să lasă gol din cușcă protestind.

Elefantul e un megalit de carne cenușie. Nu știu dacă nu cumva e o piatră mai moale din lanțurile muntoase ale Himalaiei. Dacă ne gîndim că sîntem și noi fii naturii cred că și el ne privește în același fel. Lîngă elefant am stat ca lîngă o piatră mare. Căldura mea și răceala mea s-au transmis în el. Am rămas în fața lui cu evlavie ca în fața pietrelor de care se atingeau bolnavii pentru vindecare.

Despre traiul lor

Pare de necrezut că animalele pot trăi în captivitate. Și trăiesc, se înmulțesc și astfel uită aerul tare al locurilor unde s-au născut. În afara orelor de repetiție și a serilor de spectacol animalele stau în cuștile lor tînjind apropierea îngrijitorilor. Și aceștia sînt mai mult decît dresori, ei cunosc animalul în amănunt, le știe felul, nervozitățile, lăcomiile.

Cît și ce mănîncă animalele din circ

Calul (depinde de rasă) — 6 kg de fîn, 8 kg de paie, 4 kg de ovăz, 2 kg morcovi și sfeclă.

Leul mănîncă cel mai puțin din toate animalele, numai atunci cînd îi e foame — 8 kg de carne după spectacol, în timpul dresurii ca recompensă i se mai dă cîte o pătrățică de carne, (cum li se dă altor animale zahăr). Lîngă cuștile leilor se află o cameră de ciment, un mic abator unde sînt sacrificați caii circului bătrîni sau bolnavi care devin hrana leilor.

Cum mănîncă un leu : Sare peste bucata de carne cu labele din față. Îi tremură tot corpul de nerăbdare, mirosase îndelung carnea, o linge în amănunt. Începe cu părțile tari. Roade. Mănîncă foarte curat ca toate felinele, ștergîndu-se tot timpul cu limba aspră. După ce dispare bucata de carne ca și cum n-ar fi mîncat nimic, stă la fel de ager, clipind des.

Ursul mănîncă pîine, mere, sfeclă și pare și el mereu curat și neatins de mîncare.

Elefantul se hrănește în funcție de mărime ! În perioada de împerechere se mărește porția — 50 kg de fîn, 20 kg de urzeală, 20 kg masă verde ! În timpul iernii i se dă elefantului 4 kg de rom pe care-l bea pe nerăsuflate !

Cîinii mănîncă mîncarea omului.

Cum se îngrijesc animalele

Leul se spală singur. Are frică de apă, îi place tot ce e uscat.

Urșii sînt spălați cu perile.

Caii se țesală foarte mult (un om la cal e un om cu o lungă experiență și știință a calului).

Elefantul se spală cu furtunul din oră în oră, parcă se stropește un deal.

În timpul spălării elefantului i se fac ochii roșii, scoate sunete de plăcere, joacă pe un picior și altul înfundînd asfaltul.

Despre bolile animalelor

Animalele ca și copiii se îmbolnăvesc foarte des. Caii fac boala numită morvă. Pentru a apăra caii, doctorul a așezat în capetele șirului de cai cîte un măgar care e foarte sensibil la această boală. În cuști am văzut un urs rănit de un leu, un leu orb, cai bolnavi de bătrînețe și în fine, un cal despre care îngrijitorul ne-a spus că e nebun ; dacă ar fi liber ar distruge și lei și tigri și tot ce ar întîlni în cale. Armăsarul era frumos, se uita cu vigoare în jurul său. Tot acum am aflat că animalele ca oamenii, fac psihoze, că ei sînt tratați ca și oamenii. Doctorul mi-a povestit.

Cum se operează un elefant :

Era un elefant, Aida, dintr-un circ străin. Făcuse o cangrenă pe picior. Ne gîndeam cu toții că o să moară și toată lumea își făcea probleme cum o să-l scoată în bucăți, cum o să-l transportăm afară. Avea 5 800 kg și pielea de 8 cm. M-am hotărît să încerc să-l operez. Am luat un scaun de bucătărie pe care m-am urcat să ajung la rană. N-aveam cum să-l anesteziez. Am luat un bisturiu pe care cineva mi-l ascuțea tot timpul. Tăiam cu bisturiul ca în cărămidă. Elefantul s-a supus imediat. Îl durea îngrozitor. Cînd nu mai suporta durerea mă dădea cu trompa la o parte și apoi mă lăsa să continui. I-am curățat rana, l-am pansat, adică am astupat locul cu vată și apoi l-am îngrijit cîteva luni. După cîțiva ani, cînd circul a venit în țară, m-a recunoscut și m-a ridicat cu trompa de la pămînt.

Viața personală

Animalele își schimbă starea după anotimp. Cînd începe să dea frunza, să strălucească soarele, să adie vîntul printre crengi, animalul din circ, asemeni celui din pădure, învie, are o vitalitate crescută, nu mai are loc în cușcă, suportă cu greu captivitatea.

Au o mare personalitate, talentul unui animal nu depinde de rasă, ci de talentul său înnăscut de a se adapta la situație, de a fi plăcut și gata oricînd să accepte jocul dresorului.

Dresorul de cîini Mircă spunea : se nasc greu talentele printre cîini, așa cum se nasc și printre oameni. Acum trei ani am avut un cîine extrem de înzestrat, dar a murit și, deși încă din timpul în care trăia celălalt, pregătisem altul în cazul că cel bun moare, n-am avut noroc să mai întîlnesc un asemenea talent. Contează să aibă personalitate puternică, să convingă, să fie simpatic, unii cîini sînt timizi, dacă ridicăm puțin tonul la ei s-a terminat, se intimidează și nu mai fac nimic. Sau dacă am discuții cu soția ei ne simt și se indispun, le transmitem imediat starea noastră de spirit. Sînt mai sensibili decît copiii, să nu-i lovești, să le vorbești cu blîndețe, să nu-i jignești și mai ales să nu-i faci geloși prin simpatie exagerată față de alte animale. Am construit pentru ei mașini, biciclete și tot felul de accesorii, căci fiecare animal are altă conformație, nici unul, absolut nici unul nu se aseamănă cu altul.

Elefanții, leii, tigrii au o memorie afectivă fantastică. Țin minte dacă i-ai lovit vreodată și se răzbună cînd nu te aștepți, uneori peste ani, de altfel nu există în circ îngrijitor care să nu aibă urme mari de la animalele pe care le-a lovit.

Între ele, animalele au prietenii și dușmănii, simpatii spontane și mari gelozii.

Le place muzica, uneori cînd în reverii. Caii au un înalt simț muzical, au vocație plastică și dintre artiști el se compară cel mai bine cu balerinul. Au semnele lor de prietenie față de cei pe care îi îndrăgesc, de pildă elefantul dacă te simpatizează ridică trompa să-l scarpini pe limbă ori să-i pui ceva acolo.

Reporterul în chip de vînător

În dorința de a privi animalele am fost calmă și emoționată în același timp ca și vînătorul. Am pîndit numai ce m-a interesat cum pîndește vînătorul de căprioare numai căprioarele. M-am uitat pe mine. Am fost în veghe tot timpul și am adunat în minte tot ce s-a potrivit

PICASSO : Acrobat pe minge (1905)

stării mele de spirit. Un vînător iscusit știe după tremurul frunzelor, după zbaterea aerului încotro aleargă animalul visat. Pe poteca mea n-au trecut decît gînduri și imagini. Am vrut să vinez gînduri și imagini.

Și după ce am observat animalele din circ, după ce am scris, mi-am dat seama că imaginile mele sînt valabile pentru oameni, că eu am privit jivinele ca pe niște oameni, că eu ca și dresorii, am vrut să umanizez animalele și le-am atribuit stări și calități omenești. Căci adevărul despre ele care nu se exprimă decît prin niște ciudate unde care ne ating uneori, cine ar putea să-l știe decît ele. Așadar, precum vînătorul care a vînat căprioara dorită și o privește și-și dă seama că nu asta a dorit el de fapt, așa privesc și eu imaginile mele despre animalele din circ.

Și zilele petrecute în jurul cuștilor cu animale, cuști în care o dresoare nemulțumită a stat o zi laolaltă cu leii și ei nu s-au atins de ea, poate înțelegînd durerea ei, s-au prins de viața mea precum chihlimbarul în jurul fragilei insecte, oprind-o în strălucire pentru mult timp.

Gabriela Melinescu

DAUMIER : Crispin și Scapin (către 1863–1865)

vîrsta candorilor

Vioara

Mă chemi și simt cum vin spre tine,
Deși din loc nu m-am urnit,
Și-o stea imi clocotește-n vine.
Chemare blindă din zenit.

Dac-aș putea să fiu o rază,
Nemărginitul să-l străpung
In mine melodii vibrează,
Ce nu am virsta să le-ascund.

Tu mă rechemi in orice seară,
Cind cerul toarce raze moi.
Eu sufletul imi fac vioară,
Să dărui țării versuri noi.

Cristina Marc
clasa a V-a, Școala 146

Puritate

Spălați stiloul, inainte de a vă scrie gindurile.
A, ce nesuferită cerneală ! Iar mi-a pătat albul viselor !
Spălați stiloul, și nu incepeți la intimplare un vers !

Beatrice German
clasa a VII-a, Școala nr. 5

Călătorii

Bate cineva la ușă.
E gindul : un bătrin uzat de prea multă foleșință.
Apoi rind pe rind vin: speranța, bucuria, tristețea, suferința și din nou speranța.
Dar, deodată, bătăile din ușă se opresc.
...Atunci mi-am dat seama că incetasem să simt.

Dinu Pietraru
clasa a V-a D, Școala 166

Dor

excursie pionierească

Imi răsfringe privirile
Oglinda fluidă
Ce curge la vale,
Purtindu-mă lin.
Sclipiri de lumini
Răzbat
Prin fuioare de ceață.

Luminile patriei mele.
Îi răspund :
Ea nu e departe
E-aici, in inima mea.

Și luminile Parisului
Plutesc in ceață,
In cea mai minunată
Realitate.

Nicoleta Almăjan
clasa a VII-a, Școala generală nr. 100

Poezie

Ai venit atunci, cind
nu-mi mai găseam umbra.
Cind totul era crăpat de secetă
in jur.
Incercai să-mi tălmăcești
ecourile stelelor
Cine ești, nu știu.
Dar dacă n-ai fi tu,
barca pe care plutesc ar rămine
pentru totdeauna legată
de țărm.

Ruxandra Bălan
clasa a VII-a, Școala 181

Tîrziu

A venit iarna,
și eu tot intre coaja și
sufletul copacului
ținindu-i socoteala
frunzelor căzute de cu toamnă
Și copiii mă arată cu degetul
Scribul copacilor
scribul copacilor
Și eu tac, ca un nebun
intre coajă și suflet,
intre două frunze roșii de atita
cerneală
de cu toamnă.

Cristian Popescu
clasa a VII-a, Școala generală Vasile Alecsandri

Versurile din această pagina aparțin membrilor Studioului de Creație „Freamăt" al Palatului pionierilor și școlarilor din București

Joc

Ingenuncheat la cioburile
Propriei sale figuri
Omul jongla cu spațiul
Cu timpul, cu Universul
Jongla cu viața.
Le prinse din zbor
Și incercă să le imite
Și rise de sine insuși
Apoi le puse la loc,
Găsind alte lucruri noi.

Răspuns la Platon

Orașul hotărî
Intr-o zi
(Cind s-o strins
Sfatul)
Să scoată din hotarele-i pe
Poeți.
Intr-altă zi insă
Oamenii au avut
Necazuri mari
Iar cum nimeni
Nu le-a trecut in catastiful
Amintirilor
Ei s-au rugat de Sfat
Să-i cheme inapoi.

Sorin Șerb
clasa a V-a, Școala generală nr. 204

De-a v-ați ascunselea

I

Un copil a bătut cu degetul
in scoarța zgrunțuroasă a celui
mai bătrin copac.
Copacul i-a spus : „Noroc !"
S-a-ncovoiat puțin, s-a cutremurat
și s-a infundat in Pămint.
Copilul a ris și-a bătut din palme :
„Unde ești ?"
Copacul era din nou in fața lui.

„Unde-ai fost ?" – intrebă copilul.
„M-am jucat de-a v-ați ascunselea".

II

M-am ascuns de umbrele serii,
Dar ele m-au găsit.
S-a ascuns de mine soarele după deal.
Dar l-am găsit.
Și așa mai departe, și așa mai departe,
continuă jocul de-a ziua, de-a noaptea,
De-a moartea, de-a viața.

Cristina Andrei
clasa a VI-a, Liceul C. A. Rosetti

Revelație

Am văzut că cerul era scufundat in oceane, cind păsările și-au delimitat culorile.

Pină atunci, erau toate unite in albastru și mov și nu puteai găsi păsări singuratice, sau pămint fără apă și cer. Toate erau diluze : licuricii se contopeau cu vrăbii și scatii, iar cerul, o cerul ! răspindea copaci ceramificați in pămint.

Totul se contopise cu totul, intregul era o mare și florile aveau gust de scoici.

Numai eu rămăsesem singură intre inimile din jur care sunau in acorduri de orgă.

Pămintul devenise oglinda unui alt pămint, de la inceputul lumii și, fără durere și frică, am intins o mină transformată in aripă și alta in floare.

Ștefania Stroe
clasa a VII-a, Liceul C.A. Rosetti

Minunatele călătorii

Firește, condiția reușitei intr-un gen de literatură atit de dificil precum cartea pentru copii, stă în capacitatea de a valorifica „regulile jocului" (subtext educativ dar și verosimilitate artistică pregnantă, spirit imaginativ dar și coerență impinsă la esență, inventivitate lingvistică dar și limpiditate stilistică desăvîrșită etc.) pe terenul unei viziuni artistice cu adevărat originale. Așadar, un deziderat elementar, dar care — fapt tot atit de firesc — nu e cu putință de a fi transpus în practică decit in cazul scriitorilor de certă vocație. Numai la aceștia literatura despre și pentru copii are șansa de a se constitui într-un domeniu avind „drepturi" egale cu celelalte — cu genurile așezis „serioase" — și, în același timp, de a se integra perfect, sub raportul originalității, în ansamblul creației unui autor sau altul.

Să fim deci realiști și să recunoaștem că — în pofida abundenței producției editoriale — situațiile cind rememorarea unor asemenea exigențe ideale beneficiază de argumente palpabile pe măsură, sînt încă destul de rare. Iată de ce, aflindu-se în fața unei excepționale cărți precum **Povestea minunatelor călătorii** de Dumitru M. Ion, comentatorul literar nu-și poate reprima impulsul de a aproxima cit mai pe larg în marginea condiției genului. Este unicul motiv care ne îndreptățește să sperăm că atit autorul cît și cititorii vor privi cu înțelegere mult prea extinsele noastre considerații teoretice. Din unghiul de percepție critică deschis de aceste considerații, socotim că deosebit de pregnant este modul în care Dumitru M. Ion satisface regulile amintitului „joc". Totul se produce cu prețul descinderii în spiritualitatea sui-generis a copilului de azi și cu acela al explorărilor realmente eficace în cîmpul formelor de reprezentare epic-imaginativă a acestei spiritualități. Contemporaneitatea de esență a volumului **Povestea minunatelor călătorii** aici își are sursa. Preluînd foarte liber, ca pe o sintagmă de sine stătătoare, fericita alăturare de cuvinte a lui Albert Béguin, să arătăm că intregul demers intreprins de tînărul scriitor gravitează în jurul realității psihologice potrivit căreia pentru micuții lui eroi „sufletul romantic și visul" alcătuiesc elementul fundamental ce le definește modul de a simți și percepe existența. Acționînd în virtutea unei unități psihice indestructibile, cele două facultăți — simțirea și percepția — conduc visul spre forme de cristalizare epică absolut surprinzătoare. Sir și Mariove, protagoniștii „minunatelor călătorii" din cartea lui Dumitru M. Ion, sînt beneficiari ai visului proiectat în mitologia de anticipație cosmogonică născocită de imaginația cufundată în ipoteze fantastice a omului contemporan. Lăsînd în seama altora ostentația plauzibilității științifice a suportului epic, tînărul scriitor are însă inspirata idee de a valorifica un atare filon la nivelul contaminărilor celor mai libere, în așa fel încît pentru eroii săi, deși imaginativi prodigioși, visul infantil propune un mod de existență aievea. Sir și Mariove au capacitatea de a trăi ca în visul adevărat însăși dimensiunea imaginară a vieții reale :

„— Mariove !

— Da !

— A venit timpul să ne gindim la prietenii noștri. Ți-e dor de ei ?

— Mi-e dor. Dar, știi, Sir, de multă vreme n-au mai venit pe aici. Poate nu vor mai veni niciodată...

Ne intristarăm ; am aruncat în rîpă ultimele flori culese de cu zori și ne intrebam :

— Vom mai zbura oare în farfuriile zburătoare ?

— Trebuie, am spus eu. Nu știi ? Ne-au promis că iar vor veni și ne vor duce pe planeta lor ; sigur nu vor uita (...).

Am așteptat o vreme și cînd am pornit din nou, cu incordare, către cer am văzut o cometă albă, strălucitoare. Am strigat, uluit de surpriză :

— Mariove, o farfurie zburătoare !

— Grozav ! Ești grozav, Sir ! Se adevereșe tot ce-ai spus mai adineauri !".

Dar, în ultimă instanță, dincolo de ineditul anecdotic și de naturațeea inscrierii personajului pe traiectoria impusă de propria-i fantezie, interesul major al unei cărți precum **Povestea minunatelor călătorii** sta în virtuțile ei de ordin parabolic. Căci, în cea mai mare parte a lor, episoadele volumului, grație subtilului joc dintre text și subtext, se sublimează în revelatoare „fabule" narative (în genul acelora din **Insula pinguinilor** a lui Anatole France sau din **Țara de Kolty** a lui Tudor Arghezi), în care interogația (ingenuă și gravă) vizînd sensurile existenței circulă neintrerupt. Tocmai acest substrat reflexiv inculcat textului pe căi adesea inefabile, proprii visului infantil, asigură ridicata valoare literară a cărții **Povestea minunatelor călători.**

Nicolae Ciobanu

Desene de CONSTANTIN BACIU

„Dorințe, minciuni și vise"

„Wishes, lies and dreams" e o carte ce nu putea fi scrisă decît de un poet. Și poet e fără indoială Kenneth Koch, nu numai fiindcă a semnat cîteva culegeri de versuri originale, dar și pentru ideea de a scoate o carte care e de fapt, în principal, o culegere de poezie infantilă. Publicată de editura Chelsea New York, ea poartă un subtitlu derutant : „Învățînd copiii să scrie poezie *(Teaching children to write poetry)*. De fapt, atît capitolul introductiv („Confirmări") cît și observațiile semănate pe parcurs, ar putea îndreptăți mai curînd subtitluri ca : „jocul cel mai frumos : poezia" ori „bucuria descoperirii poeziei". Autorul, profesor de limba engleză și literatura comparată la Universitatea din Columbia, se ocupă și de copiii din școlile de artă care funcționează pe lîngă muzee (d. ex. Metropolitan Museum) sau pe lîngă universitate. E vorba de o experiență pedagogică a sa și a studenților : aceea de a trezi gustul și pasiunea pentru poezie în copiii din clasele mici. Dacă presupunem, printr-o metaforă, că cea dintîi limbă a omului a fost poezia, graiul candoarei, atunci copiii pot fi incitați să-l „vorbească". Scopul lui Kenneth Koch nu e de altfel acela de a face din ei poeți, ci de a-i apropia, jucîndu-se, de miracolul „cuvintelor potrivite" în poezie, de lumea, redescoperită grație inefabilului. De aceea el inițiază tot felul de jocuri pe tema : „Ce-aș dori să fiu ?", „Ce par, și ce sînt de fapt", „Ce zgomote aud pe stradă", „Un vis pe care l-am visat", „Ce simt cînd aud muzică", „Ce-aș face să fiu în pielea cutărui sau cutăruia ?" etc. etc.,

O carte de metodică ? Nu, căci Kenneth Koch nu se consideră metodist, ci poet, și ca poet știe că poezia n-o poți „învăța". O carte de teorie literară ? Nu. Mai curînd — consemnarea și decantarea unei practici pedagogice fertile. În afară de interesul experientei ca atare, de stilul alert al autorului, cartea lui Kenneth Koch este montura de argint a unor pietre prețioase de o cuceritoare scinteiere : „Cîteodată aș dori să am un pisoi al meu / Cîteodată aș dori să fiu un cățel / Cîteodată aș dori să am un televivizor-color / Cîteodată, să am o odaie a mea. / Și mai doresc ca sora mea să-și găsească cămașa de noapte. / Și mai doresc ca, și dacă nu și-o găsește, să n-o poarte pe-a mea" scrie Erin Harold, din clasa patra ; sau iată ce părere are o elevă din clasa treia, Mayra Morales, despre culori : „Unul din cele mai triste lucruri sînt culorile. / ... / triste sînt două buze / și trist e să ai curmale / dar cea mai tristă culoare ce-o știu e portocaliul, / pentru că e atîta lumină în ea, că-mi dau lacrimile". Iată acum un mic poem din seria „gogonatelor", semnat de un copil din clasa patra, Robert Melendez : „Cel de al treilea ochi poate vedea inlăuntrul meu... / Cel de al treilea ochi poate zări Puerto Rico / Cu cel de al treilea ochi îmi pot vedea vocea / Cu cel de al treilea ochi îmi văd oasele / Cel de al treilea ochi vede vîntul". Iar dacă ne amintim de acel album de înaltă artă infantilă scos anul trecut de UNICEF, care nu ar corespunde ingenuității desenelor candoarea unei poezii ca această „Conversație cu Cerul" semnată de Lisa Jill Braun : „Odată m-am suit în Cer și i-am spus: «Hei, Cerule, ce faci ?» «Oh, nimic, doar stau și atîrn. Mă cam plictisesc», îi răspunse Cerul / «Să te-ntreb ceva, Cerule. Credeam că nu poți zbura. E adevărat ?» / «Adevărat. De ce-mi pui o întrebare atît de prostească ?» «Bine. Urăsc următoarea întrebare, dar dacă e adevărat, de ce stai acolo sus ?» / Cerul n-a mai răspuns, a căzut pe pămînt." În fine, cîtă delicatețe emană „Un vis" al Amy-ei Levy : „Odată am visat / Că trăiam / Pe-o planetă plină de pace / Nimeni nu îndrăznea / Să rostească o vorbă / Despre violențe / Florile infloreau / Niciodată ofilite / Oamenii erau veseli / Dar era un vis / Nici războaie nici sărăcie / Dar era un vis". O carte despre copii, vise, culori, poezie, iată ce ne oferă paginile lui Kenneth Koch.

Veronica Porumbacu

poeți iranieni

NIMA IUȘIGI
(1900–1959)

Pasărea de piatră

O pasăre s-a așezat în vîrful casei mele,
iar alta coboară în pinul din grădină
și cîntă-n disperare ; pentru mine cîntă.
Cealaltă, nemișcată, e mută ca un fum de fildeș.

Cu ochii-nchiși nicicînd ea capul nu-și întinde,
aridă stînd din tălpi și pînă-n creștet în același loc ;
pliscul e de foc și aripa de aur,
întruchipînd în nemișcare o statuie.
Cealaltă pasăre ce știe doar să cînte,
e străbătută de-un fior din creștet pînă-n tălpi.
N-ar vrea să stea în umbra pinului,
dar n-are nici putere să se-nalțe din lăcașu-i trist.

Și oricît te-ai mira, pasărea
ce freamătă și cîntă-i moartă,
pe cînd cealaltă, ca de piatră,
e vie și-ncordată de atîta viață.

Pasărea ce stă în vîrful tristei case
îmi deapănă-o poveste-ntunecat-îndepărtată,
de noi s-a liberat, dar peste-ntinsul lumii
ea-nalță cîntecul acelei povestiri.

FOROUGH FAROHZAD
(1934–1967)

Lună, o lună plină

De-alungu-ntunericului,
greierele a strigat :
lună, o lună plină.

De-alungu-ntunericului,
crengile cu degetele lungi,
suspinele pătimașe,
zefirul, supus
poruncii unor dumnezei necunoscuți și misterioși,
și mii de duhuri ascunse-ale tainicii vieți a pămîntului,
și-acel disc strălucitor al nopții,
și zgomotul tavanului de lemn,
broaștele din mlaștine,
corbii grădinilor negre,
toți uniți într-un cor unanim,
pînă-n zori au strigat :
lună o lună plină.

Luna,
de-alungu-ntunericului,
străină de-aceste tumulturi,
în modulările altui glas ;
luna,
inima solitară a nopții,
izbucni în lacrimi de aur.

Inima

Inima-mi se stringe...
Inima-mi se stringe...
mă plimb pe terasă și cu degetele sfîșii
pielea întinsă a nopții.

lămpile legăturii se sting...
lămpile legăturii se sting...

Nimeni nu mă va prezenta soarelui,
nimeni nu mă va duce la ospățul vrăbiilor.
Ține minte zborul :
pasărea-i muribundă...

AHMAD ȘAMLU

Eu și tu, copac și ploaie

Eu sînt primăvara, tu pămîntul,
eu sînt pămîntul, tu copacul,
eu sînt copacul, tu primăvara.

Atingerea degetelor tale de ploaie
mă face grădină
și dintre toate pădurile cea mai alcasă.

Tu ești mare ca noaptea
— fie că e lună sau nu —
tu ești mare ca noaptea.

Dar tu ești desigur și luna,
și-atunci cînd apune,
noaptea trebuie singură
să străbată lungul drum
pînă la pragul zilei.
Ca noaptea ești
— adîncă și mare —
ca noaptea...
Cînd se luminează de ziuă
tu ești limpede
ca roua,
ca zorii,
ca mătasea norilor.
ca mireasma ierbii,
ca brocartul cetii.
ca dezorientarea celui ce-alege
intre a rămîne și a pleca,
intre viață și moarte.

Ești ca zefirul
atunci cînd topește zăpada
și muntele rămîne pleșuv.
Ești ca vîrful orgolios,
ce rîde de norii intunericului
și de vîntul răutății.

Elegie

In așteptarea imaginii tale,
In căutarea ta,
la poalele munților plîng,
pe pragul mării și-al cuptiei.

In căutarea ta,
la trecerea vîntului plîng,
la răscrucea anotimpurilor,
in rama cea veche-a ferestrelor sparte,
incadrînd un cer cu nori murdari.

Acestui caiet gol
pînă cînd
i se vor răsfoi filele ?

Să te supui vîntului vuind
și iubirii,
care-i sora morții

Veșnicia
și taina ei
stau de vorbă cu tine.
Apoi te ivești în chip de comoară,
avidă și-atrăgătoare,
punînd stăpînire pe-acest tărîm
ca să-l faci plin de vrajă.

Numele tău e răsăritul
ce trece pe fruntea cerului :
sfințit fie numele tău
și noi să-l repetăm
zi și noapte,
mereu...

Traduceri din limba persană de Otto Starck

Scurtă cronică a unei epoci apropiate

de Ileana Vrancea

Continuăm rememorarea unor episoade din istoria apropiată a criticii și publicisticii literare, evoluate în primii ani după 1944.

Ceea ce caracterizează atmosfera generală în critica literară a acestor ani imediat după 1944 — răspîndită în special sub forma foiletonisticii militante, în presa zilnică și în periodicele literare — este o preponderență fără precedent a politicului, concretizată în continuitatea pozițiilor democratice. Cînd în noiembrie 1944 reapare **Viața Românească**, după patru ani de la suspendarea ei de către legionari, bilanțul unor tradiții strălucite era totodată în cuvîntul de deschidere preludiul entuziastului program al noii serii: „Nici o îndoială, nici o ezitare nu stînjenește viitoarea noastră acțiune". În acești ani imediat următori răsturnării regimului-dictaturii militare, setea de democrație și libertate a intelectualității românești irumpe cu o extraordinară energie în întreaga viață ideologică și literară, manifestîndu-se în domeniul criticii și printr-o intensificare a preocupărilor pentru sursele gîndirii democratice europene al căror acces fusese fie prohibit, fie împiedicat de fascism. (Să ne gîndim numai la patetica exclamație pe care Pompiliu Constantinescu și-o îngăduise în jurnalul său, în 1941. — „[illegible] sufăr spiritual că **Nouvelle Revue Française** din mai 1940, preludiul dezastrului francez, nu mi-a mai căzut în mînă" că din „prezența unei mari catastrofe economice, politice, naționale, spirituale", au devenit inaccesibile valorile create de pleiada celor „între 60 pînă la 80 de ani... mai tineri ca mulți tineri pretențioși, gălăgioși, confuzi și veleitari" — pentru a înțelege starea de spirit pe care acești clerici care n-au trădat, o aduc în critica literară a vremii, aflată din nou, deschis și fără opreliști, alături de tradițiile libertare ale Franței luminilor.)

Aceeași stare de spirit formată la școala militantismului democratic al criticii românești credincioase tradițiilor pașoptiste, ostilă conservatorismului retrograd și oprimării dictatoriale explică și atracția pe care o exercită în acești ani, filonul geamăn al iluminismului francez — critica democraților revoluționari ruși, ridicați împotriva despotismului provocat de „tiranii dinăuntru". Urmașii decembriștilor, în care Herțen văzuse „o rasă de viteji, făuriți din oțel pur", care au pășit conștient la o moarte sigură pentru a trezi la viață nouă tînăra generație și pentru a purifica copiii născuți într-o lume de călăi și de sclavi", apologeții libertății împotriva opresiunii, reprezintă alături de raționalismul și egalitarismul democratic al „dulcei Franțe", proaspăt eliberată de sub ocupația nazistă, curentele de gîndire afine cu tradițiile patriotice și libertare din istoria culturii românești reflemisite mai bine de un deceniu de ideologia totalitarismului fascist.

O reîntoarcere manifestă, la sursele naționale ale ideologiei democratice și libertare părăsite de tradiționalismul gîndirist, aduce pe primul plan în memoria culturală a actualității, ideile pașoptismului și ale școlii ardelene.

Există în viața literară a vremii un puls al afirmării acestei filiații, fără de care nu am putea înțelege nimic din atmosfera militantismului critic în care se prelungesc, în condiții schimbate, în alte raporturi de forțe, vechile confruntări polemice ale epocii de dinainte de război. **Epoca își selecta tradițiile aflate în consonanță cu ideile-cheie care abordau climatul spiritual și civic al societății.** Continuitatea deschisă a vechilor confruntări, în raporturi de forțe net schimbate este evidentă: spiritul democratic, ofensiv, al criticii raționaliste din anii dictaturii fasciste respiră acum ponderea și certitudinea caracteristice unui început de epocă în care vechii adversari erau înfrînți și semnele viitorului se arătau pline de speranță.

Ne vom opri asupra problemei principale dezbătute de critica literară a vremii, și anume poziția de principiu a criticului și esteticianului în fața unei etape a vieții literare și a producției literare pecetluite de preeminența preocupărilor sociale și politice caracteristice momentului istoric. Aceiași factori obiectivi, care determinaseră în critică o evidentă preponderență a factorului politic, un puternic curent de netă delimitare ideologică față de orice încercare a vechilor tendințe promovate de revistele ideologice de dreapta, un patos al opțiunii pentru dezvoltarea tradițiilor democratice determină și în literatură o accentuare a tendințelor direct sociale: nu era vorba de un fenomen conjunctural, provocat de un scriitor sau altul cu afinități personale pentru un anumit gen de literatură, ci de un proces obiectiv, observabil în toate epocile marcate de declanșarea unor mari prefaceri sociale și politice. Nu discutăm deocamdată nici rezultatele pe plan axiologic ale acestui proces și nici modalitatea practică în care s-a desfășurat, ci atitudinea de principiu a criticii față de procesul în sine, atitudine puțin sau rău cunoscută.

Acei care dețineau rubrici de cronică literară sînt determinați să-și precizeze poziția. Vladimir Streinu, repetînd observații mai vechi, comentează în 1946 poezia lui Mihai Beniuc și explică de ce „convingerea despre talentul său vine în primul rînd din curajul și, mai ales, din îndemînarea cu care propune o poezie în substratul ei politic. De mai multe ori imaginile sale din volumele **Cîntece noi** (1938) și **Poezii** (1939), volume apărute sub un regim politic pe care îl dezaprobau, se referă la stări politice precise cum au fost la noi sfîșierea Ardealului, dictatura prăbușită în 1944, etc. Dar — accentuează cronicarul — rafinarea materiei se face printr-o aparatură bine pusă la punct și destul de înaltă, de îndată ce poetul poate extrage esențe limpezi din foarte tulburi evenimente politice. Maiorescu credea greșit în incompatibilitatea principială dintre politică și poezie. Forme ulterioare l-au făcut, de altfel, pe el însuși să-și corecteze dogma propusă inițial. Poetul politic nu înseamnă prin definiție un rău poet. De aceea, continuă criticul, „cînd asistăm astăzi" la „asaltul" unor „artificiali" „poeți sociali sau politici, e bine să se știe că nu politica lor e blamabilă, ci mediocritatea lor pretențioasă și oarbă adică lipsa de talent. Poet politic, M. Beniuc poate fi luat ca exemplu și dacă e posibil, urmat".

O abordare mult mai complexă a raporturilor dintre fenomenul estetic, teoria estetică și coordonatele sociale și politice prin care se contura noua epocă de după 1944 întreprinde Victor Iancu. El demonstrează desăvîrșita actualitate a atitudinii estetice, a eticii unui **Homo aestheticus**, și pledează pentru necesitatea de a disocia „omul estetic, una din formele vieții", de „estetism" și de concepția „artei pentru artă", specificînd limpede cu argumentele de rigoare de ce „poziția aceasta a fost depășită". După cum există „tipul îndeletnicirilor economice, sau omul politic, sau, în sfîrșit, omul preocupărilor științifice, există și un tip aparținînd dimensiunii estetice a vieții. Estetismul este însă altceva. El reprezintă un exces, cu tendința de a reduce toate aspectele variate ale vieții exclusiv la factorul estetic"; autorul eseului precizează că „purismul în artă reprezintă mai degrabă un deziderat decît o realitate"; spre deosebire de domeniul artei, în domeniul axiologiei „aceasta nu implică însă și răsturnarea primatului estetic. Căci tot axiologia modernă ne-a demonstrat că fundamentarea valorii estetici pe alte valori, (...) „departe de a o anula, este adesea de natură să o potențeze [...] Este de altfel caracteristic tocmai marilor artiști de a avea ochi deschiși și pentru aspecte și probleme ale vieții, pe care celelalte personalități reprezentative ale spiritului nu le posedă în aceeași măsură. Aceasta se datorește fără îndoială, sensibilității lor intuitive. Așadar nu teza compromite opera de artă, după cum nu absența ei posibilă o consacră".

Aceste riguroase precizări de ordin estetic sînt raportate la realitatea istorică a epocii, verificate prin capacitatea de sincronizare a artei cu climatul social și politic al prezentului. „Vremile pe care le trăim nu sînt desigur acelea ale contemplației liniștite", și „îndeamnă mai degrabă la acțiune. Astăzi, artistul retras în turnul său de fildeș nu e privit cu simpatie de comunitatea în mijlocul căreia viețuiește. Într-o vreme cînd popoare cu tradiții vechi își abandonează splendida lor izolare, artistul-cetățean, artistul-luptător este preferat artistului solitar. Acestea sînt legi ale istoriei...". Referindu-se la cercetări interesate de „aspectul pedagogic al problemei", la caracterul umanist, educativ al „atitudinii estetice", autorul nu vede nici o contradicție între aceste „legi ale istoriei" și „orientarea estetică a vieții".

*

În același timp un foarte puternic curent de restabilire a rolului real jucat în istoria literaturii române din epoca premergătoare războiului, de către pleiada strălucită a criticilor pe care ideologia de dreapta a încercat să-i discrediteze, se conturează în mod pregnant în articolele de critică literară, apărute în ziarele și revistele comuniste ale acestei perioade și într-o serie întreagă de manifestări publice foarte semnificative. Foarte semnificativă este ancheta întreprinsă de revista **Tinerețea**, în rîndurile cititorilor, cu privire la autoritatea criticii literare: „Am încredere în critica de astăzi" — răspunde un cititor — numind „în opera de îndrumare a scrisului literar pe G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și Perpessicius, pentru spiritul lor viu și combativ, rațional și dialectic, pentru sensibilitatea estetică, probitate, mobilitate asociativă, gust, pentru noutate și curaj. Aș dori să vorbească cititorilor **Tinereții** și chiar să colaboreze cu scrieri proprii [...] În cercul meu de prieteni și cunoscuți vorbim adesea despre activitatea lor. Pompiliu Constantinescu și Șerban Cioculescu mi-au fost profesori, unul de română și altul de franceză".

În același an, 1945, ziarul **Victoria** condus de N. D. Cocea, salută noua serie a **Revistei Fundațiilor**, remarcînd reapariția vechii echipe a criticilor lovinescieni eliminați în 1941: „Vechea echipă de critici care pe vremuri a contribuit la prestigiul acestei publicații se află din nou întrunită [...] răsfrîngînd prin prezența d-lor G. Călinescu, Perpessicius, F. Aderca, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu [illegible] o concepție estetică în care discernămîntul se înfrățește cu actualitatea". Tot ceea ce putea readuce în actualitate tradiția reprezentată de scriitorii de această formație era cultivat cu același spirit justițiar care caracteriza întreaga atmosferă a vieții sociale din anii aceștia atît de promițători [illegible]. Afirmațiile programatice sînt traduse și în practica criticii literare militante: în cronica literară pe care Paul Georgescu o susține la Radio Difuziunea Română între 1945—1947 [illegible] Pompiliu Constantinescu, la [illegible] 23 August 1944, [illegible] Miron Radu Paraschivescu în **Scînteia**: „Este dovedit istoricește că după marile frămîntări urmează o scurtă perioadă de criză artistică [...]"; „trebuie să treacă un oarecare timp pentru ca faptele reale să devină imagini poetice. Cărțile bune despre războiul trecut nu s-au scris în 1920, ci puțin mai tîrziu". Cît despre scriitorii epocii de după 1944, observă criticul, „exponenții anilor noi, acei cu talent [illegible], s-au [illegible] la roman — care, se știe, e cel mai greu sau mai ușor gen, după cum ești scriitor artist sau nu. Geo Bogza, Ion Călugăru, Miron Radu Paraschivescu, Geo Dumitrescu, Ion Caraion și alții au atacat reportajul, poezia sau articolul de ziar, lucrat artistic". Dacă epoca deschisă de 23 August 1944 „pentru popor înseamnă un început, marele început", „nu înseamnă că [illegible] de literatură de după 23 August vom aplauda orice și pe oricine. Trebuie să știm a deosebi intenția de realizarea ei artistică...". Elogiul se îndreaptă către sublima **Carte a Oltului**, „antilirica", „atemporala" **Carte a Oltului**, în fața căreia [illegible]. Cronicarul de atunci al Radio Difuziunii Române înțelege că [illegible] această „carte a României", „a României [illegible], elementară, teribilă", trădînd atmosfera unui „pastel tragic, de dimensiuni gigantice" înseamnă că forțele regeneratoare ale literaturii naționale existau nesecate, că în ciuda atîtor straturi de zgură aruncate peste filoanele ei aurifere, zăcămintele pure se arătau acum la suprafață, lucindu-și sclipătul mat în fața monezilor calpe. „Merită indicare felul tipic în care a fost primită capodopera lui Geo Bogza" — afirma Paul Georgescu în ianuarie 1947. „Nici o altă carte românească postbelică nu i-a atins nivelul. **Cartea Oltului** îl arată pe Geo Bogza primul prozator al țării după Sadoveanu", („prozator", insistă criticul, „nu romancier"). În ce privește romanul criticul pledează pentru continuarea filierei „romanului tîrgoveț" a lui Nicolae Filimon și salută reeditarea **Enigmei Otiliei** și apariția acelui **Sfîrșit de veac în București** pentru care Ion Marin Sadoveanu primea atunci, nu puține lovituri piezișe. „Fecundă în sugestii pentru sociologul marxist — scria Paul Georgescu referitor la romanul acestuia din urmă — „cartea are în afara valorii de document, o însemnată valoare artistică"; „avem de a face, într-adevăr, cu un roman românesc", observa criticul, imposibil de confundat cu opera unui scriitor de pe alte meridiane: „literatura română nu poate veni pe scena europeană cu adaptări, fie ele și reușite, ci cu valori proprii, ferindu-se în același timp de un neaoșism sentimental, lipsit de valoare obiectivă". „Atitudinea de venerație absolută" față de arta populară, prilejuiește criticului o netă delimitare: în primul rînd, folclorul nu e alcătuit numai din „poezia păsărelelor și a dalgelelor", apoi o literatură a veacului XX, a vieții pecetluite de revoluție nu poate admite „întoarcerea la forme depășite": „Nu trebuie exagerat. Nu noi să ne întoarcem înapoi, ci toată masa țărănească ajutată să meargă înainte". „Prin împroprietărirea din primăvara aceasta" — scria criticul — „am părăsit preistoria... Plugărimea erupe în actualitate". Epopeea ei cere „o artă nouă", „o artă modernă și adevărată".

Împotriva „plasei mediocrității", criticul își caută aliați și prin încercări de prospectare a istoriei literare. Urmuz, de pildă, este evocat în sprijinul combaterii „formelor de închistare", „repetate, copiate pînă în enervare": „Precursor al suprarealiștilor prin revolta sa împotriva literaturii zaharisite. Urmuz se deosebește profund de aceștia", el „satirizează modul banal, industrial de a scrie, din ultimele decenii, îl ghicești rîzînd în fiecare rînd. Suprarealiștii însă își luau nonsensurile în serios", în timp ce „Urmuz întrebuințează tehnica reducerii la absurd"; el lovește în romanele gen Mihail Drumeș sau Rădulescu-Niger, care nu au cu arta nici o legătură. Tomele de traduceri din obscuri prozatori străini, de o insuportabilă lungime și platitudine, pe care editorii le editează fiindcă se vînd și pe care publicul le citește din lipsă de altceva, acest infernal cerc vicios trebuie spart. Urmuz ajută la acest lucru prin volumașul său. Un scriitor de duzină care l-a citit nu poate să nu fie paralizat cînd începe să mîzgălească hîrtia", iar „cititorul pus în fața romanului lacrimogen își va reaminti de **Pîlnia și Stamate**, [illegible] în patru părți. [illegible] lui Urmuz poate avea în atmosfera literară efectul fulgerelor producător de ozon".

Într-un articol redacțional **Viața Românească**, anunțîndu-și cu mîndrie programul de continuitate cu vechea ei tradiție militantă, pentru promovarea unei literaturi legate de idealurile de libertate și dreptate socială și națională, își precizează în același timp și militantismul estetic: „...mărturisim fără jenă că sîntem, sau măcar dorim să fim esteți sau în tot cazul și esteți (...). O societate se clădește pe instituții sociale echitabile și pe o cultură liberă. Sînt două activități distincte care servesc deopotrivă aceluiași țel. Două puncte de vedere ne trebuie în lupta democratică juxtapuse, conjugate, dar nu confundate". Revista respinge deci „amestecarea punctelor de vedere", (...) văzînd în această disociere elementul care „distinge pe sălbatic de civilizat".

În ce privește studiile de istorie literară, ele aveau de cele mai multe ori o poziție programatică, marcînd o etapă de confruntare spectaculoasă a tradițiilor culturii naționale cu climatul spiritual al unei societăți aflate sub imperiul unor mari prefaceri revoluționare; de aceea și studiile de istorie literară apărute în acești ani sînt determinate de cele mai multe ori să depășească limitele pur istorice ale temei abordate, pentru a o redescoperi prin prisma afinităților ideologice, estetice ale climatului prezent. Întreprinderea înregistrată de altfel în mai toate perioadele istorice agitate de restructurări sociale și politice, deschidea în același timp, calea spre [illegible], dar și spre punctul cel mai înalt al celor mai îndrăznețe reinterpretări, de care se poate bucura posteritatea [illegible] de opere fundamentale, fără de care evoluția unei culturi nu poate fi concepută. Un studiu al lui Mihai Gafița, apărut în 1946, **Titu Maiorescu și întoarcerea la clasicism** se înscrie printre cele care deschid calea acestora din urmă, prin fertilitatea confruntării și noutatea viziunii. Articolul reia discuția din punctul în care fusese lăsată în 1943, de campania de reactualizare a raționalismului maiorescian, devenit atunci aliat al direcțiilor democratice ale criticii românești împotriva invaziei spiritului anarhic semănat de ideologia Gărzii de Fier, și operează o nouă confruntare cu dominantele climatului spiritual al epocii de după 1944, așa cum se profilase ea pînă atunci: „Maiorescu a fost un punct la care a fost necesară întoarcerea mai ales în epoca tulburată a anului 1943 și în dezechilibrul care a urmat războiului". În împrejurările istorice radical schimbate ale anului 1946, „spre care Titu Maiorescu să ne întoarcem?" Și în general, se mai putea vorbi de actualitatea unei întoarceri la Maiorescu? Valoarea studiului, privit în sine și nu numai în conjunctura istorică în care a apărut constă în capacitatea de disociere a concluziilor impuse de confruntarea maiorescianismului cu epoca celui de-al V-lea deceniu al secolului XX și a concluziilor impuse de **rolul istoric** al maiorescianismului. O asemenea disociere poate părea, în principiu, un act elementar, banal, dar să nu uităm că de aici, de la ignorarea în teorie și în practică a acestei banale disocieri au pornit în deceniul al V-lea și al VI-lea și mai pornesc încă și astăzi toate gesturile extreme, fie de negare a rolului istoric al unor ctitori ai culturii naționale, fie de artificială transplantare în climatul evoluat al epocii noastre, stimulat de larga deschidere de orizont a marxismului, a unor teze de certă importanță pe plan istoric, dar depășite sau total inactuale astăzi. Din examinarea elementelor-cheie ale maiorescianismului studiul amintit degajă o dialectică a adeziunii și a negației, prin filtrul căreia rolul istoric al șefului Junimii este confruntat cu semnificația posterității sale critice. Și de data aceasta că și în urmă cu trei ani, forța disociativă a selecției epocii schimbă ponderea diferitelor elemente constitutive ale direcției maioresciene, aducînd în prim plan noi discordanțe și noi afinități.

Ideologia conservatoare a maiorescianismului care, după atacul frontal declanșat de **Istoria civilizației române moderne**, încetase să constituie o țintă polemică de prim plan în perioada de „cult" maiorescian din 1940—1943, perioada dominată de atracția spiritului raționalist și disociativ al „acțiunii totale" a filozofului, devine acum argumentul esențial al delimitării: „depășit și în activitatea lui politică, eminamente conservatoristă", la acest Maiorescu „nu ne putem întoarce". În maiorescianism existau însă elemente constitutive, care nu numai că erau departe de a fi fost depășite, dar trecuseră printr-o perioadă de artificială obnubilare în timpul epocii de după 1940 și în această măsură studiul preconiza actualitatea posibilă a unei întoarceri la sîmburele viu al maiorescianismului, apt încă să prolifereze; școala, metodologia scriitorului puteau încă fertiliza climatul vieții spirituale românești, travaliul efectiv fără de care proiectele cele mai mărețe se transformă în caricatură: „la metodele lui, poate că ar fi necesară o întoarcere, dacă înțelegem prin aceasta spiritul lui ordonat și logic, dragostea pentru formulări precise și pentru soluții". Dar peste întreaga imagine sinteză a maiorescianismului confruntat cu epoca, plutește în cele din urmă o singură întrebare esențială, aceeași în fața căreia Lovinescu își mărturisea în 1937 neputința, aceeași întrebare în fața căreia acum, în 1944, în 1946, atît discipolii săi cît și adepții criticii marxiste încercau să găsească un răspuns: omul contemplativ maiorescian, acel **homo aestheticus** retras între cărți, a cărui ineficiență în fața dezlănțuirilor anarhice o deplînsese cu amărăciune Lovinescu, mai putea constitui oare un ideal în această a doua jumătate a deceniului V? Dominat de această întrebare studiul lui Mihai Gafița se aliniază printr-o demonstrație independentă la poziția lui Vladimir Streinu, a unui Victor Iancu, insistînd însă asupra imposibilității de a valida o concluzie limitată de cadrele unei anumite epoci, dar valabilă în același timp și **in aeternum**. Este limpede, argumentează M. Gafița, că „omul veacului nostru nu mai e un liniștit", „nu îndeamnă la repaos", „ci e un insurgent față de veac, față de natură, față de frumos și de adevăr", „un creator", „un demiurg" (...) Ceea ce trăim acum pare mai degrabă o epocă situată înainte de idealul omului clasic"... Puterea de atracție a idealului maiorescian nu dispare însă odată cu epoca noastră: „La idealul maiorescian al omului clasic este prea de timpuriu să ne gîndim. Sau poate este prea tîrziu? Căci idealul clasic despre om, așa cum l-au conceput anticii este un ideal periodic, devine actual, după acel axiom paradoxal, că istoria se repetă (...) După ce omenirea va străbate zguduirile și se va fi reculege din zguduitoarea dramă de acum abia atunci se va putea opri și contempla calea parcursă, bucurîndu-se într-un repaos măreț de opera înfăptuită". Aproape în aceiași termeni folosiți de Pompiliu Constantinescu în urmă cu trei ani (mă refer la patetica pledoarie **Înainte, de la Maiorescu**) tînărul cronicar al **Studentului Român** răspunde în 1946, în alte condiții istorice în fața aceleiași întrebări profilate periodic, în istoria vieții spirituale românești a ultimelor patru decenii: „Înapoi la Maiorescu? Nu! Fără îndoială, pe Maiorescu îl vom ajunge mergînd înainte cu veacul. În aceasta stă depășirea lui Maiorescu și mai ales în aceasta stă actualitatea lui".

În legătură cu posteritatea maiorescianismului, un element în aparență paradoxal, dar la o examinare atentă perfect logic, se conturează în acești ani în critica literară de orientare marxistă: idealul etic maiorescian al abstragerii din contingent și din politic, arborat, așa cum ne amintim, cu ostentație protestatară în anii de după 1937 de către criticii democrați, drept replică dată atunci ravagiilor generate de [illegible] de dreapta, suferă acum, după înfrîngerea dictaturii [illegible] și după [illegible] a lui Iorga, o mutație esențială: în memoria culturală a actualității, atrase de imperativele [illegible] ale unei epoci angajate era prezentă acum semnificația morală a rezistenței eroice a marelui savant împotriva ocupantului nazist și a instrumentelor interne ale acestuia, lecția etică a patriotului care nu și-a plecat capul deși era conștient că-l așteaptă moartea, temperamentul său romantic, spiritul de sacrificiu și vocația sa de constructor temerar. Contemplativitatea olimpiană a marelui junimist devine în schimb un element de disociere, de certă delimitare, singura ipostază prin care rămîne în conștiința criticii fiind aceea a modalității protestatare **angajate** prin care au tradus-o în viață apărătorii posterității maioresciene din deceniul al IV-lea. Dar alături de imaginea proaspătă a curajului lor civic și a patetismului lor neolimpian se asociază acum, nu memoria lui Titu Maiorescu, ci aceea a adversarului său din 1940, devenit după moarte un simbol al rezistenței naționale și al spiritului de sacrificiu. Parafrazîndu-l pe Ibrăileanu, vom spune referitor la posteritatea critică imediată a celor doi mari ctitori ai culturii românești, examinînd influența lor etică, lecția omului și nu a criticului: între 1937 și 1944, Maiorescu era socotit un mare îndrumător, iar Iorga era socotit un învins; în primii ani de după 1944 curajul și patriotismul lui Iorga animau idealurile etice și civice ale generației de abia scăpate din tragedia războiului și a ocupației naziste, în timp ce olimpianismul și germanofilia lui Maiorescu se aflau în contra-timp cu spiritul epocii. Necontestat în ce privește imensul său rol istoric, maiorescianismul își pierde însă în posteritatea critică a anilor de după 1944 orice rezonanță actuală; supus celor mai aspre recuzări pentru marile greșeli săvîrșite în cadrul epocii sale, Iorga irupe în schimb în memoria culturală a anilor de după 1944, cu o forță de neignorat, prin patetismul luminat și spiritul de sacrificiu al ultimilor ani de viață. Iată de ce, în atmosfera acestor ani, impregnată de militantism democratic și aspirație spre independență națională, critica literară își caută larii tipului sufletesc nu în maiorescianism, ci în lovinescianismul militant al deceniului al IV-lea alături de care, în mod paradoxal, este situat romantismul vizionar al lui Iorga. În articolul-program publicat în 1946 de Miron Radu Paraschivescu în **Scînteia**, Iorga este așezat printre „spiritele directoare", alături de Lovinescu. În același 1946, anul comemorării a șase ani de la asasinarea marelui savant, tînăra critică și istoriografie marxistă închină lui Nicolae Iorga, prin studiile lui Gh. Brătescu, Barbu Cîmpina și Paul Cornea, cîteva din contribuțiile rămase pînă acum, piese esențiale ale unei exegeze, necontinuate din păcate, de atunci, la același nivel de înțelegere. Ceea ce ne izbește de la prima lectură este faptul că toate aceste trei studii, deși consacrate unor teme deosebite (istoricul, memorialistul, enciclopedistul) își urmăresc materia prin aceeași prismă a psihologiei artistice a lui Iorga, semnatarii vădindu-se atrași ca spre un magnet către portretizarea unor dominante morale și civice fundamentale, a căror putere de fascinație era evidentă în atmosfera acelei epoci de început, aflate în fața unor obiective pentru atingerea cărora era nevoie de geniul constructor al marilor enciclopediști, de abnegația și dimensiunile gigantești ale travaliului lor temerar. Încadrîndu-l pe Iorga enciclopedismului, Paul Cornea evocă esența morală și structura intelectuală a unei întregi familii de spirite — Eliade, Hașdeu — și tocmai această viziune dinăuntru conferă demonstrației intuiția exactă a piscurilor și a genunei; studiul rămîne departe de orice apologetică, dar nu de apolog (căci marile virtuți ale cărturarului nu se pot rosti cu jumătate de gură), departe de orice farmaceutică drămuire între elogii și rezerve, dar nu și de negația deschisă a erorilor (sancționate cu destulă asprime de [illegible] istorie, pentru a nu mai avea nevoie de surdina istoricilor). „...Și Eliade și Hașdeu și Iorga și mai cu deosebire aceștia doi din urmă" — citim în acest studiu apărut în revista **Studentul Român** — „au spart hotarele amplasamentului nostru geografic și cultural printr-o activitate științifică uluitoare, care în discordanța cu opera artistului, zămislită într-un efort de pură imaginație, se bizuie pe o ereditate de cultură, pe continuitatea cercetării, pe existența unui mediu de specialitate, pe scurt, pe o sumă de date obiective ce nu se pot inventa și nu apar întîmplător. Dacă știința este în adevăr o operă colectivă, apariția lui Iorga în țara în care lipseau bibliotecile stupefiază pe omul de rînd (...) Numai Renașterea a cunoscut erupțiuni similare de entuziasm creator, de generalitate diversă și patetică, împrăștiată cu egală strălucire în cele mai diferite sectoare. Perioada dintre 1830—1900 este una din cele mai fecunde în istoria spirituală a poporului român. Se lucrează atunci cu frenezie, cu o nerăbdare a creației ce trădează vitalitatea puternică a unui neam ce a trebuit să-și interzică lungă vreme preocupările cărturărești. Se lucrează cu voința de a sălta cultura română cu cîteva trepte, fără a se precupeți eforturi și fără teama luării în piept a unor probleme prea grave" Ceea ce îi anima pe cărturarii acelei vremi era „convingerea nestrămutată a importanței construcției căreia îi puneau fundamentele (...). Eliade, Hașdeu și Iorga înfățișează momente succesive ale aceleiași perioade eroice. Polivalența lor exprimă la un nivel superior, determinat de însușiri ieșite din comun, veleitarismul romantic al unei culturi incipiente". „Cine cercetează planurile lui Hașdeu sau bibliografia lucrărilor lui Iorga, rămîne înspăimîntat de erudiția monstruoasă" (reminiscența formulei călinesciene !), „de imensitatea proiectelor concepute. Profanul ca și omul de specialitate se întîlnesc într-o aceeași apreciere: imposibil! Pentru a ignora limitele condiției umane și a cuteza desființarea acestui «imposibil» trebuie ceva din curajul adolescenței. Măsura este o virtute a vîrstei mature. Numai prima tinerețe se caracterizează prin disprețul superb față de piedici, prin planuri gigantice, irealizabile, dar țîșnite din cea mai fermă și nezdruncinată convingere a utilității și aplicabilității lor. Enciclopedismul apare în aurora culturii. N. Iorga este un romantic întîrziat față de evoluția structurală a țării. Mijloacele lui constau într-o erudiție dezordonată, stufoasă și în definitiv necontrolabilă, o viziune abstractă și simplificatoare, o generalizare bazată pe o documentare aproximativă în detalii. Un Giurescu, un Filitti, un Radu Rosetti (...) sînt oameni de mîna a doua în raport cu Iorga, dar savanți adevărați, mînuind documentul cu scrupul științific, cu pietate față de amănunt, prudenți în interpretare și concluzii. Din opera lor vor rămîne multe contribuții utile, desigur mărunte, dar — să ne scoatem pălăria — pe asemenea mărunțișuri se întemeiază știința. În schimb, nu știu dacă posteritatea va păstra mult din activitatea omului de știință Iorga. De pe urma lui se vor păstra multe pagini literare de antologie. Ca savant însă, trebuie recunoscut că ne-a lăsat multe șantiere și puține construcții. Căci fără îndoială, dacă N. Iorga a fost unul din cei mai mari arhitecți pe care i-a avut cultura românească el a fost în același timp unul din meseriașii cei mai puțin atenți și cei mai puțin apți să zidească. Este aceasta ingratitudinea pe care adevărata știință este obligată să o aibă față de titanii ei: enciclopediștii. Dar dincolo de toate cusururile ce i se pot găsi, fără îndoială că N. Iorga trebuie situat între cei mai mari ai acestui neam".

Esențială rămîne însă, în viziunea propusă de acest studiu, necesitatea de a medita „asupra sensului moral" al operei lui Iorga: patriotismul savantului nu era constituit din declarații fără acoperire, ci dintr-o activitate care a reprezentat prin ea însăși capacitatea spiritului românesc de a se impune pe plan european. „Nicolae Iorga a fost unul din puținii români care pretutindeni în Europa se simțea la el acasă, putîndu-se adresa aproape oricărui interlocutor în limba respectivă", „capabil să producă în sprijinul expunerii sale cele mai neașteptate exemple din istoria națiunii respective... Europenistul Nicolae Iorga a fost unul din acei care, ridicîndu-se pe treptele științei, ajung să trăiască valorile umanității. Și de aceea în momentul în care fascismul german a atentat la însăși existența civilizației punînd în pericol tot ce s-a clădit prin truda grea a secolelor, el a cutezat să se opună întunericului și barbariei. Apostolul care contribuise odinioară la întinderea curentelor diversioniste în mijlocul studențimii, și-a înțeles oare greșeala? Nimeni nu o va ști vreodată. În orice caz, într-un moment decisiv pentru soarta omenirii și a patriei sale, Nicolae Iorga a avut curajul de a spune lucrurilor pe nume și de a îndemna la rezistență".

Sensul moral al operei lui Iorga este pivotul principal în jurul căruia sînt construite cele trei studii amintite mai sus: ele cuprind în sîmbure posibilitatea materializării acelei disocieri esențiale între „cultul operei lui Iorga" și „iorghism", disociere a cărei necesitate o demonstra în urmă cu trei ani Pompiliu Constantinescu: el arunca oprobriul asupra corului gălăgios al **„iorghiștilor de basse cour**, care scurmă în gunoiul vulturului, crezînd că se hrănesc cu spiritul lui din azur"; aceștia „au moștenit deficiențele lui Iorga", „dar nici unul nu-i continuă tipul sufletesc, temperamentul, erudiția, puterea de muncă, pasiunea istorică și darul evocativ, cu un cuvînt, geniul lui inimitabil". Iorga își așteaptă însă exegeții „sinceri și înzestrați", care „să se plece modest asupra operei lui viabile"... După polemicile antiiorghiste ale lui Lovinescu, drepte și salutare, dar orientate cu necesitate într-o direcție unilaterală, țintind către efectele nefaste ale elementelor vulnerabile din activitatea lui Iorga, opera marelui învățat avusese parte mai mult de speculațiile „iorghiștilor de basse cour", decît de studiul exegeților. Cele trei studii publicate în 1946 de revista **Studentul Român** au constituit prin spiritul lor, un început fericit, întrerupt din păcate după scurtă vreme.

CORNELIA POPA : Peisaj

Portret dintr-un triptic

Cu cît trece timpul și se înmulțesc studiile asupra începutului veacului nostru, cîștigăm convingerea că sămănătorismul este un fel de etichetă prea lată pusă peste o realitate pe care, semnalînd-o cu insistență, mai curînd ajunge s-o ascundă. Negreșit, sămănătorismul ca mișcare literară există ; este chiar exemplară gruparea în cadrul lui a unor scriitori cu idealuri, formație și stil comun. Spre deosebire de Junimea care a propus o anume structură mentală și a avut o acțiune în primul rînd de natură ideologică, sămănătorismul e o mișcare care se poate defini literar. El pornește de la

scriitori și numai apoi propune și o teorie asupra literaturii, susținută mai ales de creatori care încercau să impună o anumită formulă.

Am mai avut ocazia să afirmăm că Lovinescu este cel care, combătînd sămănătorismul, i-a atribuit o realitate mai mare decît acesta a avut-o în fapt, și pe care G. Călinescu i-a refuzat-o categoric. Mai mult decît atîta, dacă anumite trăsături comune leagă pe scriitorii sămănătoriști indiscutabil unul de altul, complexitatea dezvoltării lor, uneori ulterioare sau încă nebăgate de seamă, face ca tocmai formula pretins definitorie să devină insuficientă. Două mari nume ale literaturii epocii ilustrează procesul acesta și, o dată cu el, eroarea lui Lovinescu de a-i menține sub același titlu în ediția din 1937 a **Istoriei** sale i M. Sadoveanu și I. Agârbiceanu.

Deprinderea primului de sămănătorism a fost observată de mult, mai ales că a luat și forma unei opoziții față de corifeul principal al curentului : N. Iorga. Agârbiceanu a rămas multă vreme compromis de această etichetare, dar totuși credem că nu în afara ei trebuie căutată poziția lui intelectuală și realitatea unor opere care a depășit cu mult, cel puțin în amploare, momentul de dinainte de primul război mondial. Nu credem că aderența lor la sămănătorism ar putea fi cumva negată — declarații ale ambilor, în acest sens, fiind categorice și, în același timp, corespunzătoare adevărului — dar anumite precizări se impun. În primul rînd, că natura lor mult mai complexă îi face să depășească sămănătorismul, sau ceea ce suntem obișnuiți să înțelegem prin acest nume. Ori admitem aceasta, ori suntem siliți să lărgim sensul sămănătorismului. «Nu-mi închipuisem și nu simțeam că fac ceea ce s-a numit mai tîrziu „sămănătorism" în sensul pejorativ, de a idealiza lumea satului", scria Agârbiceanu. Nu idealizam nimic: icoanele înseși erau luminoase. Eu am crescut într-un sat de oameni destul de înstăriți și n-am avut prilej să cunosc în copilărie mizeriile materiale din satele sărace (...) Mai tîrziu, ca preot în Munții Apuseni, am cunoscut și mizeria materială și uneori morală a satului sărac și am scris bucățile cuprinse în volumul În întuneric (...) unde zugrăveam aspectele noi ale vieții satului, despre care nimeni n-ar putea spune că sunt „idile"». (M. Zaciu **Ion Agârbiceanu**, p. 270) Volumul acesta a apărut în plin „sămănătorism", și schimbarea de tonalitate nu a fost reținută de nimeni, deși autorul lui se afirma din ce în ce mai mult ca un explorator al unei lumi chinuite, frămîntate și oarecum exotice în cadrul epocii. Dacă ne gîndim că **Popa Man**, o excepțională realizare prin vigoarea și siguranța surprinderii unei personalități atît de tenebroase, a apărut în „Viața românească" din 1910, ne dăm seama că autorul lui nu trebuia să „iasă" din sămănătorism, pentru că în însuși cadrul lui își putea manifesta o complexitate, pe care, tot ceea ce a scris ulterior a dovedit-o a fi cel puțin o intenție consecventă.

Întîmplări „de la țară" poate fi numită în bună măsură opera lui de început, dar înțelegerea complexității acestei vieți rurale avea să fie un cîștig imediat al scriitorului, care, pe de-o parte va adînci observarea lumii în care trăia, iar pe de alta se va dedica studiului cazurilor de conștiință, în tradiția cea mai sigură a literaturii psihologice ce i se revelase prin multe modele bune, de care nu s-a lăsat însă copleșit, așa cum notează în însemnările sale : „Aveam tipărit în volume sau material apărut prin reviste pentru 4—5 volume, cînd am luat mai întîi contact în aceeași vreme cu marii prozatori francezi și ruși (...) Citirea lui Balzac, Flaubert, Zola, Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Gorki a fost pentru mine ca o lovitură de măciucă, după care am rămas un răstimp zăpăcit, dezorientat, înfrînt". (**Mărturisiri** în „Rev. Fund." 1941, Dec., p. 554.)

Căci scriitorul vădea o dispoziție destul de precizată spre problemele de conștiință, la care-l îndemnau desigur observațiile survenite în cariera sa de cleric, și e interesant de observat că tocmai studiul unor asemenea cazuri urmărește el în încercările sale cele mai ambițioase. De aceea, dacă povestitorul și romancierul puteau trece drept niște exponenți ai vieții rurale, importante corectări trebuie făcute, căci Agârbiceanu nu se limita la simpla „zugrăvire" a omului de la țară, iar lumea lui nu era aproape niciodată agitată numai de problema specific rurală a posesiunii de pămînt și a raporturilor dintre oameni constituite în legătură cu aceasta posesiune. Scriitorul nu vedea „categorial" pe țăran, așa cum se întîmpla chiar și cu cei mai bine intenționați scriitori ai vremii, care de cele mai multe ori erau de fapt niște tîrgoveți ce se „aplecau" cu mai multă sau mai puțină simpatie și inteligență asupra lumii rurale, căreia îi atribuiau calități și mai ales caracteristici într-o viziune favorabilă dar globală.

Cu toată marea importanță pe care Rebreanu nu o capătă prin reușita celor două romane rurale ale sale, trebuie spus că el a oferit o viziune vigoroasă dar indistinctă. De fapt, nici **Mara**, nici **Arhanghelii** și nici primele romane ale lui Agârbiceanu nu sunt romane de problematică specific rurală. Dar chiar atunci cînd se menține în cadrele acestei lumi, romancierul caută tipuri felurite, figuri interesante, curioase adeseori și nu o dată excepționale. Agârbiceanu nu avea nevoie să asculte îndemnul lui Lovinescu în favoarea unei literaturi mai complexe : „Lăsați povestirile eroice și romantice, lăsați haiducii, lăsați circiumile, căci îndărătul acestor lucruri materiale se mai află și un suflet, și cînd vă veți pătrunde de viața sufletească a lumii acesteia, scrieți-ne despre ea. Atunci numai ne veți induioșa, ne veți mișca, ne veți zgudui" (M. Zaciu, op. cit. p. 67) deoarece era chiar în firea lui să se depărteze de pitorescul simplu și de modesta înfățișare de „icoane".

Despre această foarte importantă caracteristică a felului de a vedea a lui Agârbiceanu ne vorbesc cele două monografii dedicate lui și apărute la scurt interval la editura „Minerva" : **Ion Agârbiceanu de Mircea Zaciu** și **Agârbiceanu și demonii** de Cornel Regman. Sînt două cercetări fundamentale, care conferă o altă dimensiune operei acestui scriitor relativ ignorat, prima explorînd izvoarele de viață și cea de-a doua căutînd îndeosebi felul în care scriitorul „sondează excepția" și o corelează cu factorul „normal" adică cu o lume de „purtători ai normei". Îndrumarea aceasta a scriitorului e pusă în valoare cu limpezime și ea se desprinde dintr-un complex întreg de experiențe care permit trecerea de la observarea plată a realității banale, la revelația lumii aspre și nefericite a satului din Munții Apuseni unde scriitorul s-a aflat preot timp de patru ani, în sfîrșit se desăvîrșește în precizarea vocației sale de analist al sufletelor tulburate deopotrivă de nedumeriri și de probleme morale. Lumea mai mult sau mai puțin „stricată" de după primul război mondial îi oferă un alt cîmp de observație și-l încurajează să se hazardeze și în domenii pentru care îi lipsea în mod vădit aplicația. Ca și în cazul lui Gala Galaction, opera lui e nu o dată alimentată din străfunduri de lumea superstițiilor, a eresurilor sau doar a mentalității obscure, populare, după cum tot ca și acesta, deși Agârbiceanu urmărește și vorbește de idealul său de „armonie și desăvîrșire a vieții spirituale", se întîmplă să izbutească mai curînd în zugrăvirea firilor bizare, sau numai a oamenilor aflați în cumpănă sau stăpîniți de patimi.

Firele operei sale se împletesc și se despart într-o formă care poate fi urmărită clar încă dintru început. Poate că tocmai în firescul în care acest proces s-a produs, iar elementele componente s-au adunat, să fie scuza pentru relativa ignorare a unei opere ample deși inegale, și pentru categorisirea lui Agârbiceanu cu vechi formule, aplicabile cu justețe poate nici primelor sale volume. Opera lui se vede astfel judecată de niște critici într-altminteri severi decît cei care au vorbit de ea alunecînd într-un ușor dispreț, aproape totdeauna frate bun cu ignoranța. Repunerea numelui său în actualitate, la zece ani de la moarte, e un act de justiție care avea nevoie numai de o inteligentă susținere.

Mai adînc decît Slavici și mai divers decît Rebreanu, Agârbiceanu nu anulează meritele de pionier ale primului și nu are desigur vigoarea arhitecturală a ultimului și nici amploarea perspectivei acestuia. Dar într-un eventual triptic al marilor prozatori ardeleni, noi nu l-am pune pe autorul **Arhanghelilor** între cel al **Marei** și cel al lui **Ion**, ca un simplu element de tranziție. Agârbiceanu își edifică scrisul pe altă linie de interes, aceea a observării sufletelor în ceea ce au ele mai particular sau mai ascuns. Este un drum lăturalnic în topografia literaturii epocii. Schițele sale de început, aproape copii de pe natură, nu erau elemente de integrat într-un ansamblu, ci exerciții pentru un artist care voia mult mai mult și a știut să vadă mult dincolo de ele.

Alexandru George

Voință de sinteză

Poezia lui Ion Gheorghe suprinde printr-o densitate materială și o vitalitate integrate în structuri literare moderne, prin ponderea mică a întrebărilor și îndoielilor înlocuite de fermitatea afirmării, prin încrederea nelimitată în cuvînt și folosirea lui chiar dincolo de limită.

Ion Gheorghe are voința sintezei. A cuprinderii și îmbinării „tuturor, tuturor, tuturor lucrurilor", aparținînd miturilor trace, basmelor și legendelor populare, antichității și istoriei, mediului natural și celui tehnic, într-un întreg unic, bazat pe o fundamentală armonie. În consecință, Ion Gheorghe combină tradiționalismul cu o puternică modernitate. Încercării de a cuprinde totul îi corespunde în plan formal tendința constantă de forțare, de lărgire a limitelor poeziei, printr-o deosebită inventivitate, creativitate lingvistică și imagistică.

Numai că, deși merg paralel, realizările în cele două planuri sînt diferite. Voința constructivă fiind mai puțin însoțită de acea conștiință critică imanentă care generează discernerea și analiza, prelucrarea meditativă a elementelor, cosmosul poetic al lui Ion Gheorghe se constituie mai ales ca un conglomerat material compus din elemente cu valori aproximativ egale. Operația sa de construcție are o factură predominant descriptiv-acumulativă.

Sînt cuprinse și ilustrate, astfel, universul magic trac, cu credințele și ritualurile lui, în **Cavalerul trac** ; vechea vatră primitivă, ale cărei urme se pot regăsi încă în unele „rituri decăzute", descîntece și practici din lumea țărănească, cea mai apropiată de „matca firii" și de „întemeierile" magice, în **Megalitice** i trecutul legendar al țării, unde istoria se împletește cu oglindirea ei fantastică, în **Zoosofia** ; este conturată religia creștină prin descrierea iconoclastă reflectînd stilul naiv al icoanelor pe sticlă, în **Mai mult ca plînsul** ; vechiul orizont rural dominat de cîteva teme caracteristice, foamea și lupta pentru pămînt, radical restructurat de colectivizare și de adoptarea tehnicii moderne, în **Pîine și sare** și **Căile pămîntului** ; noua realitate istorică obținută prin munca „Activistului de partid", a muncitorilor din „Șarja" sau a tînărului țăran Lazăr Cernescu, în **Cariatida**, și, într-o măsură mai mică, în **Nopți cu lună pe Oceanul Atlantic** ; sau noua realitate istorică, industrială și socialistă, care se construiește în Cuba, în **Avatara**.

Deși se întinde pe o suprafață atît de largă, într-un arc de timp atît de vast, cosmosul poetic al lui Ion Gheorghe este extrem de unitar. Miturile sînt sincronizate cu istoria într-un tot armonios și indestructibil.

Există în acest univers o viață la unison, un unic plan al participării afective la existență, specifică vechiului univers natural, o unică respirație a tuturor forțelor componente, simbioză care determină caracterul fantastic al viziunii sale poetice. „Tăcerea lui făcuse frig în mumți" poate să scrie Ion Gheorghe în „Balada țăranului tînăr" (**Cariatida**), iar durerea lui „circula ca un curent cumplit pînă la inimile cerbilor trintiți sub lupi". El unește în permanență prin comparații sau metafore-sinteză, umanul cu vegetalul, animalul, mineralul sau miracolul, de pe poziții aproape egale. Picioarele țăranului tînăr sînt ca „buștenii", ca „tuberculii pămîntului", iar mama lui, „aceea care îi purtase și-i dăduse-nfățișare / simțind toată durerea și primejdia, / s-a despletit ca iedera sălbatic, / și-nfășurîndu-se cu brațele pe el, / îl apăra cu aripile amîndouă" (Idem).

În acest univers natural, de comuniune aproape primitivă, poetul îl inserează pe cel tehnic modern. Aflat în pragul a două lumi, poetul nu o respinge pe nici una din ele, ci le contopește frumos, fără sfîșieri și violențe. Firește că aceasta nu exclude o anume tensiune dialectică între „marea iarbă arhetip" și noile construcții ale omului. Dar lupta este mai curînd subterană, și, dincolo de simbolul universului natural, este înfruntarea dintotdeauna a omului cu lucrul, cu materia de altă esență purtînd în sine primejdia anulării efortului uman : „...dar este și mai adevărat că toate acestea / s-au izvorît din lupta orașelor cu veșnica iarbă cotropitoare (...) Din lupta cu iarba vă nașteți / și vă vadă iarba cea de departe / să se teamă de voi, cei din viitor ; / Împotriviți-vă ierbii, nu vă lăsați ierbii !" (**Vine iarba**). Strădania țăranilor cubani din **Avatara** își va subsuma și acest aspect, „despresurîndu-se de iarbă", „vipera de clorofilă".

Așadar, poetul de origine țărănească se declară de partea civilizației în această înfruntare cu „iarba", însă aceeași origine și structură îi permite să aibă o viziune esențialmente armonioasă, să extindă vechile coordonate ale universului natural asupra celui tehnic. Astfel, caracteristică universului său nu este distrugerea, separarea elementelor, ci vitalitatea, împreunarea, marea și perpetua Naștere, întemeierea, construcția cu ambiție de sinteză a tot ceea ce este mitic și istoric, legendar și real, trecut și prezent, natural și artificial. Ideea reincarnării din **Cavalerul trac** revine și în **Avatara**, ca și imaginea heghemonului celui harnic și treaz : zeița antică „muncește cu furca de aur / pînă la umăr scufundată în soluții și combinații metalice" („Am dormit prima noapte pe mare" din vol. **Nopți cu lună pe Oceanul Atlantic**) ; se păstrează încă fragmente ale vechilor temple : „...vechi cărămizi rupte din pardoseala / unui templu-n ruină ; lespezi smulse cu sapele / din pavimentul bazilicei gigantice — / duhnind de mireasma ce se ridică de la sarpele / sîngelui verde al ființelor plante. / Prin dărîmăturile de frunză ale cupolei cît cerul, / copiii găsesc chipuri cioplite, gresie, cremene, os, / șerpi și lupi și mioare — / rugăviți fierbinte cu fierul — / și mulți se recunosc și-mbătrînesc primejdios" („Țăranii mucenici" din vol. **Megalitice**) dar „lumea sprijinită pe metal / și-alcătuită-n starea-i riguroasă de prieteni și de semeni de ai mei" are „un miros de ulei industrial / amestecat cu fin lovit de coasă" („Activistul de partid" din vol. **Cariatida**). O avalanșă de figuri de stil, comparații, catahreze și metafore crează, și în acest caz, imaginile sintezei. Există în **Avatara** „uragane de ciment sticlos", „rîul rulant", în timp ce de pe treptele templului de clorofilă care este fabrica de zahăr se ascultă „cum foiește. / Sarpele sacru în jurul axului magnetic al stelei polare".

Dacă începuse (în **Căile pămîntului** sau în **Cariatida**) mișcarea progresivă și armonică a omului victorios și înfrățit cu lucrul este intonată în ode și în imnuri apologetice, ulterior, fără să fie pusă nici o clipă sub semnul întrebării, se apare, totuși, mai întunecată. Din acest unghi este privită problema țăranului. Poziția poetului — destul de confuză de altfel — este în primul rînd de ordin afectiv, de nostalgie și mîndrie pentru țăranii care se transformă, atrași de procesul industrializării : „ei învață alte meserii ale pămîntului, / se grăbesc să semneze orarele la fabrici, / zoriți să-și prindă pîinea zilnică ; / ținuți de legămînt prin laptele matern ; / și, doamne, ei încep să fie mulțumiți — / tu i-ai legat și ei s-au tămăduit singuri" („Dezlegarea lui Mihai" din vol. **Vine iarba**).

În penultimul volum, „Avatara", se ivesc umbre legate de „buletinul meteo-politic al planetei", care „se arată confuz / și primejdios" (XV), legate de existența războiului din țara Viet : „bubuituri se-aud pe mări : trec fortărețele cu burțile pline de trotil, / creuzete de metal topit, dinamită / zvîrl în bivoli, și-n orez, și-n floarea de lotus" (X), legate de un vag început de neliniște față de viitor, teama „de lucrarea unei zodii absurde — despre cum am plîns în somn pentru pămîntul și viitorul / necunoscut alor mei". Dominantă și în acest volum rămîne, însă, viziunea armonioasă asupra vieții.

Poetului îi revine un rol fundamental în această lume. El este heghemon și profet, învățător și apostol al ideilor sociale noi : „Ce-am spus în cărțile mele vor înfăptui acasă discipolii / și bărbații" (XIII — **Avatara**), întrucît el este căutătorul și posesorul cuvîntului revelator dotat cu puterea de a schimba lumea : „Cuvîntul ce face călătorul să-și schimbe drumul ; cuvîntul ce face pasărea / să-și uite zborul / și să stea pe umărul omului — / cuvîntul de izvor al cuvintelor" („Iarba logosului" din vol. **Cavalerul trac**). De aici o pondere tot mai mare a moralismului în poezia lui Ion Gheorghe.

Există la Ion Gheorghe o încredere nezdruncinată în menirea poetului, o încredere nelimitată în cuvînt. De aici absența întrebărilor, și tot de aici voluntarismul constructiv. Iar dacă lipsa unei aplecări mai profunde asupra destinului uman în raport cu istoria, ca și asupra istoriei înseși, generează acel descriptivism mai mult acumulativ în idee, încrederea în cuvînt îl împinge la experimente îndrăznețe și îl face să se manifeste liber și creator în interiorul formelor și în limbaj.

Este simptomatică densitatea materială, indiferent de gradul de organizare, a cosmosului său poetic, unde orice senzație, orice element abstract capătă corp material, devine lucru : „mă calcă tăvălugul de tunete ; mă-nvîrt / în ghemul invizibil de sunete și vibrații — / trei nopți am murit în movila acustică ce foșnea peste mine / ca un troian de hîrtii" (XI — **Avatara**). Însă deseori, mai cu seamă în **Avatara**, materia absoarbe ideea fără s-o mai degaje, dînd naștere unor concentrări foarte dense, care frizează ermetismul, întrucît sensul lor rămîne, în mod paradoxal pentru un poet care crede în cuvînt, nedeterminat. La acest efect conlucrează, de asemenea, tehnica fragmentarista unde un rol important îl are punctuația bazată nu pe legături cauzale, ci pe juxtapuneri care în **Avatara** devin excesive (de pildă, într-o strofă de 9 versuri sînt folosite de patru ori cele două puncte, de patru ori punctul și virgula și de trei ori linioara de despărțire) ori logica afectivo-imaginativă care determină structurarea poeziei : „soarele s-a încurcat ca păianjenul în pînză — / ce știe femeia decît să pună perdele de arbori la fereastră ? / De pe pervaz s-a răsturnat ghiveciul cu mușcate, / a căzut în capul calului și l-a căpiat, / voievodul e tîrît pe pămîntul nostru cu piciorul rupt în șa ; / unde pică bucățica de carne crește plantația —" („Plantații" din vol. **Vine iarba**).

În aceste condiții, în poezia lui Ion Gheorghe domină imaginul literal. În „Porțile Soarelui", de exemplu, din volumul **Cavalerul trac**, patru strofe, din care o cităm pe prima, descriu stropii de lapte : „Stropii cei cunoscuți izvoriți primii, / izvoriți al doilea și izvoriți al șaptelea —/ ca boabele de grîu în sac — stropii din spicul / întîi : dintr-al doilea, dintr-al șaptelea / spic, asemenea spicelor de grîu din primul snop, dintr-al doilea, dintr-al șaptelea / snop : ca snopii din prima claie, dintr-a doua claie / dintr-a șaptea claie" ș.a.m.d.

Folosirea însăși a repetiției, figură nu de cugetare, ci de construcție, prin excelență retorică, favorizează dezvoltarea poeziei în sens formal. Or, tocmai repetiția este figura poetică fundamentală a volumului, cea care stă la baza organizării strofelor și a poeziilor. Însă, cu toate că intră în alcătuirea unor lanțuri foarte lungi, repetițiile închid în structura lor interesante simetrii de echilibru. Iată un minunat exemplu : „Cînd prin aerul străveziu ca izvorul de apă / se vede păienjenișul de miere / al mirezmei de tei ; / cînd prin apa străvezie ca vîntul / se vede auria picică de miere / a mirezmei de tei ; / cînd norii alergători mustesc, / jumătate de apă, jumătate de mireazmă ; / cînd nouri buimaci de pulbere, / sînt jumătate nisip, jumătate mireazmă, / de tei — atunci e floarea vîrstei / lui Manimazos". („Floarea vîrstei" — **Cavalerul trac**).

Încă și mai puternică este construcția în interiorul formelor în **Zoosofia** (de altfel, aceste două volume, alături de recentul „Megalitice" sînt și cele mai bune volume ale sale, probabil pentru că în ele, manifestarea sa liber creatoare afectează totalitatea structurii poetice, ideale și expresive). Fără să fie nici în acest caz totală. Deoarece colajele din baladele și legendele populare, colinde, basme și chiar cîntece populare („Paște calul lui Gheorghiță / priponit de-o garofiță") sau numărători fără sens luate din jocurile copiilor, sînt topite de o excepțională fantezie poetică într-un fel de nouă sinteză cultă a cărei absolută artificialitate livrescă lasă, totuși, să se întrevadă momente esențiale din istoria țării într-o viziune personală : întemeierea în „Oaia năzdrăvană", luptele lui Ioan Vodă cel Cumplit în „Inorogul", ale lui Ștefan în „Licorna", ale lui Tudor din Vladimiri, în „Melcul", invaziile și pustiirile în „Cărăbușul" etc.

Pentru a putea cuprinde elemente atît de eterogene, Ion Gheorghe forțează limitele poeziei. Forțează rimele într-o parțială indiferență față de sens, rimind de exemplu: „Săcărîmb — leul strîmb" i deformează cuvîntul ca să obțină rima i „tulbură — vulbură", „Rareș — tareș" ; creează cuvinte compuse comune: „calaboul", „mamarudele", sau proprii : „Neicanime", „Sfîntul Patrupai" etc. ; ajunge la pure jocuri de cuvinte, trecînd o graniță avansată a modernismului : „Alula / alalula — / pois / Cîntarea Cîntărilor / hăis", sau „Deca / decaluna, decagradul, decalache, decalescu" etc. Uneori, în aceste proliferări lingvistice de sine stătătoare, intră fapte de cultură care-și pierd orice semnificație : „Rabindranata, / Cîntecul Vedelor / Leda, femeia — fata / cu Lebădoiul lebedelor / Mahabharata Tagora".

Plăcerea inventivității lingvistice provoacă adesea, pe lîngă caracterul indeterminat, sau strîns legat de el, devierile, pierderea, căderile de idei ale poeziilor. Acolo unde poetul reușește să păstreze un echilibru, forța fanteziei sale poetice dă naștere unor poezii de o mare frumusețe. Sub acest aspect ultimul volum se remarcă printr-un echilibru crescut, o maturizare stilistică și o mai sigură stăpînire a meșteșugului poetic.

În poezia lui Ion Gheorghe se produce acea dilatare a poeticului pînă la limită (și, uneori, chiar dincolo de ea) însă pentru a putea ingloba totul, uritul și absurdul, diferite tipuri de versificație și diferite stiluri, cuvinte de acreditată rezonanță poetică și cuvinte „impure", argotice, străine, regionalisme, neologisme, figuri de stil de o rară frumusețe și strigături ca „hiu, hiu, baba-n grîu". Forma însăși trebuia să fie o sinteză, „o răscruce a tuturor graiurilor vorbite pe pămîntul său — / mai înainte de a se fi născut... o răscruce a tuturor graiurilor ce-aveau să se vorbească / pe pămîntul poporului său", așa cum își dorea Manimazos. Este o „răscruce" în care forța dezvoltării creatoare a cuvîntului se împletește cu mișcarea limitată în planul ideilor asupra realității.

Rodica Locusteanu

Desen de CONSTANTIN BACIU

Vizită

Am atît de puțin timp
Să stau de vorbă cu mine :
Să mă întreb cum îmi pare vremea
Și ce am nou de povestit ;
Să fac ordine prin sertare de memorie,
Să scot lucruri vechi
Și, întorcîndu-le pe toate părțile,
Să le scutur de praful uitării
Și în timp ce stau la taifas cu mine,
Se găsește mereu cineva foarte străin
Să deschidă ușa odăii unde mă am musafiră.
Așa încît una din noi doi eu
Trebuie să se îmbrace și să plece repede
Pe o tainică ușă
Făcîndu-mi un scurt gest cu mîna
Și așezîndu-mi un surîs politicos pe buze

Mihaela Davidescu
Liceul nr. 21, București

O istorie a ideilor literare

Orice om care participă în mod lucid la mutațiile care se produc pe diferite planuri în epoca în care trăim este confruntat în permanență cu o adevărată explozie de informații care capătă uneori caracterul unei agresiuni șocante asupra spiritului ce le receptează în mod direct cu o dificultate din ce în ce mai mare.

Faptul că statisticile recente realizate de unii sociologi ai literaturii, ca Robert Escarpit, subliniază că în fiecare an apar în diferite domenii sute sau uneori mii de titluri, demonstrează că un individ înzestrat cu o excepțională viteză de lectură poate parcurge din această multitudine de scrieri o cantitate extrem de limitată. De aceea, în mod aproape fatal, informația fiecăruia dintre noi ajunge să fie mediată de scrieri de colportaj, de sinteze pe anumite teme sau de lexicoane și enciclopedii, destinate să ne informeze în mod succint și edificator asupra unor probleme fundamentale, pe care timpul nu ne mai permite, fiecăruia în parte, să le cercetăm în mod aprofundat.

Informația aceasta, mediată de un text sintetic are desigur și riscurile ei. Ea face ca în numeroase cazuri să fim acționați dinafară spre receptarea și evaluarea unor idei, asupra cărora nu ne mai putem formula un punct personal de vedere. Faptul acesta pune în lumină starea noastră intelectuală de dependență, ipostaza de spirite tributare unor alte spirite, cărora le acordăm adeseori credit cu anticipație, lipsindu-ne mijloacele proprii de investigație și control, într-o epocă în care diviziunea muncii intelectuale, specializarea, lipsa de timp etc., nu ne mai îngăduie alte modalități de conectare la acest flux complex și continuu de informație.

Așa se explică, afluența pe piața literară a unor numeroase dicționare de literatură, personaje, opere, mitologie, filozofie, psihanaliză, terminologie literară și filozofică, ba chiar și publicarea unor dicționare destinate operei unui singur scriitor, cum este acela despre Balzac.

Trăim, așadar, într-o epocă a lexicoanelor, a dicționarelor și enciclopediilor, care are numeroase puncte comune cu tipul de comunicare a informațiilor din secolul luminilor, cînd de la dicționarul lui Pierre Bayle și Enciclopedia grandioasă a iluminiștilor francezi, pînă la dicționarul filozofic al lui Voltaire, istoria culturii a cunoscut o manipulare de principii și concepte care au revoluționat modul de gîndire al epocii pe această cale.

Cultura română a beneficiat pînă în momentul de față de foarte puține opere de acest gen. De aceea, cele care sînt realizate în momentul de față reprezintă autentice inițiative culturale cu caracter de pionierat. În suita acestor acte de pionierat se înscrie și masivul volum reprezentat de Dicționarul de idei literare, *realizat de Adrian Marino, care însumează o istorie selectivă, a unor idei ; de la litera A pînă la G, concepută de autor după criterii personale.*

Tipul de cercetare enciclopedică, oferit publicului românesc de acest intelectual de o întinsă erudiție, îi conferă autorului de la început o evidentă originalitate pe plan european. Operele, relativ asemănătoare, care au apărut în diferite țări, sînt fie dicționare succinte de termeni literari, cum este acela al lui Wolfgang Kayser sau Wilppert, fie lexicoane de motive literare din literatura universală, cum este remarcabila operă a lui Elisabeth Frenzel „Stoffe der Weltliteratur" *(1963).*

În ultimul deceniu, doar cunoscutul critic francez, Gaetan Picon a realizat acea utilă, Panorama des idees contemporaines *(1957), însoțită de texte foarte elocvente din cele mai diverse domenii ale științei, filozofiei și artei contemporane.*

Pe un anumit plan, Adrian Marino realizează o intenție asemănătoare, dar în dicționarul său textele ilustrative sînt înlocuite prin istoria unor idei și concepte din domeniul literar. Gaetan Picon precizează că trebuie să înțelegem prin idei „marile linii de forță care constituie anticipația, proiectele, opțiunile spiritului cunoscător și activ, ca și marile forme care însumează, și interpretează faptele descoperite și efectele obținute".

Adrian Marino se comportă față de ideile analizate în dicționarul său atît ca un istoric, cît și ca un eritic contemporan, care proiectează explicarea unui termen într-o anumită devenire, realizată și din perspectiva unui filozof al culturii. Modul de elucidare a unor idei, motivația devenirii lor, multiplicarea accepțiunilor pe care le capătă pe plan teoretic, ca și în evoluția creației literare, vădește apropierea de Dilthey și apoi spre întreaga școală istorică germană, cunoscută sub numele de Geistesgeschichte. *Bineînțeles că cercetătorul român aplică acestei metodologii un corectiv firesc și fundamental, rezultat din unghiul de vedere dialectic din care interpretează fenomenul literar.*

Preocupat de evoluția unor idei literare, Adrian Marino încearcă să le delimiteze pe cît posibil de concepte, primele reprezentînd anumite forțe dinamice în continuă devenire, iar celelalte anumite noțiuni stabilizate. Este evident că Adrian Marino evită în mod programatic structura dicționarului de termeni literari, care presupunea o inventariere mult mai largă, preferînd formula ideilor-matcă cu o imensă funcție integratoare. Dar distincția aceasta nu este întotdeauna posibilă, iar planurile de interferență între idei literare, concepte, termeni, ca și între ideile-matcă și conceptele derivate din acestea nu au putut fi adeseori evitate.

Autorul rămîne astfel consecvent cu programul anunțat atunci cînd analizează ideea de antiliteratură, avangardă, biografie, eseu, fantastic, formalism *etc. În mod firesc ideea-matcă de* antiliteratură *incorporează și pe aceea de* antiteatru *și* antiroman, *chiar dacă acestea s-au cristalizat în anumite scoli literare contemporane, ce puteau motiva o analiză terminologică autonomă. În schimb, atunci cînd discută conceptul de* clasic *îl departajează, optînd pentru formula explicării separate a unor termeni derivați ca* clasicism, clasicitate, clasic *și* modern. *În aceeași manieră este analizat* comicul *ca gen, categorie estetică și* comedia *ca specie a dramaturgiei.*

Una din problemele fundamentale pe care le ridică Dicționarul de idei literare *a lui Adrian Marino este aceea a opțiunilor pentru anumiți termeni (concepte), ca* baroc, *căruia îi consacră o justificată atenție în opera sa. În schimb derivna greu de înțeles faptul de ce alte concepte (curente, idei), cu o structură tipologică ce le înscrie pe același plan al atenției într-o carte de acest gen, ca,* expresionismul *și* existențialismul, *nu beneficiază de nicio atenție .*

Opțiunea lui Adrian Marino pentru discutarea unor idei și eludarea altora are motivații subiective care nu sînt explicate în preludiul programatic al operei, dar ea pare să țină de un anumit program de cercetare a autorului.

Adrian Marino este un spirit polemic prin excelență, care poate fi înscris cu ușurință în familia de spirite a lui Voltaire, autor al unui celebru Dicționar filozofic. *El se comportă față de informația imensă pe care o vehiculează ca un comentator ce și-a formulat întotdeauna un punct de vedere, în funcție de care se delimitează de cercetătorii aceloraşi probleme sau de fenomenul pe care îl abordează în funcție de anumite criterii filozofice terme. Chiar și în capitolele în care informația provine, se pare, din anumite surse dominante, cum este cel despre* biografie, *analizat amplu de Jan Romain în cartea sa* Die Biographie *(1948) citată bineînțeles în bibliografie, sau în acela despre eseu, despre care Bruno Berger a scris o utilă carte,* Der Essay *(1964), autorul rămîne la fel de personal prin concluziile pe care le formulează.*

Tonul personal al lui Adrian Marino, spiritul său disociativ, ironic și polemic, nedisimulat, pun în lumină structura temperamentală a unui cercetător care nu rămîne niciodată în stare de perplexitate în fața cantității de informație care îl asaltează. Evitînd astfel eclectismul, fatal adeseori pentru lucrările de acest tip enciclopedic, gata să-și etaleze în mod deschis sistemul de lectură, neașteptat de debordarea subiectivității în text, Adrian Marino a pus bazele unei istorii a ideilor literare, realizată în ordine alfabetică.

Romul Munteanu

TEATRU

Scufiţa cu trei iezi
Poezie şi muzică

Cu toate că nu are o vîrstă matusalemică, **Alecu Popovici** este părintele benevol a zeci de mii de copii răspîndiţi în tot cuprinsul ţării, cu ochii aţintiţi spre televizorul pe al cărui ecran îl pot vedea în fiecare duminică dimineaţa pe tăticul lor adoptiv, citindu-le, cu o admirabilă pacienţă, scrisorile şi răspunzîndu-le echitabil şi comprehensiv tuturora. Un părinte dolofan şi simpatic, jovial şi prietenos, **bon enfant** şi **bon papa** totodată. Dacă eşti un pic superstiţios şi se întîmplă să-l întîlneşti în oraş, te poţi socoti norocos, întîlnirea fiind de bun augur: întîi pentru că ţi-a ieşit cineva în cale „cu plin", apoi pentru că Alecu Popovici respiră prin toată făptura sa cordialitatea şi o bună-dispoziţie pe care nimic nu o poate turbura.

Cum este **musicalul** său pentru copii **Scufiţa cu trei iezi** prezentat de teatrul Ion Creangă? Exact ca el: adică simpatic, prevenitor şi comunicativ, atît cu cei mai mici cît şi cu spectatorii maturi care în ziua premierii au umplut sala pînă la ultimul loc şi care s-au amuzat copios, mai mult chiar decît prichindeii din primele rînduri. De la bun început ne-am aflat într-o îmbietoare atmosferă familiară, lumea poveştilor fraternizînd într-o senină simbioză cu cotidianul imediat, fabulosul care adesea, în basme, se ingemănează cu terifiantul şi cruzimea, a fost domesticit şi învăţat să facă sluj şi să sară prin cercuri, lupul şi-a debitat pe note fioroasele-i năzdrăvănii, vînătorii au cîntat cuplete ca la revistă, în locul bunicii a căzut victimă o blană pusă la naftalină, urgisitul căpcăun al pădurilor a fost făcut şah-mat cu o piedică şi o mişcare de jiu-jitsu şi virit într-o cuşcă, pentru a-şi ispăşi păcatele la grădina zoologică, iar ca să rămînem în actualitate, s-a pus la cale organizarea unui concurs „iada fără nume" destinat behăitoarelor de coloratură. Demitizarea aşadar a fost făcută blajin şi umoristic la nivelul copiilor care au putut astfel trata direct şi de la egal la egal cu eroii poveştilor, fie ei plantigrazi sau digitigrazi, cu scufiţe ori cu corniţe.

Spectacolul a prilejuit regizoarei **Olimpia Arghir** o nouă şi merituoasă afirmare. Scenografia **Elenei Simirad Munteanu** ne-a reamintit de ilustraţiile viu colorate ale cărţilor copilăriei. Muzica lui **Geo Dimitriu** (factotum artistic: compozitor, dirijor, interpret, dizeur, instrumentist) agreabilă, melodioasă. Şi cum orice spectacol revuistic are o divă, puştimea a aplaudat cu entuziasm pe **Daniela Anenenov**, mica şi suava comoară a teatrului Ion Creangă, care a dansat mai sprintenă decît cel mai zglobiu ied şi a cîntat cu multă muzicalitate şi cu un firicel de glas argintiu-cristalin, însuflenînd întreaga reprezentaţie, secondată, aşa cum i se cade unei dive, de cei doi vînători cupletişti **Gh. Angheluţă** şi **Tudor Heica**, de un lup gurmand şi ghinionist, **Ion Ilie Ion**, nu chiar atît de fioros pe cît pretinde gura lumii, de **Nicolae Simion, Val. Lefescu, Luiza Radu Marinescu, Natalia Lefescu, Manea Enache** şi de formaţia instrumentală **Gama**.

*

Printre multele turnee teatrale şi manifestări artistice din acest sfîrşit de primăvară tîrzie se cuvine să semnalăm — îndemînă pentru participarea a doi originali menestreli **Doru Stănculescu** şi **Sorin Minghiat** — seara de poezie şi muzică oferită de muzeul Storck cu prilejul inaugurării minitorului studio artistic ce îşi propune să găzduiască recitaluri poetice, spectacole de teatru, lecturi de piese inedite şi expoziţii de pictură. Ideea lăudabilă şi binevenită, aparţine muzeografului **Ileana Matac** şi, judecînd după audienţa obţinută în seara inaugurală sperăm că va avea sorţi de izbîndă.

Actorii **Vasile Pupeza** şi **Mihai Velcescu** au recitat din lirica românească. **Mihaela Mihai** a cîntat cu simplitate şi gingăşie o doină. Programul muzical a fost susţinut în continuare de terţetul vocal-instrumental **Folk** alcătuit din **Doru Stănculescu**, chitară şi muzică, **Sorin Minghiat**, flaut şi **Dan Chebac**, chitară, care, prin caracterul şi diversitatea compoziţiilor şi prin specificul armoniei instrumentale, face figură aparte printre formaţiile similare lansate de o prolifică rugă.

Meteorul popular prelucrat cu o prospeţită şi caracteristică inspiraţie de Doru Stănculescu pare să aducă adierea din pastoralele şi madrigalele secolului al XVIII-lea (poate şi datorită prezenţei graţios-sentimentale a flautului) pentru a se revărsa primăvăratic în impetuoase fluxuri armonice peste care pluteşte o undoire din patosul romanţelor sfîrşitului de veac bucureştean descris de Ion Marin Sadoveanu.

Am avut un singur regret: faptul că totul s-a terminat prea curînd.

Ovidiu Constantinescu

ARTE

Guttuso

Vei pleca mai tîrziu
pentru a primi un chip.
MONTALE

Lampedusa, Quasimodo, Butitta, Guttuso — fructe pîrguite ale Siciliei sub soarele acelui imens şi alb care se stinge în mare ca o bilă de foc topind năpoda culorilor.

Pămînt pîrjolit de patimi şi lumină, Sicilia întoarce faţa răspîndită spre noi şi ne vorbeşte, povestind din taine şi datini uitate în timp.

Guttuso pictează oamenii şi feţele lor par a fi plămădite din ţărîna aceea încinsă — oţelite şi bănuitoare — nerase chipuri, cu bărbile ca perii cactuşilor ce cresc acolo.

Culoarea inundă pînza şi pulsează sub pleoa de zale a deşertului. Pentru Guttuso desenul este materie primă cu care se construiesc tablourile. Cu această artă pe care el o stăpîneşte, se exprimă direct într-o comunicaţie cu sine însuşi şi cu lumea reuşind să toarne în forme cotidiene materia colorată. Interpretînd versurile lui Dante, Guttuso nu face decît să confirme marea valoare a liniei unită cu verb. Sînt de fapt frăţie plastice aceste peregrinări ale artistului prin infernul dantesc; viziuni apocaliptice descrise de profunde în forme şi senzaţii.

Dimensiunile mari ale compoziţiilor lui nu sînt altceva decît hrăniţi de spaţii frămîntate; cîmpii de cer ce înconjoară Sicilia ameţindu-se cu marea.

Un peisaj la Bagheria închipuind un uriaşit eşafod mătăsos cerului încet peste pămîntul năpîstuit de tresuri dramatice.

Înţesate şi pline de forţă sînt tablourile „Noapte la Ghibellina", „Înmormîntarea lui Fogliatti" şi aparent liniştita pînză dedicată lui Picasso. Nu sînt tablouri cifrate ci mesaje directe pe care artistul-cetăţean le trimite oamenilor; prezenţe definitive exprimate în idei limpezi şi precise care ne preocupă.

Naturile moarte cu fructe şi flori „Cîntul cu cantare" şi „Floarea Soarelui" sînt poporuri în aceeaşi pictură răscolită de sentimente şi idei.

Guttuso „scrie" în culoare despre Italia contemporană, despre tumultul pe care el îl trăieşte alături de oameni şi culori.

Mihu Vulcănescu

RENATO GUTTUSO: „Floarea soarelui pe fond roşu" (ulei pe pînză, 1971)

ARTE

Arta copiilor

Niciodată pînă acum interesul pentru arta copiilor n-a fost mai profund. Pretutindeni în lume copiii sînt îndemnaţi, lăsaţi să deseneze şi „mîzgîlitiurile" lor sînt privite aproape cu un soi de evlavie. Concursuri şi premii, ajungînd pînă la cele de anvergură internaţională, se concretizează în expoziţii importante. Publicul, vizitîndu-le, uimindu-se, face act de cultură. Gratuitatea se transformă în seriozitate. Ceea ce era privit în mod firesc drept apanaj al vîrstei jocului tinde să devină obiect de studiu în toată regula. Nu ştiu dacă trebuie să ne bucurăm sau să ne întristăm mai degrabă.

Reîntoarcerea la ingenuitate, în epoca noastră, traversată de atîtea frămîntări, redescoperirea ei în planuri mai puţin explorate, se caracterizează. Complexitatea vieţii sociale, duritatea problemelor de care ne izbim zilnic, în sfîrşit, acomodarea la o lume tehnică tot mai avansată ar putea alcătui cîteva explicaţii. Ele sînt, totuşi, insuficiente. Exterioare, pînă la urmă, fenomenului în cauză. Fără a complica prea mult lucrurile, fără a intra în detaliile societăţii noastre, care nu cunoaşte inovire prin deviaţii, atacîndu-şi frontal propriile teme apărute în procesul desăvîrşirii, am conchide că atenţia sporită pe care o acordăm unei arte specifice, artei copiilor, se reclamă în primul rînd de la dorinţa de manifestare plenară a omului. Să mă explic mai pe larg.

Arta este pricită din ce în ce mai mult drept o zonă importantă a conştiinţei, a conştiinţei în genere. Ea transformă, educă, modelează deopotrivă pe cei cărora îi se adresează dar şi pe cei care o fac. În cazul copiilor, educaţia, autoeducaţia prin artă, poate prilejui un fantastic motiv de meditaţie. Înţelegerea măcută laolaltă cu arta, prin artă, acea reţinere superioară, deloc seacă, rigidă, apţă să sensibilizeze primele idei apărute la orizontul despînderii de informe, de nestructurat, constituie un mare dar oferit omului viitor. Lumea, a dată văzută din unghiul de vedere al frumosului şi deci ţi-al adevărului, va continua să exercite, pe măsură ce maturitatea stabilizează primele raporturi decise cu ea, aceeaşi nepotolită şi mărţică atracţie. Este o lume a obiectivităţii şi a visului în acelaşi timp, apropiată şi tainică, în măsura cărora integrarea presupune participare, consonanţă, creaţie şi interpretare directă, mai puţi, mai malleabil, mai intransigentă.

În arta copiilor vom observa o mare infiinţare a mediului înconjurător. Revelaţia lor este dotată cu virtuţi terapeutice. Ei deţineau chipurile apropiate mai ales. Şi în primul rînd propriul chip. Uimirea pe care o resimţ în faţa de oglindire şi separare a trăsăturilor care-i singularizează de toţi ceilalţi este un indiciu sigur şi emoţionant al momentului autocunoaşterii. Fantezia lor nu este atît de delimitată cît ar părea la prima vedere. Imaginaţia lor, o dată pusă la lucru, dată fiind cantitatea de necunoscut care-i asediează, caută să se infiltreze, pe măsura cunoştinţelor, în lumea înconjurătoare. Misterul este cu atît mai ciudat însă cu cît este dovedit în lucrările imediate. Prin copii, vîrsta omului tinde să devină conştientă, conştientă prin artă, mai repede decît permite biologicul. Şi atenţia pe care le-o acordăm, lor şi artei lor, aici îşi află ponderea. Pe de altă parte şi-n ultimă instanţă, oricînd sîntem interesaţi de naivitatea necontrafăcută, ne pregătim pentru noutate.

Grigore Hagiu

CONFERINŢA UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI

Cîteva opinii

Textul publicat de revista *Contemporanul* ca program al activităţii creatoare în domeniul artelor plastice ridică multe şi felurite probleme.

Aş putea să înşir însă şi multe probleme pe care speram să le întîlnesc expuse în aceste „teze": „Arta şi politica", „Arta de tip burghez şi arta revoluţionară, arta societăţii noastre socialiste", „Despre avangardă — formă de artă vie şi avangardă mod de a vedea succes în artă". „Frumosul şi utilul, problemele design-ului, fascinaţia tehnologiei şi a concurenţei". „Ce poate şi ce trebuie să fie Uniunea artiştilor plastici în acest moment crucial al evoluţiei culturii româneşti". Am fost, poate, prezumţios în aşteptările mele. Nu mă încumet să atac asemenea probleme, mă recuz şi mă scuz: nu ştiu să scriu, nu sînt critic de artă. Totuşi vreau să spun şi eu cîteva lucruri, poate neesenţiale, pe marginea tezelor.

Despre arta experimentală în concepţie şi tehnică s-au spus şi se pot spune multe dar se poate constata că în ţara noastră ea este uşor lăudată de critici (cel puţin o parte dintre ei au o vădită plăcere să descopere „avangardişti").

Dacă ne amintim de ultimele manifestări astfel caracterizate constatăm că le putem clasa pe reţete: reţeta abstractismului liric (fost demult avangardist în alte ţări) reţeta artei op, reţeta artei pop, reţeta artei cinetice, etc. Dar fenomenul se întîmplă pentru că această creaţie artistică seamănă din păcate din ce în ce mai mult cu creaţia industrială, cu invenţia tehnică pe care tocmai artiştii mari şi poeţii au contrazis-o prin însăşi existenţa lor. Pare straniu că artişti inzestraţi acceptă să fie (de dragul originalităţii) inventatori în loc să înţeleagă că — dacă e vorba să le găsim omologi în domeniul ştiinţelor — am putea asocia artiştii cu cercetătorii. Profesionalismul ca formă de conştiinţă pare să lipsească uneori artistului şi chiar termenul de „profesionist" apare multora drept insultă; artistul afectează a nu fi profesionist ci un ins exclusiv străfulgerat de inspiraţie — ceea ce îi dă senzaţia unei conştiinţe pure ca lacrima. Este însă de remarcat că artiştii adevăraţi sînt precursori fără s-o caute şi de multe ori fără s-o ştie.

Un fenomen de recuperare, de academizare, conformizare şi oficializare a avangardei se petrece în Occident pe o scară largă. Artistul modern socialmente angajat a fost un instrument major în opoziţia împotriva lumii burgheze, a dictaturii fasciste ca şi a lumii antrenate în virtejul de reificare a societăţii de consum. Tendinţa actuală de a considera avangarda o seamă de creatori deseori talentaţi dar care, încărcaţi de comenzi şi laude, au deveni' un fel de funcţionari ai avangardei, nu mi se pare sănătoasă. Idealul multor tineri artişti de a ajunge „artişti neînţeleşi" dar „artişti neînţeleşi care reuşesc" vorbeşte, cred, de la sine în această privinţă.

Un fenomen oarecum asemănător este la noi complezenţa artistului faţă de gustul snob al unui anumit public; acest fenomen străin societăţii socialiste ar trebui să fie constrîns la dispariţie.

O problemă esenţială pentru noi ar fi definirea creaţiei: opera de artă este un bun simbolic sau o valoare economică? Dacă este un bun simbolic, atunci opera de artă este proprietatea colectivităţii care a generat pe autorul ei. Este deci inoperant să fie transformată opera în marfă aşa cum se întîmplă în societatea capitalistă. Cred că avînd un statut de cercetător, ca matematicianul sau fizicianul în institutele şi laboratoarele lor, artistul ar putea produce opere care să intre în domeniul public de îndată ce sînt create. S-ar evita — cred — astfel speculaţiile discutabile ale modei iar procesul de democratizare a artei s-ar împiedica mai puţin în reminiscenţe de ideologie burgheză. Ducem tablouri sau sculpturi într-o uzină căutînd să familiarizăm oamenii muncii cu viziunea estetică a lumii. O realizare cu adevărat remarcabilă ar fi însă să putem transforma uzina întreagă într-un mediu estetic de muncă. De obicei un artist este chemat să „decoreze" o şcoală sau o casă de cultură. Colaborarea cu arhitectul se dovedeşte pînă la urmă precară şi rezultatul este de multe ori un hibrid. De fapt ar trebui ca şcoala sau casa de cultură respectivă să devină integral artă. Educarea gustului estetic al publicului numai prin expunerea unor opere de artă este tot atît de insuficientă ca şi convingerea urbaniştilor care-şi închipuie că au estetizat oraşul plantînd o statuie în mijlocul unei pieţe. Întreaga piaţă, integral oraş ar trebui să devină o operă de artă vie — făcînd parte din viaţa locuitorilor. Asemenea insuficienţe se datorează în bună măsură rolului exagerat pe care pictura l-a preţuit în lume de la Renaştere încoace iar la noi de un secol şi mai bine — autonomizîndu-se. Pictura, acoperind o pînză montată pe un suport nu este acum poate cel mai bun exemplu de care dispune un artist plastic pentru a-şi îndeplini datoria faţă de semenii săi. O astfel de artă rămîne închisă în expoziţie sau în muzee ca într-o colivie de sticlă în timp ce înfrejur oraşul se dezvoltă după legile sale. În aceeaşi ordine de idei aş menţiona rolul deosebit al graficii în viaţa societăţii contemporane. Uităm deseori că o carte, un afiş, o etichetă, un program de teatru, un prospect turistic pot fi o creaţie plastică meritorie, că arta graficianului este de for public şi, cu aparenţa ei de obiect perisabil, îşi are totuşi rolul bine stabilit şi deosebit de stimulent în educaţia estetică a oamenilor. Rol modest şi deseori — tocmai cînd e bună — aproape neobservat. Prin grafică artele plastice se raportează la alte arte: literatură, teatru, cinematografie. Prin grafică se transmit unui public uriaş idei fundamentale, se face propagandă politică, culturală, economică, sanitară, etc.

Chiar şi ca lucrare de expoziţie, desenul, gravura au un caracter accesibil unui public mai larg decît celelalte arte. Desigur grafica îşi are un public al ei. Poate că formula prea mult utilizată de „public larg" ar trebui adusă la sensul ei real, renunţîndu-se astfel la unele false accepţii ale termenului. Publicul, după nivelul cultural şi înclinaţii este public pentru unele sau altele din creaţiile artistice contemporane. Teatrul îşi are publicul său, concertele de asemenea. Tot astfel expoziţiile de grafică; gravura nu este (şi sper să nu ajungă) un obiect de larg consum. Există mulţi amatori şi iubitori de gravură — dar nu constituie un public foarte larg. Constrînşi prin caracteristicile tehnicilor să se prezinte tot ca forme grafice pe o foaie de hîrtie, în gravură, artiştii pun accentul preocupărilor pe sensurile operei. Stăpîni pe gramatica limbajului lor plastic, avînd conştiinţa profesiei lor, mulţi artişti (nu numai din secţia grafică a U.A.P.) se exprimă în gravură cu o forţă şi o convingere ce impun creaţiile lor pe plan mondial ca opere remarcabile. Grafica este o formă vie de artă care nu trebuie să-şi argumenteze meritele şi virtuţile, neavînd pretenţia de a supravieţui evenimentelor capitale ce se produc în domeniul artelor plastice. Orice artist ştie ce este desenul în construirea unei opere fie ea de sculptură, pictură, tapiserie sau alt gen. Orice artist ştie că fără credinţă în ceea ce face, va argumenta zadarnic valoarea operei sale. Orice artist ştie că pînă să fie gustat şi elogiat de posteritate are de lucru pentru contemporanii săi — are răspunderea deplină a creaţiei sale ca om şi cetăţean. Organizarea activităţii de creaţie se rezolvă cu fapte şi răspundere — ceea ce, sper, va demonstra din plin apropiata noastră conferinţă.

Marcel Chirnoagă

ARTE

MUZICĂ

Cvartetul „Philarmonia"

Judecînd după prezenţa restrînsă a publicului, muzica de cameră, în special cea clasică, are încă multă nevoie ca noi, scriitorii despre sunete, să punem umărul şi s-o sprijinim în lupta dusă pentru dragostea unui public fidel, deocamdată cu excesivă pietate, muzicii simfonice. Bucuria muzicii de cameră vine îndeobşte din chiar practicarea ei amatoristică, obicei, trebuie s-o recunoaştem, în mare degringoladă pe tot globul. Este o muzică pe care, dacă n-o săvîrşeşti tu însuţi, atunci trebuie s-o întîlneşti des, s-o trăieşti dinăuntrul ei. Ea nu vine spre tine irezistibil, ca muzica simfonică (şi nu vine, nici la figurat, ca expresie, nici la propriu, fiind mult mai rar difuzată) ci trebuie tu să i te circumscrii, să i te identifici. Muzica de cameră este eminamente practică, şi, aş zice, convergentă înspre miezul ei introductibil şi suficient, iar acolo trebuie ca fiecare să se invite singur şi nu se va simţi musafir nepoftit.

La toate acestea se cuvine adăugat, fără a vrea să facem o comparaţie directă cu compartimentul simfonic, că în Bucureşti şi în ţară interpretarea camerală se regăseşte cu consecvenţă în preocupările instrumentiştilor şi la un plafon al realizărilor artistice nicicînd atins pînă azi. De ajuns să fi intrat în Sala mică a Palatului (prea mare parcă pentru cît de puţini iubitori ai lui Ravel şi Beethoven întreprinseseră voiajul pînă acolo) la concertul de săptămîna trecută al cvartetului Philarmonia, nu pentru prima oară elogiat în acest colţ de pagină, şi s-ar fi înţeles că măiestria acestei formaţii depăşeşte cu mult interesul local şi intră într-un circuit valoric în care stă alături de ansambluri cu mare renume. Se păstrează în această alăturare de muzicieni un spirit al adevăratei profunzimi şi seriozităţi în abordarea partiturii, spirit care nu usucă iniţiativa inventivă, ci doar o corelează, o justifică logic şi o fructifică în coerenţa şi soliditatea viziunii interpretative frumos finisate. Această întocmire de ansamblu a rezultatelor auditive ale spontaneităţii celor patru artişti este „specialitatea casei".

În păienjenişul de celule melodice difuze şi de armonii frumos obosite ale Cvartetului de Ravel, Philarmonia a surmontat dificultatea de a începe programul cu o astfel de piesă. Opus-ul impune executarea sa, de regulă, la sfîrşitul unei seri, cînd interpreţii sînt bine încălziţi în ceea ce priveşte contactul cu publicul, cînd pot miza dezinvolt pe reacţiile acestuia, în virtutea intercomunicării stabilite după două ore de cînt. Atunci se poate plasa momentul interpretativ unic al acestui cvartet de o atît de secretă splendoare şi atît de exigent în amănuntul de atmosferă care, o dată ratat, face să se prăbuşească labila dar virtuoasa construcţie. Începînd cu el, formaţia a captat toată disponibilitatea emoţională a sălii, a concentrat-o asupra unei evoluţii de mare fineţe, spectaculoasă tocmai în lipsa ei adîncă de spectaculos. Acelaşi lucru putem spune şi despre cel de al doilea Ravel cîntat (Introducere şi Allegro) unde formaţiei i s-au mai adăugat şi abili minuitori ai harpei, flautului şi clarinetului (Ileana Pitca, Nicolae Maxim şi Aurelian Octav Popa), fără ca aceasta să reuşească totuşi să ne debaraseze de senzaţia că partitura putea fi lăsată să mai odihnească printre acelea ce nu adaugă multă glorie unui compozitor de aşa dimensiuni.

Despre capodopera muzicii de cameră beethoveniene, Cvartetul op. 131, lăsăm să vorbească un citat dintr-o lucrare de referinţă în materie, a maestrului Tudor Ciortea: „Aici, la intersecţia dintre firul gîndirii şi fuiorul trăirilor emotive, la înmănuncherea dintre blocul ideii şi mobilitatea gestului, muzica lui Beethoven izbuteşte să surprindă stările unor moduri de a fi, cu greu de fixat în limbajul noţional al prozei discursive sau în categoriile abstracte ale filozofiei". De-a lungul celor şapte părţi asistăm nu numai la transformarea dialectică a ideilor muzicale, dar chiar la mutarea viziunii sonore a autorului, la schimbarea modului de înţelegere a actului componistic. Cvartetul acesta nu este muzică de Beethoven, ci chiar Beethoven în carne şi oase.

Interpreţii l-au privit de departe, lăsîndu-i această evoluţie de organism autonom, ceea ce nu a însemnat la transformarea dialectică a ideilor muzicale, dar chiar la mutarea viziunii sonore a autorului, la schimbarea modului de înţelegere a actului componistic. Cvartetul acesta nu este muzică de Beethoven, ci chiar Beethoven în carne şi oase.

Interpreţii l-au privit de departe, lăsîndu-i această evoluţie de organism autonom, ceea ce nu a însemnat cîtuşi de puţin parcurgerea neatentă a detaliului, sau vreo nebăgare de seamă de orice fel. Din contra, interpretarea s-a filtrat, s-a maturizat, este o versiune definitivă, care ar deveni cu siguranţă celebră dacă ar fi grabnic imortalizată pe disc.

Costin Cazaban

FILM

Două filme poliţiste

Faptul că Sergiu Nicolaescu urcă pe scenă, la premiera Ultimului cartuş, *cu echipa sa tehnică, nu neapărat cu actorii, cum se obişnuieşte, e semnificativ: regizorul are, mai mult decît alţii, gustul lucrului colectiv, ştie să se folosească de fiecare om în parte, ştie să-şi găsească bine acei oameni şi să-i armonizeze. Ceea ce, într-o întreprindere compusă din individualităţi care se vor în acelaşi timp şi autonome, şi dirijate, nu e puţin. Filmele acestea „de meserie" plac publicului şi, cînd sînt şi poliţiste, stîrnesc chiar în cinefilul exigent un fel de consens: convenţia „pe faţă" dă dispensă originalităţii ideatice şi pune întreaga miză pe latura — epic şi tehnic — spectaculară.*

Libertatea regizorului e înlesnită în cazul nostru şi de frenezia cuplului de scenarişti (Titus Popovici — Petre Sălcudeanu). Structurat ca un serial, în care prezentările sînt făcute odată pentru totdeauna, scenariul îl va încuraja pe regizor să se relanseze mereu, şi fără timpi morţi, în jocurile lui preferate. Sergiu Nicolaescu e captivat de epocă şi de acţiune. Atmosfera anilor '45—'46 o vede manicheist, în culori dure şi penetrante. Ne va purta, într-un fel de beţie eteroclită, dintr-o extremă într-alta a societăţii, din vîrful high-life-ului pînă în subsolurile interlope, unde roiesc păsările de noapte şi gangsterii autohtoni. Îi plac străduţele sinuoase, zidurile afumate, afişele şi vitrinele defuncte, magaziile nu ştiu cui, gulerele de blană, tramvaiele de clasa a III-a, copiii cu sorcova, ţignalele de poliţist, maşinile acelea gîrbovite cu farurile şaşii. Se dă în vînt după atacuri, răpiri, percheziţii, urmăriri, focuri de armă, căutînd să nu se repete pe sine, chiar dacă lucrurile au mai fost spuse de alţii. Se simte bine în cadrele citadine, unde poate umple ecranul de ritm, unde i se pare că se poate abandona acţiunii, unde personajele vorbesc doar în treacăt, uneori perifrastic. Cînd iese din acest perimetru, cînd vrea să caracterizeze verbal (v. episodul de la mănăstire), cînd se dedică tabloului static (v. conacul Semanca) rezultatele sînt neconcludente, minate de şarjă sau de livresc. Luţeala îi favorizează pe Sergiu Nicolaescu aşa cum vîntul umflă pînzele unei corăbii.

Exact în sensul contrar ne duce filmul lui Richard Fleischer, Rond de noapte. *Se pare că americanii — care la vremea lor au făcut din filmul poliţist o rutină formală a ritmului — se întorc, dezabuzaţi, spre viaţa personală a omului legii, spre culisele morale ale comisariatului. Aparatul care, ani îndelungaţi, văzuse în gangster un muritor ca oricare altul, este mutat acum în spatele baricadei, de unde agentul apare el însuşi umanizat, bîntuit de grijile familiei şi de monotonia unei existenţe astenice. Reabilitare — de astă dată — din care nu lipsesc argumentele sentimentale, deznodămîntele melodramatice, şi al cărei deget acuzator este îndreptat mai degrabă împotriva prejudecăţilor („Astea sînt născociri ale Holywoodului", zice un personaj) decît împotriva adversarilor înşişi.*

Romulus Rusan

SPORT

O zi frumoasă

Sistem mai bătrîn acum. Şi fără-îndoială mult mai frumos. Ne-am bătut cu cîteva degete şi mărul îl avem mai aproape. Vara aceasta, care ne-a bot dat tromile şi ne-a mutat în fiecare zi (de-ăsta vine să mă arunc direct într-un bazin) poate în sfîrşit să ameţească. O vom traversa cu fiori la baltoacă şi plini de speranţe pentru revanşa de la Leipzig programată spre sfîrşitul lui septembrie.

Duminică a fost o zi frumoasă. Sorbirile galante oferite de trimişii s-au îndeplinit cu fiori de artificii, cu petarde lansate în aerul şi berţe aprinse. Golul lui Dumitrache, făcut dintr-o grămadă a portarului Blochwitz, grămadă ce l-a pus într-o mare încurcătură pe Răducanu, deoarece începînd cu ziua de duminică el nu mai posedă monopolul gafelor, golul acela nu, ne-a pus pe tăpşi roţile ce se învîrtesc în direcţia München.

Pînă în acest moment, moment al adevărului, cum l-a numit un coleg mult mai talentat, am decelat, am răbdat întreg terenul, am ratat, aşa cum nu mă sosi bine, ocazii cît Palatul telefoanelor, dar de fiecare dată ceva m-a împiedicat. Dar o apărare care nu cunoştea nu o mulţ, adică un sentiment omenesc dar pe care nu trebuie să te bazezi în situaţii compromiţătoare.

De cîteva ori chiar, pe contraatac, înaintaşul echipei din R.D.G. au fost cît pe aci să ne-arunce în sin praf de lăcrimat (şi de scărpinat), dar în ultima clipă s-au făcut mai blînzi.

De fiecare dată ei au primit un sprijin serios din partea fundaşului nostru Deleanu, singurul jucător român care a apărut pe teren în postura de martor (ocular). Cînd mingea era pe partea stîngă mă uitam spre cer să văd poate apare o gaură pe unde să se întindă o mînă şi să fure mingea.

Menţinerea lui (a lui Deleanu) pe mai departe în echipă eu personal o consider ca o mănuşă aruncată cu destul tupeu destinului şi viitorului fotbalistic. Şi după cîte se cunoaşte destinul nu suportă tupeul, provocarea, iar în plus este şi răzbunător. Restul jucătorilor noştri au evoluat la valoarea lor cea mai înaltă. Chiar şi Troi, omul meu de încredere, a satisfăcut. Deasupra tuturor însă s-a ridicat cei pentru care fotbalul mai are puţine secrete. Este vorba de Dumitrache, Dinu, Nunweiller şi Dumitru. Frumosul nostru corsar a făcut duminică o partidă excelentă. După gol a făcut o manevră, un dribling prelungit care se vede o dată la doi ani. Toate mişcările sale, elegante şi nepreveăzute produceau panică în apărarea adversă. Dinu a muncit enorm şi cu folos, ca şi Nunweiller. Iar Dumitru, după pauză, a controlat tot terenul. Să nu-l uităm pe Antonescu, o mare şi plăcută surpriză. Sigur în intervenţii a salvat cîteva situaţii la care nu mai vreau să mă gîndesc.

A fost o victorie meritată, muncită şi pentru care îi felicităm pe toţi, pe antrenori şi jucători.

*

Dintr-un capriciu sau dintr-o presimţire, am aşteptat să văd ce se petrece şi în Cupă.

Cred că din experienţă totuşi, pentru ca zicala aceea „una caldă, una rece", este făcută parcă pentru fotbaliştii. La trei zile după frumoasa victorie a naţionalei, în optimile Cupei, Dinamo, echipă ce a dat reprezentativei cei mai mulţi jucători, patru, printre care Dinu, Dumitrache şi Nunweiller, a fost eliminată de o echipă absolut oarecare, Constructorul Galaţi. Cum ar spune prietenul nostru Nichita, de domnul Nimeni.

Şi atunci, mă întreb eu, acum la sfîrşit, vom avea oare o vară chiar aşa de liniştită precum părea ea imediat după meciul cu R.D.G.? La Leipzig jucătorii germani vor fi de două ori mai puternici şi mai periculoşi.

Radu Dumitru

O lacrimă pentru Ludo

A plecat dintre noi un om pe care o boală grea l-a chinuit peste măsură în ultima vreme, un scriitor al cărui nume, atît de sugestiv și de programatic, a fost rostit uneori cu admirație, alteori cu teamă sau ură, dar niciodată cu indiferență. Și omul, și scriitorul au avut calități și defecte, dozate într-un chip original, ca luminile și umbrele într-un tablou de Rembrandt. Nu am nici intenția, nici căderea de a face o analiză critică sistematică a acestor calități și defecte. Istoria literaturii române va trebui, însă, după părerea mea, să-i acorde lui Ludo, un loc mai spațios. Nu văd, de pildă, cum s-ar putea trece cu nepăsare pe lîngă pamfletele lui acerbe, îndreptate împotriva huliganismului și a imposturii, într-o epocă în care cuvintele de ordine ale lui Goebbels găseau destul adepți, în rîndurile „oamenilor de cultură". Atacurile lui polemice au fost, poate, uneori, nedrepte sau exagerate, dar în focul unei bătălii de o asemenea anvergură, excesele sînt inevitabile. Ceea ce se cuvine reținut este pasiunea de polemist care l-a mistuit pe Ludo, și cărei i-a jertfit poate prea mult har și energie. Vreau să spun, cu alte cuvinte, că Ludo ar fi putut să scrie mai multă literatură, dacă nu s-ar fi cheltuit, cum s-a cheltuit ani de-a rîndul, în gazetărie. Schițele lui umoristice și romanul satiric „Domnișoara Africa", precum și numeroase pagini din ciclul „Paravanul de aur", publicat în deceniul al șaselea, stau mărturie în acest sens. În monumentala sa „Istorie a Literaturii române", G. Călinescu elogiază și o altă operă a lui Ludo, „Mesia poate să aștepte", numind-o „o carte plină de spirit".

L-am cunoscut pe Ludo în urmă cu peste trei decenii, în plin război, și a fost pentru mine una din puținele stele călăuzitoare aprinse în noaptea acelui „timp al disprețului". Pe vremea aceea, temutul pamfletar, care-și încrucișase spada cu aceea a lui Nae Ionescu și a lui A. C. Cuza era redus la o tăcere silnică. Ceea ce am admirat la el, încă de pe atunci, a fost curajul moral, obstinația lucidității, umorul devastator — însușiri detectabile în întreaga lui operă, literară sau numai gazetărească. Lipsit de o tribună publică, de la care să-și poată lansa cuvintele scăpărătoare și pedepsitoare, scriitorul își schimbase uneltele, făcînd sculptură... În lupta cu materia inertă a lutului sau a pietrei, modelînd chipurile unor prieteni ca Gala Galaction, Felix Aderca sau Barbu Lăzăreanu (prieteni cu care se și certa, adesea, fiind un incorigibil căutător de „noduri în papură"), Ludo își găsea liniștea în tumultul acelor ani grei. Liniștea, e un fel de a spune, căci spiritul lui era veșnic neliniștit și neastîmpărat, ca întreaga lui ființă, pe cît de firavă, pe atît de mobilă și dinamică. A fost, pentru mine, — mult mai tînărul și mai descumpănitul său confrate — o lecție vie și pilduitoare de tărie morală, de tenacitate, de speranță în zile mai bune.

Într-un roman autobiografic apărut prin 1947 în editura „Gallimard", sub titlul „L'agregation d'un nom et d'un Messie" — logodna dintre un nume și un Mesia —, Isidore Isou povestește cum l-a cunoscut pe Ludo, în aceeași perioadă neagră. Chiar dacă vanitosul pașă sau mesia al „Lettrismului" îi aduce lui Ludo un omagiu menit să scoată de fapt în relief propria strălucire (Ludo ar fi văzut în adolescentul Isou un „geniu"), omagiul se cuvine amintit. Pentru Isou, Ludo ar fi fost „martorul" — martorul și catalizatorul acestui „geniu" incipient. „Cu rîsul lui ca un alambic capabil să distingă și să pună într-o parte razele stelelor, și în cealaltă parte încrețiturile valurilor; fără a le lăsa contururile să se piardă unele într-altele; cu acea luciditate capabilă să biciuiască, la orizont, pămîntul — pentru a-l sili să nu fie cer, să nu evadeze, să nu fugă, să nu se furișeze în celălalt regn. Acest fir divin, elegant și somptuos, se revarsă peste fiecare dintre zilele mele, țesut de fiecare rană și de fiecare descoperire; și, ca un fus central, Ludo se înfășoară cu mine, se îmbibă de parfumul meu, se învelește cu mine; iar eu mă măsor în jurul lui, mă răsucesc, și devin conștient de înălțimea, de lărgimea, de ganașele mele".

Întregul capitol, din care am citat acest omagiu, delirant dar sincer, se intitulează: „Ludo, sau perfecționarea nemuririi"...

Ludo a fost un scriitor preocupat de arta cuvîntului, atent la rezonanțele lui secrete, grijulu să găsească, pentru mesajul său umanist, expresia cea mai potrivită și mai eficace. Admirația lui pentru Arghezi — întrezărită încă în anii adolescenței, în unicul număr al unei revista intitulate „Absolutio" și dedicate marelui poet, pe atunci destul de ignorat, cel puțin la Iașul natal al lui Ludo, — avea la bază tocmai acest cult al cuvîntului potrivit, al cuvîntului-armă. Un cercetător care s-ar aplecă peste opera voluminoasă și, desigur, inegală a lui Ludo, ar avea — sînt convins — surpriza de a descoperi și un stilist în pamfletarul cu verbul tăios și lapidar. Nu degeaba, unii dintre prietenii săi mai tineri îi spuneau „meșterе", nu atît pentru a evita formula „domnule", cît pentru a-și rosti admirația față de hărnicia acestui prozator, care, în anii săi buni — adică pînă acum vreo cîțiva ani, cînd boala i-a curmat brusc lunga tinerețe spirituală — se scula în fiecare zi o dată cu soarele și se așeza la masa de lucru.

Aș mai aminti și de activitatea neobosită a editorului Ludo, a omului care, în condiții extrem de vitrege, a tipărit revista ADAM.

Posteritatea, care a început pentru Ludo în ziua de 21 mai 1973, trista zi a morții sale, are de unde alege pentru a desăvîrși efigia acestui scriitor talentat și pasionat, dăruit, vreme de șase decenii, unei profesiuni pe cît de nobilă, pe atît de dificilă.

Petre Solomon

MAX ERNST: Mamă și fică

cronica traducerilor

Personalități accentuate

S-a auzit și la noi despre cartea profesorului german Karl Leonhardt — **Personalități acentuate în viață și în literatură**, mai ales în ultimii ani, de cînd a devenit mai cunoscută psihologia literară. Cartea aceasta apare acum la Editura Enciclopedică, în traducerea lui Virgil Sorin și a Marianei Zoltan, cu o prefață de academicianul Arthur Kreindler. Lectura ei ni s-a părut interesantă și utilă, dar ne-a amintit că o frumoasă carte publicată nu demult de N. Mărgineanu, **Psihologie și literatură** a fost prea puțin remarcată în presă. De fapt se poate constata că în critica literară de la noi, tentațiile acestei discipline au acționat destul de izolat. Nu avem de regretat acest lucru și e bine că psihologia literară nu a fost abordată în scopul unor speculații eseistice efemere. Să o practice, chiar dacă mai izolat, numai oamenii care se pricep cu adevărat!

Spunem că acest studiu, mai ales prin partea a doua, este util. Într-un moment cînd ideile lui Freud circulă, în folclorul ideilor la modă, acest psihiatru, care are lecturi destul de atente, ne propune rigoare și adevăr la subiect. Trecînd de la enumerarea și studierea unor cazuri din viața de toate zilele, diverși inși care au trăsături mai „accentuate" ale personalității lor, autorul caută exemple similare între personajele literare mai cunoscute. Pentru el personajele din literatură sînt ființe vii, iar felul de a reacționa și de a acționa al eroilor literari, nu este altceva decît posibilul nostru comportament. Trebuie să spunem că în toate aceste analize, Leonhardt este în primul rînd un psiholog, la exercițiul analistic al criticului literar ajungînd numai atunci cînd examenul psihologic i-o cere. El urmărește cu un ochi rece traiectul comportamental al unui personaj, îi explică reacțiile, depistează momentele cînd autorul exagerează trăsăturile eroului, chiar dacă este vorba de un scriitor clasic. Ceea ce știam din punct de vedere estetic despre carențele unui roman sau ale unei drame, ni se confirmă acum prin examenul psihologic. Psihiatrul nu se lasă sedus, spre exemplu, de evoluția spectaculoasă și de peripețiile Nanei, eroina lui Zola, ci își exprimă rezerve față de absența unor fapte care să motiveze psihologic comportamentul incoerent al eroinei. Observațiile succinte ale lui Leonhardt sînt nu mai puțin juste: „Zola nu ar fi trebuit să piardă din vedere ci diferitele personalități, chiar dacă au aceleași psihie (este vorba de numeroșii amanți ai Nanei, care se ruinează pe capete n.n.), reacționează în feluri diferite la primejdia care îi amenință, și de aceea și cad pradă în feluri cu totul diferite". Avem astfel un argument în plus, pe lîngă cel estetic, pentru cerința caracterului unitar al unui erou. Se poate întîmpla însă ca un scriitor să ne cucerească și dacă nu urmărește vizibil consecvența comportamentală a eroului. Însă atunci individualitatea este înlocuită cu „tipul". „La Tolstoi — afirmă Leonhardt — personalitățile nu se deosebesc prin individualitatea lor, ci prin tipicul lor". Dintre personajele mari fresce **Război și pace**, numai Pierre i se pare un personaj individualizat, spre deosebire de celelalte, care sînt tipice. Dar explicația că fanatismul religios al lui Pierre de la sfîrșitul romanului, îl exprimă pe fanaticul Tolstoi, este totuși prea restrînsă, dacă nu inexactă. Să ne amintim că în perioada cînd scria la acest roman, Tolstoi era agitat de mai multe probleme, iar fanatismul său religios, survenit mai tîrziu, are o nuanță cu totul specială, care i-a adus între altele și anatema bisericii ruse.

Interesantă este apoi distincția pe care psihologul o face între personajele cu adevărat verosimile, și acele personaje care exprimă numai „simboluri", o „piele, în care a fost introdus un principiu". Nora lui Ibsen nu ar exprima numai mult decît ideea emancipării femeii, iar apoi prin excelență personajele kafkiene. La originea acestei distincții este situată deosebirea dintre un om desăvîrșit și o personalitate accentuată, noțiunea din urmă definind o complexitate armonică a caracterului.

Se disting în această carte mai ales observațiile generale, pentru că analizele rămîn mai mult în nota consacrată: ex. lipsa de scrupule a lui Bel Ami, sau ambiția de ascensiune a lui Julien Sorel etc. Psihiatrul recunoaște însă că paralela dintre examenul psihologic din viață, și cel literar, nu poate fi forțată prea mult, întrucît „în operele literare noțiunea de personalitate nu este totdeauna înțeleasă în sens psihologic". Interesante sînt mai ales categoriile „personalitate demonstrativă" (bătrînul Karamazov, sau Smerdeakov), „personalitate hiperperseverentă", „personalitate exaltată", introvertită și extrovertită. Uneori însă limbajul medical prea specios ne pune într-o dificultate care s-ar putea rezolva ușor dacă formularea ar fi mai explicită și pentru nespecialiști. Astfel, vorbăreața și acaparatoarea Hohaklova este denumită „personalitate hipertimică"!

Am avea de reproșat acestui studiu echilibrat că uneori ignorează realități de istorie literară, care de fapt dau adevărata explicație asupra unor personaje concepute. De pildă eroii din drama clasică franceză sînt concepuți mai schematic nu pentru că Racine ar fi ignorat unele trăsături de caracter mai complexe, ci fiindcă însuși „caracterul" era cerința etică și estetică a vremii. Cidul nu putea să fie altcumva decît un om însuflețit de eroism și de exagerată noblețe sufletească, cu un excesiv simț al datoriei. Pe atunci așa ceva era în natura firescului, chiar și ca motivație psihologică. În afară de absența acestor incursiuni în istoria ideilor literare, de fapt repere indispensabile chiar și pentru un studiu de psihologie literară, am fi dorit să existe o gamă mai largă de scriitori citați. Lipsesc Melville, Robert Musil, Proust, și alții, a căror personaje ar fi putut diversifica exemplele comportamentale, de multe ori poate mai bine decît eroii lui Hebbel, Lessing sau Jean Paul, preferați în această carte. Celelalte merite ale studiului sînt însă certe.

Dinu Flămînd

TIMPURI VECHI
METODE ÎNVECHITE...

TIMPURI NOI
METODE NOI...
aspirat●rul
„junior"

Aspiratorul de praf „JUNIOR", destinat uzului casnic, poate fi utilizat, datorită gabaritului redus, și la încăperile mici.

● Este portabil și ușor de deplasat.

● Manipularea se face cu mare ușurință.

● Operațiunile de curățire cu aspiratorul „JUNIOR" se realizează într-un timp redus și cu minimum de efort fizic.

● Consumul de energie electrică numai 0,10 lei pe oră.

Prețul de vînzare = 520 lei; poate fi cumpărat și cu plata în rate lunare.

revista străină

● **ÎN STRĂVECHIUL ORAȘ UZBEK HIVA** au fost restaurate cuptoarele medievale, pentru a se putea face cărămizi și plăci ceramice de majolică după rețetele din vechime, care vor fi necesare pentru vastele lucrări de restaurare ce se întreprind în acest oraș, declarat rezervație. În ultimii doi ani au fost restaurate 12 clădiri devenite monumente istorice de arhitectură națională. Astfel, și-a recăpătat înfățișarea de odinioară casa lui Șirgazi-han, construită la începutul secolului al 18-lea. Aici s-a aflat cîndva un mare centru de învățămînt din Orient.

● **ANUL ACESTA, LA EXPOZIȚIA INTERNAȚIONALĂ DE PICTURĂ NAIVĂ** deschisă la Zagreb de la 1 iunie, vor expune cinci cunoscuți pictori naivi austrieci: H. Dessaux, Rudolf Geyer, Siegfried Kratochwil, Josef Pachta și Ida Szidethy. Expoziția își va închide porțile la 15 septembrie.

● **ÎN STUDIOUL DE DESENE ANIMATE DIN BIELSCO-BIALA**, Polonia, s-au turnat pînă în prezent șaptezeci de episoade cu „Aventurile lui Bolek și Lolek". La cererea micilor spectatori, autorii scenariilor, — W. Nehrebecki și L. Mech — au proiectat să apară în noul serial, compus din 50 de episoade — și un alt personaj, o fetiță Tola, cu care Bolek și Lolek se vor juca împreună cu alți copii de vîrsta lor.

● **CU OCAZIA CELEI DE A 500-A ANIVERSĂRI A IMPRIMERIEI POLONEZE**, bogatele tradiții ale literaturii din Silezia vor fi prezentate publicului într-un muzeu al cărții, care se va deschide anul acesta în mănăstirea medievală din Henrykow. La loc de onoare va figura „Cartea Henrykow" din secolul XIII, în care cronicarul medieval a inserat pentru prima oară o frază în limba poloneză într-un text latin.

● **LA BAYREUTH A FOST CREATĂ O FUNDAȚIE RICHARD WAGNER**, prin aceasta urmărindu-se să se transforme moștenirea lui Richard Wagner într-o fundație publică. Casa Festivalului din Bayreuth, casa „Wahnfried", arhivele cuprinzînd în special comori artistice postume, partituri și manuscrise, vor aparține fundației, care va fi însărcinată nu numai cu administrarea, dar și cu conservarea moștenirii. Un membru al familiei Wagner va fi membru permanent al Comitetului de direcție, precum și un reprezentant al statului federal și un altul al Landului Bavariei. Sarcina esențială a acestei fundații este de a crea anual condițiile organizării Festivalului, de a conserva operele compozitorului și de a încuraja cercetarea profundă a operei acestui geniu muzical.

● **SATE ȘI FAMILII ÎNTREGI ÎN SERVICIUL ARTEI POPULARE.** Două mii de artiști populari din regiunea Bialystok din nordul Poloniei, leagăn al unor bogate tradiții artistice, dețin monopolul producției de coșuri de pale, ceramică de culoarea metalului, covoare cu dublă față și obiecte din lemn. Această artă populară, transmisă din generație în generație, este cultivată de sate întregi: în regiunea Sokolka — covoare, la Skindzierz panglici specifice acestei regiuni etc.

● **ÎN EDITURA GALLIMARD, COLECȚIA BLANCHE**, a apărut de curînd „Contes et recits" de Georges Limbour, o culegere de basme și povestiri (așa cum spune și titlul) publicate în reviste la diferite epoci. Regăsim în acest volum fantezia aeriană a acestui poet, dușman al oricărei emfaze și prea lucid pentru a se lăsa înșelat de iluzia pe care o crează cu talentul său, făcînd să apară un climat magic din realitatea cea mai cotidiană.

● **DR DOCENT VALENTIN GEORGESCU**, șef de sector la Institutul de studii sud-est europene și membru al Academiei de științe sociale și politice a R.S. România ține, anul acesta, ca profesor asociat, la Facultatea de drept și științe economice din Nisa (Franța) cursul de doctorat „Gîndirea și tehnica juridică în antichitate".

Decernîndu-i-se titlul de doctor honoris causa al Universității din Clermont-Ferrand, la 26 mai 1973 a avut loc ceremonia remiterii oficiale a acestui titlu.

● **ANDRÉ WURMSER, DEȚINĂTOR AL MARELUI PREMIU AL CRITICII LITERARE** pe anul 1972, cu volumul „Conseil de révision" (care se reeditează la Gallimard) participă la colocviul Asociației internaționale a criticilor literari care are loc la Moscova, împreună cu alți trei delegați ai sindicatului criticii literare din Franța. Din partea Uniunii Scriitorilor din România participă George Ivașcu și Ov. S. Crohmălniceanu.

● **ÎN FIECARE AN CASA DE CULTURĂ DE LA DIEPPE** organizează festivalul „Luna Mai a Poeților"; ziua de duminică, 20 mai, a fost consacrată poeziei lui Aragon exprimată în cîntec. O interesantă și vie discuție cu publicul privind poezia lui Aragon și raporturile dintre poezie și cîntece, discuție animată de Jean Marcenac. Apoi, unii dintre cei mai buni interpreți ai lui Aragon, printre care: Monique Morelli, Catherine Sauvage, Hélène Martin, Marc Ogeret, Jacques Marchais, au interpretat, fiecare, potrivit vocii și sensibilității sale, cîntece pe texte de Aragon, în fața unui public care a putut aprecia atît talentul divers al interpreților, cît și calitățile unei poezii de înaltă ținută.

● **LAURENCE OLIVIER A OBȚINUT PREMIUL „EMMY"** acordat de televiziune, echivalent cu premiul „Oscar" în domeniul cinematografiei, pentru rolul său în „Lunga călătorie în noapte", — film destinat micului ecran.

● **MAURICE BÉJART, CELEBRUL COREGRAF**, director al „Baletului Sec. XX", de la Theatre de la Monnaie a fost invitat de ministerul sovietic al Culturii să facă parte din juriul Concursului Internațional al dansului, care va avea loc între 6 și 16 iunie, la Moscova.

● **ACTORUL ȘI REGIZORUL JEAN-MARIE SERREAU** a încetat din viață la vîrsta de 58 de ani. El a fost primul care a pus în scenă o piesă de Brecht „Excepția și regula" pe care a prezentat-o prima oară în 1947, în cursul unui turneu în Germania. El a fost de asemenea printre primii regizori care au pus în scenă piesele lui Eugen Ionesco și anume „Amédée ou comment s'en debarrasser" la Théâtre de l'Alliance française în care a jucat rolul principal, și „La soif et la faime" la Comedia Franceză. Tot lui i se datorește scenarizarea pieselor „Le gardien du tombeau" de Kafka, în care a fost și actor, și „Comedia" de Samuel Beckett.

● **EDITURA GARNIER-FLAMMARION PUBLICĂ TREI** cărți în colecția de buzunar: „Aucassin et Nicolette", scrisă probabil la sfîrșitul sec. al XII-lea (cu o prefață de Jean Dufourent); „Une page d'amour" de Émile Zola și „Les amas du purgatoire" de Mérimée.

● **CERCETĂTORI SOVIETICI** din Uzbekistan au realizat o fibră care se topește în apă mai repede decît zahărul. Primele aplicații ale acestei fibre numită „Ouzbelon": anvelope pentru preparatele medicale și ambalaje pentru produsele alimentare.

● **O ENCICLOPEDIE**, pe tema „Țări și Continente" propune o călătorie geografică și istorică în toate țările planetei. Originalitatea acestei ediții: cele nouă volume care grupează toate continentele sînt în întregime în culori, cuprinzînd 5 900 fotografii, 600 tablouri și hărți.

● **MAI MULT DE O MIE DE REPRODUCERI** de tablouri și desene din istoria mondială a picturii sînt prezentate într-un nou catalog de societatea „Le livre de Paris". Printre noutăți — o colecție Vasarely. Toate aceste reproduceri pe hîrtie sînt imprimate în Statele Unite după un procedeu special care dă impresia unei pînze veritabile.

s.p.v.

jean starobinski

Criticul genevez Jean Starobinski, cunoscut ca un reprezentant de vază al „noii critici" franceze, se ocupă în volumul Portrait de l'artiste en saltimbanque *(Skira, 1970) de evoluția temei clovnului în literatură și arte plastice.*

Conceptul de „temă" nu este utilizat aici în sensul pe care i-l atribuie critica tradițională ci în spiritul „criticii tematice", ramură bine conturată a „noii critici". Stabilirea „tematicii" în acest sens înseamnă a desemna o rețea de obsesii care definesc opera unui artist. În timp ce critica de pură sorginte psihanalitică situează locul de formare al acestor obsesii în inconștientul artistului, critica tematică le consideră cel mult rezultatul unor zone „prereflexive" ale conștiinței; mijloacele practicate de ea cu scopul de a pune în lumină aspectele semnificative ale unei opere țin în special de domeniul „gândirii conștiente".

Jean Starobinski situează evoluția temei clovnului într-un context foarte amplu evidențiind dialectica factorilor sociali, culturali, psihologici care au concurat la reliefarea ei într-un anumit moment social-istoric și care au făcut ca ea să depășească simpla ilustrare în opera literară sau plastică a feeriilor de circ, devenind uneori o metaforă a existenței umane, foarte adesea un prilej de sondare a condiției artistului și de reconsiderare a unor probleme fundamentale pentru artă.

Analizînd implicațiile profunde ale temei, Jean Starobinski urmărește contribuția specifică adusă de literatură pe de o parte, de artele plastice pe de altă parte, reliefînd totodată rolul particular jucat de scriitorii sau pictorii atrași de miraculosul unei străvechi profesiuni care pune în mod spectaculos în evidență rădăcina comună a tuturor artelor.

Mai mult decît atît: afinitatea profundă care unește subteran copilăria omenirii cu miracolul natural al artei. Ingenuitatea infantilă care produce spontan „artă" nu este decît o probă mereu repetată a transformării inevitabile a vieții omului în imagine artistică.

Grimasa din oglindă

Studiile asupra originii clovnului și asupra celor mai vechi înfățișări ale Arlechinului și ale tovarășilor săi din commedia, nu lipsesc; au fost descrise măreția și decăderea lui Hanswurst; unii istorici și-au îndreptat atenția spre teatrul de bîlci, circ, musichall; alte cercetări, deși mai puțin numeroase, s-au ocupat de imaginile pe care artiștii le-au dat costumelor, strîmbăturilor, salturilor văzute de ei în lumea spectacolului. Dar de ce natură este atracția exercitată asupra artiștilor de către imagistica teatrului de bîlci timp de aproape un secol? Am voi să încercăm a defini ceva mai clar decît s-a făcut pînă acum, calitatea deosebită a interesului care a incitat scriitorii și pictorii secolului al XIX-lea să multiplice — pînă la banalizare — imaginile clovnului, ale saltimbancului și ale vieții bîlciurilor.

Acest interes, fără îndoială, admite în primul rînd o explicație de ordin exterior: lumea circului și a spectacolelor de bîlci reprezenta în atmosfera înecată de fum a unei societăți pe cale de industrializare, o oază strălucind de lumina miraculosului, un fragment rămas intact din lumea copilăriei, un domeniu în care spontaneitatea vitală, iluzia, minunile simple ale iscusinței sau ale neiscusinței își amestecau tentațiile pentru spectatorul obosit de monotonia greutăților din viața serioasă. Față de multe alte aspecte ale vieții, acestea păreau să aștepte cu precădere a fi fixate într-o transpunere picturală sau poetică. Dar aceste motive — a căror implicație socială și istorică este evidentă — nu sînt singurele. Alegerea unei asemenea teme nu se explică numai prin simpla atracție vizuală pe care o putea exercita scena pestriță ca o pată luminoasă în cenușiul unei epoci de zgură. Acestei plăceri a ochiului i se adaugă o înclinație de alt ordin, o legătură psihologică menită să-l facă pe artistul modern să încerce un sentiment de înrudire nostalgică cu microcosmosul paradei și al feeriei elementare. Trebuie să mergem chiar pînă acolo, încît în unele cazuri, să vorbim de o ciudată formă de **identificare**. Se observă, într-adevăr, că alegerea imaginii clovnului nu este numai elecțiunea unui **motiv** pictural sau poetic, ci o formă învăluită și parodică de a aborda problema artei. Începînd cu romantismul (dar, firește, nu fără unele semne anticipative), bufonul, saltimbancul și clovnul au fost imaginile hiperbolice și deliberat **deformante** pe care artiștii s-au complăcut să le dea despre ei înșiși și despre condiția artei. Este vorba aici de un autoportret în travesti, a cărui semnificație nu se limitează la o caricatură sarcastică sau dureroasă. Musset desemnîndu-se sub înfățișarea lui Fantasio; Flaubert declarînd: **Fondul naturii mele este, orice s-ar spune, saltimbancul** (scrisoare din 8 august 1846); Jarry identificîndu-se în clipa morții cu creatura sa parodică: **Ubu va încerca să doarmă**; Joyce declarînd: **Nu sînt decît un clovn irlandez, a great joker at the universe**; Rouault multiplicîndu-și portretul sub fardurile lui Pierrot sau ale clovnilor tragici; Picasso în mijlocul inepuizabilei sale rezerve de costume și de măști; Henry Miller meditînd **asupra clovnului care este el însuși, care a fost întotdeauna**: o atitudine atît de des repetată, atît de înverșunat reinventată de-a lungul a trei sau patru generații, reclamă atenția noastră. Jocul ironic are valoarea unei interpretări a sinelui de către sine; este un botez derizoriu al artei și al artistului. Critica onorabilității burgheze se unește aici cu o autocritică îndreptată chiar împotriva vocației estetice. Trebuie să recunoaștem aici una din componentele caracteristice ale „modernității" de ceva mai bine de o sută de ani.

În literatură se dezvoltă mai întîi, între 1830 și 1870, în ceea ce are esențial, mitul clovnului pe care pictorii îl vor celebra mai tîrziu. Literatura exercită aici o funcție de trezire a conștiințelor, ea creează un climat de sensibilitate, ea ne învață să privim într-o lumină nouă anumite spectacole cărora mai înainte nimeni nu le acordase destulă atenție. Nu diminuăm cu nimic meritul pictorilor circului dacă recunoaștem ceea ce datorează ei poeților care i-au pregătit ca să se emoționeze în fața călăreților de circ și clovnilor. Literatura, dintotdeauna, „scoate la vedere" (cu condiția să ceară în schimb aceiași serviciu pictorilor). Influența literaturii se dublează aici de o convertire la real. Dacă „pictura cu subiecte istorice" care domnește în mod incontestabil pînă la mijlocul secolului al XIX-lea, aduce o ilustrare imaginară unor texte glorioase (epopee, tragedie, cronici naționale, etc), pictura fastului de circ și de bîlci în schimb va merge să se alimenteze cu imagini luate pe viu: rolul noii literaturi va fi fost în special acela de a poetiza aceste imagini, de a le înzestra cu o valoare afectivă, cu o semnificație apropape alegorică. Va fi, desigur, încă prea mult literatură pentru cei care mai tîrziu vor dori ca pictura să se stabilească în regatul autonom al calităților plastice. Cel puțin circul poate să se prevaleze tocmai de o justificare de ordin plastic: el este locul predestinat în care formele și culorile evoluează în modul cel mai liber, în care rolurile, draperiile, mișcările pot să varieze la infinit. Pînă în secolul al XIX-lea aceste exerciții ale timpului, aceste cavalcade libere luau drept pretext aventurile zeilor și ale eroilor păgîni, scene din Biblie dacă nu episoade din marile „capricii" în care ironia se și infiltrase, ale lui Ariosto și ale emulilor săi. Preferința pentru circ a atitor pictori de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea corespunde cu declinul surselor tradiționale de inspirație, și le opune o mitologie care să le înlocuiască: trebuie să vedem aici o critică implicită a marilor teme în jurul cărora cultura occidentală își dezvoltase cortegiul său de imagini. Această neașteptată înălțare a unui subiect al picturii de gen este o schimbare de erou și un fel de veselă sfidare a însăși noțiunii de erou. Zeițele imaginare devin balerine reale și nobilii armăsari se trezesc cai de manej. Cînd circul cu iluziile lui este prezentat ca un loc al adevărului, ce mai rămîne din tradiția academică a Grandiosului și a Frumosului? Ea este înlăturată ca o supremă ipocrizie. Isprăvile lui **Pulcinella** de Giandomenico Tiepolo, în Veneția declinantă, dau primul semnal al înlocuirii zeilor cu paiațe.

Dar să nu ne închipuim că această mutație a fost cu totul subită, nici că ea a reprezentat o ruptură totală cu tradițiile culturii occidentale. Mitul clovnului se constituie în cursul epocii romantice, și se știe că romantismului i-a plăcut să colecționeze imaginile trecutului pînă într-atît încît să facă din reminiscența estetică un element al propriului său decor. Șansa măscăriciului și a clovnului așa cum evoluau ei în teatrele de Varietăți, la „Circul Olimpic" sau pe scena teatrelor de iarmaroc a fost aceea de a atrage asupra lor un interes și o sensibilitate condiționate de o serie destul de disparată de exemple pe care le ofereau arta și literatura trecutului: sincretismul romantic n-a nesocotit figurile cele mai îndepărtate în timp. În această memorie primitoare se găsește loc pentru oaspeții cei mai eteroclați; o anumită imagine a lui Socrate cel ironic care „sub o înfățișare de Silene ascunde un zeu"; actorii farselor satirice; jongleurii și nebunii de curte ai evului mediu; bufonii Renașterii; **Nebunia** pe care Erasmus a urcat-o la catedră; dansatorii pentru de dansuri macabre; clovnii lui Shakespeare; personajele grotești din **Balli di Sfessania** de Jacques Callot, toată trupa personajelor din **Commedia dell'Arte**, așa cum o vedem la Marivaux, la Gozzi, în serbările galante ale lui Watteau sau printre figurinele de porțelan ale lui Bustelli; mai dăinuia amintirea cinismului „în maniera lui Diogene" din care numeroși artiști ai secolului al XVIII-lea își alcătuiseră o mască; excentricitățile nepotului lui Rameau și limbajul lui direct dădeau tonul unui „stil" bufon asociat cu declasarea socială; viața nomadă a țiganilor trăgea prin pitorescul ei oriental și prin prestigiul pe care-l implica destinului unui outcast... Este clar, străbunii nu lipsesc din tabloul de familie al clovnului: dar aceștia sînt străbuni presupuși, în această dinastie filiațiile stabilindu-se întotdeauna pe o linie bastardă...

O genialitate regăsită?

În cursul perioadei romantice, „genurile distinse" (lirica, drama, comedia) nu cunoșteau eroul bufon decît sub forma unui personaj imaginar, împodobită cu gătelile lui Yorick, purtînd sceptrul de nebun și instalat într-un decor gotic; este o moștenire literară; el țopăie într-un spațiu ireal, printre curteni în haine de ceremonie și gulere de dantelă. El nu are nici un corespondent în sînul lumii contemporane dacă nu chiar pe scriitorul însuși, dornic să facă din el stegarul propriei sale melancolii. Modelul se afla în teatrul lui Shakespeare nu trebuiau decît exploatate resursele: clovnul, bufonul împlinesc aici în același timp rolul personajelor muzicale (vezi cîntecul lui Feste sau acela al lui Autolycus), al celor care spun adevărul în față, al ajutoarelor secrete care izvorăsc roata destinului. Poetul romantic — nemulțumit de societate dar dorind să o judece și să intervină în calitatea sa de poet — poate foarte bine să se identifice acestui model pentru-i a juca cum îi cîntă.

Reminiscențele shakespeariene îi pregătesc pe romanticii francezi ca să-i regăsească pe Shakespeare altundeva decît la Shakespeare. Ca și contemporanii lor germani, ei credeau că-l descoperă în teatrul feeric al lui Gozzi și în cel al lui Tieck. Au crezut că-l găsesc în spectacole populare în care mirabilul și scrobăția evoluau liber dar ai căror autori, ei știau, erau departe de a pretinde să rivalizeze cu Shakespeare (dacă măcar numele dramaturgului englez le era cunoscut).

Gautier, în 1862, scrie un articol despre Deburau și despre Teatrul Funambulilor; articolul este intitulat: **Shakespeare la Funambuli**. Deburau în rolul lui Pierrot devine un nou Hamlet. Acest public în sfîrșit este, pentru Gautier, singurul care poate înțelege Visul unei **nopți de vară**, **Furtuna** și **Poveste de iarnă**. Miracolul shakespearian pentru scriitorii francezi ai secolului al XIX-lea se asociază foarte puternic cu spectacolele de circ sau de iarmaroc. Edmond de Goncourt, descriind succesul fraților Zemganno, nu uită să adauge că el trezește în **mintea spectatorilor**, idee și amintirea unei creații livrate uitării în clar-obscur, **într-un fel de Noapte de Vară și cărei poetici aceștia par. Pe hîrtiile scoloarei putrede ale Teatrului Funambulilor**, un autor este relevat spiritul lui Shakespeare: este privilegiul instituitului și al unui soi de gîndire modernizată. Regăsirea lui Shakespeare, într-adevăr, apare ori ca operă unui geniu colectiv. Cine dintre autorii acestor pantomime? Nimeni nu-i cunoaște, se scăpînă Gautier; numele lor e necunoscut ca acela al poeților autori de Romanceros, ca acela al constructorilor catedralelor din evul mediu. Autorul acestor minunate partituri e toată lumea, acest mare poet, această filigrană colectivă care are mai mult spirit decît Voltaire, Beaumarchais sau Byron. Recunoaștem în această idee una din marile nostalgii primitiviste ale romantismului: ariile populare ar regăsi în ingenuitatea lor anonimă, sursele vitale ale inspirației; ele ar fi expresia spontană a poporului omnipotent. Un rest de grandoare epică ar supraviețui în ele; aici s-ar mai putea întîlni humea simplă și puternică a incepătorilor, marile pasiuni elementare, risul și plînsul în stare născîndă. Totul are aici, în virtutea unei invenții infailibile, culoarea exactă, strălucirea și rondețenia care lucește. Dar tot aici trăește o lume în declin, un fenomen pe cale de dispariție, ale cărei ultime lumini trebuie să le grăbești să le guști. **Commedia dell'Arte** a murit; în curînd nu vor mai fi nici Pierrot, nici spectatori care să-l aplaude. Începînd cu Restaurația, pictori și artiști (Redouté, Fontainel, apoi scriitori (Charles Nodier și prietenii săi) frecventează Teatrul Funambulilor și visează să salveze acest univers muribund, amenințat de vulgaritatea vodevilului. Se remarcă în publicul burghez semne de dezamăgire; se simte nevoia unei lărgiri, a unei îmbogățiri și a unei înnoiri a repertoriului pantomimei. Nodier compune *Visul de Aur* în 1830; apoi va fi rîndul lui Gautier, apoi al lui Champfleury; cîndva, aceste opere literare, destinate să insufle o nouă viață unei arte agonizînd în declin, sînt toate ale cărei caracter macabru merge accentuîndu-se. La sfîrșitul secolului, teatrul popular va fi definitiv mort, dar personajul lui Pierrot, ca și cel al Arlechinului, va trece în mîinile scriitorilor „mici"; el va fi devenit o temă literară, adesea impregnată de tonuri funebre, un loc comun poetic și un rol de bal mascat. Imagini resuflate...

O schimbare culturală va sfîrșit prefigurînd ceea ce ar va petrece în secolul XX cu „arta neagră", cu jazz-ul, cu music-hall-ul. Artiști savanți, conștienți refinați, se pasionează după anumite forme rămase vii ale expresiei „populare"; ar putea un mare colecționar fără de o bune bază prezentînd; cîndvă ales o energie artistică, artistul glasul e imposibile care le va permite să interceadă „marea artă". Dar aceasta inițiere nu poate duce pur și simplu la reînnoirea formelor de invenție „populară" și la adaptarea lor integrală la o artă evoluată. Artistul nu poate să uite nostalgia reflexiei care l-a impins să descopere o artă primară; nu poate să se scufunde în apa Tinereții fără bătrînețe, să se despartă de marii ritmuri pentru a trăi și a crea în clarul unei spontaneități re-

GUILLAUME APOLLINAIRE

Amurg

Domnișoarei Marie Laurencin

Cînd umbra unor morți îi dă ocol
Pe iarba unde-o stinsă-i pe sfîrșit
Se-apropie arlechinu-n neființă
Și-n lac i se răsfrînge trupul gol

Un pumnișor cu pumnișor de nor
Îi bandă mîinile-n lapte
Și constelații e cerul jocuier
Cu astre-aproape albe ca de lapte

Pe scenă clovnul pui salută-acum
Pe spectatori pe vrăjitorii mari
Ce din Boemia-au bătut lung drum
Pe zîne-apoi și pe solomonari

Cu brațe-oline ei mută ne-nsetat
O stea pe care de pe cer o fură
Și bate pe podea un spînzurat
Cu tălpile-a jimbalelor măsură

Leagănă orbul un copil frumos
Mîinile-și pași trece ciula-n jos
Pilicu-nghiduri privește trist
Cum crește arlechinul trimegist

În românește de
Virgil Teodorescu

Prezentare și traducere de
GEORGETA HORODINCĂ

Răposați și luntrași

Să ne mai mirăm că libera elaborare literară și pictorală a imaginii clovnului a ajuns să pună în lumină valori primitive, funcțiuni arhaice? Nu este imposibil ca reflecția prelungită asupra unei teme preferate să favorizeze și să sugereze ceea ce cuibărăștiți numesc revenirea refulării... Să nu uităm de asemenea că începutul secolului XX este momentul în care omul civilizat începe să se întoarcă nu numai către ideea de natură și de origine (cum a fost cazul încă din a doua jumătate a secolului XIX), ci către imaginile și documentele concrete ale umanității primitive. Progresul artei se efectuează, în numeroase domenii, prin ocolul unei **reînnoiri** a formelor care trecut imemorial: sînt redescoperite toate periodele arhaice, sînt puse în valoare arta africană și picturile preistorice; artiștii se străduiesc să culeagă gesturile primordiale și mișcările fundamentale. Astfel, cultura cea mai avansată care se crede extenuantă caută o sursă de energie în primitivitate. Ea imaginează un trecut care departe de a fi revolut nu ar cere decît să reînvie în noi, cu condiția să învățăm a-l percepe și a-i recunoaște meritele. Tendința arhaizantă s-a transformat astfel într-un apel la profunzimile inconștientului: visul ne livrează un fragment al lumii primitive. Or, lumea circului și a spectacolului de bîlci este un fel de vis treaz: ne oferă, în plină lumină, evidența imposibilului. Gautier presimțise acest lucru atît de clar și avusese atît dincolo de plăcerea [illegible] a spectacolului: Banville a scris despre mimul acrobat fără să dezvolte toate consecințele, aceste fraze surprinzătoare: **Între adjectivul posibil și adjectivul imposibil, mimul a făcut alegerea; a ales adjectivul imposibil. El alăturînd în imposibil: ceea ce e imposibil este ceea ce face el.** Pictorii și scriitorii de la începutul secolului XX vor merge la sursă: ei explorează activ imposibilul...

E un curios spectacol să vezi seria **Saltimbanzilor** din epoca albastră a lui Picasso legînd incert-tocmit din atmosfera de oboseală și pesimism resemnare în care i-a consemnat mai întîi pînzele pentru a intra, dacă nu într-o bucurie solară, cel puțin într-un fel de gravă și misterioasă seninătate. În mod vizibil Picasso a fost legînd la început de imaginea picturală și literară a clovnului-victimă. Umbra **Bătrînului Saltimbanc** bandajîndu-și a trecut încît peste pînza ca și lunarii Pierrot și simbolismului i-au populat, fără îndoială, un moment, imaginația. Dar Picasso avea altceva de spus. Și ceea ce avea de spus urma să mustie curioase eroori în cuvintele scriitorilor.

Într-un articol din 1905, Apollinaire schițează o transcriere poetică a **Saltimbanzilor** pe care Picasso tocmai îl expusese. Scriitorul se lasă furat de una din acele reverii îndrăznețe de la care criticii **serioși** este preferabil să se abțină dar care, în cazul dat, contribuie de minune la definirea unui univers mitic: chiar dacă este de crezut că Picasso n-a vrut să exprime tot ceea ce Apollinaire a descifrat în pînza lui, această interpretare ne propune una din prelungirile acestei picturi, unul din multiplele semeni ce care operă pictorală acceptă să se învăluie: **Mamele, primparate, nu mai așteptau copilul, poate din cauza unor curbi hîrtiori și de prost augur. Crăciunul! Ele dădură mașteri unor viitori acrobați printre prietenoasele maimuțe, cali albi și cîinii voinici ca urșii.**

Surîsele adolescente, în echilibru pe marile mingi ale saltimbanzilor, imprimă acestor sfere mișcarea rîdzînă a lumilor. Aceste adolescente, ax, impubere, nelinișiile inocenței, animalele le învață misterul religios. Arlechinii se asociază gloriei femeilor, le seamănă, nici masculi, nici femele... Fiare hibride; ei au constituința semi-zeilor Egiptului... Nu poți să confunzi pe acești saltimbanzi cu histrionii. Spectatorul lor trebuie să fie gînș, fiindcă ei celebrează rituri mute cu o spiritualitate dificilă...

Aici din nou scenele sînt transformate în lăcaș de cult. Dar peisajul creștin al lui Rouault îl semnează o sferă esoterică în care potrivit unei structuri de aspect **alexandrin**, se amestecă mărturiile mai multor tradiții religioase: [illegible] miraculoasă, hermafroditică, tăcere sacramentală, nativitate... Interpretarea poetului, adăugată compoziției imaginative a pictorului, transformă spectacolul acestei într-o ceremonie gnostică. Jocul nu este gratuit: este rit, dezvăluire a unei **înțelepciuni secrete. Spirituoasele** aluzii pe care Apollinaire o asociază **riturilor** noastre ne amintește că acrobația antică însoțea adesea ceremoniile funerare: saltul acrobatului, [illegible] contorsionistului aveau rolul de a conjura moartea mimînd frumperea irepresibilă a [illegible]. Transmutația influențează în mod semnificativ chiar și animalele: potrivit unui orfism [illegible], ele au devenit inițiatorii oamenilor. Viața interioară devine calea de acces a unei științe superioare. Un scurt circuit reunește animalitatea cu suveranitatea. Suntem la un prag inițiatic: saltimbanzii cunosc parola care deschide calea spre lumea supraumană a divinității și spre lumea infraumană a animalității.

Într-unul din poemele din **Alcooluri** inspirate de saltimbanzii lui Picasso și de pictura Mariei Laurencin (**Cregmacul**), Apollinaire așează trupa de bîlci [illegible] loc vag, între viață și moarte, între zi și noapte, între minciună și adevăr, în [illegible] cer: la sfîrșitul poemului, **Arlechinul trimegist** crește sub privirea tristă a unui pitic. **Sînteți încă o dată în fața unui prag de vreme**, dar în care contrariile tind să se concilieze. În primul vers din **Cregmacul** trec umbrele **celor morți** în timp ce în ultima strofă apare un **copil frumos**. Presimțim că puterea supranaturală de creștere a **arlechinului** îi vine [illegible] din familiaritatea lui cu domeniul morților. Epitetul de **trimegist** care-i este alăturat îi conferă o identitate alunecă cu Hermes, zeul care trece porțile celeilalte lumi și care conduce sufletele în împărățiile subpămîntene. Este de asemenea zeul secretelor alchimiste pe care doctrina gnostică le-a înrudit zeului Thot, cel cu chip sfinșesc, al egiptenilor. Desprinzînd o sînă, apropiind cerul și pămîntul, Arlechin unește în mod supranatural ceea ce, în mod natural, este tăiat. Ne este anunțată o întoarcere magică la unitatea cosmică...

În sincretismul mitic care se dezvoltă aici, citațiile analogii justifică apropierea pe care Apollinaire o face să intervină între Hermes și Arlechin. Hermes nu este numai un ghid al sufletelor, un deținător de secrete, nu este numai patronul emblematic al quintesenței mercuriale, ci este și zeul punților, un spărgător de interdicții: ajungem cu ușurință să credem că rolul lui de luntraș providențial este tot una cu îndrăznețele lui de transgresor: în ambele cazuri, el trece granițele sfîșie care delimitează regiuni supuse unor legi contrarii și pe care muritorii nu au voie să le depășească fără pedeapsă. Or, se știe că la origini, potrivit primelor documente medievale care vorbesc despre el, Arlechinul (sub numele Hellekin) este un demon cu chip de animal care conduce în nopțile de iarnă, în inima pădurilor, trupa urlînd a răposaților. Figură care nu e deloc aceea a unui mintuitor, ci dimpotrivă, aceea a unei creaturi diabolice. Dar, de-a lungul secolelor, reprezentația teatrală, parodia vor conjura forța lui malefică: din acest demon care a trecut granițele infernului pentru a veni să ne sperie, se va face o figură comică, al cărei caracter esențial de transgresare a legilor se va muta asupra tabuurilor de ordin social și asupra disciplinei moravurilor. Această transformare înlocuiește oroarea prin deriziune; încredințează imaginea demonului capriciului unui actor mascat, și preface într-o pălăvrăgeală comică ceea ce a fost o dată urlet neomenesc. Groaza se schimbă în rîs, terorile primitive se pierd în farsa profană, strîmbăturile obscene și grotești împlinesc un exorcism care transformă puterile morții în sursă de fecunditate. A da nume ororii fără nume, a face din ea un subiect de spectacol înseamnă a transforma ceea ce ne depășește în ceea ce stăpînim, înseamnă a da indicibilului un chip definit al cărui limbaj se va bucura curînd, în deriziune, de toată libertatea. Virtuozitatea vorbăreață, salturile dansante, închipuind posedarea actorului de către puterea supranaturală care-l investește, este în același timp o operație de dominare. Devenit în „mistere" un diavol bun, un diavol simpatic, Hellekin a lăsat încă mult timp să se înțeleagă că el nu este decît înlocuitorul parodic al unui opozitionist mult mai redutabil. Masca hirsută de **homo silvestris** pe care a păstrat-o pînă în secolul al XVIII-lea (cînd dragostea îl slefuiește în sfîrșit) este o dovadă. Cînd Goethe, în prologul lui **Faust** îl prezintă pe Mephisto sub înfățișarea unei lustige **Person**, el face cunoscută această dominare jucăușă a limbajului poetic care ne permite să transformăm umbra amenințătoare a demonului într-un personaj plin de elocință dar care mută agresivitatea neantului în subteranele rîsului nostru.

Clovnii și Arlechinii lui Picasso (ca și cei ai lui Apollinaire) n-au pierdut această legătură originară cu împărăția morții. Dacă fețele lor s-au descotorosit de orice animalitate, maimuța, cîinele, capra, calul rămîn totuși foarte aproape: aceste animale constituie una din prelungirile lumii de saltimbanci, o prietenie complice. Asemenea desene ale lui Picasso, cu mult înainte ca artistul să îi ales în mod expres să reprezinte minotaurul sau centaurul, exprimă ciudata simbioză a saltimbancului cu animalul. Rilke, cîntînd în a cincea **Elegie** din Duino saltimbanzii lui Picasso, nu uită să compare exercițiul tinerilor acrobați încă neîndemînatici, cu salturile tinerelor „animale care se încalecă nu pe deplin împerechiate". În afară de aceasta, mă impresionează în reflecția lirică a lui Rilke, faptul că (în ciuda diferenței totale în sistemul de imagini) lumea saltimbancilor este aici, ca și la Apollinaire, o lume simbolică instalată între cer și pămînt, între viață și moarte, mai aproape de moarte decît de viață, și unde totul se organizează în jurul secretului unei treceri. Numai că această trecere nu duce la o adevărată eliberare. Nu e încă tocît trecere de la stîngăcie la îndeminare, de la exercițiul imperfect la admirabila piramidă: simbolul trecerii către operă și către reușita artei, care nu este totuși altceva decît anticiparea alegorică, prevestitoare dar insuficientă, a unei alte treceri care ar asigura în sînul morții, adevărata împlinire a dragostei:

Unde, ah! unde e locul — îl port în inimă —
unde încă nici vorba să poată, unde încă se
desprindeau
unul de altul, ca animalele care se-ncalecă
nu pe deplin imperechiate;
unde greutățile trag încă greu;
unde se clatină încă
pe vergele zadarnic rotite
fîșîurile...

Și tocodată-n acest trudnic Niciunde, deodată
indicibilul loc Preapuținul pur
se transformă de neînțeles — trece brusc în
Preamultul golit.
Unde socoteala multiplă
se rezolvă fără cifre.

. . . . . .

Îngere: ar fi un loc, pe care nu-l știm, și-acolo,
pe covor indicibil, amanții, care-aici n-ajung
niciodată
la deplina pricepere, își arată temerarele lor
înalte figuri ale-avîntului inimii,
turnurile lor din plăcere, scările
lor care de mult, acolo unde nicicînd n-a fost
soi,
se sprijină numai una pe alta vibrînd — și pot
în fața spectatorilor din jur, sumedenia de morți
fără grai:
oare-și aruncă aceștia ultimele, mereu agonisite,
mereu ascunse, necunoscute de noi, veșnic
prețioasele monede ale norocului, la picioarele
perechii ce-n sfîrșit zîmbește cu adevărat pe
aliniatul covor ?[1])

E clar, trecerea de la stîngăcie la îndeminarea acrobatică nu este pentru Rilke tocît tranziția de la **prea puținul pur la preamultul golit.** Isprava acrobatică nu este încă decît o putere fără substanță; minunata cucerire este un triumf derizoriu.

Astfel este la Picasso, ciudata revenire a unor constelații tematice care sînt, poate, tot atîtea proiecții mitice ale personalității pictorului: între imaginea zeului și aceea a animalului, artistul refuză adesea să opteze: el construiește animale divine sau zei îndobitociți. Dar față de animal el este deasemeni dresorul priceput, toreadorul ucigaș, saltimbancul care se joacă cu moartea; și față de abandonul feminin al „modelului", artistul se transformă cînd în Jupiter, cînd în clovn. Pe vremea **Paradei**, Picasso a participat la scandalurile de societate pe care le organiza Cocteau, potrivit spiritului cam facil al unui orfism de music-hall care propunea trapezul ca drumul cel mai scurt spre paradis. În toate căutările și metamorfozele pe care le vădește arta lui Picasso, nu încetăm să regăsim obsesia trecerilor: schimburile între conștiința divină și instinctul întunecat al animalului, trecerea de la o „manieră" la alta, adică trecerea de la neputință la o nouă putere al cărei „preaplin golit" va neliniști artistul și-l va incita, să facă noi descoperiri. Totul în opera lui Picasso evocă circulația misterioasă între diversele nivele ale existenței, trecerea pragurilor interzise, depășirea limitelor, contactul stabilit între contrarii și apanajele revendicate de pictor sînt exact acelea care am văzut că se înmănunchează progresiv în persoana clovnului.

[1] *În românește de* Ștefan Augustin Doinaș și Virgil Nemoianu (Rainer Maria Rilke; *Versuri*, *Edit. pt. Literatura Universală* 1966)

Luceafărul
Revistă editată de
UNIUNEA SCRIITORILOR
din REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA

Redactor șef:
VIRGIL TEODORESCU
Redactori șefi adjuncți:
CEZAR BALTAG, S. DAHIAN,
GEORGETA HORODINCA
Secretar general de redacție:
TEODOR BALȘ

REDACȚIA: București, Bd. Ana Ipătescu 15
Telefon: 50 40 25; 50 44 85
ADMINISTRAȚIA: Șoseaua Kiseleff, 10, tel. 18 33 99
ABONAMENTELE:
3 luni — 13 lei; 6 luni — 26 lei; 1 an — 52 lei
Tiparul executat la:
COMBINATUL POLIGRAFIC „CASA SCÎNTEII"
Paginator: Nicolae Ion