Proletari din toate țările, uniți-vă !

ANUL XVI
Nr. 32 (589)
Sîmbătă
11 august
1973
10 pagini
1 leu

Luceafărul

Săptămînal editat de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

Literatura autenticului și autenticitatea literaturii

Raportul necesar dintre existență, conștiință și imaginar constituie neîndoielnic un nexus terribil de complicat dar vital pentru înțelegerea profundă și adecvată a creației literare, sau a literaturii ca act de creație. Neîndoielnic o formulă, fie ea și matematică, este imposibilă și indezirabilă pentru că tocmai în energia accentelor puse pe un termen sau pe altul constă bogăția expresiei în artă, bogăție de expresie ce constituie însăși demnitatea complexității umane. Dar ceea ce aș dori — totuși — să afirm cu energie este faptul, indiscutabil, că dacă numărul combinațiilor în cadrul acestei triade este practic infinit, prezența sau existența celor trei factori, al realului trăit, al existenței conștientizate și al conștiinței trăind în imaginar, topită în imaginar ca imagine-viziune, cu alți termeni, ai realității ca trăire, înțelegere și depășire, așadar prezența celor trei factori este incondiționată creației artistice. Deși (ne repetăm) ponderea celor trei elemente consubstanțiale este în variație în raport cu genul scrierii, de modalitatea operei și de formula psihosomatică a scriitorului, ca — de altfel — și de spiritul veacului, cu toate acestea ablația unuia dintre factori din contextul teoretic (fiindcă anularea unuia dintre factori **in actu** este cu neputință de realizat) duce la absurditatea stupidă în care **nu** mai rămîne decît să explici neexplicatul prin inexplicabil, ceea ce e de azvîrlit aprioric.

Dacă fanteziei — fantasia — n-a fost nimeni care să-i nege rostul, existînd chiar tentația de a transforma creația în ficțiune pură, rămîne doar să-i schițăm atribuțiile, să-i limităm funcția. Notez doar că termenului fantomatic de „ficțiune" îi l-am preferat pe acela, psihologic mai corect, de **imaginar** ; cît privește „puritatea" o lăsăm celor fericiți cu duhul, fiindcă puritatea este sterilă, pe cînd psihologia artistului e fecundă. Dar conștiința, ca factor formativ vital, a fost vehement, uneori, negată de cei ce au dorit ca scriitorul să fie un „idiot", ceea ce etimologic înseamnă, în limba Polisului, „fără idei" și „apolitic". Conștiința a fost negată și de cei care au încercat să transforme scriitorul în magnetofon, cu rezultate prea plicticoase spre a mai fi luate în discuție. Și dacă Platon i-a considerat pe poeți drept debili mentali prin care se exprimă o conștiință superioară, cei ce fac apel la discipolul elegant al lui Socrates ar trebui să știe că Maestrul lor a negat conștiința poeților, dar nu conștiința artei. În orice caz, este de discutat doar care e funcția conștiinței în elaborarea operei, ca și partea de conștient în operă, ne referim, evident, doar la conștientul artistului, deoarece **structura mentală** a operei depășește totdeauna conștiința explicită a creatorului, cealaltă parte a structurii mentale reprezentînd conștiința de clasă, aflată implicit în mentalitatea scriitorului. Chiar dacă nu-i vom da integral dreptate lui Lucien Goldmann care identifică structura mentală cu conștiința grupului social, trebuie să recunoaștem că orice conștientizare a experienței, orice cristalizare a realului, constituie în largă măsură, un act colectiv.

Ne grăbim să adăugăm că structura mentală — conștientizarea — și imaginarul, acționează aproape simultan și coexistă în operă unitar ca **viziune artistică**. Prin urmare facem aici abstracție de conștientizarea explicită, dorind să evităm schema : conținut, formă, idee-metaforă. Conștientizarea trăitului și forța imaginarului apar, în operă, organic unitare sub forma viziunii artistice care este explicit artistică și implicit ideatică, id est ideologică. Analiza estetică și decodarea ideologică sînt, deci, două modalități **a posteriori** ale criticii, iar **nu** două structuri separate ale artei, două modalități ce nu există efectiv separate, care separate sînt parțiale și falsificante, de unde rezultă pentru critic necesitatea de a îmbina cele două perspective reale ale unei unități vii. Dacă am folosit, la început, termenii de „real trăit", „existența conștientizantă" și „conștiință în imaginar", a fost din dorința de a evita conceptul de realitate ca factor determinant în creație. Pe de o parte, conceptul de realitate este mult prea larg, el cuprinde totul, pe de alta, **ergo**, dincolo de real, în afara lui există nimic, or nimicul poate fi doar un opozit al ființării, opozit teoretic, el nu poate exista prin sine sau pentru sine. A susține că realitatea ar fi doar un factor al creației artistice, sau că „artistul se inspiră din realitate" înseamnă să admiți posibilitatea — imposibil — ca artistul să se inspire și din alte zone decît realitatea, or aceste alte zone nu există. Faptele de conștiință ca și actele imaginarului sînt doar densități ale realului, calități ale lui dar ele există doar în cadrul realului, adică al existentului. La fel : esența, transcendentul, legea — sînt termeni ce se referă la forța de generalizare a conștiinței în cadrul realității și pornind de la datele ei imediate.

Preferăm de aceea termenul de trăit, sau pe acela de existență, reamintind teza fundamentală a lui Marx după care existența precede și determină conștiința, deci toate formele acesteia, printre care imaginarul care prelucrează în mod specific datele imediate ale conștiinței. Trăitul ar fi deci acea zonă a realului sensibilizată de subiect prin contact direct sau mediat. Trăirea mediată o constituie fapte auzite, citirea ziarelor sau a cărților, vizionarea filmelor etc., în măsura în care toate acestea se integrează vieții noastre afective. Am citit de mult un articol în care se respingea termenul de trăit ca ținînd de „trăirism", un curent dreptaș, de mentalitatea aventuristă sau, cum ar fi zis Hans Castorp, de „placet experiri". În realitate, trăirismul se apropie straniu de nefericita idee naturalistă a „documentării", avînd ambele un caracter fals, provocat și intențional. Or, trăitul presupune participare afectivă, cunoaștere dinlăuntru. Tocmai afectivitatea determină ca anume fapte să fie integrate existenței, iar altele să rămînă în afara acestei zone ; în sfîrșit, anume experiențe au un mare dinamism vital, pe cînd altele trec spre periferia afectivității. Cercetînd opera unui scriitor, oricare, vom constata că el are anume idei — forță, obsesii situaționale, tropisme spre anume zone ale vieții și idiosincrazii față de altele etc. De aceea existența (realul trăit direct sau mediat) constituie baza operei literare, „materialul" faptic-afectiv, pe care îl va folosi în literatura sa. Camil Petrescu înțelegea prin „autentic" în literatură operele ce-și trăgeau seva din experiența de viață a scriitorului, din realul sensibilizat prin contact direct sau mediat. Didactic, le vom disocia totuși. Declarăm că, în analiza factorului conștiință, renunțăm intenționat la funcțiile explicite (evident deosebit de însemnate) ale mentalului: concepția filosofică a scriitorului, ideile sale politice, etice, crezul său artistic, ca și intenționalitatea artistică, tradusă prin folosirea intenționată a unor procedee artistice învățate. Vom reține doar elementele inseparabile de creația artistică, implicate involuntar. Cum procedează scriitorul ? Așa cum, din realitatea practic infinită, scriitorul reține doar realul sensibilizat prin trăire directă sau mediată, tot așa din acest „material de viață" el va reține numai anume elemente, renunțînd la altele. Dintre cele reținute, el va da amploare unora, tratînd alte elemente ale trăitului drept secundare. Avem de-a face deci, mai întîi, cu o operație **selectivă**, apoi cu o alta de **ierarhizare**. Or, este absolut evident că, repetăm, dincolo de orice intenționalitate artistică sau „extraestetică", selectarea și ierarhizarea presupun un sistem valoric, că doar în lumina valorilor implicite se poate explica de ce un scriitor elimină anume zone ale realității, anume experiențe, anume trăiri, persoane etc., și de ce el reține altele, de ce va da amploare unor trăiri și va trece repede peste altele. Acest sistem valoric implicit al scriitorului ce selectează și ierarhizează creează tendința pe care Gherea avea dreptate să o disocieze energic de teză ca intenționalitate explicită ; fiindcă dacă teza e facultativă, tendința implicită este inerentă, face parte din ființa intimă a operei, în mod inevitabil.

Funcția selectivă și ierarhizantă a conștientizării dovedește și de ce este necesar ca istoricul literar să cunoască perfect biografia scriitorului analizat : fiindcă numai comparînd existența reală cu realitatea ficțională vom observa ce a devenit element obsesional și ce a fost uitat. Lapsusul existențial poate fi deosebit de semnificativ : faptul că Proust, care și-a descris cele mai vagi rude și-a **suprimat** fratele cel mare, apărînd drept copil unic, faptul că eroii lui Camil Petrescu **nu** au copilărie și adolescență, nici părinți, complexul paternității la G. Călinescu (Ov. S. Crohmălniceanu) și faptul că părinții sînt, în romanele acestuia, ori tutori, ori pseudopărinți lipsiți de sentimentele corespunzătoare (S. Damian), asemenea lapsusuri semnificative sînt deosebit de elocvente. De ce Cezar Petrescu, care **nu** a fost pe front, a fost obsedat în toate romanele sale de sentimentul de frustrație al foștilor luptători ? Dar selecția și ierarhizarea nu sînt totul : psihologia **Gestalt**, reacționînd la atomismul senzorial al lui Locke, a demonstrat că senzațiile, sentimentele și ideile nu există în conștiință izolat, ci se constituie în totalități semnificative, în structuri. Apercepția are tendința de a nu recepta, iar conștiința, tendința de a lepăda în uitare ceea ce nu se incorporează în structurile existente. De altfel, opera fiind ea însăși o structură, o totalitate semnificantă (deci o totalitate cu tendință), avem toate motivele să considerăm structura artistică drept o elaborare a structurii mentale. Datele realului trăit **nu** sînt egale emotiv, ele sînt selectate, ierarhizate în funcție de capacitatea lor de a fi structurate, sau nu. Opera ca structură este semnificativă atît prin ce reține și evidențiază, cît și prin ceea ce refuză să primească, după cum individul se definește atît prin ceea ce face cît și prin ceea ce **nu** face, refuză să facă.

Selectarea, ierarhizarea și structurarea sînt procese inevitabile ale creației, prin care datele realului trăit primesc sens, devin semnificative. Aceste funcții ale structurii mentale presupun un sistem valoric ideologic datorită căruia ele sînt considerate importante sau lipsite de importanță. Un scriitor privat de orice sistem valoric ar fi incapabil să compună o operă, ar fi o simplă bandă de magnetofon. Acest sistem valoric, afectiv-intelectiv, este în parte conștient, în parte subconștient — proporțiile oscilează nu numai cu individul, ci și cu anume etape din viața acestuia. A face critică literară înseamnă a conștientiza total opera, a scoate la lumină structura mentală valorică implicată în operă. Astfel, nu se face critică literară ci bâlâceală curată. Firește, reamintim importanța factorilor pe deplin conștienți și conceptualizați ai structurii mentale și reamintim că **viziunea despre lume** a scriitorului este în același timp ideologică și artistică, o ideologie ce se exprimă artistic. Firește că opera este o polistructură, mai multe structuri în strînsă interdependență și pe care Lucien Goldmann le numește **totalități finite**. Subliniem că un scriitor care s-ar crede sincer estet apolitic ar face doar ca domnul Jourdain, al lui Molière, politică fără să știe. Spiritul de partid **nu** înseamnă a introduce politicul, din afară, în operă, ci a conștientiza implicitul. Dar ceea ce scriitorul poate face sau nu, criticul este dator a o face dacă vrea să înțeleagă, iar nu să dea sentințe „judecătorești".

Funcția fantasiei este creatoare, sporind în raport de natura operei. Activitatea imaginarului constă în contopiri de persoane sau experiențe, în schimbări de situații, în transpuneri în alte epoci, în trăiri posibile (Thibaudet) etc. O altă zonă a fantasiei constă în a refula trăiri traumatice, sau, dimpotrivă, de a le defula, de a se elibera de ele prin obiectivare (epilepsia, și condamnarea la spînzurătoare — F. Dostoievski), a trăi în imaginar primejdii reale dar ocolite în viață (**Pădurea spînzuraților**), satisfacerea în imaginar a unor dorințe nerealizate, retrăirea justițiară a unor evenimente, retrăirea unor situații dispărute etc., etc. Ceea ce e de reținut aici e că **funcția imaginarului este de a prelucra datele realului trăit în sensul încărcării lui de semnificativ**. Prima idee este că fantasia sintetizează, combină, suprimă etc. și, în acest sens, ea creează personaje, situații, conflicte : dar ea poate crea, pornind doar de la datele imediate ale conștiinței, de la datele realului trăit direct, sau mediat. Deci forța ei este structurantă, dar nu poate crea din nimic, din neexistent, ci doar din preexistent. În al doilea rînd, sensul activității imaginarului este de a da trăitului mai multă expresivitate, mai multă tensiune, mai mult sens, de a suprima amorful, repetiția ca banalitate, neexpresivul. Adevărata fantasie lucrează în sensul semnificativului ca forță a structurii mentale, încarcă trăitul cu cea mai mare tensiune ideologică, eliminînd neutrul. Ideea că fantasia ar crea o altă realitate, fictivă, neexistentă este falsă, ficțiunea fiind în fond ideologizarea maximă, metaforică a realității aparente. Pe căile lui uneori ciudate, imaginarul tinde spre esență, spre lege. Fiindcă legea artei este potențarea semnificativului în realul trăit și structurat.

Paul Georgescu

Autobiografie și roman

Sîntem întrebați, uneori, de ce deschidem atîtea dezbateri, în loc să ne concentrăm de pildă asupra uneia singure, pe care să o reluăm număr de număr și s-o desfășurăm pînă la capăt. Ne pare rău că cei care se arată sceptici în fața diversității discuțiilor pe care le găzduim, nu observă, totuși, că ele se află într-o succesiune, sînt complementare, reprezintă fețele unui întreg. În inițierea și organizarea numerelor axate tematic, urmărim, de fapt, o continuitate și o aprofundare a unor motive fundamentale. Astfel am încercat să analizăm condiția romanului de azi și, inevitabil, am ajuns să abordăm problema criteriilor de receptare ale criticii pentru omologarea direcțiilor fertile, ne-am ocupat de relația dintre psihologie și literatură și tendințele social istorice ale veacului, am evidențiat legăturile organice cu precursorii, momentele de coincidență ale tradiției cu inovația, am dezvăluit forme ale raportului actual între mit și istorie în proza care aspiră să fie și o cronică a epocii.

Temele se întretaie, negreșit, există, se poate constata, o filiație și o răsfrîngere, care permite tratarea într-un spirit de omogenitate a unor aspecte multiple ideologice și estetice, caracteristice situației romanului. În cele din urmă, incursiunile variate vor lumina, sperăm, profilul specific al vastelor panorame epice contemporane, reflex al unui timp de radicale prefaceri și de intense solicitări. Va reieși, sîntem încredințați, natura pledoariei noastre : situat, literar, la intersecția unor trasee fecunde, romanul poate fi o mărturie edificatoare asupra unei stări de spirit și poate confirma o treaptă de angajare și înțelegere a istoriei.

Cei care participă la anchetele **Luceafărului**, scriitori și critici, au aderat, în mare măsură, la aceste intenții ale noastre și s-au străduit ca în intervențiile lor, concepute în spiritul de continuitate și aprofundare menționat, să nu piardă din vedere semnificațiile majore și orizontul dezbaterii. Avem convingerea că diferitele schimburi de opinii, nuanțări și rectificări ale ideilor, disocieri polemice, se petrec, în paginile revistei, într-un climat de urbanitate în care primează respectul pentru valoare și dorința de elucidare a adevărului. Năzuim să asigurăm din ce în ce mai mult discuțiilor un caracter direct și concret, de pe o platformă teoretică solidă și sigură, astfel încît confruntarea părerilor să fie mai vie, mai dinamică.

În efortul de a cuprinde complexitatea de dezvoltare a romanului, nu putem omite, desigur, caracterul de confesiune, deschisă sau mijlocită, pe care îl deține desfășurarea narativă. De capacitatea romanului de a stringe și transfigura experiențe semnificative de existență depinde forța lui de reflectare și de adîncime. Am adresat de aceea, colaboratorilor noștri, scriitori și critici, aceeași întrebare : **în ce măsură romanul este și o autobiografie ?** Nu este locul aici, să întreprindem întinse și felurite cercetări de detaliu pentru a stabili modalitățile posibile ale relației autor-operă. Socotim, dealtminteri, că o serie din articolele publicate în mai multe pagini în acest număr al **Luceafărului** conțin instructive puncte de vedere.

Există, firește, cărți în care întîmplări din viața scriitorului se pot lesne identifica. Suita de romane ale lui Malraux reproduce episoade din călătoriile scriitorului pe diferite meleaguri, aventuri ale cunoașterii, tentative de solidarizare și de comuniune cu mișcări revoluționare ale mulțimilor, dar și înfruntările grave și solemne ale unui destin. Nici aici, în aceste relatări ale unor ipostaze trăite, nu putem descoperi echivalențe precise între eul literar și cel biografic. Romanul este o disimulare a confesiunii, un transfer al ei pe un alt plan, care neutralizează exploziile pur individuale și convertește autobiografia în ficțiune. Dacă suprapunerea docilă este o eroare, raporturile de atracție sau respingere, de influențare între autor și personaj, între faptul real și cel imaginar, îngăduie, însă, incontestabil, interpretări pline de interes asupra mobilurilor psihologice și estetice ale narațiunii. În mod subtil, Michel Butor califică romanul **Jucătorul** un exorcism, o sforțare a lui Dostoievski, de a se elibera de o patimă, tocmai prin expunerea imparțială, nemiloasă a unui mecanism de corupere. Fără dificultate se pot recunoaște referirile la viața autorului. Dar tema jocului capătă și alte valențe, ea se aplică și dragostei și convingerilor eroului, care se simte ca o unealtă a hazardului, împins de forțe străine spre mișcări neprevăzute. Deruta personajului e o probă a necesității de a judeca lucid, de a păstra inițiativa, ca un mijloc de apărare, de a nu admite constringerea infernală a patimei.

Cine se teme, pe drept cuvînt, de apropieri prea rigide, simplificatoare, poate face însă abstracție de căile subterane care unesc opera de autor ? E adevărat, Kafka sau Joyce n-au avut o biografie exterioară tumultuoasă. Sînt prea puține întîmplări notabile. După lectura Corespondenței sau Jurnalului lui Kafka, ne dăm însă seama cu cîtă tensiune a cunoașterii scruta fața lumii, omul bolnav, izolat de tumult, dornic de singurătate și de meditație. Marile romane (**Procesul** și **Castelul**), proiecții fabuloase ale unei exacte configurații sociale, dacă nu destăinuie palpitante peripeții biografice, sînt rodul unei contemplări foarte perspicace și a unei cugetări tulburătoare asupra celor văzute.

Poate că nicăieri nu este mai fidel mărturisită aspirația lui G. Călinescu spre zborurile imaginației și spre construcția durabilă și gigantă decît în plăsmuirile astralului Ioanide. Emisar al autorului, dar nu printr-o translație simplă, automată, arhitectul înfățișează o traiectorie a angajării în real : necesitatea de a introduce în curgerea fenomenelor o ordine a moralei și a adevărului, revelația politicului — care sugerează, fapt de netăgăduit, însuși procesul de depășire a indiferentismului estetic pe care l-a străbătut G. Călinescu.

Ceea ce dorim să accentuăm, acum, este valoarea pe care o reprezintă, pentru operă, experiențele esențiale de cunoaștere și de angajare ale scriitorului. Autocontemplarea narcisiacă, indiferentă la frămîntările veacului, nu poate fi fertilă romancierului contemporan.

Trăim într-o lume dominată de eveniment. Acumularea de eroism și de abnegație s-a născut dintr-un dramatic contact cu istoria, dintr-o experiență a tragicului.

Niciodată în trecut omul nu s-a simțit atît de integrat în viața colectivității și, în ultimă instanță, a umanității întregi. Fiindca nimic nu îi poate fi străin, cele mai mărunte mișcări, de pe întinsul planetei, îl implică, îl îndeamnă să fie solidar, activ și responsabil. De aceea, spunem cu îndreptățire că politicul a devenit mediul obișnuit de existență al secolului. Inițierea în politică a arhitectului Ioanide, resimțită ca o nevoie vitală, este rodul, pe planul ficțiunii, a unei constatări exacte, autobiografice a lui G. Călinescu, ca și a altor romancieri prestigioși români și universali. Desprinderea din contingent, fuga de actualitate apar azi sinonime nu numai cu dezertarea spiritului, dar și cu sterilitatea creației. În acest fel ne explicăm interesul mereu mai pronunțat pe care îl conferă intelectualii de seamă din lumea întreagă marxismului. Ca să se poată orienta în vîrtejul de fapte, ca să le dispună într-o înlănțuire logică, într-o ierarhie, ca să aibă putința de a participa la eveniment, scriitorii apelează la singura călăuză eficace pe drumurile istoriei.

A vorbi de conduita etică a autorului, de formele exemplare de atitudine pe care ar trebui să le ilustreze conștiința scriitoricească — nu înseamnă a formula deziderate extraliterare. Căci pentru a se transmite, mai mult sau mai puțin disimulat, o experiență, ea trebuie, oricum, în prealabil, să existe ! E necesar un material autobiografic bogat care să poată hrăni narațiunea. Încă odată, o autobiografie substanțială nu presupune numaidecît o multiplicitate de fapte trăite, expuse aidoma. Pe căile tainice ale elaborării artistice o operă se naște, însă, dintr-o cantitate imensă de observații ; o realitate febrilă și diversă e înregistrată de un ochi sensibil și de o conștiință neliniștită, în căutarea adevărului. De aceea e atît de justificată chemarea adresată scriitorilor de a cunoaște, în profunzime, înfățișarea nouă a țării, printr-un contact nemijlocit și intens. Romanele mari depind, într-adevăr, în acest sens, de o autobiografie autentică și reprezentativă pentru epocă.

Luceafărul

Desen de **G. Călinescu** (atras ca și eroul romanelor sale, arhitectul Ioanide, de turnuri și clădiri fabuloase, întruchipări ale unei aspirații spre monumental).

Publicăm în celelalte pagini ale revistei, pentru ilustrarea acestui număr, desene de scriitori români și universali.

Oglinzile

Am o casă
numai oglinzi.
În ea mă închid
ca un fermecat
și mor mereu, repetat,
în glaciale oglinzi
reflectat.
Pe dumneavoastră.
iubito,
v-am invitat
în casa numai oglinzi,
o casă
cum numai la Inzi
ori la țărmii de Tigru
ori fabulos Eufrat
mai se află :
o casă numai oglinzi
cum în basme
fabulosul palat.
Și dumneavoastră
nu ați binevoit
a veni
și nici gînd să veniți
în casa numai oglinzi.
Iară eu mă văzui
uzurpat și trădat,
în sala surpată,
la surpatele grinzi.
Și caii de foc
i-am sunat,
hoarda toată de foc
a lui Han Belzebut.
Și caii acela năpraznici,
oglinzile
prăf le-au făcut.

Emil Botta

Întrebările vieții — răspunsurile operei

Nu puțini au fost, în secolul nostru, acei scriitori, artiști, critici sau teoreticieni ai literaturii care au încercat să pună sub obroc ceea ce Pascal numea „odiosul eu". E adevărat că vehemența jansenistă a acestuia din urmă condamnă amorul propriu, viciul moral al eului închis în sine, incapabil să se depășească, să se dăruiască. Mult mai tîrziu, o reacțiune antiromantică pe tărîmul literelor va încerca o similară mortificare a eului pe care romanticii îl exaltaseră, pe tărîm estetic. Poe, Baudelaire, Mallarme sînt printre acei profeți ai ascezei și rigorilor estetice care au pretins o strictă disociere între eul preauman și creația poetică. Ceea ce se cere acum poetului nu este altceva decît lepădarea de „odiosul eu". Dacă tînărul Goethe își transcende suferința scriind Suferințele tînărului Werther, printr-o sublimare a eului, tînărul Rimbaud va încerca, scriind Un anotimp în infern, să anihileze acest eu, „bestia bătrînă".

Ceea ce nu înseamnă că, în opera adversarilor confesiunii, în creația acelora care au voit cu o metodică încăpățînare să-și pună preasubiectivele experiențe între paranteze, nu poate fi descoperit ombilicul prin care aceste experiențe comunică cu opera creată. Este adevărat că existența unui asemenea ombilic, a unei comunicări directe între trăirea personală a scriitorului sau a artistului și creația sa, este negată de o parte din criticii și teoreticienii contemporani ai literaturii. Faptul are mai multe explicații. Era firesc ca după „trăirismul", după apologia „autenticității", după diversele formule ale unei literaturi a „experienței", practicate între cele două războaie, era firesc să urmeze estetic o reacțiune potrivnică oricărei manifestări a subiectivității, îndeosebi în roman. Îndeosebi anii '50 au fost marcați — în unele tendințe ale „noii critici", ca și ale „noului" roman francez — prin cele mai intransigente opoziții la „iluzia subiectivității" a unei literaturi ce s-ar constitui prin proiecția experiențelor personale ale scriitorului. O literatură care se vrea cunstrucție, o literatură care nu se vrea expresie, iată o poziție programatică ce nu este nicidecum fără reproș.

Căci întrebarea nu este doar de ordin metodologic. Ea este mai profundă, ținînd de statutul creației și al operei. Întrebarea simplă sună astfel : este oare cu putință o operă lipsită de orice contingență cu subiectivitatea autorului ei ? Și dacă nu e cu putință, care este rolul subiectivității în economia operei ?

Coerența expresivă a unei opere literare nu este doar de ordin lingvistic, ci și existențial. Ea nu rezidă doar în coeziunea unui limbaj, ci și în aceea a unei existențe. Conștiința autorului (chiar dacă nu-l cunoaștem, ca pe Homer, ci doar îl presupunem) garantează această coeziune. Or, coerența unei opere nu apare doar în structura ei finită, ci în devenirea ei, în actul creator din care purcede. Acest act nu poate să aparțină decît unei subiectivități. Iar subiectivitatea nu e identică cu eul transcendental al fenomenologilor, ci cu acela activ al unei conștiințe semnificatoare. Astfel, între viața unui autor și opera sa legătura — chiar dacă nu este aceea directă, univocă și imediată pe care o presupuneau vechile teorii ale creatorului—care—se—exprimă—pe—sine—, există, continuă, cu neputință de întrerupt. Desigur, Proust avea perfectă dreptate atunci cînd afirma, în Contre Sainte-Beuve : „O carte este produsul unui alt eu decît acela pe care-l manifestăm în obișnuințele noastre, în societate în viciile noastre". Dar acest „alt eu", ne aparține tot nouă, în actul creației.

Este o cale largă, lesnicioasă a pledoariei pentru o literatură al cărei autor se slujește de propriile-i trăiri, aceea a enumerării pildelor auguste ale scriitorilor ce și-au proiectat experiențele în opera lor. Rebreanu zărind într-o dimineață transilvană un țăran sărutînd un bulgăre de lut, sau Camil Petrescu sub explozia șrapnelelor, sau Dostoievski printre ocnașii din „Casa morților", sau Gide sub palmierii din Biskra sînt ființe pe cît de reale, pe atît de legendare. Experiențele lor ar fi fost utile, în orice caz demult uitate, dacă ei nu ne-ar fi lăsat ceea ce nu vreau să numesc transpoziția acestor trăiri în cuvînt, ci corelatul verbal al acestor experiențe. Fără de cărți, acele experiențe ar fi fost poate deșarte, fără de experiențe Ion, Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război, Amintiri din Casa morților și Imoralistul ar fi fost altfel, sau poate n-ar fi fost deloc.

Cu adevărat — orice scriitor o știe — ai nevoie de altceva decît cuvîntul pentru a-ți nutri cuvîntul, pentru a-l putea rosti, pentru a-i da ființă. Din jale se întrupează Electra, din jalea Electrei dar și din a lui Sofocle, (sau, poate, din neputințele sau din melancoliile lui Sofocle căci raporttul trăire — creație nu este nicidecum univoc și direct proporțional). Desigur, tot atît de justificat putem afirma : din cuvinte se întrupează Electra. Din cuvintele tribului, desigur, dar și din acelea ale lui Sofocle. De aceea, teoreticienii contemporani ai verbului n-au decît foarte parțial dreptate : limba ne face în aceeași măsură în care noi facem limba.

Edificiul formal al unei opere de artă este, așadar, nutrit prin experiențele reale ale autorului ei, experiențele sale ca individ trăind în Cetate, trăind într-o limbă și în universul unei epoci. S-ar putea pune întrebarea : dacă creațiu artistică nu se poate, în niciun chip, lipsi de aportul trăirilor personale ale creatorului, trebuie oare ca acesta să-și dirijeze conștient lucrarea artistică spre asimilarea experiențelor sale de viață ? Cu alte cuvinte : dacă tot este o legătură fatală între viață și operă, trebuie sa dirijăm comunicarea dintre ele ? Desigur, lucrurile nu sînt simple pe acest tărîm al unei infinite variații de soluții posibile. Dar, mărturisesc, socot că este întotdeauna superioară o atitudine conștientă, a celui care știe și vrea, în creația artistică, unei atitudini de pasivă acceptare a unui dat fatal. Proust știa că-și travestește trăirile, că deghizează și proiectează realul în imaginar. Kafka o știa tot atît de bine ca și el. Și Camil Petrescu, și Blecher, și G. Călinescu.

De la autobiografia directă, prin confesiune, și autoanaliză pînă la ficțiunile parabolice care pornesc de la anumite date trăite, sînt multiple forme ale jocțiunii dintre viață și literatură. În oricare dintre ele, însă scriitorul încearcă să răspundă la nivelul operei întrebărilor care s-au pus vieții sale. Și întrebările acestea sînt numeroase și grave într-un secol al necesarelor examene de conștiință ca și al atitor mutații în condiția omului.

Nicolae Balotă

cronica literară

Florin Mugur: „Convorbiri cu Marin Preda“

I s-a făcut întrucîtva o nedreptate lui Florin Mugur de către comentatorii acestor **Convorbiri cu Marin Preda.** Cartea s-a bucurat de o audiență excepțională din partea cititorilor și a criticii, în lunile ce au trecut de la apariție, textele de comentariu ar putea, credem, ele însele umple un volum de proporții asemănătoare! Nu se poate spune că Florin Mugur ar fi fost trecut cu vederea, totuși mulți, poate cei mai mulți dintre cei ce s-au rostit asupra convorbirilor, au rămas cu ochii ațintiți aproape exclusiv asupra lui Marin Preda — prezență masivă, fascinantă, convingătoare — întorcîndu-se oarecum formal, cu două-trei vorbe, spre inițiatorul îndelungii discuții.

Florin Mugur este nu numai un inspirat poet, între protagoniștii generației sale (să menționăm și ipostazele sale de prozator, eseist, traducător), ci și un publicist lucid. O lectură atentă a „partiturii“ sale ne dezvăluie măsura în care el știa, încă în timp ce lucrarea se închega, că prezența sa nu putea fi „egală“ cu cea a romancierului, ci — riscăm o vorbă — oarecum „funcțională“. Să lăudăm dăruirea cu care poetul s-a achitat de sarcina relativ ingrată pe care și-o asumase, el mulțumindu-se să fie, într-un fel, doar întîiul dintre cei ce urmau să asculte confesiunile bogate ale lui Marin Preda.

Acest volum reprezintă, între altele, și un exemplu de colaborare între autori din promoții diferite. Să reținem împrejurarea că doi poeți din generația ce poate fi pusă — cu unele aproximații — sub semnul consacrat al anului 1960 (ea adunînd și autori afirmați cu cîțiva ani înainte sau după) au contribuit la această vastă mărturie scriitoricească! Întîiul a fost Adrian Păunescu, cel care l-a ațițat pe creatorul mitului moromețian cu cîte o întrebare pe săptămînă, retrăgîndu-se cu discreție atunci cînd imboldul său își făcuse efectul creator; acum e Florin Mugur, care rămîne alături de marele prozator în convenția superioară a convorbirii — efasîndu-se și el, în realitate, la modul cel mai fericit.

Secțiunea cea mai consistentă a rolului lui Florin Mugur este cea inițială, în cele aproape treizeci de pagini de „Argument“. Aici poetul explică împrejurările în care s-a născut cartea, face considerații asupra dialogului, narează cu iscusință epică momente ale convorbirilor, atmosfera lor unică, recunoscîndu-și în ultima parte „eșecul“ — cu atît de fericite rezultate. Ceea ce n-a dorit în nici un caz poetul de la interlocutorul său ilustru a fost acel gen de cozerie de „interviu amabil“ — cum însuși îl numește. Plecînd de la o foarte dură (dură la modul cel mai natural, specific lui Marin Preda) observație: „Dar dialogul între scriitori nu e, în mod obligatoriu, comunicare“ Mugur găsește, pare-se, justificarea întregii acțiuni: Convorbirile „nu vor fi deloc comunicarea între doi scriitori diferiți (și el insistă, incitant, asupra multelor deosebiri dintre convorbitori), ci altceva. Mircea Iorgulescu le denumea „o suită de eseuri dialogate“, idee cu care putem fi de acord cu sublinierea că e vorba de o dialogare convențională. Într-atît de autoritară este confesiunea lui Marin Preda, pe multe pagini un viguros monolog. Se întîmplă chiar ca întrebatul să nu ia în seamă interogația, urmîndu-și cu gravitate propriul solilocviu. În asemenea momente — puține! — mai tînărul își pierde controlul, devenind aproape „frivol“ în încercarea de a dialoga: „Ați văzut vreodată o moară de vînt?“ (la care Marin Preda răspunde subliniind cuceritor caracterul convențional al dialogului: „Înțeleg eu cum devine chestia asta cu morile de vînt. Vrei să mă determini să spun ceva despre Don Quijote...“); altădată, Mugur pune o întrebare „năzdrăvană“: „Vă amintiți vreun vis?“, cel întrebat răspunde printr-o contra-întrebare simplă: „Ce fel de vis?“, și la insistența celuilalt: „Dormiți, aveți vise: dimineața, mai țineți minte ce-ați visat?“, trece la un șir de generalizări, din ce în ce mai grave, pînă cînd, cu noi chestionări, mai „la obiect“ confesiunea reală devine posibilă fiind una dintre cele zguduitoare (este evocată, între altele, moartea tatălui, cu acel pahar de vin roșu în mîna arsă de bătrînete...).

Există și scene de dialog bine ritmat, în care Florin Mugur vine în întîmpinarea zîmbetului celuilalt, cu discretă promptitudine, aproape imitîndu-i modul de a vorbi: „...Aici ne-am putea întreba dacă nu cumva [illegible] inspirație. F.M.: Nu cumva n-a avut inspirație? M.P.: Poate că n-a avut inspirație!“ Despre de atenție sînt și unele întrebări bine „pregătite“: „Erați, prin 1942, profesor de limba română într-un sat din [illegible] Argeș, la vreo douăzeci de kilometri de locul în care v-ați născut. Ceea ce vedeam eu atunci, cu ochii mei de orășean, nu mi se părea ușor de înțeles. Dansau mirese de nailon, dădeau porunci nași cu tranzistoare la gît, visul cel mai fierbinte al elevilor mei era să devină șoferi. Mai bine de jumătate din populația satului lucra la schela petroliferă din apropiere, iar de muncile cîmpului se ocupa în timpul liber (...) Dumneavoastră, în **Moromeții**, în **Imposibila întoarcere**, în **Marele singuratic**, sînteți poetul unei grandioase dispariții. Al unei morți. Moare țărănimea tradițională, reprezentată prin Ilie Moromete și nu numai prin el. Altceva apare în loc și nu o dată acest «altceva» are o înfățișare deconcertantă. E o tragedie sau o tragicomedie? Sînteți poetul unei tragedii sau al unei tragicomedii?“ La o solicitare atît de judicioasă — în cadrul uneia din temele fundamentale ale dialogului — Marin Preda se angajează cu gravitate, fervoare și curaj în rostirea unor [illegible] ce continuă și adîncesc reflexiile pe tema soartei țărănimii în zilele noastre din **Imposibila întoarcere.**

Mărturisim că ezităm de la începutul acestor rînduri ispitei de a comenta monologul romancierului și insistăm dinadins asupra rolului lui Florin Mugur, cu gîndul că lui îi datorăm declanșarea, și o însemnată parte din continuitatea mărturisirii. S-o spunem mai limpede: cartea așa cum arată ea gata tipărită e covîrșitor a lui **Marin Preda** — ne gîndim cum ar arăta o ediție adunînd **Imposibila întoarcere** și aceste **Convorbiri** — de aceea urcăm mereu spre fața scrierii. Acest evocată în amintitul „Argument“, cu teroarea magnetofonului (parada de aparate înregistrate ca fond al întîiei convorbiri ne pare ingenioasă și sugestivă pentru atmosfera de lucru), cu serile lungi de duminică, în care poetul scrutează, ascultîndu-l pe interlocutor, chipul, modul de a fi al acestuia, căminul cu „semnele ordinii“, evocate excelent: „Totul în preajma noastră era menit să sugereze că timpul în care trăiește scriitorul are, «cu oamenii, nesfîrșită răbdare», după cum sună cuvintele cu care se încheie istoria de o mie de pagini a țărănimii românești moderne. El, oamenii, au cînd să se plimbe, cînd să-și îndeplinească obligațiile profesionale, cînd să se joace cu copiii, cînd să mănînce, cînd să doarmă. Se vedea existența hotărîrii de a delimita planurile, de a evita confuzia și hazardul“.

Prețioase sînt indicațiile privind desfășurarea progresivă a convorbirilor. În primul rînd, atitudinea lui Marin Preda, **atenția** lui: „Atenția era mereu încordată, întrebarea trebuia înțeleasă bine, formularea răspunsului nu putea fi neglijentă“. „Poetul constată curînd că nu orice aspect din realitate poate deveni o temă de discuție, că Marin Preda are ceva de spus numai despre lucrurile care constituie pentru el o obsesie, că refuză de a răspunde [illegible], dîndu-mi niște lămuriri [illegible] la probleme care nu-l interesau [illegible] un semn de considerație asupra întreprinderii pe care o duceam la capăt. Ceea ce urma să fie interviu devenea [illegible]. Era de așteptat, astfel, ca prozatorul să-și [illegible] întrebări, ce răspundeau preocupărilor sale. Așa cea despre călătorii: „Vreau neapărat să povestesc ce-am pățit cînd am fost în Asia“.

Să ne oprim puțin asupra acestei peregrinări. Povestirea ei constituie cel mai întins monolog din volum, circa patruzeci de pagini. Aici mai mult decît în alte locuri se vădește caracterul **scris**, elaborat, al confesiunii lui Marin Preda — cu totul **în favoarea ei**, trebuie s-o spunem imediat! Prozatorul nu face nicăieri scrimă de replici strălucitoare cu convorbitorul, simți mereu creionul ulterior, îndreptînd, adîncind, tăind transcrierea inițială. Or, tocmai faptului că întreaga carte e un dialog **scris** în cele din urmă (chiar dacă într-o primă formă el a fost transcrierea unuia real) i se datorează perfecta integrare a evocărilor mai întinse de genul celei a călătoriei în Asia. Pentru cineva care nu prețuiește spontaneitatea (prea adesea vinovată de superficialitate în asemenea interviuri) forma aceasta „așezată“, temeinică, îndelung și responsabil revăzută — ne pare nu doar de preferat dar singura care putea fi presupusă de la un scriitor de acest tip. Ne declarăm cu totul de acord cu ea. Cititorul nu vine spre o carte ca aceste **Convorbiri cu Marin Preda** în starea de spirit a celui ce frunzărește interviuri sprintene cu cine știe ce notorietăți la modă, ci ca spre o lucrare literară cu aspect aparte. Povestirea călătoriei, de pildă, e un eseu narativ exemplar despre oameni și locuri depărtate, despre mentalități în contrast și apropiere, despre deformarea sau rezistența personalității sub presiunea marilor deplasări spațiale. Simți [illegible] realizezi că într-adevăr „această călătorie m-a făcut să am revelația marilor comori pe care le deține o existență“.

Curînd inițiatorul convorbirilor, Florin Mugur, și-a dat seama că Marin Preda — așa cum se și cuvenea într-o carte de confesiuni — și-a „asumat riscul“, cu mult firesc și gravitate. Poetul renunță chiar la unele intervenții și mărturisiri proprii, într-atît de importantă îi pare rostirea de sine a romancierului. „Astfel — spune el în concluzia „Argumentului“ — încît m-am mulțumit să sugerez opinia mea, fără s-o impun. În fond, ea avusese în primul rînd rolul de a-l împinge pe romancier să spună mai mult decît ar fi spus într-o discuție obișnuită. Autorul unei asemenea cărți are destinul unui intermediar, al unui mesager. El va fi judecat după importanța mesajului pe care a reușit să-l conțină. Cum a procedat, îl privește“. E o foarte lucidă (și [illegible]) definire a propriei posturi într-o astfel de lucrare.

Iar [illegible] obținut este — după cum au arătat toți criticii cărții [illegible] cele mai înalte, mai responsabile și autorizate [illegible] puteau fi solicitate azi în spațiul literar românesc. Nu știi la ce să te oprești din bogăția de gînduri din aceste „foi de roman risipite“, cum denumea Valeriu Cristea [illegible]țele narative presărate în **Convorbiri** ([illegible] în care îl cunoaștem pe dîrzul băiat al lui Ion Ilie Afrodeasa, [illegible] neașteptat tîlc justițiar, răsturnînd [illegible] pedagogice tradiționale e prima din serie; urmează altele, felurit structurate, într-un ansamblu [illegible] de luminile unui destin). Privirea [illegible] se ridică de la problemele muncii literare [illegible] considerații despre proza de analiză și cea de comportament întîlnim la paginile 142—144, [illegible] tuturor procedeelor stă capacitatea [illegible] la interogațiile omului de azi [illegible] meditația nu simplifică niciodată, fără să [illegible] răspunsurile ferme. Gîndul care revine [illegible] omului sub diversele ei forme: „Problema care ni se pune este capitală. Cum putem să [illegible] au trăit străbunii noștri și, în același timp, în această luptă, să nu ne pierdem sufletul“.

Convorbiri cu Marin Preda rămîne una din cărțile-reper ale anului 1973, [illegible] unei conștiințe scriitoricești. Creatorul atîtor destine românești acceptă semnele de întrebare spre care poetul Florin Mugur îi îndreaptă atenția (cu discreție și conform unei bune scheme de ansamblu pentru ca [illegible] interogații esențiale să-i scape) și se angajează în hotărîte disocieri, adeziuni, refuzuri, revelări de alte întrebări al căror răspuns ne privește pe noi toți. Peste paginile dense și tulburătoare ale [illegible] stăruie cuvintele program ale confesiunii lui Marin Preda, îndelung citate de critică și pe care nu pregetăm să le reproducem și noi, la capătul acestor însemnări: **„Eu nu mă [illegible] niciodată decît la ceea ce am cunoscut și la ceea ce am trăit direct. Consider că numai asta are valoare“.**

Ilie Constantin

Editura „Albatros“, 1973

DELAVRANCEA : Roata

jurnal de lectură

IOAN GRIGORESCU

Spectacolul lumii

Editura „Cartea Românească“, 1973

Prozator construindu-și ficțiunile sub forma unor documentare și reporter utilizînd în relatări toate mijloacele literaturii de imaginație, Ioan Grigorescu este unul dintre puținii noștri scriitori care transformă călătoria dintr-un mijloc de instruire într-o experiență personală, depășind astfel cadrele autohtone ale genului fixate de utilitarul memorial de voiaj al lui Dinicu Golescu, adevărat document asupra psihologiei românului călător prin străinătăți, mereu cu gîndul la ceea ce lasă acasă și pus pe comparații și pe tras învățăminte din tot ce vede. Nimic din toate acestea în evocările lui Ioan Grigorescu: străbătînd mapamondul, autorul dobîndește un fel de „conștiință planetară“ un sentiment de „cetățean al universului“ care-i permite să se extazieze și să se revolte, să elogieze și să protesteze, participînd integral și perfect integrat la „spectacolul lumii“, pe care îl descrie și îl trăiește totodată, cu o frenezie voluptuoasă pe care nu trebuie s-o punem doar pe seama acceptării condiției profesionale. În China sau pe străzile Harlemului, în nu știu ce insulă exotică sau prin Siberia, la Paris sau la Calcutta, survolînd Himalaia sau pășind în sălile de la Luvru, vizitînd expoziția vidanjorilor fruntași deschisă în templul ultimei împărătese a Chinei din fostul Oraș interzis ori în fața monumentului de la Thermopile, Ioan Grigorescu exprimă în reportajele sale o mereu aceeași plăcere: a parcurgerii unui itinerariu, fiindcă „destinația, punctul terminus al călătoriei, devine un simplu pretext, un mobil declarat, dar nu o finalitate“. Sau, cum spune tot scriitorul, „popasul către care plecăm și de unde ne întoarcem rămîne doar un intermezzo între două acte ale unui spectacol esențial: drumul“. Asociative și conjugînd reflecția cu prezentarea brutală de fapte nude, introducînd informația istorică într-o evocare încărcată de materie concretă, alternînd între meditația intimă cu inflexiuni lirice și constatarea obiectivă și generalizatoare, reportajele lui Ioan Grigorescu transcriu o neîncetată aventură într-un labirint de imagini contrastante pînă la a șoca numai prin simplă alăturare, printr-o știință a dispunerii spectaculoase abil minuită. Însă acest principiu de organizare a impresiilor capătă în destule cazuri un caracter mecanic; există în textele lui Ioan Grigorescu o bună doză de schematism, o înclinație spre delimitări violente, fără nuanțe, pe care nu o putem atribui doar gustului excesiv pentru spectaculos, ci și unei evidente intenții demonstrative: atunci experiența personală se preface într-un simplu experiment de tehnică jurnalistică, îndeajuns de fad în ciuda excesului de patetism. Într-un loc sunt văzuți numai oamenii, în altă parte doar clădirile, dincolo numai monumentele. Curiozități și bizarerii, întîmplări neobișnuite și fapte absurde există pretutindeni în lume: dorința de a le disciplina, de a le ordona într-un sens ori în altul prin atribuirea cu orice preț de „semnificații“ ne amintește citeodată de dibăcia primarului din Țara de Kuty, cel care voia să mute toate grădinile la un loc, toate bisericile într-un alt loc, toate statuile într-un — firește! — alt loc, ș.a.m.d., pînă la canalizări și bulevarde, și acestea adunate în locuri dinainte stabilite. Inițiative memorabile, de al căror spirit sistematizator sunt parcă atinse și unele dintre reportajele lui Ioan Grigorescu; fiindcă în **Mondo Cane sau Mondo Umano**, de pildă, un colaj de fapte diverse, acumularea de știri urmează un criteriu pur exterior. În ansamblu însă, cartea lui Ioan Grigorescu este o pasionantă panoramă a întîmplărilor lumii.

VALENTIN SILVESTRU

1000 de ore în Spania

Editura „Albatros“, 1973

Foarte vii, cu o notă de ironie corosivă implicată aproape în fiecare frază, sunt însemnările de călătorie în Spania ale lui Valentin Silvestru. Autorul este cu deosebire atent la faptul cotidian, la banalitatea care, izolată și extrasă din context, capătă strălucirea neobișnuitului: însă această operație de degajare nu urmărește obținerea pe cale artificială a unui spectaculos rezultat mai mult din montaj, ci tinde spre revelarea substratului insolit al celei mai familiare realități. Iată, spre exemplu, întîlnirea cu primul spaniol: după recomandările firești, rostite în limba țării gazdă, cel care îi întîmpină pe călători este întrebat „cine ești dumneata, cel dintîi autohton cu care m-am întîlnit și am vorbit în limba țării?“, iar acela „răspunde, surîzînd deschis: — Eu, domnule, sînt polițistul“. Emoția este boicotată sistematic printr-o tehnică a surprizei demitizante și trebuie remarcat că între aceste impresii de voiaj și proza satirică a scriitorului există o strînsă legătură de ton și de atitudine ca și de procedee constructive: notații nervoase, rapide, în genere fără abuz de comentarii, o vervă seacă, de mare efect, și mai ales o știință cu totul deosebită de a surprinde amănuntul revelator, capabil să imprime un accent memorabil. Autorul a însoțit în Spania un ansamblu folcloric („Doina“) și ceea ce se putea preface într-un fel de „jurnal de turneu“ a devenit o carte prin care se descoperă fețele unei țări și ale unui popor oglindite în împrejurări obișnuite; efortul lui Valentin Silvestru de a evita clișeele unei „literaturi turistice“ în favoarea unei perspective personale, vizibil în fiecare dintre paginile cărții, și-a găsit expresia cea mai proprie în păstrarea stilului specific scriitorului. Iată un fragment caracteristic: „E sfîrșitul verii și magazinele desfac mărfurile estivale cu furie. Unul, de încălțăminte, pe strada San Andres, cea mai comercială arteră urbană, e înfășurat în cearceafuri pe care scrie «vindem cu prețuri nebune, intrați să vă convingeți, sîntem pur și simplu nebuni». Un altul... vestește printr-o placardă întinsă pe toată strada: «Nu soldăm, dăruim». Înăuntru însă, comerțul se dovedește absolut normal. De altminteri, nu e nici un fel de aglomerație“.

TOMA GEORGE MAIORESCU

Operațiunea 0,17

Editura pentru turism, 1972

Impresiile de voiaj ale poetului Toma George Maiorescu, peregrin prin cîteva țări situate pe malurile Mediteranei, sunt compuse mai ales din informații privitoare la locurile vizitate, călătorul fiind pretutindeni interesat să vadă ceea ce știe și să știe ceea ce a văzut. Pagina are, de aceea, densitatea unui bine pus la punct ghid turistic, iar volumul instruiește asupra unui itinerariu mai mult posibil decît real, fiindcă scriitorul își inhibă orice accent personal, cu excepția unor avînturi lirice a căror tensiune reală se pierde în limbajul prea afectat: „Pe un cer înstelat, am privit timp îndelungat pînă a dispărut o stea călătoare. Zbura albă, lin, triumfător, printre constelațiile reci, înălțînd în zborul ei cel mai pur imn adus vreodată rațiunii. Purta cu ea, acea stea călătoare printre planete, căldura miinilor omenești“. Dacă este adevărat, cum spunea un mare scriitor, că o călătorie în care nu „se întîmplă nimic“ trebuie povestită, relatată, atunci în reportajele lui Toma George Maiorescu trebuie să vedem mai mult niște „peripeții“ imaginare într-un teritoriu al cunoștințelor geografice, istorice, sociologice, etnografice etc. decît un voiaj autentic: „Beirutul este unul dintre cele mai mari centre universitare din Orient. Universitatea americană și Universitatea Sfîntul Iosif formează, de multe decenii, juriști, filologi, medici, farmaciști și ingineri, nu numai libanezi, ci și pentru întreaga lume arabă. Cea de a treia universitate, Universitatea de stat libaneză, a luat ființă după cucerirea independenței. La Beirut se elaborează și se editează Marea Enciclopedie arabă și tot aici s-a întreprins pentru prima oară în Orient operația pe cord deschis“. **Operațiunea 0,17** este nu rezultatul ci preambulul unei călătorii.

Mircea Iorgulescu

O „disociere“ necesară

N-a trecut prea mult timp de cînd mă simțeam obligat periodic să răspund unor atacuri neîntemeiate la adresa literaturii științifico-fantastice. Apoi disprețul și neîncrederea, generate de ignoranță, sau de o lectură neconcludentă, au început să se spulbere în contact cu creațiile valoroase ale genului. Premii ale Uniunii și ale Asociațiilor de scriitori, ale U.T.C.-ului, premii internaționale au încununat cîteva dintre cele mai izbutite lucrări autohtone. Au apărut numere speciale ale unor publicații de prestigiu, studii și articole dovedind cunoașterea locului pe care-l ocupă multiplele ipostaze ale science-fictionului în cultura contemporană. S-a renunțat mai ales la metoda aprecierilor globale, înțelegîndu-se în sfîrșit că aici, ca și în orice alt gen literar, există izbînzi și eșecuri, opere remarcabile și producții mediocre, artă veritabilă și maculatură.

În acest context, „Disocierile“ pe care le încearcă vechiul meu coleg de gazetărie Mircea Herivan în numărul trecut al „Luceafărului“ mi se par cel puțin anacronice. Pornind de la noul roman, Kafka și Camus, autorul articolului ajunge — printr-o asociere discutabilă — la următoarea aserțiune: „povestirea de anticipație științifică este modelul ideal «in vitro» al literaturii programate. Jocul se reduce la o strategie între patru tipuri de personaje: roboți-umani dirijați de un supercreier electronic ca în «Odiseea cosmică» a lui Kubrick, James Bond-ul aventurilor galactice, savantul schizofrenic care vrea să distrugă Terra sau dimpotrivă savantul devotat umanității, urmărit în 90% dintre cazuri de o mafie tenebroasă al cărei șef seamănă perfect cu tipul 3 — savantul cu o schizofrenică aviditate de putere“.

O aserțiune fără îndoială valabilă pentru o anumită zonă a science fiction-ului de pe alte meridiane, bîntuită mai ales de comicsuri și de filme de categoria C ([illegible] „2001 — O odisee spațială“ al lui Kubrick!). Dar de unde această stigmatizare în bloc a unui gen care numără printre întemeietorii lui pe Edgar Poe, Jules Verne, H. G. Wells, Karel Capek? În care dintre cele patru tipuri de personaje să-i includem pe Hans Pfaall, pe căpitanul Nemo, pe domnul Barbicane, pe inginerul Prokop? Și pentru a nu ne opri la clasici, ce au de-a face cu „literatura programată“ cărțile lui Efremov, Bradbury, Lem, Colin, Klein, [illegible]? Și pentru a nu ne opri la scriitorii „specializați“, cum să regăsim schemele de mai sus în incursiunile pe tărîmul fantasticului-științific ale lui Jack London, Alexei Tolstoi, Felix Aderca, Vercors, Buzzati, Dürrenmatt, Pierre Boulle?

E lesne de observat că am ținut să nu citez decît nume ale unor autori traduși în românește, exemplificările putînd fi extinse, altfel, considerabil. Dar aserțiunea reprodusă in extenso mi se pare oricum prea evident vulnerabilă pentru a mai fi nevoie de o argumentație exhaustivă.

Vulnerabile sînt și alte aserțiuni, la fel de categorice. Mircea Herivan susține, de pildă, că „Simplificînd și mai mult acest model matematico-literar (sau [illegible]) și circumscriindu-l [illegible] în limitele echipajelor cosmice, ne aflăm în fața analizei combinatorii a două tipuri de personaje — tipul James Bond (pozitiv și negativ) și roboții-umani dirijați de computere din a patra sau a cincea generație — în n număr, adică multiplicate în proporții diverse pînă la concurența cifrei ce reprezintă totalul echipajului îmbarcat pe nava cosmică sau pe stația interplanetară“.

Sînt nevoit să apelez din nou la memoria dumneavoastră și să vă întreb dacă recunoașteți în aceste două tipuri de personaje pe membrii echipajelor cosmice din „Norul lui Magellan“ și „Nebuloasa din Andromeda“, din povestirile lui Mihu Dragomir, din romanele lui Sergiu Fărcășan, Victor Kernbach, Adrian Rogoz? (De astă dată m-am limitat la perioada de după 1950).

Dacă autorul „Disocierilor“ s-ar fi referit în mod explicit la produsele de serie ale science-fiction-ului, poate că rîndurile de față nu și-ar fi avut rostul. Spun „poate“, gîndindu-mă că, totuși, compararea personajelor științifico-fantastice cu unii cosmonauți americani este de două ori nepotrivită. Mai întîi, pentru că pînă și „operele spațiului“ ne oferă o gamă de comportamente mult mai largă decît aceea invocată în articol. Apoi, pentru că autorii de anticipații sînt obligați să extrapoleze reacții destul de „terestre“, atunci cînd descriu un zbor cosmic îndelungat. Evident, lucrurile se vor schimba într-un viitor previzibil. Dar, deocamdată, între condițiile de pe bordul „Skylab“-ului și cele de pe bordul unei nave interstelare este o deosebire la fel de radicală ca aceea dintre „literatura programată“ și operele cu adevărat reprezentative ale genului științifico-fantastic.

Ion Hobana

punct și virgulă

„Scrisori provinciale“

În fiecare săptămînă, cunoscutul prozator Ștefan Bănulescu adresează cititorilor săi, prin intermediul României literare, cîte o „scrisoare“, în cadrul noii și originalei rubrici intitulată „scrisori provinciale“. După ce în nr. 30 al revistei făcuse o frumoasă pledoarie în favoarea genului epistolar („Scrisoarea își asumă riscul de act de conștiință, prin natura ei fiind document“. Sau: „scrisoarea e în primul rînd o confruntare cu tine însuți“), în numerele 31 și 32 ale revistei, prozatorul realizează, practic, o reabilitare a genului, reluînd — sub titlurile Monsieur Costache Negruzzi, *numai dumneata ești de vină și* Cum devenim moderni și colosali *— foarte interesantele meditații pe marginea unor inedite experiențe de viață ale unui „pîrlit de prozator“, cum, cu mult umor își numește Ștefan Bănulescu eroul convențional. Salutăm această reintrare după o îndelungată absență.*

Chestiuni de metodă

Cu fiecare număr, revista Manuscriptum *ne convinge, prin publicarea unor inedite de excepțională importanță, că istoria literaturii române prezintă încă extrem de multe aspecte puțin cunoscute. Apare însă, odată cu publicarea documentelor (ne referim la cele foarte importante) o altă problemă: aceea a unei serioase lansări critice, acțiune ce implică atît revelarea tuturor semnificațiilor pe care textele le conțin, cît și integrarea acestor semnificații în circuitul curent de idei. Sub acest aspect, revista nu este întotdeauna la înălțimea valorii textelor publicate. Nu transformăm remarca într-un reproș, deoarece deziderațul de mai sus nu intră atît în atribuțiile revistei, cît în ale întregii prese de specialitate, ci într-o sugestie: aceea de a completa profilul său istoric literar, cu unul mai pronunțat critic. Exemplificînd: în nr. 3 al revistei, recent apărut, se publică o parte din prima variantă a romanului* Inimi cicatrizate. *[illegible] Credem însă că ar fi fost foarte interesant ca publicarea textului să fie precedată de [illegible] critice.*

Gest temerar

În Familia *nr. 7, un articol al lui Cornel Ungureanu ia succint în discuție trei volume de poezii. Am reținut comentariul talentatului critic pentru obiectivitatea sa, care — demn de remarcat — nu cedează faptului că volumele au apărut la Editura Facla. Concret: George Suru scrie o „poezie de cuvinte apăsate, rostogolite unele peste altele“. Pînă unde merge această „rostogolire“? Pînă departe: „Vînătorii, vrăjitoarele, șerpii, peștii... mieii, scoicile... pietrele casei“ sînt doar cîteva dintre elementele fundamentale ale ineditului univers poetic. Din „discursul... nerafinat“ al lui Aurel Turcuș, C. U. reține ca reprezentative cîteva „miniaturi lirice“, ceea ce, totuși, este foarte puțin pentru un poet adevărat. Volumul lui Traian Dorgoșan este caracterizat, fără prea multe comentarii, printr-o strofă care începe cu versul: „Iată cum rătăcesc prin stufărișul cuvintelor din bălțile“ etc.*

Concluzia criticului: „gestul editurii timișorene mi se pare temerar“.

TUDOR ARGHEZI :
Portretul lui Gala Galaction

azi în librării

EDITURA „CARTEA ROMÂNEASCĂ“
— ALEXANDRU GEORGE: „La sfîrșitul lecturii“ — 382 pag., 16,50 lei.
— MARIA CONTEA: „Inocenanii“ — 224 pag., 7,50 lei.

EDITURA „MINERVA“
— MIHAIL SADOVEANU: „Creanga de aur“, „Viața lui Ștefan cel Mare“ (Col. „Biblioteca pentru toți“). Ediție îngrijită și tabel cronologic de Constantin Mitru. Prefață de Marin Mincu — 396 pag., 5 lei.
— JOHN STEINBECK: „La răsărit de Eden“, vol. I și II (Col. „Biblioteca pentru toți“). Traducere de Any și Virgil Florea. Prefață de tabel cronologic de Nicolae Minei — 388 + 468 pag., 10 lei.

EDITURA „EMINESCU“
— FLORENȚA ALBU: „Elegii“ — 80 pag., 5,50 lei.
— IOSIF CONSTANTIN DRĂGAN: „Prin Europa“. Prefață de Traian Filip. Fotografii: Dan Er. Grigorescu — 480 pag., 24 planșe, 30 lei.
— ION CRÂNGULEANU: „Flori pentru sarea pămîntului“ — 112 pag., 7,75 lei.

EDITURA „ALBATROS“
— VASILE ALECSANDRI: „Despot Vodă“. (În limba germană). Traducere de Immanuel Eeissglas — 164 pag., 10,50 lei.
— AL. I. ȘTEFĂNESCU: „Să nu fugi singur prin ploaie“, roman. Ediția a II-a revăzută — 256 pag., 7,75 lei.
— MARIA CORNELIA SAVU: „Totem în alb“, versuri. Cuvînt înainte de Nicolae Balotă — 80 pag., 9,50 lei.

EDITURA „ION CREANGĂ“
— GEORGE MOROȘANU: „Vîrsta neuitării“ — 296 pag., 6,75 lei.
JULES VERNE: „Căpitanul Hatteras“ — Traducere de Iosif Katz — 472 pag., 22 lei.

EDITURA „KRITERION“
— MISCH MAIER: „Das kluge Telefon“ (Telefonul cel isteț), în limba germană, Seria Humor — 104 pag., 2,50 lei.

EDITURA „DACIA“
— ETA BOERIU: „Dezordine de umbre“ — 104 pag., 15 lei.
— MIRCEA TOMUȘ: „Răsfringeri“, 271 pag., 9,25 lei.
— FÜLÖP GÉZA: „Munkában az enzimek“ (Enzimele în lucru) — 88 pag., 2,75 lei.

EDITURA „FACLA“
— GHEORGHE GRIGURCU: „Înflorirea lucrurilor“, versuri — 72 pag., 8 lei.

EDITURA „UNIVERS“
— TRAIAN HERSENI: „Sociologia literaturii“ (Col. „Studii“) — 310 pag., 13 lei.
— LEV TOLSTOI: „Cazacii“ (Col. „Clasicii literaturii universale“). Traducere de acad. S. Sanielevici — 286 pag., 6,50 lei.
— ALVARO DE LA IGLESIA: „Tradiții cubaneze“. Traducere, note și prefață de Dan Munteanu — 274 pag., 9 lei.
— MICHAEL INNES: „Misterul manuscrisului“ (Col. „Enigma“). Traducere de Andrei Ion Deleanu — 192 pag., 6 lei.
— DASHIELL HAMMETT: „Un om subțire“ (Col. „Enigma“). Traducere de Mircea Dimitriu — 190 pag., 6,25 lei.

EDITURA „MILITARĂ“
— TUDOR ARGHEZI: „Poemele țărînii“. (Col. „Columna“) — 120 pag., 5,50 lei.
— HARALAMB ZINCĂ: „Limuzina neagră“ — 328 pag., 11,50 lei.

EDITURA „MERIDIANE“
— IRWING STONE: „Bucuria vieții“. Ediția a treia. În românește de Liana Dobrescu și Geo Dumitrescu. Prefață de Titus Mihali. (Col. „Biblioteca de artă“. Seria „Biografii, versuri, eseuri“ — 568 pag., 19 lei.

EDITURA „POLITICĂ“
— NICOLAE NICHITA: „Fondul național de dezvoltare economico-socială și utilizarea lui rațională“ — 64 pag., 1,50 lei.
— WILLIAM MANCHESTER: „Armele lui Krupp“. Traducere de Mihai Atanasescu, Doina Tulpan și Rudolf Efraim. Cuvînt înainte de Constantin Antip — 1 054 pag., 55 lei.

autobiografie și roman

Aproximații

Timpul la care se petrece acțiunea se subsumează totdeauna aceluia al scrierii narațiunii, așa cum pe hîrtia de desen liniile sînt condiționate de locul comun cel mai retras față de prim-plan, unde se vor întîlni cu necesitate sau de unde pornesc îndepărtîndu-se treptat una de alta în așa fel încît să dilate ochiul care le privește din afară educîndu-l la atenție minuțioasă, la penetranță și la apetitul de a se măsura cu lumea. Punctul de perspectivă, locul comun, timpul la care se scrie narațiunea este totdeauna prezentul și singura mărturie pe care cartea o oferă despre cel care a scris-o privește acest prezent al scrierii, documentează asupra autorului la momentul cînd și-a scris cartea. Dar nici pentru acel moment documentul nu este propriu-zis autobiografic, dat fiind că materia utilizată e totdeauna prin definiție convențională și un oarecare grad de particularizare constă doar în recursul la cutare sau cutare convenție, tipar — ceea ce nu înseamnă că scriitorul nu are conștiința, îndreptățită, a organicității tiparului ales. Marcată esențial de prezentul în care are loc, scrierea instituie o prezență, propria sa prezență, trup aerian, infinit transparent, al cărui cord obligă materia să se decanteze după exigențele ritmului lui inconfundabil.

O fotografie, un portret au asupra modelului viu o tulburătoare și periculoasă preeminență, fiindcă viața înseamnă perimare neîncetată a prezentului și eternizarea unei ipostaze a acestuia pune viața în raport de referință la ceva străin ei, pentru că fără devenire, și asumînd chiar asupră-i o părelnică, dar, în anumite condiții, eficace superioritate. Este vorba de același fenomen de desacralizare prin literaturizare la care s-a făcut ades aluzie. Desigur, rețin ca simptomatică utilizarea termenului, poate involuntar peiorativ, **literaturizare**, implicînd o ierarhie imobilă a valorilor, ceea ce este absurd, ierarhie în care esteticul ocupă neapărat o treaptă inferioară, aceea, presupun, a strugurilor acri.

Nu mai puțin, lăsînd de o parte această paranteză, rămîne spre meditație repulsia, ca să zic așa, dar cuvîntul adecvat ar fi cu totul altul, pe care o manifestă unii față de ideea de a li se face portretul, de a li se transporta trăsăturile chipului în registrul fixității, al neschimbătorului. E ca și cînd s-ar perpetua fabula care interzice soției să privească fața sau, în alte cazuri, **adevărata** față a soțului ei, interdicția de a ne vedea chipul esențial, spiritual. Astfel, Fabrice del Dongo se duce să vadă la față o bătălie condusă de Napoleon și, rătăcind în căutarea ei pe cîmpul de la Waterloo, nu vede decît o tristă, brutală confuzie. De fapt aceea chiar și fusese fața celebrei infruntări, numai că tînărul om nu o putuse recunoaște fiindcă nu venise pentru a o vedea, ci pentru a pipăi un vis, ceea ce se pedepsește totdeauna prin dezamăgire, adică, în cazul acesta, printr-o amăgire mai adîncă, incurabilă poate, împingînd la debusolare, la arbitrar, la aventură.

Este foarte interesant că cei care au discutat episodul acesta din **La Chartreuse de Parme** au căzut în aceeași eroare ca eroul lui Stendhal, interpretînd descrierea bătăliei ca pe o tentativă de demitizare, de laicizare a temei. Plecînd de aici, se poate întrevedea punctul de pornire al iluziei multora că adevărul se află în confuz, sordid, groaznic, în demențial și nu departe de crimă, chiar dacă ades cu vecinătatea unor foarte înalte, curate idealuri. A căuta peste tot autobiograficul cînd scriitorul și de ar vrea nu-l poate da niciodată atunci cînd ce dă este reușit, adică aparține poeziei, și, consecință firească a acestei erori, a avea conștiința că l-ai descoperit numai cînd scriitorul te introduce în domeniul sordidului, confuziei, groaznicului, poate și al crimei, iată pericolul la care făceam aluzie mai sus. Spirit aventuros, adică suferind de acea maladie care constă în incapacitatea de a cunoaște realitatea sau în inapetența pentru realitate, idilism întors, travestit în straie de un negru profund — nu atît de profund însă pentru a nu fi și foarte străveziu. Salvarea ar fi în ridicarea la stil a travestiului acesta care vrea să sperie fiindcă e sperlint, într-un dulce umor, și rezultatul ar fi extraordinar. Odată și odată el va fi realizat, figurează în marele program al viitorului.

Cînd un critic pare încredințat că în cartea pe care o recenzează scriitorul „își povestește viața", eroarea sa e tot atît de jenantă ca aceea de a crede că autobiografic este **Robinson Crusoe**. Se știe că cele mai inutilizabile informații despre un scriitor sînt acelea pe care el însuși le oferă despre sine. Ce poate să scoată biograful lui Creangă din **Amintiri din copilărie**? Și apoi cel care ar scrie o viață a lui Stendhal ar trebui să facă abstracție de **Jurnal**, de **Vie de Henry Brulard**, **Souvenirs d'égotisme** și celelalte fiindcă biograful trebuie să dea imaginea sa despre Stendhal și nu pe aceea a lui Stendhal despre sine însuși.

Dar sînt și opere, ca a lui Jules Renard, de exemplu, în care nimic nu pare inventat, orice rînd (și nu mă refer la **Jurnal**) transcrie un episod trăit, inițiativă marcînd o detașare simultană atît față de viață, cît și față de artă situare într-un punct exterior amîndurora, un punct de convergență magică. Urmărit foarte atent, Renard este misterios, neliniștitor, opera lui stă sub lumina și umbra, amestecate, a sfîntului Eloi și a diavolului al cărui nume medieval îl dă admirabilului roman care l-a impus în atenția lumii literare. În acest sens, Jules Renard are afinități cu Goethe care își folosea viața în scris cu detașare, ca să nu zic dezinvoltură, nepăsare jucată, ironică.

Sînt nuanțe foarte fine, pe care urechea le distinge îndeobște mai ușor pe un text străin. Pentru a intra în domeniul acesta oarecum secret, ar fi utilă cititorului nostru audiția perfectă a episodului „autobiografic" al întîlnirii cu lăcustele, introdus de Miron Costin în **Letopisețul** în partitura capitolului al XX-lea. Cînd este să plaseze în istorie propria sa figură, Costin nu și-o amestecă decît parcimonios și fugar printre ale celorlalți eroi ai săi, preferînd să și-o asocieze, scoasă din registrul laic, ordinului semnelor cerești „carile s'au prilejit nainte de aceste toate răutăți și Crăiei Lesăști și țării noastre și stîngerea casei acestii domnii a lui Vasile vodă, la rîndul său". Singur pe cîmp, între sat și oraș, adică pe un tărîm incert, ambiguu, corespondent al „pădurii întunecoase" dantești, imaginea studiosului tînăr în plimbare solitară și implicat, cu această ocazie, în manifestarea unui „semn ceresc", domină partitura cu un accent straniu.

Aerul magic, accentul straniu, care nu contravin poeziei și nici realismului, par să fie indispensabile pentru aceste scrieri (în care autorul vorbește despre sine, un sine — imagine literară, poetică, și despre întîmplări ale lui, care puse la cheia imaginii își schimbă profund natura), justificînd interesul autorului pentru o întreprindere artistică ce, principial, nu are prin ce să intereseze pe cititori dat fiind că nu mulți scriitori se pot recomanda cu o viață ca a lui Papillon. Dimpotrivă, din punctul de vedere al poeziei experiența țărănească, comună, este ideală, fiindcă ea este aceea care oferă misterului mediul său natural. Dacă astfel, în proza lui Paul Georgescu publicată în volume ori rămasă, pînă acum, în paginile revistelor, am constata la un nivel al ei prezențe „autobiografice", sugerarea unor experiențe de viață nu străine autorului, dar nu am sesiza în același timp accentul lor straniu, negrul aer fantastic care învăluie îngerul căzut al personajului narator („Ieri noapte a fost descoperit pe strada Arcului, corpul zăristului Miron Poenaru") esențialul cred că s-ar pierde, înțelegerea noastră ar fi întîm falsificată.

Radu Petrescu

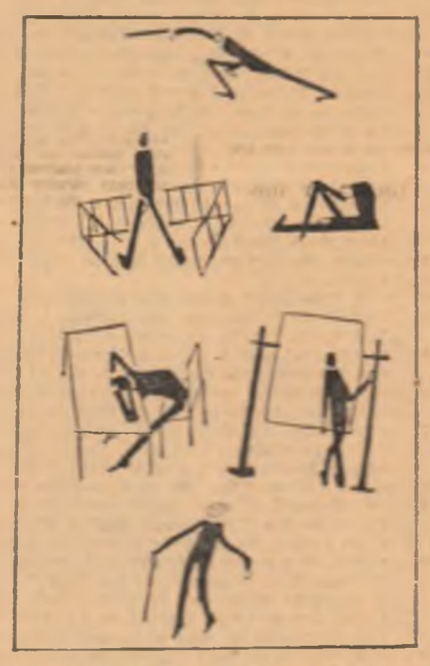
LIVIU REBREANU : Casa lui Ion al Glanetașului

Scrisorile doamnei T.

„Tot ce scrie a fost [illegible] adevărată", mărturisea Balzac. [illegible] ficțiunii. [illegible] cu fiecare zonă [illegible] asigurîndu-și [illegible] durata.

„Acoperă [illegible] Cervantes [illegible] că Don Quijote [illegible] Cide Hamete Benengeli [illegible] ajung să [illegible] și să [illegible] tauză Don Quijote și Sancho [illegible] mi-au [illegible] cu [illegible] Chiar [illegible] realitate și literatura [illegible] Cezar Franck, s-a [illegible] și [illegible] la [illegible] a amintire a [illegible] de Franck, dar și [illegible] serenare din [illegible] de Saint-Saëns, o [illegible] din Schubert, alta din Faure.

Dacă am reușit să [illegible] creații de proză sub semnul [illegible] integrarea [illegible] pe care [illegible] formulă suficient de acceptabilă, ar fi fără



FRANZ KAFKA : Ilustrații la „Procesul"

îndoială, mult mai anevoioasă, pindită de mari riscuri. Mai simplu, poate, să spunem de la început că pare greu și inutil de negat orice legătură între biografie și creație ; cum credem că a considera, de pildă, romanul autobiografic, sau doar confesiune, ar însemna prea mult sau prea puțin.

Pentru biografii și psihologii interesați mai degrabă a descoperi locul și geologia zăcămîntului, fazele de translare, rabotare, transformare și transfigurare a materiei brute în produs finit, decît a stabili valoarea acestuia, am sugera o întreprindere la fel de captivantă în cercetarea profundelor mutații pe care, la rîndul ei, creația le operează în existență. Fie și numai confruntarea chipului artistului în tinerețe cu portretul final al marilor creatori revelează, adesea, nu doar straniu surpări ale virstei biologice, ci și marile tensiuni ale unui angajament mentinut dincolo de puterile omenești.

Poate ar merita, însă, să ne oprim în subsolul unui singur roman. Chiar dacă reintîlnirea cu textele autorilor care au mobilizat cîndva exaltarea noastră juvenilă trebuie întreprinsă cu prudență... Dar tentația de a respinge, cu aceeași ardoare (ca pe un trecut chip al nostru) ceea ce altădată am acceptat, se cuvine supusă, convertită într-o lectură, beneficiind de cîștigul pe care l-a obținut, eventual, în timp, cititorul, poate și textul.

„Un scriitor e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite". Prin această prea tranșantă afirmație încearcă autorul să-și atragă eroina la confesiune. Oricît am vrea să privim profesiunea de credință ca un simplu truc pentru declanșarea fluxului narativ (stilul eroinei și al autorului avînd obscure întîlniri), patetica provocare se regăsește nu numai în temperamentul romancierului, ci și în alte creații ale sale.

Ciudată, desigur, pentru că acest cavaler al lucidității se dovedise și un subtil lector, printre cei mai ardenți promotori ai lui Proust la noi, conștient, fără îndoială, că eroii Timpului Pierdut n-au fost recunoscuți, pur și simplu, din viața autorului lor : critic avizat, romancierul nostru n-ar fi stăruit, sîntem convinși, să afle că Odette de Crecy ar putea s-o reprezinte pe domnișoara Laure Heyman cu salonul ei din rue de Bassano, sau că baronul de Charlus ar fi transpunerea mai mult sau mai puțin fidelă a ciudățeniilor poetului Robert de Montesquieu.

Respingînd romanțarea existențelor, încercînd să evite falsificarea pe care travaliul artistic o introduce și o îngăduie — prin coerența și unitatea conferită întîmplărilor — partizanul autenticității în artă se arată interesat, mai curînd, de amănuntul ce dislocă și tulbură și luminează întregul. „Mai mult decît întîmplarea însăși, care nu poate fi mai extraordinară decît un război, m-ar interesa mai ales cadrul, atmosfera și materialul întîmplării", se adresează el lui Fred, celălalt pol al cuplului și cîmpului erotic. Iar acesta mărturisește, la un moment dat : „Povestind în scris, retrăiesc din nou același întîmplări și bucurii, întocmai, dar parcă în scris altfel, apar acum luminate de alți [illegible], care le face și mai vii, pentru că știu tot ce s-a întîmplat în urmă". Ceea ce ar [illegible] (dacă mai trebuia !) că autorul, perfect lucid în intenții, n-ar fi confundat [illegible] personajul cu persoana, arta cu viața. Cît despre „ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat, în viață" aici ar intra, bineînțeles, și visele, obsesiile, halucinațiile, întreaga lume posibilă și probabilă a eroului... Cărții i s-a rezervat doar un anume rol.

O lume rezultînd din interferențe de ordini multiplicate, pînă la urmă imaginară, căci „corectarea perpetuă" aplicată de artist experienței răzbește spre unitate. Puterea de transcendență deosebește, în definitiv, și separă orice dosar de existențe sau document personal de faptul artistic valabil (cînd nu le utilizează, ca în romanul invocat, tocmai în acest scop), arta a adevărul mîlnindu-se în tensiuni pe care existența nu le poate rezolva. Implicarea și detașarea, pasiunea și luciditatea se conjugă, astfel, într-o fertilă dedublare, care încearcă să capteze din ș: dincolo de realitatea imediată Ființe de forță ale unei drame etern umane.

Chiar și autorii care aruncă încleștării propria viață — ca probă decisivă a autenticității — sînt obligați să parcurgă — dacă sînt artiști adevărați — toate treptele elaborării cerute de demersul lor. Probabil că nu numai moartea, dar și creația transformă existența în destin. „Pentru ca evenimentul cel mai banal să devină o aventură e destul să începi a-l povesti", observă Sartre. Întîmplările, detaliile lor se combină, se refuză, după surprinzătoare legi ale unei alte deveniri : reziduul faptelor apare la suprafață la mari distanțe de loc și timp ; adevărul banal devine și fals ; cuvîntul dobîndește adesea o putere mai mare chiar decît realitatea : psihologiile se vor, nu reale, ci posibile : romanul n-ar mai putea fi decît, cel mult, autobiografie spirituală. Tocmai pentru că biografia (utilizată frecvent în roman ca poziție de rezistență epică) nu mai seamănă aproape deloc cu cea reală : substanța opacă și informă s-a dilatat, s-a schimbat, s-a reorganizat, supusă stăruitoarelor încercări de a găsi materiei transparența, transcendența.

„Fii cît mai prolix", se aude autorul spunîndu-i lui Fred.

„Fii sincer pînă la confesie", îi cere doamna T.

Ajungem astfel și la acea fiminară (?) sinceritate, peste care aproape nu s-ar mai putea trece. Imaginînd un raport direct între el și eroi sîi autorul presupunea, însă, probabil, cunoscute, de către aceștia și de către cititori, opiniile sale în aceeași privință și, deci, imposibile confuzii. „Proza e sinceră, numai inteligența e autentică", repetase, de atîtea ori, Camil.

Acolo unde viața încercuiește cu ziduri, inteligența străpunge o ieșire, fiindcă, dacă nu există leac pentru a dragoste neîmpărtășită, ieși din constatarea unei dureri fie și numai prin faptul că ai trăs din ea consecințele pe care le comportă. Inteligența nu cunoaște aceste situații închise ale vieții" afirma Proust.

Dacă luciditatea condiționează conștiința și deci drama, cum crede admiratorul și discipolul său roman, atît de [illegible], de fapt, Camil Petrescu, fără îndoială că și eroina sa „văzuse" idei, iar confesiunile celor două cupiori simetrice, urînd și rotind o aceeași orbită epică, erau destinate de autor să sporească autenticitatea și interesul unui roman de aleasă vibrație și de un cert rafinament.

În spatele, dar și în mijlocul operei, stă totdeauna, credem, creatorul ei, indiferent dacă vocea, voința și chipul său sînt ușor de perceput, sau vor să rămînă la distanțe inaccesibile. Ca-atît mai mult, poate, cînd romanul încearcă o proiecție a autorului în personaj, un dialog imaginarea, apropierea și asumarea treptată a eroului de către narator...

Cît interes ar dobîndi stabilirea caracterului autobiografic sau confesiv al romanului n-am ține, neapărat, să aflăm, dar gradul de angajare al autorului (în formele cele mai evidente, sau sub măștile cele mai derutante) în înfăptuirea proiectului său artistic condiționează, credem, în cele mai multe cazuri, valoarea și permanența reușitei sale.

„Doamnă, trebuie să scrie numai acei care au ceva de spus", ne trezim repetînd, în cele din urmă.

Norman Manea

Marea curge ?

Nu există nici un motiv ca numărînd persoanele dintr-o încăpere să te excluzi pe tine.

Acesta ar putea fi un punct de plecare. O ipoteză neutra impunînd — deocamdată — constatarea, nu că în orice roman există cu necesitate elemente autobiografice, ci, că ar putea exista. Că ele sînt virtual posibile. Încă și mai precis, că nu poate fi afirmată aprioric vreo incompatibilitate între natura romanului, în general (sau raportat la o anume modalitate constructivă ori stilistică) și preluarea unor date de natura autobiografică.

Scriitorul dispune de simțurile și inteligența sa. El mai beneficiază de un fond stabilizat de idei, experiențe, observații care nu-i aparțin direct dar pe care le preia ca pe niște bogății ale nimănui, cu candoarea cu care sînt culese fructele din pomii de pe marginea drumurilor.

Servindu-se de aceste mijloace de investigație și elaborare, le aplică asupra lumii înconjurătoare, dar și asupra sa însuși (pentru că, în definitiv, și el face parte din aceeași lume), devenind la rîndul său obiect de observație.

În acest fel faptele propriei sale biografii se implică în universul contemplat avînd — pentru el — valoare de material romanesc.

În jurul acestei observații, avansînd un punct de vedere foarte larg s-ar părea că poate fi obținut un cordial consens. Și totuși, posibilitatea implicării faptului autobiografic în literatură nu este întotdeauna acceptată, uneori refuzul are valoarea unui act de superb orgoliu, alteori este afirmat programatic.

Într-o scrisoare trimisă prietenei sale Louise Colet, Flaubert spune :

„M-am oprit întotdeauna de a pune ceva din mine în operele mele și totuși am pus mult... Am scris pagini pline de afecțiune și pagini fierbinți fără nici o înflăcărare a sîngelui. Am închipuit, mi-am reamintit și am combinat. Rîndurile pe care le-ai citit nu corespund nici unei amintiri."

Nu este greu de înțeles, din ceea ce nu se spune, sfidarea pe care scriitorul, cu superbă siguranță, o aruncă. După cum nu poate trece neobservată nici încîntătoarea temeritate a contradicției („mi-am reamintit", cu toate acestea „rîndurile nu corespund nici unei amintiri") pe care se preface a nu o vedea de dragul paradoxului („mi-am interzis de a pune ceva din mine și totuși am pus mult").

Dar este mai mult un gest de vanitate decît o convingere lucidă venită din partea aceluiaș autor care se mîndrea să spună „Madame Bovary c'est moi" (desigur nu numai în considerarea unei identități autobiografice).

Refuzul utilizării faptului autobiografic ar putea fi exprimat și în numele unui deziderat de „obiectivare" a prozei. Cel ce se vrea un martor netulburat de patimă și minie nu amestecă în depoziție faptele sale personale.

Raportul astfel formulat este însă fals pentru că o **absență**, o detașare totală, nu este posibilă nici chiar în completarea unei fișe clinice de observație. (Într-o jucăușă experiență s-a constatat că dintr-un grup de martori **provocați** nici unul n-a reținut culoarea cravatei unei persoane-subiect, care s-a aflat în mijlocul lor, interpretînd însă diferit inflexiunile vocii sale.) Dar chiar acceptînd ca posibilă detașarea absolută a scriitorului atunci, logic, în jocul ei poate să intre și faptul autobiografic deoarece din lumea observată cu egală îndreptățire face parte și el.

În sfîrșit, neacceptarea faptului autobiografic poate fi pusă sub semnul unui principiu programatic. Într-o lume (a romanului) obiectivă dispar personajele, acțiunea, în general ceea ce numim materie romanescă.

„Obiectele și gesturile se vor impune în primul rînd prin **prezență**... În acest viitor romanesc, spune Alain Robbe-Grillet, gesturile și obiectele vor fi **acolo**, înapte de a fi „ceva anume". Și ele vor rămîne acolo dure, inalterabile prezente pentru totdeauna, bătîndu-și joc de propriul lor sens".

Desigur că în acest fel de roman nu ar putea intra elemente autobiografice, existînd programatic o inadecvare față de structura sa constructivă.

Trebuie făcută totuși observația că lumea obiectivală „autonomă" intră pe **scenă** prin autor. El este cel care selectează, ordonă, cel puțin cadrul inițial, și chiar dacă nu se urmează o economie a cauzalității, a motivației gesturilor, acțiunilor, deplasărilor, evidențiindu-se doar prezența lor fizică, totuși nu poate fi exclusă ideea de invenție și nici aceea de opțiune din partea autorului.

Astfel, în cutare roman se alege un felinar situat la răscrucea a două străzi, drept loc geometric al „acțiunii". El devine un obiect personalizat obsedant în structura romanului. Desigur scriitorul este cel care a întreprins alegerea acestui obiect ca și a mișcărilor care se petrec în jurul lui.

Nu există nici un temei documentar pentru a afirma, dar putem să ne închipuim că stăruitoarea obsesie a acestei scene, venirea și revenirea permanentă în același punct, o mișcare sugerînd neputința ieșirii, să fie elaborată pe baza unei amintiri precise. Concentrîndu-se în perimetrul unui univers uniobiectual scriitorul să prelungească, să modifice, să combine o scenă pe care a trăit-o

Bineînțeles nu este decît o ipoteză. Care însă pentru a se susține are nevoie doar de o acoperire logică. Anume, că nu este imposibilă o atare corespondență între autor și operă.

Aceasta demonstrează și este singurul lucru pe care voim să-l afirmăm, că pînă și în această modalitate literară, excluzînd programatic personajul și acțiunea, reflexul faptului autobiografic poate interveni.

Dacă există scriitori care refuză orice utilitate — în construcția romanului — elementului autobiografic, la cealaltă extremă se găsesc unii care și-l revendică, cu o mare delectare declarativă sau care-l practică pînă la o totală, aproape, confuzie cu opera lor.

„Viața oricărui om la drept vorbind e un roman" spune într-una din prefețele pe care le-a scris Hemingway și o susține cu o bucurie care exclude teama de a fi „descoperit". Iar unul dintre biografii lui (G.A. Astre) anunță în capitolul introductiv că îl va trata „ca și cum n-ar fi decît eroul uneia din cărțile lui" Toate romanele lui Hemingway conțin elemente autobiografice, nu numai un material anecdotic, fragmentar folosit, dar o structură romanescă în care se implică perioade unitare din viața sa.

Elementul autobiografic devine foarte important pentru o categorie destul de largă de scriitori în romanul contemporan. Nu mai este vorba de voluptatea cu care se oferă un Hemingway, un gest mai degrabă temperamental, ci de o motivație estetică (citeodată însă și comercială).

Experiențele unui război foarte dur au creat o categorie de scriitori care au trăit, uneori, pînă în cele mai mici detalii „romanul" pe care mai tîrziu aveau să-l scrie. Ei aveau de spus lucruri grave, nu urmăreau plăcerea jocului, de aceea nu doreau să se ascundă, dimpotrivă cărțile lor trebuiau să fie înainte de orice un document (bineînțeles avem permanent în vedere literatura beletristică), Ei se lasă „despuiați" nu numai ca să ateste dar să și convingă. Acești scriitori propun nu povestiri verosimile, ci reale, uneori direct autobiografice.

Se poate vorbi însă și de nevoia pe care a găsit-o în cititor de a i se comunica lucruri trăite și de el. Astfel ajunge să se instaureze un fel de comuniune afectivă între scriitor și cititor pînă la punctul în care romanul se confundă pentru ultimul într-un fel de difuză amintire personală.

Acest roman se transformă mai tîrziu într-un alt tip de mărturie. Marele război a încetat, dar au izbucnit micile și „murdarele războaie". Cititorul s-a învățat cu romancierul martor-actor, are încredere în el. A mai deprins și gustul informației directe, brutale (tele, cinema) și atunci scriitorul se plasează singur voluntar în mijlocul evenimentului, scriind apoi **ce i s-a întîmplat lui.**

Un anume romancier participă la o manifestație pentru pace, se lasă arestat și apoi scrie un roman. Un altul se claustrează într-o celulă de închisoare alături de criminal, dar obiectul literar al romanului nu este atît reconstituirea

D. H. LAWRENCE : Autoportret

crimei, cît existența alături, într-un perimetru fizic închis, a criminalului și romancierului.

Însfîrșit, nu trebuie uitată, categoria — de relativ recentă popularitate — pe care am numi-o a personajului-romancier. Aventurieri sau declasați, sînt invitați să-și scrie romanul și ei o fac străduindu-se ca transcripția să fie cît mai fidelă (uneori mimînd aceasta fidelitate).

În descrierea acestui imens eventail, de la scriitorul reticent sau disprețuitor față de mărunta conjunctură autobiografică pînă la cel care se oferă cu neascunsă voluptate cititorului, literatura romanescă e marcată, credem, permanent de ingerința faptului autobiografic.

Desigur romanul nu e strict autobiografic, adică nu este **povestea unei vieți** decît într-un număr limitat de cazuri și asta pentru elementarul motiv că o autobiografie se scrie doar o singură dată, sau, cum spun R. Wellek și A. Waren, „opera literară... este ultima operă dintr-o serie de opere asemănătoare" (roman, proză, poezie).

Biografia unui scriitor nu poate fi reconstituită după romanele sale. Nici structura psihică și ideatică a personajelor, nici acțiunile săvîrșite de acestea nu pot duce la re-formularea biografică a scriitorului.

Ambiția unei școli critice de a obține portrete robot s-a dovedit deșartă, cu toate că unele tehnici de lucru nu pot fi ignorate.

Raportul însă invers privit, de la scriitor la operă, și dacă noțiunea de autobiografie este circumscrisă la fapt (eveniment) sîntem obligați, cred, să constatăm ca **aptitudine specifică** — legată de natura, dacă nu chiar de esența romanului — implicarea elementului autobiografic.

Nici un scriitor nu se poate dispensa de el însuși, nu se poate supraveghea într-atît încît să elimine proiectările propriei sale existențe în opera sa.

Aceasta mi se pare a avea valoarea unui postulat — pentru că demonstrația documentară este dificilă, iar uneori imposibil de făcut. Din tot universul pe care romancierul îl are la dispoziție, cel mai aproape își rămîne el însuși și faptele sale. El nu poate inventa o lume romanescă, oricare ar fi limitele și structura artistică a acesteia, ignorînd participarea sa, pentru că această invenție trece cu necesitate prin existența sa. Scriitorul poate schimba stilourile, dar nu mîna cu care scrie.

(Desigur nu trebuie uitată nici nevoia de „eliberare" prin comunicarea unui fapt anume, trăit de scriitor, dar această motivație a actului artistic impune unele precizări care depășesc intențiile noastre).

În același timp scriitorul este într-o stare de permanentă veghe, reticent, temîndu-se instinctiv sau lucid să nu fie dezvăluit.

Această nevoie de securitate poate fi legată de sentimentul de independență și autoritate pe care îl are față de opera sa, de ambiția transfigurării unui adevăr particular în unul general, poate și de un simț al pudorii artistice.

Tot atît de adevărat este însă că — așa cum remarcă R. Wellek și A. Warren, scriitorul „își privește experiența reală prin prisma folosirii ei ca material literar și de aceea, din momentul în care o trăiește, aceasta e în parte gata modelată de tradițiile și prejudecățile artistice pe care și le-a însușit"

De aceea romancierul modifică detaliul utilizat, îl retopește, îl plasează într-un alt context decît cel în care s-a petrecut, totul pentru a nu fi recunoscut și identificat, comportîndu-se întocmai unui personaj naiv și romanțios care și-ar schimba mereu înfățișarea.

În arta romanului poate fi recunoscută așadar confluența acestor două tendințe. Pe de o parte dorința de **exhibiție**, privită ca o nevoie de neînfrînt a scriitorului de a comunica ceea ce îi aparține. Pe de altă parte, imperativul de a ascunde, a altera, a acoperi urmele, care corespunde nevoii de **disimulare**, de altfel specifică, într-un anumit fel, artei.

Aceste două tendințe nu se confruntă, ci se suprapun. Ele sînt ca și curentele binefăcătoare care își dispută mările adînci, unul la suprafață urmînd un anumit sens iar altul în adînc înaintînd în sensul contrar.

Iar de aici rezultă minunatul echilibru al apei, tot atît de adevărat și neadevărat în același timp pe cît este gîndul că marea curge și nu curge.

Mihai Gingariu

Desen de WILLIAM FAULKNER

Mihai Diaconescu

Privește aerul

Privește aerul dintr-odată perforat :
vin amintirile șerpuind uniform,
ai crede că-n vis s-a-ntîmplat ;
pe cînd tu dormi, pe cînd eu dorm

culorile au erupt fulgerător din față, din stînga, din dreapta
azvîrlindu-mă într-un gol ireal, flagrant,
iată, redescopăr mult înțeleapta
viață, petrecută la țărmul atlant.

privește, prin orificiile cerului coboară fluturi
călare pe culori de foc
încă mă urmăresc senzațiile tulburi
ale clipei pe care-o disloc.
este un fel de apoteoză, îmi este dată
printr-o minune gloria mărețului plins,
într-o singură lacrimă exacerbată,
respirația, văzul, auzul, mirosul, s-au strîns.

desigur de vină este aerul dintr-odată perforat
desigur de vină sînt amintirile șerpuind uniform,
asemeni vrîtejului dintr-un vis neașteptat,
pe cînd tu dormi, pe cînd eu dorm...

Astfel tu puteai să presimți

Dacă ai să-mi cuprinzi între palme fruntea
ai să simți cum se rotesc
nopțile, zilele, clipele mele discret
visele, amintirile, gîndurile și foarte calme,
imagini la timpul perfect

deodată între noi îmbrățișate ireal ;
auzul, mirosul, privirile, despicau
cerul ca pe o pîine sfîntă, sărbătorească,
eu mă preschimbam brusc într-un cal
galopînd spre lumină s-o pască

o, și astfel tu puteai să presimți
siluetele ierbii crescînd subt sandalele tale
și călare pe aer acel miros
de piatră, de apă, de calciu dulos
al oaselor mele suple și muzicale...

Dintr-o elementară obișnuință

Pentru că pot să respir, pentru că pot să înot
pentru că eu sînt iedera ce vrea să fie zid
pentru că tu ești zidul ce vrea să fie iederă
pentru că între noi locuiește acest impas,
este loc pentru soare și lucruri, este loc pentru iarbă
și noapte și ploi, este loc pentru unu pe cînd
se preschimbă în doi
îmi visez visele ca și cum nimic nu s-ar întîmpla
marea se oprește la țărm, țărmul se oprește la mare
asemeni tuturor țărmurilor, tuturor mărilor,
doar la marginea nervilor lucrurile îmi par
mult mai decolorate de soare

aerul nu mă lasă să-mi fiu propriul aer,
pentru că pot să respir, pentru că pot să număr,
se infiltrează ușor desfășurînd împărății multicolore
în inima mea, desfășurînd albe întinderi și tranșee
unde dintr-o elementară obișnuință se-adună :
clipele, zilele, lunile, anii...

Mariana Urbanovici

Poem niciodată cu iubire

Spun, că zidurile poartă
urme adînci, dezgropate molecule
în care timpul are un trup incrementit
gîndul a trecut prin toate războaiele
prin atelierul unde se sculpta iubirea,
inima ta am purtat-o de la început,
cînd meduzele erau primele stihii
și norii călești zeilor
din întinsa împărăție
unde-mi păstrez și azi tronul,
am luat ochii tăi, îi-am dat privirea mea,
mîngîi aerul și te respir,
rămîn acolo sus, mai trec stelele
Francesca da Rimini, Izolda Euridice.

Cîntec auzit de la Orfeu

Striurile de aer
îți îmbrățișează silueta
necinstită de sinziene,
divinitate a materiei cîntînd
pentru un fir de cer la ora
cînd iureșii își mută-n mine cuibul
cînd sevele petrec festinul nupțial
se îmbrîncesc și pier
Tu îmi rămîi un vid candid pe geană
și mă întorc iar în nămîntul meu
acum lumina i sus
plesnesc din mugurii oamenii,
urbul zărește rosul
din sacrul curcubeu

lumea văzută

Pe Ion Niță Nicodin l-am văzut în anul 1967. Am asistat la vernisajul primei expoziții de pictură pe care a deschis-o la București. Am fost de față la întîmplarea aceea ciudată cînd publicului i-a fost prezentat un artist încălțat în bocanci, îmbrăcat în surtuc de dimie și care și-a scos cu prea multă sfială căciula de blană din cap. Ion Niță Nicodin era pictor-țăran. Venea de-afară, din iarnă, de foarte departe, dintr-un cătun așezat pe o vale a Munților Apuseni. Era moț și ca toți moții se învelise într-o liniște de lemn. Ședea nemișcat, acolo, printre tablouri, înfățișînd atîta respect și atîta bunăcuviință încît ai fi zis că autorul picturilor este altul, nu el. La cîte vorbe de laudă s-au rostit și la cîte gesturi de admirație s-au făcut, Ion Niță Nicodin a răspuns cu o neclintită tăcere, privind fix înaintea lui. Ci numai hainele de dimie purtoare de la o vreme să aburească, învăsură ele în locul stăpînului, răsplătind mireasmă curată, de zăpadă și brad.

Și tablourile lui Ion Niță Nicodin le-am văzut în anul 1967. Am asistat la vernisajul primei expoziții de pictură pe care a deschis-o la București. Am fost de față la întîmplarea aceea ciudată cînd publicului i-a fost prezentat un artist încălțat în bocanci, îmbrăcat în surtuc de dimie și care și-a scos cu prea multă sfială căciula de blană din cap. Ion Niță Nicodin era pictor-țăran. Venea de-afară, din iarnă, de foarte departe, dintr-un cătun așezat pe o vale a Munților Apuseni. Era moț și ca toți moții se învelise într-o liniște de lemn. Ședea nemișcat, acolo, printre tablouri, înfățișînd atîta respect și atîta bunăcuviință încît ai fi zis că autorul picturilor este altul, nu el. La cîte vorbe de laudă s-au rostit și la cîte gesturi de admirație s-au făcut, Ion Niță Nicodin a răspuns cu o neclintită tăcere, privind fix înaintea lui. Ci numai hainele de dimie purtoare de la o vreme să aburească, învăsură ele în locul stăpînului, răsplătind mireasmă curată, de zăpadă și brad.

Și tablourile lui Ion Niță Nicodin le-am văzut în anul 1967. Am asistat la vernisajul primei expoziții de pictură pe care a deschis-o la București. Am fost de față la întîmplarea aceea ciudată cînd publicului i-a fost prezentat un artist încălțat în bocanci, îmbrăcat în surtuc de dimie și care și-a scos cu prea multă sfială căciula de blană din cap. Ion Niță Nicodin era pictor-țăran. Venea de-afară, din iarnă, de foarte departe, dintr-un cătun așezat pe o vale a Munților Apuseni. Era moț și ca toți moții se învelise într-o liniște de lemn. Ședea nemișcat, acolo, printre tablouri, înfățișînd atîta respect și atîta bunăcuviință încît ai fi zis că autorul picturilor este altul, nu el. La cîte vorbe de laudă s-au rostit și la cîte gesturi de admirație s-au făcut, Ion Niță Nicodin a răspuns cu o neclintită tăcere, privind fix înaintea lui. Ci numai hainele de dimie purtoare de la o vreme să aburească, învăsură ele în locul stăpînului, răsplătind mireasmă curată, de zăpadă și brad.

Și tablourile lui Ion Niță Nicodin le-am văzut în anul 1967. Am asistat la vernisajul primei expoziții de pictură pe care a deschis-o la București. Am fost de față la întîmplarea aceea ciudată cînd publicului i-a fost prezentat un artist încălțat în bocanci, îmbrăcat în surtuc de dimie și care și-a scos cu prea multă sfială căciula de blană din cap. Ion Niță Nicodin era pictor-țăran. Venea de-afară, din iarnă, de foarte departe, dintr-un cătun așezat pe o vale a Munților Apuseni. Era moț și ca toți moții se învelise într-o liniște de lemn. Ședea nemișcat, acolo, printre tablouri, înfățișînd atîta respect și atîta bunăcuviință încît ai fi zis că autorul picturilor este altul, nu el. La cîte vorbe de laudă s-au rostit și la cîte gesturi de admirație s-au făcut, Ion Niță Nicodin a răspuns cu o neclintită tăcere, privind fix înaintea lui. Ci numai hainele de dimie purtoare de la o vreme să aburească, învăsură ele în locul stăpînului, răsplătind mireasmă curată, de zăpadă și brad.

Și tablourile lui Ion Niță Nicodin le-am văzut în anul 1967. Am asistat la vernisajul primei expoziții de pictură pe care a deschis-o la București. Am fost de față la întîmplarea aceea ciudată cînd publicului i-a fost prezentat un artist încălțat în bocanci, îmbrăcat în surtuc de dimie și care și-a scos cu prea multă sfială căciula de blană din cap. Ion Niță Nicodin era pictor-țăran. Venea de-afară, din iarnă, de foarte departe, dintr-un cătun așezat pe o vale a Munților Apuseni. Era moț și ca toți moții se învelise într-o liniște de lemn. Ședea nemișcat, acolo, printre tablouri, înfățișînd atîta respect și atîta bunăcuviință încît ai fi zis că autorul picturilor este altul, nu el. La cîte vorbe de laudă s-au rostit și la cîte gesturi de admirație s-au făcut, Ion Niță Nicodin a răspuns cu o neclintită tăcere, privind fix înaintea lui. Ci numai hainele de dimie purtoare de la o vreme să aburească, învăsură ele în locul stăpînului, răsplătind mireasmă curată, de zăpadă și brad.

Drum fără hartă

Drumul care duce către Ion Niță Nicodin trece prin poșta Aradului. Un drum de țară care nu figurează pe hartă este un-howopînd, nici cu sfîrșitul și nici cu mijlocul. Un drum pe care nu-l poți afla de la distanță, ci numai la fața locului. Un drum pe care nu-i poți gîndi cu gîndul pentru că el bate orice gînd. Cînd începi să crezi că este un drum de dimpie, dimpia se schimbă în deșert. Cînd începi să crezi că este un drum printre deșerturi, deșerturile se schimbă-n podiș. Cînd crezi că ți-e hărăzit tocmai pe și mergi pe un drum peste platouri, platourile se preschimbă în munți. Drumul care duce prin poșta Aradului către Ion Niță Nicodin este un drum uitat de la facerea lumii, și pe el se văd de-o parte și alta toate formele de relief : dimpia este lîngă deal, dealul este lîngă podiș, podișul este lîngă munte. Dar pe formele de relief cresc toate plantele în același timp : ovăzul este lîngă porumb, porumbul este lîngă cînepă, cînepa este lîngă fîn, fînul este lîngă prun, prunii sînt lîngă stejari și stejarii sînt lîngă brazi. Pe formele de relief pasc toate animalele în același timp : gîștele pasc lîngă porci, porcii pasc lîngă cai, caii lîngă vaci, vacile lîngă oi, oile lîngă capre. Și pe formele de relief trăiesc toți oamenii în același timp : țăranii de la dimpie sînt lîngă podgoreni, podgorenii lîngă ciobani, ciobanii lîngă pădurari. Formele de relief au diferite mărimi, plantele diferite culori, animalele diferite mirosuri, oamenii diferite îndeletnicuri. Pe drumul care duce prin Poșta Aradului către Ion Niță Nicodin se întîmplă toate întîmplările în același timp : aratul se întîmplă odată cu seceratul, semănatul cu strînsul, plantatul cu cositul, botezul se întîmplă odată cu nunta, sărbătoarea cu moartea, nașterea cu datina, jocul cu odihna, somnul cu munca. Pe drumul care duce către Ion Niță Nicodin lucrurile se întîmplă o dată cu ființele, copiii cu bătrînii, bărbații cu femeile. Cine trece pe-acolo vede că soarele este deodată cu luna, dimineața cu seara, ziua cu noaptea, căldura cu frigul, vîntul cu ploaia. Tot ce se naște și crește, pîrguiește și moare, tot ce se mișcă și se preface este pe drumul acela în același timp. Ca într-o carte străveche, de-o parte și de alta a drumului se vede ceea ce-a fost, ce este și ce va să fie, cine merge pe-acolo vede de parcă ar fi ridicat cineva coperișul lumii și tot ce se-întîmplă se vede deodată, de-acolo, de sus.

Iar pe Ion Niță Nicodin acolo l-am și găsit : deasupra cîmpului și deasupra oamenilor, deasupra umbrelor și deasupra luminilor. L-am găsit pe Ion Niță Nicodin chiar în cer : stătea pe vîrful muntelui în bocanci și în cămașă de cînepă cu laibăr și pălărie, ședea drept sub soare și picta tot ce se vedea pe pămînt : facerea lumii tot mereu de la început.

Socrul cu oile

— Badea Nicodin, domneavoastră sînteți țăran din Munții Apuseni. Ați lucrat o viață întreagă la vite și la pășuni. Cum de v-ați apucat așa, deodată, să pictați ?

— Și eu ca cioara. M-am pus în vîrful gardului.

— Ați văzut vreo expoziție care v-a impresionat, sau albume de artă ?

— Ba N am văzut nimic.

— Și atunci ?

— Apoi m am gîndit să fac niște chipuri. Le-aveam eu în minte mai demult. Într-o bună zi am zis cătă mulerița me : tu Rozalică, eu am niște chipuri în minte pe care aș vrea să le desenez.

— Și soția domneavoastră ce-a zis ?

— A rîs.

— Ce chipuri erau ?

— De-aici, de la noi. Aci, la noi, în Munții Apuseni sînt locuri atît de frumoase cum nu mai găsești în toată Țara Românească. Iar locul meu, în care m-am născut mi se pare chiar și mai frumos : Valea Brusturilor. Valea asta adîncă din munți. Nu era cunoscută. Nu prea ajunge lume pe-aici. M-am gîndit s-o zugrăvesc în tablouri să știe și alții. Nu m-am putut liniști pînă ce nu m-am apucat să pictez.

— Cînd v-ați apucat să pictați ?

— Acuma-s zece ani.

— Cîți ani aveți ?

— 64.

— Și cum ați început ?

— Am început pe o pînză cumpărată de mulerița me pentru perinată. „Tu, Rozalică, am zis cătă ea, nu mai da me pînza de perinată !" Ea s-o vrea. „Da dă-ți-o dracu, mi-a zis". Da într-o lună de zile eu tot m-am băgat într-o casă, am luat pînza pe-o scîndură, am pus pioneze și-atîta mi-o fost.

— Și culori ?

— D'apoi culorile le-am făcut singur.

— Din ce ?

— Am luat pămînt roșu și pămînt galben și l-am amestecat cu ulei de floarea soarelui. Da acuma nu-i pensulă.

— Și pensula v-ați făcut-o tot singur ?

— Da cum ? Am tăiat eu niște bucăți de soc, am scos măduva, apoi merg la porc, trag niște păr de după urechi, gata pensula. Da era prea scurtă. Atunci am făcut eu coadă de cal. Nici ăia n-a fost bună. Un oricetan îmi zice : mă, dacă ai prinde tu o veverită ? Da nici ăsta de ăia n-a fost bună. Mă duc eu la vacă, nici vaca nu-i bună. Acuma mă gîndesc eu : cine știe, poate că s-au fost bune mîinile, atunci.

— Și ?

— Mi-am făcut pensulă din părul meu. Era prea moale. Și ce-mi vine mie atuncea în cap ? Îmi strig mulerița : „Rozalică, hai aici !" Iau foarfecile și tai păr din cap de la ea de cătră ceafă. Și părul ăla a fost bun.

— Acuma vă procurați materialele din comerț ?

— Da, culorile. Da pensula tot acele-i. Părul Rozalicii îi cu mult mai bun.

— Cîte ați lucrat atunci la primul tablou ?

— Am lucrat trei zile.

— L-ați scăzut cuiva ?

— Scăzut, sigur. Era tocma sărătoare la fîrcă la noi. Mărg la mă. Zic : știi cine-i ăsta ? Zice mulerița me : Ăsta-i tîmpit !

— El era ?

— Da. Sotro-acero fie vertut. Ce-ndia. Apoi i-a și rămas numele : Socrul cu oile.

Casa din iarbă

Casa lui Ion Niță Nicodin se află chiar pe malul apei : un pîrîu foarte repede, foarte rece și foarte curat, care trece peste pietre rotunde, face ochiuri și-aruncă perii. Casa este legată de drum printr-o punte. Puntea leagă și două deluri. Casa lui Ion Niță Nicodin se află în iarbă. Ea este împrejmuită de pomi, dar iarba trece peste pomi. Iarba este și în curte, și pe casă, și pe deluri, și pe munți. O iarbă foarte sărăcăcioasă, ca untul, grasă. Foarte crudă și neamestecată : iarbă limpede. Atît de verde, și dacă o calci se strivește și mustește îndelung. Este plină de răcoare, soarele luminează prin ea și toată lumina este așa, ca mierea verde-aurie. Casa lui Ion Niță Nicodin este o casă de sat de munte, mare și spațioasă cu acoperișuri cu tot. Curtea se află în spate, tot acolo și fîntîna cu roată și portiță. Dar ferestrele sînt cu mult mai multe, ocolesc casa ca un brîu, și de la toate ferestrele, chiar dacă plouă, dacă este ceață sau aburi calzi, dacă curg ape din cer sau pe pămînt este fum, iarba se vede și se mirosește. Din cînd în cînd trec oi, copii, cîte-o femeie cu furca-n brîu. Este iarbă peste tot.

Ion Niță Nicodin în „atelier"

Ce se vede pe fereastră

— Ce pictați, badea Nicodin ?

— Ce văd. Ce se vede pe fereastră, împrejurul casei, și de prin sat. Munții, pădurile și pășunile, casele, bisericile și morile, cimitirele, vitele la pășune ori la muncă, oamenii la cositul fînului, la plantatul pomilor, la culesul fructelor, cum lucră ei la muncă și cine trece pe-aici, pe drumul din fața casei, suișul la muntele Găina cu toate obiceiurile, popasul și focurile, jocurile, cîntă femeile la tulnice, pe urmă cum se țin sărbătorile, armindenul, boboteaza, nunta, cum țin datina moții, anotimpurile, omăt și flori de mai. Și pe Avram Iancu.

— Domneavoastră sînteți moț ?

— Da sigur. Și Avram Iancu a trecut de multe ori pe aici. De asta îl tot pictez. Mergea pe-aici la Vidra. Nu este alt drum peste munți. El era crăișorul nost, domnul nostru cel drag. Moții țin foarte mult la Avram Iancu. Aici a fost cel mai sărac ținut din țară și cel mai asuprit și el a plecat în fruntea moților pentru dreptate.

— Mi-ați spus de arminden. Este obiceiul de 1 mai cînd flăcăii așează copaci în fața caselor unde stau fete mari. În Munții Apuseni se mai țin tradițiile ?

— Se mai țin. Am auzit că în alte părți s-au pierdut. Rău destul. Cum am putea trăi fără datină ? Aicea se țin toate și eu pe toate le-am pictat.

— Ce obiceiuri ați mai pictat ?

— Am pictat cum la sîntion se duc la grajduri cu lumini aprinse și cu o stropitoare de brad, făcută din crengi de brad și din muguri de peri și cireși, pe care le poartă oamenii într-un cart cu apă. Și se duce, deschide ușa la grajd și atunci femeia care e cea mai bătrînă zice : halaripu pipu, cîte stele sînt, atîtea miele, cîți miei, atîtia purcei.

— Ce cuvint e halaripu ?

— Nu știu. Numa așa se zice. Și-atuncea le stropește cu apă și le urează înmulțeală și sănătate.

— Ați fost de față ?

— Sigur. Am fost și eu. Se duc doi feciori cu două securi la doi pomi și zic : faci meri în anul ăsta că de nu faci te tai !

Fluturi de noapte

Cînd este ziuă, casa lui Ion Niță Nicodin sade în mijlocul zilei. Nimic nu împiedică lumina să intre în mijlocul ei. Cînd este noapte, casa lui Ion Niță Nicodin este în mijlocul nopții. Nimic nu împiedică întunerecul să intre în mijlocul ei. Noaptea este la ușă, în ferestre afară, în curte, pe malul apei, pe deluri, nimic n-o alungă, din cer plouă des, nu este lună, nici stele, iar în casă, pe masă, arde o lampă de gaz. Lumea este compusă din beznă și dintr-un cerc de lumină. Ea este compusă din ploaie și din puțin loc uscat. Toată lumea este neagră și udă, dar în mijlocul cercului se vede masa și ce este împrejurul ei. Astfel : pe masă sînt pahare cu țuică de prune, fluturi, două farfurii cu supă de cartofi și smîntînă, mîinile noastre, o bucată de brînză, felii mari de pîine de casă, busuioc. Împrejurul mesei este Ion Niță Nicodin ca un împărat. Este mare și bun, sătos și-inteleept, atent, cu părul aproape alb, cu pielea aproape roșie, încălțat cu bocanci, îmbrăcat într-un pulovăr de casă țesut din vreo zece oi. Șade cu pălăria pe cap și cu pumnul în brațe. O nepoată mică și bălăioară este înăuntrul pulovărului, lipită de piept, șade ca-într-un cuptor. De cîte ori scoate un sunet împăratul închide ochii preafericit.

Și împrejurul mesei este și mulerița, din cînd în cînd. Rozalica cea ciudată și slabă, fără vîrstă, tăcută, nu se știe cînd vine și nu se știe cînd pleacă, parcă merge pe vînt, lese din întuneric, pleacă din lumină, ca din aburi, pogorînd pe pămînt. Lampa îi luminează numai cîte-un colț de făptură, în trecere : ochii, oblici și verzi, ficși ca la animalele de pădure ; fața, arsă, de teracotă, cu minuscule crăpături ; gîtul îi prins în nasturi albaștri de portelan. Parcă vine dintr-o țară de cărămidă și este regină peste încași. Îl întreb pe Ion Niță Nicodin unde-a găsit-o și el se topește de dragoste povestind. Privesc mirată, și-n cercul cu fluturi văd un rege înlăcrimat. Sîntem singuri, pe Ion Niță Nicodin îl cuprinde viața, pe mine tristețea, afară plouă, lampa scade, fluturii se tot ard. Dar iată că mirele își urcă mireasa-n fînar, tocmai trebuie să cadă iubirea peste logodnici cînd Rozalica iese din întunerec cu un tablou în mîini. Îl așează pe masă, mută lampa la stînga, filfîie din degete peste fluturi, și portretele celor doi soți îmi stau înainte, negru pe albastru, mulerița pictată cît o furnică, Ion Niță Nicodin cît cuprinde tabloul, între cer și pămînt. Mă uit la Rozalica și Rozalica mă privește la rîndul ei.

— De ce v-ați făcut pe dumneavoastră atît de mare ?

— Oare nu așa sînt ? Dar nu chiar gros. Și Rozalica nu-i mică ? Da nu chiar așa albă. Nu este ea ca maica cea sfîntă de pe pămînt ?

— Domneavoastră pictați chiar tot ce vedeți ?

— Da.

— Faceți schițe, întîi ?

— Fac și schițe, dar cel mai mult rămîne înscris în memorie. Fiindcă oamenii se mișcă, se duc ca fulgerul.

Dar unele tablouri sînt altfel decît schițele. Îi arăt un peisaj în care un pom este pictat chiar în mijlocul casei, în timp ce pe schiță nu era.

— Pe ăsta l-am făcut cum l-am ținut minte, nu cum l-am văzut.

— Între cum vedeți și cum țineți minte este vreo deosebire ?

— Este. Amintirea tot mereu pune de la ea.

— Din imaginație n-ați pictat niciodată ?

— Nu. Nu-mi ajung mie zilele să pictez cîte văd.

— Se întîmplă chiar așa de multe lucruri în sat la domneavoastră ?

— D'apoi unde nu se întîmplă, doamnă sau domnișoară sau cum să vă spun ? Dacă știe omul să vadă, nu-i o zi ca alta, nu-i un chip ca altul, cum nu sînt de-o seamă florile ori pietrele. Toate își au vremea lor și fiecare își are ceasul lui. Cum vorbesc eu cu dumneavoastră nu-i de parcă ne-am cunoaște de cînd lumea ? Și doar adineaori ați venit.

— Cîtă școală aveți, badea Nicodin ?

— Patru clase. Mai mult nu te lăsa munca.

— Dar dumneavoastră vorbiți ca din cărți.

— Și oare cărțile nu tot oamenii le scriu ?

— Dumneavoastră n-ați încercat niciodată să scrieți ? Ce mi-ați spus mie e gata scris.

— Ba. Am și scris. Am avut aici însemnări din viață și le-am dus la București să se tipărească. Nici nu s-au tipărit, nici nu s-au trimes înapoi. La vreo 700 de pagini. După aceea am avut un volum de poezii. L-o luat fecioru-meu cel mare care a murit la Bicaz într-un accident. A vrut să mă ajute săracul și nu s-a ajutat nici pe el. A vrut el să-l tipărească. S-a prăpădit și volumul și fecioru. Dar să știi că un om care are pasiune într-o parte, nu mai poate să aibă și în altă parte.

— Adică nu se poate face și pictură și literatură, ci ori una ori alta ?

— Cam așa. Și regula asta-i mai mare și ea cuprinde și alte lucruri ale vieții.

— Chiar așa de tare vă place să pictați ?

— Atîta de tare îmi place că și boala s-a speriat și-a fugit.

— Ați fost bolnav ?

— ,Sîntem cam bolnav de inimă. Dar să știți dumneavoastră că munca e dușmanul răului. Afli liniștea în muncă. Ai muncit bine, te odihnești toată noaptea. N-ai muncit, nici nu dormi. Dar pe mine nu mă lasă nici așa gîndurile să dorm.

— Ce gînduri ?

— D'apoi, gîndurile pe mîine. Ce să fac, cum să pictez, cum să împerechez culorile ?

— Aveți predilecție pentru anumite culori ?

— Nu. Fac după cum văd.

— Biserica asta galbenă cu turla albastră așa ați văzut-o ?

— Da.

— Și copacul ăsta jumătate roșu, jumătate negru ?

— Unde e negru e umbra. Da nu-i copac. E o tufă de mure.

— Pe-aicea murea crește mai mare de două ori decît oamenii ?

— E, crește dacă vreu eu.

— Păi n-ați spus că pictați exact ce vedeți ?

— Ba ce văd pictez, dar dacă trece o bucată de vreme lumea se mărește sau se micșorează după cum ieste și sufletul meu cînd ies afară, în curte, ca să lucrez.

— Lucrați în curte ?

— Da unde ? Afară, în curte, pe coamă, cînd cum. Cînd e soare lucrăm sub soare, cînd e ploaie lucrăm sub ploier, numa iarna mă trag la fereastra bucătăriei că este mai multă lumină și-i cald. Că o doamnă de la București s-a tot ținut să mă învețe a picta umbrele : iei umbra de la ăsta și o dai la ăla și de la ăla la ăla. La început m-am înspăimîntat. Se făcea întuneric pe tot tabloul. Dacă s-a terminat cu pictura me ? Da iată că de la o vreme am observat eu că nu-i primejde : lucrînd în curte am băgat seama că atunci cînd se lăsa soarele după coastă și cădea umbra, venea ea singură și pe pictura mea.

Pentru cine se bucură

Și iată că a doua zi dimineața m-am trezit într-un peisaj schimbat. Ploaia nu ploua, lumina lumina, se vedea iarba, iarba era plină de oameni și oamenii se uitau peste gard. Dar nu ca din întîmplare. Fără prefăcătorie. Nu ca să întrebe în treacăt ceva. Casa este în iarbă, de jur împrejurul casei este gard, de jur împrejurul gardului erau oameni. În mijlocul curții, cu gesturi mari în cămașa de cînepă, Ion Niță Nicodin vorbea și rîdea. Lepădase mantila de lînă și se pregătea să înceapă a picta.

— Pictați totdeauna cu spectatori ?

— D'apoi cine vrea se uită cine nu vrea nu se uită.

— Se uită destul de mulți.

— Se uită dacă le place. Mai vin și iarna și-ntreabă. Eu le spun : așa și-așa. Femeile se miră mai tare, bărbații nu.

— Ce-a zis lumea din sat cînd v-ați apucat de pictat ?

— Cînd m-am apucat să pictez și m-am dus pe coastă cu capra (șevaletul), văd femeile cu cornu cîrpii-n gură : mă, săracu Niță, îmi pare că-i stricat la cap. Și se cruceau. Așa că la început au rîs. Pe urmă a trecut vremea. M-am mai dus pe colo, am mai vîndut cîte-un tablou, m-am mai dus pe dincolo. Au zis : mă, nu-i nebun. Acuma au început să mă stimeze. Mai le fac și lor cîte-un tablou.

— La comandă ?

— Da. Unii vor să-i pictez pe ei. Alții pe alții. Un om mi-a zis s-o pictez pe muiere-sa cum se uită în apă și se piaptănă. Da pînă a fost gata tabloul ea a murit.

— Că ați fost în Iugoslavia știu ?

— Știu.

— Și că ați luat premii ?

— Știu.

— Și că ați expus în Italia, la Copenhaga, la Oslo, la New York și la Varșovia.

— Știu ei. De toate știu. Numa eu nu mai știu ce și unde, că de pictat am pictat 500 de tablouri dar am aicea numa ce se vede pe pereți.

— Une sînt tablourile ?

— D'apoi asta vă întreb și eu pe dumneavoastră, că de trimes am trimes în toate rîndurile, la toate expozițiile la cîte mi-au cerut, da de venit înapoi nimica n-a venit : nici tablourile nici știri.

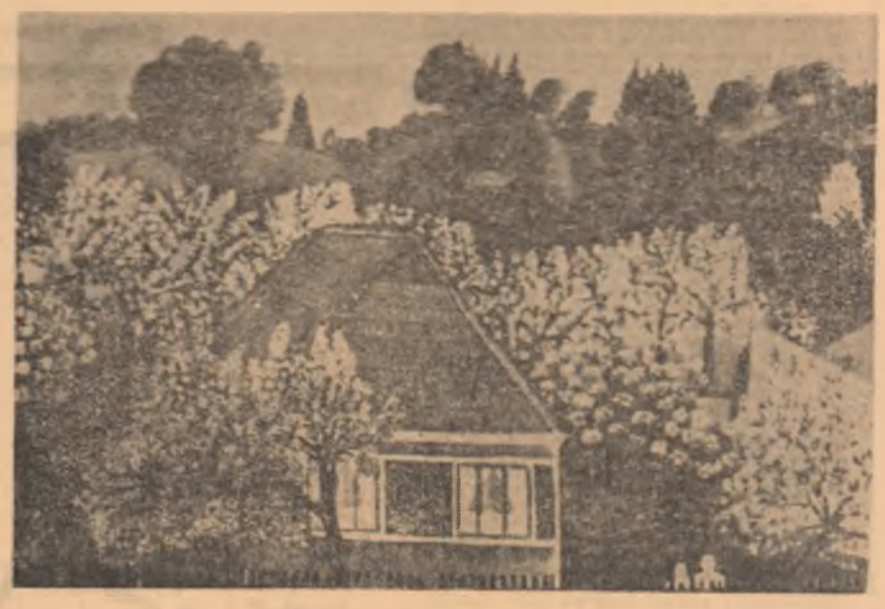
— Și-atunci de ce mai trimeteți, că și-acuma lucrați tot pentru o expoziție. Nu vă oare rău să le-înstrăinați ?

— Ba-mi pare. De multe ori zic că nu mai trimit. Dar pînă la urmă îmi iau singur seama și mă gîndesc : lasă să vadă și alții, că dacă le place și lor cît îmi place mie, se bucură.

— Sînteți așa mulțumit de ce faceți, badea Nicodin ?

— Sigur că sînt. Că dacă n-aș crede că tabloul pe care îl fac este mai presus decît tot ce-am făcut pînă-acuma, n-aș mai putea să lucrez.

Sânziana Pop



Tablouri de ION NIȚĂ NICODIN

de aproape

Culoarea rostirii

Atît de simple ne par nouă aceste lucruri povestite de pictor. Privim pe dealuri ; e așa cum spune el, privim tabloul, mireasma arborilor alta este, parcă mai proaspătă, cu toată puterea te aruncă în imensitatea vieții. Și toate lucrurile naturii par de nerecunoscut prin felul în care artistul le leagă între ele, le împerechează în fiecare moment. Și poate fi adevărat, că oamenii care trăiesc în același mediu au simțul proporției diferit, iar la cei care trăiesc departe, simțurile diferă și mai mult. Pentru mine, omul e mai urias decît copacul, pentru pictor, copacul tocmai a vărsat din el omul ca pe o gingașie frumoasă. Pentru pictor lucrurile cele mai neînsemnate par cele mai importante și este dezvăluit ce e îndărătul lor. Deci ne-am aflat în fața artistului și am privit în același timp și totuși am văzut altfel. Un deal pe care se lucrează ; mi se pare ca într-o oglindă deformată, o gură de vulcan proaspătă care se pregătește să-i înghită pe lucrători. Trăim același timp cu artistul, privim aceeași lume, dar perspectiva noastră e diferită. Poate din pricina stării noastre sociale și spirituale diferite, poate din pricina sentimentului puternic al naturii care îl eliberează pe țăran și-l face să se desfășoare în toate sensurile liber.

Pictorul e un om bun datorită vastității orizontului său, datorită viețuirii pe un tărîm în care cresc păduri și animale, păsări și plante, datorită vastelor ruine, istoriei pe care o are în el cu mii de întîmplări. Le recunoastem acestor artiști populari dreptul de a face ordine în haos, de a muta un munte în alt loc decît a fost în ordinea noastră spirituală, de a face vizibil chipul dumnezeiesc al tristeții și bucuriei. Vanitatea noastră e mică față de cel care ne răstoarnă cu atîta convingere perspectiva și ducîndu-ne de nas și rîzînd hîtru de noi ne poartă prin lumea lui și facem această călătorie plină de primejdii și peripeții. Felul desfătării e unic. Sîntem contrazisi la fiecare pas : pictorul spune una și tu vezi alta. Nimic altceva decît splendoarea unei fantaste ordini.

Tablouri repovestite

Focuri la groapa olariului

Cînd se duc oamenii la muntele Găina, întîi se opresc la groapă și acolo între ferigi fac focul. E mai adăpost acolo. Se vede focul,

se văd și oamenii. Dacă e rece le e somn. Mai joacă, mai beau, mai mănîncă pînă vine ziua.

(Ferigile sînt înalte cît niște palate, focul e mic ca un mugure roșu, din el se ridică fumul ca niște coloane mari de piatră răsucită. Cel mai important lucru e acest fum ca ruinele de la o catedrală surpată. Oamenii mici ca adierile de vînt, de fapt ca niște slujitori umili ai palatului de fum. Te-ai aștepta să vezi furnicile urcînd cu stăruință aceste mari coloane, să vadă și ele văzduhul).

Obiceiu în cătunul Bale

La duminica Tomii în fiecare an, oamenii se duc la morminți. Acolo dau ei de pomană morților. Dacă au : oluri, colaci. Eu chiar m-am dus, dar nu să-mi dea. Dar mi-au dat. Și eu am dat ce-am primit la o țigană.

Vedeți, toți sînt în doliu numai țiganii în roșu. Se zice :

Săraca țiganca mea
De-o fost bună, de-o fost rea,
Mi-am ținut casa cu ea.

Pomii sînt înfloriți și sus se văd femei cu bucium. Cireșii în floare.

Pe Bihor era neaua. Și aici femei cu tulnice și oi, căci vitele n-au fost duse, nu țin la frig. Oile sînt îmbrăcate de iarnă.

(Un tumult puternic precum în infern : oameni în negru și oameni în roșu valuri albe și roșii. Urcă fără încetare pe verticală alte imagini. Femei cu buciume crescute din creștetul celor de jos, și cei de jos urcați deasupra cireșilor înfloriți. Și ultimii de sus atingînd cu creștetele norii. Ca niște ciudați acrobați pe vîrfurile copacilor, în realitate piramida vieții).

Nunta la Brusturi

E iarnă. Acolo se văd oamenii cum se duc. Au ieșit de la biserică.

Se vede cum pleacă la mire acasă, cu cai zorzonați, cu sănii, cu lăutari, în frunte viforul. Se fac multe nunți fără sanie, mai mult pe jos se fac.

Mie mi-a plăcut să pictez cu sănii.

Acolo e linia de înaltă tensiune ce trece prin sat. Brazi încărcați cu zăpadă. Sus e vîrful Dobrin, departe e cătunul Drăgășești, la stînga cătunul Dalilești, în vale cătunul Nicodinești unde se petrece nunta. La noi iarna se fac multe nunți, sînt mai liberi oamenii de la lucru. Am lucrat 6 săptămîni la tablou, în ianuarie și februarie.

(Alb orbitor, orbitor. Totul alb vioriu și ce se descopere iese din acest alb rostogolit ca vocile cărnii de copil. Un fast de culori fără seamăn. În vioriu se rostogolește biserica galbenă cu turla albastru deschis, caii portocalii încălecați de muzicanți îmbrăcați în toate culorile. Fără încetare culorile se zbat să iasă din culoarea zăpezii. Par ținute de o gură albă, cum vine poate fără o pastră colorată în gura ei infernală din care albul fierbinți zvîcnesc. Și tot pelerinul [illegible] de sidef ai stîlpilor de [illegible] pe care i-am căutat pe toți drumurile de la Brusturi la Hălmagiu și nu am găsit această armonie aeriană alăturînd un vrăn de petrecere adusă de vînt. Parcă am fost la această nuntă și m-am [illegible] de acolo cu blănuri albe, grenade de [illegible] și lumi.

Cu vitele la munte

La noi se obișnuiește ca la începutul lunii mai să se plece cu vitele la munte, oamenii își fac colibe acoperite cu plăci și o poiată din nuele pentru vite. Soarele e după deal. E amurg. Și oamenii și femeile se pregătesc pentru noapte. Ce fac ? De [illegible] Sting bureți din pădure la [illegible]. Asta de aici a terminat mai repede. Femei se văd, au dat carturile. Au mulș vacile. Se duc să fierbă lapte pentru seară. Aici șed, acolo duce apă cu ulciorul. Duc și lemne. Cele mai puține mai sus de colibe. Se vede [illegible] și o fată. Feciorul nu e de pe-aici, a venit să dea [illegible] cu fata. Și-a zis : Oare am loc aici ? Caută loc pentru noapte. Departe se vede cîrdul lenășești și vacile roșii. Peste noapte pun mulgarele. Lîngă coteț un prepeleac cu [illegible]. Fagi bătrîni și brazi tineri. Departe cerul care nu se poate vedea, ca soarele s-a dus după deal. Viții joacă și fug. Două femei mulg vacile jos.

(Înaintea căderii nopții o sfîntă mișunare. Un furnicar întunecat și semiluminat. Trăiesc din plin amurgul. Înaintea nopții toate viețuitoarele au mica lor viață personală, hotărîți să nu piardă nimic din drepturile ei. Deprinderile și dorințele la scară mică, înghițite toate de ceva cu mult mai mare. Somptuoasă și fraternă pe prim plan : natura care ocrotește acest furnicar).

Casa lui Trăienuț din cătunul Pătruțești

Era înainte o casă cu paie. Îmi pare rău că n-am făcut casa veche cu paie alături. Gospodărie nouă. Acolo-s brazii, aici niște pruni înfloriți, că tocmai înfloriseră. O căpită cu fîn. Jos se dă de mîncare la porci. Dumnea doi stau de vorbă.

(Casa lui Trăienuț din Pătruțești e roșie. Mirosse a fîn și a pom înflorit. Prunul cu flori taie exact casa pe mijloc, parcă e coloana de os a unui pește marin. O casă roșie cu sîra spinării de prum înflorit, ăsta e casa lui Trăienuț. Și vechea casă pe care pictorul regretă că n-a făcut-o, a curs în căpița aceea de fîn și stă acolo topită mirosind a cămașa veche).

Cătunul Bălc

Văzut cu case noi. Nu au case vechi. Erau case cu paie acum cîțiva ani. Departe se vede un sat de călugări. Pomii-s mari, înfloriți. Oameni care lucră și șomariul dă indicații să planteze. Is răi de gură șomarii.

(Toată partea de jos a tabloului sînt numai flori roz, albe, sidefii. Deci pe un morman de flori se ridică dealul întuneca: pe care lucrează oamenii. Vînătorul care dă indicații e verde tot și are un deget ridicat în sus. Îi ceartă deasupra pomilor înfloriți. Dealul cu oameni e ca un triunghi sau ca o ciudată lectică deasupra pomilor, peste ea începe din nou pădurea verde și îți vine să întrebi dacă am da verdele la o parte ce am mai descoperi și acolo ?)

Tablouri de ION NIȚĂ NICODIN

Iancu vine la Brusturi cu castea

În fruntea lanciu și în stînga căpitanul Foișa. Pînă departe se vede castea. În dreptul [illegible] Tuleștii au ieșit femeile și văd castea. Cîțiva pleacă și se [illegible] în casă. Era înainte cîrdul roșii. În față mărcenii cîte fagi și departe pădurea albastră, nu s-a putut distinge că e departe. Iancu e îmbrăcat cu cioareci, cu piele de urs peste hubărăcănie cum zice Andrei Mureșanu. Iancu mergea peste munte pe un cal cu ager curs ! Și peste îmbrăcăminte purta o pele de urs. Cușma lui Iancu e mai albă. Se văd pistoalele, la gît are cravată cum purtau pictorii înainte, calul îi alb, a avut trei ani roșcat, iar și alb. Căpitanul Foișa are hubă neagră și cușmă la fel.

(Pe un deal curg la vale rînduri de pomi. Sînt e făcut din oameni. Printre arbori au mai rămas rătăciți cîțiva ostași, alții acum în sufle și privindă pe cei din față. Iancu e în fața tuturor. Toate culorile sînt îndreptate către el, a mișcarea a evoluție. Calul lui Iancu pare o pădure de [illegible] care privește și el către căpitan. Se [illegible] tăietă a pămîntului a văzduhului [illegible] în ele castea. În pădure toate sînt atrase de chipul eroului. Se că adăugăm dealului și un [illegible] naiv [illegible] cu pod alb de zăbăr).

La cules de mure

La munte se obișnuiește să se culeagă mure, cînd iarba crește și vitele au mîncare destulă. Aici sînt fagi ruginii, aci brazi. Femeile astea culeg mure și le pun în cosară, altele culeg măceșe. E umbră, nu se vede bine.

(O tufă mare cît un arbore : jumătate cu fructe roșii, jumătate cu fructe albastre. Femeile culeg din [illegible] pom dintr-o parte mure dintr-alta măceșe).

Război și pace

Am vrut să arăt cum e pe timp de pace cum petrec și se bucură oamenii și peste deal e război. Cîtă nenorocire aruncă cu bombe, o parte ard. Scopul a fost să hulesc războiul. Unde e pace se vinde miel pentru copii. Bătrînii se uită la joc. Sus doi pădurari beau pe un bostean. Colo, fete mai urîte pe care nu le ia [illegible] la joc. Lăutari. Colo un castan vechi și sub el lume.

(O jumătate din tablou e roșu cu contururi negre, cealaltă cu multe tonuri de verde, galben. Ca în imaginile apocaliptice zugrăvite pe pereții bisericilor de țară. Binele și răul ca avertizare. Unde e rău oamenii ca niște monștri primind în cap bombe, alții în mijlocul flăcărilor. În fiecare zace o spaimă zornăitoare care le schilodește mutrele. Îți vine să plîngi dar să și rîzi în hohote. Unde e bine oamenii stau ca în pătrățica fagurelui de miere, așteptînd să le curgă în cap soarele).

La plantatul brazilor

Brazii se plantează printre mesteceni. Cu timpul brazii cresc iar mesteceni se cojesc și încep să se usuce. Bradului îi place să crească la umbră. În față e o fîntînă. Acolo sînt puieții.

(Trunchiuri albe în cădere și trunchiuri negre semețe. Parcă s-ar scoate mesteceni, batoane albe de zăbăr în pădure. Oamenii ascultă cu toții de degetul ridicat al pădurarului, o mogîldeață verde ca o insectă de iarbă. Parcă s-ar scoate oase albe și s-ar înfige altele negre. Dar ce se petrece aici în pădure, la fel ca în toate tablourile, e înghițit de restul peisajului, de cer (de dealuri).

Portretul pictorului cu muierița

Acolo sînt eu cu muierița. Eu sînt mai mare, ea e zgîrcită, adică mai mică. Nu e gata. Mai am ceva de pus la el.

(Pe două scaune la o oarecare distanță un bărbat mare cu capul imens, pieptănat cu grijă și o femeie măruntă pe un scaun mai mic, pare a spune : marile întîmplări nu au nevoie de cuvinte. Muierița încruntată, în broboada ei ca egiptencele. Pare fiica pictorului adusă acolo cu forța ca s-o picteze. Mînia muierației și marea seninătate a pictorului. La ce s-or fi gîndind fiecare ? Se vede partea invizibilă din ei. Și minutul acesta e cît veșnicia. În camera în care am dormit m-am gîndit la ea : cum întinde cerceafuri, cum rînduiește dulapurile, cum face focul și mîncarea, cum o fi muncind pămîntul așa de gingașă și la bărbatul ei semet, înalt, profetic umblînd cu nepoata de cinci ani pe pieptul său agățată ca un mușchi de pădure proaspăt).

Gabriela Melinescu

Tudor George :

Vitralii sparte dintr-o frescă De catedrală baladescă

III. Anii de fum

Spre primăvară,
les de sub pămînt
Ogari de fum,
care-și întind subțire
Un trup de plastilină,
fumegînd
Printre ciulini și hălării onire...

Îi cad prin bărăgan,
stîrniți în zori
Ca duhul celor morți,
cum se-ntîiripă,
Din brazda spartă urcă, plutitori,
Zăvozii sumeri, —
parcă-ntr-o aripă...

Întîi sînt șerpi,
pe urmă se prefac
Ogari de ceață
și se-adună-n haită
Spre Igdrasil, la Marele-Copac,
C-o nebuloasă dînd în preajma-i raită...

Pe urmă, după ritualul dans,
În pălălae mari se rup, în cete
De fumegaiuri moi,
căzute-n trans :
O stea de mare cu mișcări încete...

Astheria incertei galaxii
Își smulge părul,
brațele-și distramă
Și cîte-un fald apucă-nspre cîmpii,
Mulînd sculpturi în marș,
oștiri de-aramă !...

Oștiri romane, trace, trec în trap ?
Or Lisimach ?
Ceambul de turci,
or hoarde ?
Pierdute sub al colbului valtrap,
Se vor topi
sub soarele ce arde...

. . . . . .

Or, alteori,
din Marele Lasou
Al umbrelor ce-n zori se-nvîrtoșază,
Un abur vast,
cu coarnele de Bou
Se va desprinde dintru-ntîiaș rază...

Va fi convoiul Marelui-Baal
Descălțușat din fum, din lumea-aialtă,
Urcîndu-se-ntr-un colb monumental
De bivoli și turmaci făloși,
spre haltă...

Spre Dunăre,
s-or buluci-n pas lent
Fantasticele negurease turme
Și urzindu-și colbul evident,
Topi-se-vor,
sub soare,
fără urme...

. . . . . .

Ți-a năzări
din Marele-Vîrtej
Un braț desprins spre pusta dobrogeană,
Smulgîndu-se ca un harbuz din vrej
Și năzărindu-ți
herghelii în goană !...

O goană ralenti
de cai buleci
Că-n val-de-val,
părelnic,
se acuplă :
Spumoasă, viziunea ta-ți petreci
Printre tritoni,
plutind pe-o mare suplă...

Centaurii
îi vei vedea atunci
Și amazoane-n dildoră,
prin stepe,
Involvorînd edenicele lunci
Cu armăsari cîrlani
și june iepe...

Veți călări pe colb,
precum un Vînt
Spre Marea-Neagră-n iureșul de coame,
Printre ciulini
și valuri spumegînd, —
Apollo-n sceptrul Lui
să vă distrame !...

. . . . . .

Și-un braț-de-nord
va apuca-nspre munți,
Smulgînd din Trunchiul-Trupeș
svelte șaluri, —
O hăituială de gonaci cărunți,
De spelbi ogari,
topindu-se pe dealuri...

Îi vom urma,
prelinși printre arbuști
În „halali !" de sîngeroase hestii,
Zărindu-i
tot mai lungi,
tot mai înguști,
Mai ogăriți,
tînjind niscai sugestii...

Ogarii lui Acteon !
Poate că
Or fi ogarii crinceni ai Dianei, —
Sortindu-l cerb, —
și-apoi, sălbatecă,
Osîndei alor lui,
să-l dea prigoanei !

Prelinși ogari
de trunchiuri se distram
Pierzîndu-și cîte-un șold,
un stuf de coadă,
Precum omătul spînzurînd de-un ram,
Cînd Primăvara-i gata de paradă !

Se pierd ca picla-n cringul de scoruși
Ogarii-ntărîtați la vînătoare,
Topiți în Mit,
cu bourii apuși
Iar cei rămași,
se sting
cu limba-n soare !

. . . . . .

Fata Morgana !
Tînc uitat în cîmp
De hunii mei,
plecați în vînt să are, —
Io am crescut vizionar și timp,
Ca un dovleac păingănit de soare !

Dar aburii acelor primăveri
Mi-au fost, desigur,
pieptăraș, au scutec,

Și leagănul întîiei adieri
Mă leagănă cu visuri
care nu trec !

Cînd mai crescui,
priveam, avid, pe Cer
Cirezi și haite,
herghelii,
cai, bouri, —
Și vulturește-am prins acel mister :
Că-s aburi din pămînt,
că-s doar ecouri...

Și rătăcind prin Marele-Ecran
Cu trecerea acelor fresce vaste,
S-a pîrguit,
ca-n fruct,
în ochiu-mi stran
Imaginea copilăriei noastre !

Copil al unei Delte ce-am rîvnit, —
Mi s-au nălțat în suflet
stîrci,
egrete.

Și pelicani
și vulturi stinși în Mit,
Blajine dropii — fumurii regrete...

Iar scrisul meu cel fumegos,
de-acum,
E doar o lincezită dioramă,
E-un trup inert,
dintr-un Eden-de-Fum,

Prin care
Clipa-albastră
se distramă...

Bujor Voinea

Afară

Știu sîngele lumii, departe.
Prin sita de ploi risipite
Oceane mai verzi decît lumea
În rugul licorii topite.

Livezile verzi, înflorire,
Polen arzător și risipă —
Un stol răscolit în iubire
Sălțînd fumuriu din aripă.

Întorc undeva un cuvînt
Sau capul pe umăr pe-o parte —
O stea infinit de subțire
E-o stea infinit de departe.

Nu văd nici un loc, nici un loc
Pe drumuri de praf călătoare,
Doar pulsul șoptit ca un abur
Deasupra cafelei amare.

A. Carenina

Flamura albă

În zori am văzut luceferi zimbind
Sub flamura albă a luminii
Iar pe întinsul albastru, sihastru, tăcut
Rătăcea visul nopții cu stele.

Puzderii de aur sclipeau tremurînd
Sub blînda adiere din leagăn
Și cădeau pe pămînt nestematele puteri
Zămislite de tainica clipă.

Dar luceferi zîmbeau prin voalul din zori
Ca pruncii în brațele razei
Și încet cuprindeau azurul din vis
Și-i duceau spre luminile stinse...

autobiografie

Descoperirea identității

Încercînd să stabilească raporturi în stare să ducă la disocierile cele mai subtile, critica structuralistă a încercat să delimiteze cu exactitate autobiografia de roman. Redusă la esențial — ne spune Jean Starobinski, într-un studiu publicat în **Poetique** — autobiografia pune în primul rînd problema unei identități între povestitor și eroul narațiunii. Nu e greu să ne dăm seama că realizarea unei literaturi autobiografice în stare „pură" este greu de presupus; avînd în vedere trăsăturile ei distincte, tranzacții cu alte genuri ale literaturii intime (memorii, eseu, jurnal) se fac în mod natural. Un text autobiografic, este de părere criticul citat, poate fi contaminat de evenimentele istorice, sociale, la care eul autobiografic a fost martor și în acest caz întrepătrunderile cu memorialistica sînt de neevitat. Alteori datarea foarte exactă a diferitelor momente ale redactării, precum și tendința autorului de a face tot felul de reveniri cu privire la propriul lui trecut, apropie autobiografia de jurnalul intim. Precizînd că textul autobiografic trebuie să fie în primul rînd o **narațiune** și nu o **descripție**, nu ne este greu să descoperim în discurs un „corp străin". Și dacă narațiunea trebuie să fie retrospectivă și liniară, va cunoaște de asemenea și construcții epice dintre cele mai complexe, ceea ce ar constitui încă o abatere de la niște canoane foarte stricte. Alteori vom întîlni într-o autobiografie pagini de eseu pur sau portrete, prezența tuturor acestor elemente eterogene tulburînd și ele narațiunea ideală autobiografică.

Prezența acestor elemente străine — ne spune Philippe Lejeune într-un eseu publicat tot în revista amintită mai sus — nu este decît o problemă de dozaj sau de ierarhie. Pornind de la aceeași precizare ca și Starobinski — necesitatea identității dintre autor, narator și personaj — Philippe Lejeune va încerca, așadar, să delimiteze autobiografia de celelalte genuri. Demersul său însă nu se va baza pe o analiză interinsecă a funcțiilor textului, a structurii lui interne, ci pe modul de lectură; cu alte cuvinte, pe contactul care se stabilește între lector și autor, pe un anumit pact care îi leagă pe unul de celălalt. În acest fel autobiografia fiind definită mai mult ca un mod de lectură decît ca un tip de scriitură, disocierile se fac totuși pe baza unor elemente oarecum exterioare textului.

Starobinski va fi mai atent la text, căutînd să-l implice cît mai mult, ocupîndu-se de stilul autobiografiei. Stilul acesteia — ne spune criticul francez — nu este decît indicele relației dintre cel care scrie și propriul lui trecut. Prin stilul autobiografiei cel care vorbește se relevă celuilalt. Această calitate a stilului prin care se subliniază importanța prezentului în actul scrierii pare însă a sluji mai degrabă arbitrariului narațiunii decît fidelității față de amintire. În acest fel conținutul narațiunii (strict autobiografic) poate adeseori să scape, să se piardă în ficțiune. Trecerea de la real la fictiv se va face în astfel de cazuri pe nesimțite, fără ca textul să anunțe, delimitînd în vreun fel, această trecere.

Pornind de la cele spuse și încercînd să ieșim din domeniul strict autobiografic, nu ne va fi greu să distingem diferite forme de povestire la persoana întîi (persoana întîi folosită spre a stabili un raport comun între reflecția prezentă și multiplicitatea de fapte revolute), **forme care țin de atitudinea pe care o ia naratorul față de propriul lui trecut.** Rousseau, de pildă, vrea să-și recupereze trecutul prin scriitură, el vede în trecut un fel de paradis pierdut, spre care se întoarce cu nostalgie. În povestirea picarescă trecutul e, în schimb, un timp deficitar: cel al slăbiciunilor, al erorilor, al expedientelor. Personajul ajuns la o anumită stare, la o anumită respectabilitate, se întoarce spre un trecut aventuros, privindu-și spre acesta o privire ironică și condescendentă. Pentru eroul unei asifel de povestiri prezentul este un timp al repausului, în sfîrșit meritat, o vîrstă a adevărului și a lucidității. Urmărind disocierile lui Starobinski ne putem întrebare dacă Proust ne permite să subliniem aceeași ruptură între cele două timpuri: cel al faptelor revolute și al povestirii care se face în prezent. Căci romanul lui Proust (la nivelul scriturii, bineînțeles) ne dă mai degrabă impresia unei anumite simultaneități a celor două timpuri, de unde, probabil, și remarca unui exeget al acestuia care susține că naratorul din **Căutarea timpului pierdut** nu are nici o vîrstă de fapt, fiind vorba de un eu care împietrește — spre deosebire de toate celelalte personaje din roman care evoluează într-un timp distrugător și fatal pentru ele — încît noi nu știm ce vîrstă are respectivul erou la sfîrșitul povestirii. Analizînd un text filozofic medieval, Starobinski va remarca existența celor două timuri, cel elegiac și cel ironic, dezvoltîndu-se în aceeași povestire în mod succesiv. Tonul elegiac (omul originilor posedă fericirea și inocența în raport cu această fericire primă prezentul este un timp al degradării și coruptiei, așa cum se întîmplă la Rousseau) și tonul picaresc (omul la începutul existenței sale este o ființă în care adevărul este încă adormit, supus greșelilor, încît în raport cu această obscuritate inițială, prezentul este un timp al reflecției lucide, al conștiinței) iată deci trecutul îmbrăcînd în literatură două forme distincte: el poate fi obiect de nostalgie sau, dimpotrivă, obiect de ironie. Orice narațiune la persoana întîi — și precizarea se face așa cum am văzut pornind de la povestirea autobiografică — va fi obligată să cuprindă această relație între trecut și prezent în funcție de care se stabilește tonul povestirii.

Revenind la identitatea dintre autor, personaj și narator, identitate care se realizează folosind persoana întîi, așa cum am văzut, Philippe Lejeune nu evită să scoată în evidență unele excepții pe care narațiunea autobiografică le-ar putea cunoaște, excepții derutante în stare să „tulbure" pe cel care caută să dea autobiografiei o definiție foarte exactă. Există de exemplu narațiuni autobiografice în care personajul principal al povestirii nu folosește persoana întîi, povestirea făcîndu-se la persoana a treia. „Identitatea — spune Philippe Lejeune — nestabilită în interiorul textului prin prezența lui eu, dar stabilită indirect fără nici un fel de ambiguitate prin dubla ecuație autor=narator și autor=personaj, chiar dacă naratorul rămîne implicit". Această formă, biografia scrisă la persoana a treia singular, poate să fie produsul unui extraordinar orgoliu (comentariile lui Caesar sau memoriile lui De Gaulle, sau din contră produsul unei umilințe extreme (autobiografiile religioase vechi). În amîndouă cazurile naratorul își asumă, față de personajele sale, distanța privirii istorice sau cea a eternității, ceea ce justifică respectiva detașare și folosirea celei de a treia persoane. Persoana a treia (în locul obișnuitului eu al autobiografiei) mai poate fi folosită pentru a marca o anumită depărtare ironică față de persoana proprie. În **Modificarea** Michel Butor va folosi, după cum bine se știe, persoana a doua singular și va naște în jurul acestui procedeu foarte multe discuții. Dar și textele autobiografice vor folosi uneori discursul la persoana a doua, în momentul cînd eroul vorbește cu el însuși. Exemple de acest fel literatura autobiografică ne oferă, e adevărat, cu destulă zgîrcenie, dar discutarea lor este necesară pentru a nu confunda problemele gramaticale ale povestirii cu problemele de identitate.

Plecînd însă de la formele cele mai frecvente pe care le cunoaștem (acele povestiri autobiografice, în care personajul se mărturisește la persoana întîi) și în cazul acestora pot apărea unele situații dificile și dacă nu sînt încă să zicem, cunoscute, virtual pot apărea, sînt posibile. După cum se știe numele personajului care povestește trebuie să coincidă cu numele autorului de pe coperta cărții, dar ce ne facem — se întreabă pe bună dreptate Philippe Lejeune — în cazul unei autobiografii al cărei autor este anonim? Să spunem că e vorba de un manuscris găsit, procedeu folosit frecvent în literatura de ficțiune, nesemnat și inedit? Sau dacă cineva vrea să-și povestească viața fără să-și spune numele, înseamnă că opera respectivă nu mai este autobiografie? Operînd cu niște elemente pur formale și care nu se bazează pe o analiză a structurii specifice a textului, după cum am mai semnalat, criticul în cauză recunoaște singur anumite limite ale precizărilor sale. Este imposibil ca vocația autobiografică și pasiunea anonimatului, ne declară Philippe Lejeune, să coexiste în aceeași ființă. Argumentul, putem să remarcăm, nu este prea de neatacat. Dacă rămînem pe planul strict al analizei interne a textului, deosebirile dintre autobiografie și romanul autobiografic sînt inexistente. Toate procedeele folosite de autobiografie cu care scriitorul caută să-l convingă pe cititor de adevărul celor spuse, romanul, opera de ficțiune, poate să le imite și adeseori le și imită. Nu imită oare romanul secolului al XVIII-lea forme ale literaturii intime (romanul epistolar, cel memorialistic etc)? Pentru a trage o netă linie de demarcație între romanul autobiografic și autobiografie, autorul studiului la care ne referim va face o foarte precisă delimitare între **identitate și asemănare**. **Identitatea** este un fapt imediat sesizat, ne spune criticul, acceptat sau refuzat la nivelul enunțului. În schimb **asemănarea** este un raport, subiect de discuție, de nuanțări infinite. **Identitatea** va presupune întotdeauna niște texte cu caracter **referențial**. Prin opoziție cu orice forme de ficțiune, autobiografia și biografia sînt, așadar, texte **referențiale**. În acest fel, ele intră în aceeași categorie cu, să zicem, discursurile istorice sau științifice. Ca și acestora, autobiografiei i se propune să aducă o informație asupra unei realități exterioare textului, supunîndu-se la un fel de verificare. Autobiografia va urmări prin urmare nu efectul realului, ci imaginea realului. Paradoxal însă, și spre deosebire de discursul istoric sau cel științific, chiar dacă autobiografia respectivă este complet falsă, pactul referențial nu este anulat. În clipa în care referința la realitate se face și abia acceptate concluziile acestei referințe, chiar dacă sînt negative, nu pot schimba caracterul autobiografic. Romanul autobiografic operă de ficțiune și în care identitatea nu este afirmată, va trezi la cititor dorința de a găsi asemănări cu lucruri reale. În cazul autobiografiei, identitatea fiind afirmată, cititorul va nutri dorința de a căuta diferențele, depistînd erorile și diferențele.

Poate că pornind de la aceste disocieri ne-am putea explica ideea, de mare circulație, conform căreia romanul ar putea fi mai adevărat decît autobiografia. Citind pe autori ca Gide sau Mauriac, Philippe Lejeune relevă modul în care scriitori de talia lor reușesc prin autobiografie să-și subliniere opera, potențînd-o la maximum. Reținem din lucrările celor doi critici — mai sus amintiți — rigoarea demonstrației și efortul de a da comentariului maximum de eficacitate critică, chiar dacă uneori, așa cum am spus, disocierile nu se realizează la nivelul analizei interne a textului.

Sorin Titel

GOTTFRIED KELLER: Autoportret

GOETHE: Portretul Christinei Vulpius

Vinovatul este Proust

Romanul, acest gen proteic — fapt demonstrat atît de geneza și evoluția lui, cît și de varietatea modalităților sale artistice care nu au întîrziat și nu întîrzie să asimileze însușiri ce li se par proprii din celelalte specii marginale — refuză cu obstinație orice definiție. Cred că numai un neofit crispat în evaluarea critică a romanului are rizibilul curaj de a-i stabili frontierele apelînd de exemplu la eseul lui Camil Petrescu „Noua structură și opera lui Marcel Proust", eseu care de altfel datează de aproape o jumătate de secol.

Dar în spatele operei se află întotdeauna nu doar un travaliu literar și o expresie nouă, ci și o personalitate, adică autorul și angajamentul personal al acestuia. De aceea, explicarea operei literare prin biografia scriitorului a fost și rămîne o metodă de cercetare literară. Valabilitatea ei a fost pusă la îndoială de către Proust în memorabilul său „Contre Sainte-Beuve", iar recrudescențele — indiferent de aspectul pe care l-au îmbrăcat — culminînd cu psihobiografia, au cunoscut imediata blamare a unui Michel Foucault („le „Hon" du père" — Critique, nr. 178), Jacques Lacan („Ecrits", Seuil, 1966) și a altora.

Însă nu aceste generalități cunoscute ne interesează acum, ci o relație mult mai subtilă care s-ar putea stabili între roman și substanța lui, aceasta din urmă tratată ca autobiografie, jurnal de zi sau memorii.

Dacă unora expresia de „roman autobiografic" li se pare perimată sau de-a dreptul falsă, susținînd cu intransigență că ori este o autobiografie ori este un roman, personal consider că nu există operă în general și în special literară care să nu fie puternic marcată în materia sa de elementul autobiografic. Această convingere îmi amintește de mărturisirea lui Fellini, într-un interviu recent, că pînă și în realizarea unui scurt film care nu face altceva decît să redea mișcările unui peștișor, artistul ar fi profund autobiografic.

Mă grăbesc să precizez că simpla autobiografie ca scriere în care o personalitate își povestește viața nu intră de drept în domeniul literaturii beletristice, soartă de altminteri hărăzită și memoriilor (și ele scrieri de esență autobiografică) și amintirilor, nenumărate, din care am putea consemna *Viața* lui Benvenuto Cellini, memoriile lui Augustin sau Goethe, iar la noi *Închisorile mele*, ale lui Slavici, *Amintiri din pribegia după 1848* ale lui I. Ghica, amintirile lui I. Negruzzi sau Gh. Panu de la Junimea etc. Este adevărat însă că, aflîndu-ne în fața Confesiunilor lui Jean-Jacques Rousseau, nu putem să nu le recunoaștem un caracter special, pentru ca fragilitatea unor compartimentări nete să fie cu atît mai evidentă cînd este vorba de *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă.

Odată ajunși aici este necesar să amintim — fapt de observație istorică — că „după Renaștere arta povestirii și-a mutat centrul ei dinafară înlăuntrul omului, de la fabulație la analiză, de la captarea interesului prin vivacitatea acțiunii la bucuriile cunoașterii interne a omului" (T. Vianu). În continuare, Wellek și Warren disting două tipuri de creatori, primul obiectiv îndreptîndu-și atenția asupra lumii exterioare — și un altul subiectiv care „analizează personalitatea, dorește să-și facă autoportretul, să se mărturisească, să se exprime pe el însuși". Neîndoielnic, ultimul tip poate face o declarație directă cu caracter autobiografic, dar diferența dintre această declarație și utilizarea ei prin introducerea în corpus-ul unei opere literare este imensă, fiindcă opera se organizează ca un produs inedit, recunoscînd o structură de o cu totul altă natură decît realitatea imediată și avînd cu aceasta raporturi integral diferite decît simplele memorii sau amintiri.

„Chiar și atunci cînd o operă literară conține elemente ce pot fi în mod sigur identificate ca biografice, în opera respectivă aceste elemente sînt rearanjate și transferate în așa fel încît își pierd întregul înțeles specific personal, devenind pur și simplu material uman concret, elemente integrante ale unei opere" (Wellek și Warren). În acest sens am putea aminti romanul *Adolphe* al lui Benjamin Constant, *Portret al artistului în tinerețe* al lui James Joyce, trilogia *Copilăria mea*, *La stăpîn* și *Universitățile mele* de Maxim Gorki, dar mai cu seamă *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust, impresionantă lucrare epică și memorialistică totodată. Această atitudine la Marcel Proust de metamorfozare romanescă a vieții sale, în întregime reconstituită, conduce, cred, la adevăratul roman autobiografic. Ceea ce nu este reconstrucție nu este nici roman autentic, iar situația lui Proust de a-și „retrăi" o viață întreagă prin scriitură constituie parcă pentru marele romancier și un fel de a-și căuta salvarea (vezi discuțiile purtate de Robert Sabatier, Jacques Petit, Alfred Kern și alții în jurul comunicării lui Pierre de Boisdeffre „Renouvelment du roman français par l'autobiographie" în „Positions et oppositions sur le roman contemporain". Actes et colloques Nr. 8, p. 63 (Strassbourg) — Paris, Editions Klincksieck, 1971). Necesitatea distincției dintre trăire și compunere, dintre impresie și expresie este, în cazul de față, de la sine înțeles, ineluctabilă.

Dar și în romanul care aparține tipului de creator „obiectiv", amintit mai sus, deci într-un roman care nu are nimic autobiografic (cel istoric, de pildă) autorul este implicat, deoarece personajele și lumea lor nu apar din neant și în nici un fel nu li se poate tăia cordonul ombilical care le leagă de acela care le-a dat viață. De unde și oportunitatea observației unui personaj al lui Raymond Queneau: „nu vă încredeți în povestirile inventate, ele dezvăluie ceea ce sînteți în fond".

Cu alte cuvinte, realitatea independentă de romancierul care o preia, o prelucrează și o înzestrează cu toate atributele necesare pentru a o ridica la rangul de valoare estetică, precum și ficțiunea pură, devin, inevitabil, operă autobiografică, tocmai fiindcă trec prin filtrul personalității autorului, influențate masiv de amprenta individualității sale. Mai mult, subiectul creator își proiectează tipul sau anti-tipul în mai multe personaje sau, mai bine spus, în toate personajele, evitînd în modul acesta un „eu" unic care nu ar face din roman altceva decît o lungă, simplă și, nu rareori, plicticoasă confesiune. Ca autor, te poți distanța mult de un personaj, pentru ca apoi să i te substituiți de-a dreptul, cedînd locul după un timp altui personaj ce își face apariția în scenă, această „stafetă" a personajelor camuflînd sau relevînd fragmente mai mari sau mai mici din personalitatea romancierului.

Să mai remarcăm și intricarea elementelor autobiografice și biografice în romanul contemporan, căci, pînă nu demult, scriitorul a fost obișnuit să creadă că se adresează unui anumit public și că în nici un caz nu ar putea avea de partea lui toată masa cititorilor. Pentru a ieși din acest impas autorul trebuie să se folosească de marea forță a romanului, aceea de a se reînnoi mereu, de a nu rămîne la formule canonizate oricît de mari au fost canonicii, de a trece peste „noua structură", peste „noul val". Romanul nu se poate închista nicicînd într-o modalitate oricît de novatoare la vremea ei. Faptul se explică simplu: romanul nu trăiește în sine ci pentru cititor, iar acesta din urmă este cel care impune noi și noi căutări, încercări, experiențe, dorindu-și, pe bună dreptate, un produs care să reflecte cît mai mult cu putință din uluitoarea bogăție a vremurilor contemporane; un produs la nivelul experienței lui practice și spirituale din chiar momentul în care ne aflăm. A surprinde cît mai mult cu putință semnificațiile grave ale societății noastre — iată menirea primordială a romanului contemporan.

SCHILLER: Cămătarul și poștalionul

Din această cauză structura sa este, la prima vedere, mai puțin clară și facilitatea lecturii redusă pentru cel obișnuit cu o scriitură unidimensională. Dar față de reproșurile pe care neofitul crispat în evaluarea critică a romanului (de care aminteam la început) cît de tonice sînt mărturisirile multor cititori de a se fi recunoscut într-un personaj sau altul, de a fi trăit și ei o situație similară, ca să nu mai amintesc de cineva care îți spune: cînd citeam cartea aveam impresia că particip și eu la scrierea ei, nu în sensul de a-i resimți „convenția", „artificiul" artistic ci, dimpotrivă, verosimilitatea personajelor în transformarea lor.

Nicolae Damian

Meseria de a trăi și meseria de a scrie

— Tinere, îl apostrofa redactorul revistei literat care tremurînd de emoție o adusese un nou vrednic de manuscrise, tinere, lucrurile acestea sînt foarte frumoase, dar nu sînt verdictice. Cititorul nu le poate crede. Sînt atît despre o dragoste din Insulele Spitzberg, or, domnule — așa cum mi-ai mărturisit — nu ai ajuns nici măcar pînă la Fălticeni. Cum vrei să te credem cînd scrii despre lucruri pe care nu le-ai trăit?

— Le-am trăit altfel, bîlbîie tînărul autor pe care de pagini tipărite.

— Altfel nu le ai scrie altfel, conchide redactorul bătînd darabana pe teancul de manuscrise.

Tînărul se scoală, realmente din obligeanță și plecă — nu înainte însă de a fi primit asigurarea că are totuși talent și că prin urmare se impune să mai revină.

Pe stradă gîndurile încep să i se așeze ceva, mai bine zis, încep să-i persecute. Deprimării de pe urma eșecului îi se lipește fierea amputînd:

„Dacă ar fi așa cum spune redactorul atunci numai n-ar putea face altceva decît poate să-și bată un jurnal de zi în care să-și noteze — cît de literar i-ar ajuta puterile — ceea ce îi trăiește prin oraș, numai să fi trăit evenimentele respective".

*

Dar este într-adevăr romanul o autobiografie? Și N.G. Wells în OMUL INVIZIBIL sau sir Conan Doyle în Sherlock Holmes? Ce ce să zic-ă poate permite tînărul autor să dacă eroii în Insulele Spitzberg dacă Jules Verne a călătorit în Luna? Și mai ales cum să știe un singur om atîtea, autobiografia trebuind să poată scrie orice romancier istoric sau de aventuri etc.?

Este interesantă strădania unor biografi de a reconstitui viața autorului în elementele ei cele mai intime pornind de la operă. Iarăș cu atît mai valabil în biografiile romanțate, dar scăpînd — cînd n-ai lucrat — și în versurile în care pentru diferite perioade din viața artistului figurează în integrime documentele. Foarte la modă a devenit acest genunchi de cînd televiziunea ne oferă filme despre artiști: biografia lui Michelangelo ne este prezentată văzînd-ui-se sculptînd, biografia lui Berlioz prezentîndu-se pînze ilustrații, dar și stampe ale revoluției franceze, iar viața lui Celine nu ne-am putea-o imagina fără a fi plimbați prin imense păduri de mesteceni, livezi de vișini, orașele și casele. Și nu mai se vor uita în nici un caz desene cu campania lui Napoleon în Rusia în filmul despre Celine, așa cum s-ar face în cazul lui Lev Tolstoi, de pildă, cu toate că nici unul n-a trăit fiecare acele vremi.

Mai există și multe alte intuiții ale operelor în viața autorilor. Atunci cînd a început să fie studiată psihologia personalităților celebre mulți cercetători nu s-au putut abține de a nu extinde concluziile și asupra autorilor. Metoda analizei produselor activității a intrat în mare vogă după primul război mondial. Psihanalistul afirmă: „Spune-mi ce faci ca să-ți spun cine ești". Cu alte cuvinte de ce ne și „Spune-mi ce scrii ca să-ți spun cine ești"? Da, dar în cazul acesta un specialist priceput ar putea trage anumite concluzii și din compunerea tînărului care se ocupa de Insulele Spitzberg.

Să ne ofere și acest ultim exemplu elementele unei autobiografii?

★

Azi prin „autobiografie" se înțelege mai ales aspectul birocratic, actul prin care îți expui momentele faptice importante ale vieții. Acest act nu cuprinde mai nimic literar, este sec, rigid, de multe ori rezultatul unor întîmplări.

O astfel de autobiografie nu are nici o asemănare cu jurnalul intim care însă și el oferă de cele mai multe ori fapte nesemnificative, întîmplări mărunte.

O cu totul altă „autobiografie" ne este oferită de caietele de idei ale scriitorilor. Sub năstrușnicul titlu „Meseria de a trăi" se reconstituie mult din viața spirituală a lui Pavese (pentru că ne referim la caietele sale).

Dar dacă aceste gînduri și frînturi de gînduri se asociază, dacă iau forma căreia i-au fost hărăzite, dacă devin opere literare aceste idei? Atunci își părăsesc caracterul autobiografic? Aceleași gînduri se pot îmbrăca în haine a zeci de personaje, în zeci de epoci, în fel de fel de întîmplări — unele mai deosebite ca celelalte. Dar autorul, cel în care s-au născut aceste gînduri, rămîne mereu prezent. Chiar dacă nu a fost un scriitor mare pentru că e cazul să afirmi că numai un scriitor estetic se exprimă prin cărțile sale. Un artist mare creează opere mari, un „mic meseriaș", maculatură, un cabotin, fantoșe. Fiecare se exprimă prin opera sa și fiecare dintre aceste opere își dezvăluie autorul, măreția și micimea acestuia, bucuriile și spaimele sale. Cîteodată opera este mai incifrată, este mai puțin dispusă să-l trădeze pe cel ce a creat-o. Dar să nu ne speriem: și aceasta este un element care-l dezvăluie pe autor, o altă față a biografiei sale spirituale.

★

Un autor are o singură viață. El poate scrie o mulțime de volume, viața sa e complexă și fiecare imagine a acestei vieți o poate risipi într-o altă carte. El poate da naștere la o mulțime de personaje frumoase și urîte, bune și rele, viața fiind și ea frumoasă și urîtă, bună și rea. Dar oricîte volume ar scrie, el va da implicit o singură carte — aceea a vieții lui.

Gheorghe Schwartz

Mircea Ivănescu: Despărțirea de lucruri

Oricare din clipele acestea să poată fi despărțirea
de care aștia se temi, despărțirea de lucruri
și de vremurile sufletești care le-au dat vreodată înțelesuri,
ca și cum, ridicîndu-te — și pleoala afară mișcînd
gramatic spre care să nu-ți interesi, de aici, dinăuntru, tăcut,
și afară, pietrele revenind cu îndărătnicare imberbă
ca a pleoștei barbe care îți se aruncă printre picioare,
(și o lovești rău — și te enervezi tot tu),
trîndu-ți acum în același loc, în sticlele orbelarilor,
pînă se inundă strada asta, fără zgomote, fără umbre grăbite,
și oamenii tăcuți prin mijlocul străzii în locul mașinilor —
și mergînd către oamenii străini, către ploaia
cu pietrele stîlpiale ale rondurilor de flori mai tîrziu rotunjite,
și seara care așează la locul ei încă o zi.
(Într-o după amiază ca asta,
ploua rar, dincolo de vitrine — și era fața ei cuberită
în luminile încete ale sălii — și ranapeaua urîtă de plus
stăruind sub degetele ei făcînd valuri — și eu m-o priveam,
și nu mă gîndeam nici la ceea ce afară însemna
trecerea vremii).

Despărțirea de lucruri,
parabolă pentru fiecare clipă — e ca și cum ai ridica ochii
în momentul acesta, sau o clipă apoi, mai tîrziu, aricînd,
și ai privi cu ochi care văd pentru ultima oară,
știind că totul rămîne acuma în urmă — și nu va mai fi niciodată
același — alături —. Totul e despărțire
de fiecare clipă, și nu se va mai întoarce, și tu
mergi mai departe. — după linia frîntă
ca a privirii către adîncul de ape —. Nu se continuă
nimic, deci — totul alunecă, într-o parte,
se face străin, după un timp, neștiut — (și nu are
dreptate cel care spune că rămîn chipurile pe care
le-ai privit cîteodată — au fost, dar acea, fiecare, privire
era un rămas bun, și după o despărțire rămîne
numai singurătatea — amintirile nu sînt nimic, vorbe,
și adevărul despărțirilor, adică al unei înstrăinări
care este numele cel mai aproape de a fi adevărat al timpului)

Spunîndu-mi:
trecem în fiecare zi, și gîndul acesta îl mai ții
uneori, minte, alteori e numai o așezare de vorbe.
în fiecare zi trecem pe lîngă, prin, acel deplin
moment, care în alcătuirea de lumini, de ceruri, de umbre
al zilei noastre de după soare are să ne fie odată
cel din urmă — adică împlinit, rotund —
asemenea unei bile, care de atunci încolo își va începe rostogolirea încetată
spre nesfîrșit, și totul are să fie deopotrivă. Poate curînd
va veni, adeverind totul, clipa aceea care va fi, ea,
deslegarea, — dar pînă atunci este acolo, se leagănă
în urmarea zilelor pînă atunci — are să treacă,
are să mai revină, și o dată se va opri — îmi spunea.
vremea se continua, eu urmăream cu privirile înoarse
clipe anumite, și fără înțeles rostogolindu-și pe loc luciri joase.

Nu astfel, bineînțeles.
Despărțirea e întotdeauna, în fiecare clipă — nu numai
într-una singură, care să stea, să se legene încet, și pînă atunci
să te pîndească numai cu răsfringeri oprite, dar să nu-ți sară în spate,
cu privirea aarhă, cîntîndu-și drumul de pe dulapul unde tot tu
ai urcat-o, să nu te mai împiedici de ea. Ar fi prea simplu
dac-ar fi o singură clipă — și tu nici n-ai mai avea alceva
de făcut decît s-o aștepți. Ce-ar mai însemna asta atunci
decît tot o singură clipă, și pentru time. Ție însă
îți este altfel menit — fiecare clipă (îți minte
cum te-aruncai, cu dinții încleștați, cu capul în ușa,
să-i spunem una nesimțitoarelor treceri de clipe,
și te durea apoi creștetul — și loveai
cu pumnii în perete — și era tot ca în versul în care
se roagă să i se bată viriștea, să i se zdarme
inima — era în time suflarea de gheață purtînd
atîta spaimă cu ea — mai îți minte? acum
e jumătatea care împlinește, și rotunjește, și le începe
rostogolirea, a clipelor de atunci.)
Și vezi, așa se face adevărul — adevărul după amiezii de atunci
este destrămarea ființei pe care tu o priveai, alături, și care
dădea înțeles ploii de afară, lunecînd pe vitrinele restaurantului,
și scriindu-și pentru gesturile tale un text ca un roman lung,
cu ploaia în părul unei ființe mergînd cu mîinile în buzunarele
hainei de ploaie — și singură, și fără viață
cînd închizi cartea — o carte de altfel nici foarte bună,
și cu scriitura stîngace, și fără justificări — ireală
și după o vreme nici nu mai îți minte despre ce era vorba,
ce simțeau personajele unul față de altul (decît poate
că se hănuian de mincinună) și nici ce simțeai tu
citind cartea asta — și nici nu mai îți minte nici cartea —
și s-a terminat și cu asta.

Cam în felul acesta e despărțirea
de tot ceea ce a fost atunci ființă — ființa ființei
și a clipei, și a locului — și a luminilor împrejmuind-o,
și a umbrelor peste fața ei — de atunci. Și asta este pentru totdeauna,
și numai asta e adevărul — și adevărul acesta se schimbă mereu,
și rămîne mereu același — căci contururile i se aburesc mereu
cum le șterge ploaia peste ochelari — și o ștergi, și iarăși îți lunecă
peste sticla aceasta dincoace de care ești tu și privești,
și-ți iei rămas bun.

Și dacă-ți scoți ochelarii,
și mergi ca acuma, ai să vezi fără șiroaiele care să le alunece liniile,
să-ți sufle ceață pe văz. — Abia atunci ai să vezi doar făpturi mol
fără formă și fără urmare — care, ele, cu ochii lor orbi
te răsfring — și ele sînt o minciună — lumea
văzută fără ajutorul vederii e ca prăpastia aceea pe care
cine o privește prea mult, o aude chemîndu-l,
și cînd îți așezi iarăși ochelarii te-ai despărțit și de ea.

Și atunci, seninătatea
care-ți este condiția împlinirii? există numai
în vorbele cu care vorbești despre despărțire, și se face
suferința ruperii de ființe, și timpuri, și vorbe așezate,
și se insenină, ca o stea sulnd, înghețată — (și fiind
chiar și atunci cînd a intrat în semnul celor de care te-ai despărțit, nemaifiind
adică). Fără vorbe — și după o vreme, din fericire, le uiți
și vorbele astea — și te desparți și de ele — și se fac ele însele
o seninătate, și tu te uiți de jos înspre ele, le vezi
cum licăre, tremură, și își schimbă lumina cu umbre și iarăși lumină.

și roman

Treptele confesiunii

A fi **condamnat** la autobiografie : formula aceasta, emanînd oarecare tristețe provocată de fatalitatea ratării, aparține lui Thibaudet. De ce s-a simțit Taine descurajat ca romancier, de ce și-a părăsit cartea ? „S-a descurajat pentru că prea se simțea sub influența lui Stendhal și pentru că un fel de probitate sfioasă, un fel de lipsă de imaginație constructivă îl condamna la autobiografie ; pe de altă parte, autobiografia îi rănea delicatețea bărbătească, aducînd cu o exhibiție, după cum îi rănea și conștiința de artist ce nu aprecia decît romanele pentru care «cordonul ombilical fusese tăiat» și în care figurile «trăiesc». Atunci își aruncă într-un sertar romanul neterminat și-și reluă lucrările de critic și de istoric".

Nimic de adăugat la nobila, frumoasa, înțeleapta explicație a lui Thibaudet, cel mult de „scăzut" cite ceva din ea, de pildă accentul de ușoară compătimire și poate convingerea că renunțînd la roman, în favoarea criticii și a istoriei, Taine renunța învins și la proiectul de a se confesa, de a-și strecura într-un fel sau altul **autobiografia** : de a cărei exhibare în forme prea lesne de recunoscut se simțea rușinat. În realitate, scrie romane bune numai cînd se simte în largul său, cînd le scrie și nu e repede plictisit de intimitatea cu sine, altfel greu suportabilă.

Cît despre chestiunea „autobiografiei", ea depășește romanul și poate fi la fel de bine pusă în legătură cu toate modurile de expresie, nu neapărat literare. Ne scriem pentru a ne povesti viața, oricît de interesantă și de zbuciumată, cum credem, cum mai ales ne place să credem că este.

Majoritatea marilor romane pe care le cunoaștem sînt compuse de autorii lor în prima parte a vieții, dacă nu chiar în plină tinerețe încrezătoare și gravă și asta ne cam încurcă, iar excepțiile se datorează numai unei miraculoase puteri de regenerare. A scrie roman este un act de curaj, un act de încredere, de pasiune și de speranță și asta cu atît mai mult cu cît, în chip aproape inevitabil, „materia" în care înaintează romanul este una de uzură, de continuă „pierdere", de tragică împuținare în planul strict terestru. Și pentru a face față acestei materii în care e silit să lucreze, romancierului îi trebuie vitalitate și entuziasm creator, în stare de a se menține astfel, în tensiune, cu „creierul în stare de producție" (cum zicea Balzac) pe spații mari.

Fără excepție, totul într-un roman este revelație de sine a scriitorului, desprindere de sensuri esențiale impuse de intensitatea însăși cu care trăiește, dar trebuie numaidecît spus că revelație, aici și oriunde, nu înseamnă în nici un fel transcriere a existentului, relatare a cunoscutului, ci surpriză, mirare, salt în necunoscut, într-o realitate de care, pînă în pragul creației, pînă în clipa cînd scrie, romancierul nu are cunoștință. Altfel, de unde puterea de a scrie dacă nu din senzația permanentei descoperiri a adevărului, a unui adevăr care se naște, putem spune, chiar în clipa aceea, chiar sub ochii săi ? Nu scriem pentru că posedăm „cunoașterea", ci pentru a ajunge la ea ; și poate că nici așa nu e bine spus, ar trebui exclusă nuanța de premeditare, de **încredere** presupusă de existența unui scop atît de precis. Auto-dezvăluirea voită implică un coeficient de vanitate care falsifică și otrăvește adevărata cunoaștere. **Jurnalul către Stela** a lui Swift, corespondența lui Flaubert, **Spovedania unui autor**, a lui Gogol, confesiunile repetate ale lui Tolstoi, jurnalul lui Kafka, memoriile lui Stendhal, caietele de însemnări ale lui Rebreanu sînt, desigur, documente de excepțional interes, dar mai mult adevăr, chiar mai multă „autobiografie" e în romanele lor, pentru cine știe să le citească. Dar și în interiorul „operei" se poate stabili o relativă scară a revelațiilor interioare, care nu e cea așteptată.

Conștiința autobiografică limitează libertatea destăinuirii, încît un roman mai pronunțat confesiv precum **Învierea** dovedește mai puțin pe Tolstoi decît **Război și pace**, în care libertatea inspirației e maximă, energia invenției nelimitată, senzația că „totul este permis" — profund stimulatoare, capabilă de a înlătura ultimele reticențe, cele mai ascunse „bariere" interioare.

Făcînd un pas prudent mai departe, se poate spune că stări distincte devin plauzibile chiar și în interiorul însuși al marelui roman : sentimentul că în pentru Bolkonski sau în Bezuhov există mult din el însuși, trebuie să-l fi făcut pe Tolstoi mai precaut, decît ne închipuim, în ordinea autodezvăluirii, dar că aceste precauții cădînd de la sine, și este de înțeles de ce, în cazul Natașei Rostova, a diverselor balauri și scene de vînătoare, a atîtor primăveri și agoniți reprezintă o treaptă și mai adîncă a confesiunii și lasă scriitorului toată libertatea mărturisirii, toată libertatea de contemplație a prezenței sale în lume, iată ce pare a fi în afara oricărei îndoieli.

Lucian Raicu

Desen de MIRON RADU PARASCHIVESCU

Rezervăm această pagină interpretărilor asupra relației autor-operă, de astă dată efectuate din viziunea și cu uneltele criticii literare. Printre articolele publicate aici includem și un comentariu inițiatei Dilema lui Caesar, *în care se discută și un alt aspect, tangențial temei numărului, prezentarea biografiei unei personalități istorice dintr-o perspectivă narativă contemporană.*

Desene de MIHAI EMINESCU

Moduri și controverse biografice

Raportul operă-biografie a format întotdeauna un subiect viu al discuțiilor literare, tratat în maniere diverse și contradictorii, soluțiile variind între extrema absolutei corelații și aceea a negării oricărei relații. Prima merge pînă acolo, — sub egida metodei sainte-beuviene — încît încearcă a explica opera cu ajutorul vieții artistului, cealaltă refuză a crede că „omul" e implicat în creația sa și că analiza acesteia nu se poate face în afara datelor biografice.

Disputa e însă falsă, adevărul fiind la mijlocul premiselor ei. În viața unui artist, marile evenimente, datele fundamentale sînt operele sale și ele nu pot fi explicate biografic. Între ele și viața și ființa creatorului lor există uneori enigma, contradicția, imposibila corelare. Cazurile sînt mai rare, un exemplu însă ce poate fi servit este acela al lui Creangă, a cărui operă viguros optimistă nu e deloc a unui om lipsit de suferințe fizice și morale. Un altul, ar fi Topîrceanu, care spunea despre sine că scria „roz", deși trăia, vedea și simțea „negru". Alteori, opera răsfrînge viața creatorului, inseparabilă de ea și de cele mai multe ori ecou vibrant al marilor suferințe, fizice și morale, de care rareori geniul a fost scutit și de care operele lui se resimt. E suficient să ne gîndim la cazul unor artiști ca Beethoven, Chopin, Van Gogh sau scriitori ca Dostoievski, Rousseau sau Eminescu.

Oricare ar fi exemplul ales și de care parte ar înclina greutatea adevărului în relația operă și biografie, un lucru este cert : o operă care să existe și să poată fi interpretată în totală izolare de personalitatea artistului, în latura ei umană și socială, care să fie tratată ca un produs pur, existînd în sine, eteric și dincolo de orice contingență, nu e de conceput. Dar, invers, viața unui artist sau a unui scriitor poate fi cercetată „în sine", fără nici o raportare la operele lor, adică tocmai la ceea ce constituie de fapt esența lor biografică, sensul existenței lor ? O astfel de încercare a făcut un biograf de genul lui Serban Cioculescu care în neegalata lui **Viața lui I. L. Caragiale** și-a propus să reconstituie strict documentar existența marelui dramaturg, evitînd narațiunea și portretul psihologic și lăsînd ca omul „să trăiască" din fapte, evenimente și documente erudit folosite și cu o mare rigoare a adevărului empiric, elocvent prin el însuși.

Modalitatea biografică exact opusă o găsim în cercetarea întreprinsă de G. Călinescu asupra **Vieții lui Mihai Eminescu**, în care, se știe, metoda sainte-beuviană de cercetare a „omului în dosul operei", reușește să îmbine, cu mare forță creatoare, intuiția psihologică cu investigația documentară, rezultatul fiind, cum spune Pompiliu Constantinescu în recenzia lucrării, „un Eminescu viu și mai ales umanizat".

De la Plutarh, părintele genului biografic, predominat la el de viziunea etică și de tipologia personalității model, și pînă la biografiile lui André Maurois sau Fr. Gundolf, biografismul a trecut prin toate variantele : documentară, moralistă și psihologică, retorică, portretuală, romanțată. Metoda s-a adaptat concepției biografiste și în raportul determinist viața artistului — opera lui, monografistul a optat fie pentru un net distinguo, fie pentru absoluta implicație sau soluția unui ecleraj moderat, de la un factor la celălalt, sub influența capitalei întrebări : este sau nu opera expresia vieții creatorului ei ?

În monumentala sa monografie despre **Goethe**, Gundolf a găsit o formulă originală. Fără a omite nici un element biografic esențial și nici o trăsătură psihologică sau morală definitorie pentru personalitatea eroului său pe care să n-o raporteze și să n-o probeze prin operă, el a urmărit „prezentarea integrală a **chipului** lui Goethe", convins fiind că „artistul există numai în măsura în care se exprimă în opera de artă". În cazul geniului, crede Gundolf, creația și viața sînt atît de indestructibil legate, încît nici nu e nevoie să se explice operele cu ajutorul biografiei, să se răscolească dincolo de ele, fiindcă „ele însele sînt viața lui". Unitatea în care Gundolf îmbină cei doi factori urmărește sinteza propusă, **chipul** marelui poet, motiv pentru care celebra sa monografie se și intitulează simplu **Goethe**.

Scriind **Viața lui Balzac**, André Maurois și-a propus să fie „secretarul" lui și biografia utilizează un enorm material documentar, nu însă expozitiv, ci supus permanentei reflecții și unei obiective portretistici morale. Conștient de grandoarea geniului, biograful n-a ezitat să dezvăluie omul în toată nuditatea lui morală, cu tot ceea ce a fost măret, dar și penibil în ființa și în viața lui, în acord chiar cu credința autorului **Comediei umane** că „legile tainice ale trupului și ale sentimentului cîrmuiesc deopotrivă opera și viața". Cît privește dependența acestora, afirmația lui Goethe că toate operele lui au fost „ocazionale" sau a lui Balzac că „scriitorii nu inventează niciodată nimic", ele dau un răspuns peremptoriu controversatei probleme de față.

Un mod exemplar al genului a atins incontestabil biograful lui Lev Tolstoi, romancierul francez de origine rusă, Henri Troyat. Fără a romanța și explorînd un material uriaș de o autenticitate majoră, fiind vorba de jurnale lăsate de marele romancier, de soția și copiii lui și de o imensă corespondență și material memorialistic, Troyat a scris biografia ca pe un roman cu personaje reale. Un dar de a îmbina documentul strict cu intervenția literară care știe să evoce, să facă să trăiască viu un chip, un gest, o întîmplare, să portretizeze și în același timp să interpreteze pe alocuri malițios, filozofic sau numai psihologic, dau acestei biografii un farmec unic.

Omul despre care Gorki spunea că este o umanitatea întreagă, a cărui viață este cerul și infernul laolaltă, iar sufletul, alternînd între „înger și bestie", un univers inextricabil și contradictoriu, nu este deloc biografic un subiect „comod". Atacîndu-l, Troyat și-a asumat o răspundere dintre cele mai grele, în fața lui stînd nu numai unul din cei mai mari romancieri ai lumii, dar și una din cele mai patetice și profunde conștiințe omenești. Tocmai acest aspect autorul l-a surprins cu mari însușiri psihologice și literare. Biografia lui este biografia evidentă a acestei conștiințe a „contradicțiilor flagrante", cum a caracterizat-o Lenin. Puțini scriitori, apoi, care ca Tolstoi să fi fost obiectul unor mai pasionante și aprinse dispute literare din întreaga lume, privind atît viața, cît și opera. Troyat cunoaște istoricul polemicilor, dar e ferm în a păstra punctul său de vedere și care este acela al polemicii pe care, ca să spunem astfel, Tolstoi o poartă cu el însuși. Temelia e solidă, fiind turnată în betonul izvoarelor documentare fundamentale. Izvoarele însă vorbesc, sînt dinamice și creator folosite, fără a trăda stricta obiectivitate și echilibrul argumentării, al reflecției sau concluziilor ce se impun.

GEO BOGZA : Autoportret

Opera însăși e un document biografic și psihologic și interpretul n-o abordează decît în măsura în care ea reflectă pe Tolstoi omul. Și totuși, găsim presărate nenumărate reflecții critice pe marginea romanelor tolstoiene, de o rară acuitate estetică și de o intuiție pătrunzătoare a realismului lor fundamental : „Opera lui Tolstoi este numai instinct, ea se contopește cu viața și nu datorează nimic nici unui procedeu".

În ceea ce privește tipul de monografie mixtă care întreprinde studiul înlănțuit al vieții și operei, acela care urmărește iluminări și explicații de la una la cealaltă (de multe ori forțate și factice), cele mai valoroase monografii din literatura noastră au procedat distinct. G. Călinescu, ca biograf a studiat caracterologic și în latura lor umană pe Eminescu și Creangă, iar, din prisma criticii literare, personalitatea lor artistică și structura estetică a operei lor. Al. Piru, cu cea mai bună monografie pe care în prezent o avem despre Ibrăileanu, a procedat la fel, cu punctul de plecare — pasibil de o nesfîrșită controversă logică și istorică literară — că : „omul nu explică în nici un fel opera, dimpotrivă, opera ne ajută adesea să schițăm portretul omului".

Ne întrebăm — și pentru a sugera o concluzie a problemei pusă de aceste rînduri — dacă opera aparține totuși unui om (e zămislită așadar de ființa și implicit de viața lui și de dependența acestei vieți de conjuncturi ei sociale) în așa măsură încît din ea să se poată configura portretul acelui om, cum să înțelegem atunci că : „omul nu explică în nici un fel opera" ?

Melania Livadă

Nucleul narațiunii

În dialectica ascunsă a actului creator, Benedetto Croce distingea două momente net diferențiate — expresia sentimentală sau nemijlocită (echivalentă cu nonexpresia) și expresia poetică care este transfigurarea celei dintîi, dăr nu și copia ei. „Poezia, conchidea esteticianul, nu poate copia sau imita sentimentul, pentru ca aceasta, avînd formă prin el însuși, în propria lui sferă, nu are formă în raport cu poezia, nu reprezintă în raport cu ea nimic determinat, ci este haos, iar haosul este simplu moment negativ, este neant" (Poezia, p. 28). Croce insistă, așadar, asupra laturii subiective a actului de creație, recunoscînd drept unic temei al operei doar acțiunea constructivă a fanteziei. Atitudinea sa decisă, explicabilă în contextul unei filosofii de orientare spiritualistă, este menită să evidențieze cu pregnanță o deosebire calitativă, în planul conținutului, între universul literar și viața afectivă a personalității creatorului determinată de lumea reală, obiectivă în care trăiește.

Să admitem, deocamdată, unele din concluziile demonstrației. Anume experiențe de viață sînt incompatibile, e adevărat, cu opera, nu pot fi transfigurate estetic. Există în „Imposibila întoarcere" a lui Marin Preda relatarea unei întîmplări petrecută în copilărie pe care scriitorul s-a hotărît cu greu s-o povestească, avînd sentimentul că n-o să placă. Este vorba de o întîmplare „pe care n-am s-o folosesc niciodată în literatura de ficțiune, pentru simplul motiv că face parte din acele incidente de viață pe care oricum ai încerca să le filtrezi, sensul lor, pe care îl știi numai tu, scapă cititorului, și nu rămîne pe hîrtie decît un fapt brut și inestetic". Firește, aspirația fundamentală a creației literare este depășirea particularului, a „faptului brut" biografic. Memoriile nu pot constitui decît o „literatură de frontieră". Opera literară stă sub semnul universalității. Scriindu-și „Amintirile", Creangă subliniază explicit valoarea general umană a textului său. „Așa eram eu la vîrsta cea fericită, și așa cred că au fost toți copiii, de cînd îi lumea asta și pămîntul, măcar să zică cine ce-a zice". Dar dacă nu se poate susține ideea unei omologii între conținutul operei și conținutul experienței de viață, nu este mai puțin adevărat că universul literar reflectă fie char respingînd (cazul, de pildă, al lui Ulrmuz) lumea exterioară, obiectivă, în care se integrează personalitatea creatorului, cu alte cuvinte, este, în ultimă instanță, expresia unei biografii.

„Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război" sau „Balaurul" sau „Pădurea spînzuraților" sînt scrieri care presupun în mod necesar experiența concretă a primului război mondial, după cum romanul „Bietul Ioanide" nu are sens, credem, decît așezat în contextul epocii interbelice, epocă decisivă și pentru formarea personalității scriitorului însuși. Așadar, discursul critic a ajuns aci înaintea unui inevitabil paradox. Estetica de orientare idealistă l-a evitat negînd unul dintre termeni, în virtutea principiului autonomiei domeniului estetic. Excluzînd, însă, din sfera esteticului personalitatea autorului, sensul operei sărăcește, fapt demonstrat de analizele riguros marxiste ale unui Georg Lukács, de pildă.

Opera literară ca fenomen social complex nu poate fi înțeleasă în bogăția semnificațiilor sale, fără a face apel și la experiența de viață a scriitorului. Dar relația autor-operă nu se stabilește între serii de imagini pe de o parte, și serii de întîmplări fie și semnificative, pe de altă parte, ci între structurile celor doi termeni. Nu cutare întîmplare trăită este importantă și trebuie implicată în țesătura operei, ci contextul în care apare, tendința ei spre o semnificație generalizatoare, cu alte cuvinte, valoarea ei, înțelegînd, din perspectivă marxistă, prin valoare — o relație semnificativă. (Vezi, de pildă, excelentul eseu al lui Ludwig Grünberg „Axiologia și condiția umană", EP 1972). Așadar, experiența de viață configurează universul literar prin valorile ei umane, fantezia creatoare avînd în planul conținutului epic o mare libertate de manifestare. În acest fel, paradoxul amintit devine anacronic, opera literară păstrîndu-și în parte autonomia universului, sensul ei dezvăluindu-se, însă, numai în urma relevării experienței umane implicate.

Demn de remarcat este faptul că descifrarea relației autor-operă se face dinspre structura mesajului artistic spre structura experienței de viață. Așa procedează Pierre Francastel în analiza picturii Quattrocentoului (Figura și locul) sau în „Pictură și societate", sau Lucien Goldmann în studiile despre Pascal și Racine (Le dieu cache) sau în „Sociologia romanului". Experiența de viață, mai precis viziunea despre lume a creatorului este extrasă din sistemul de relații (valori) al operei. Este presupusă aci și aplicația metodei structuralist-genetice sau dinamice, fundamentată explicit de epistemologul Jean Piaget, dar ale cărei premise se regăsesc în studiile de tinerete ale lui Marx, dar și în operele lui Hegel, Freud sau Lukács.

Am ales, pentru a ilustra ideea, volumul de nuvele recent apărut în traducere românească „Stîrgarul cu cocoș" de Mihail Bulgakov. Nuvelele, datînd din perioada de debut a autorului, relatează — fie că e vorba de „ Stîrgarul cu cocoș" sau „Un gîtlej de oțel" sau „Botezul focului" — despre același tînăr absolvent al facultății de medicină ale cărui cunoștințe teoretice asimilate în timpul studiilor se dovedesc precare în fața unor cazuri brutal de reale. Este descris același spital dintr-un cătun îndepărtat numit cînd Murievo, cînd Nikolskoe, cînd X. Tînărul medic rezolvă cazuri ce păreau insolvabile — amputație de picior, crup difteric, poziție transversală a fătului... marcînd astfel momentul intrării sale în realitatea crudă. Elementele secundare ale cursului narativ sînt și ele comparabile. Ceea ce diferă este organizarea materialului epic, coerența interioară a povestirii, coeziunea dintre secvențe.

Este cert că ne aflăm înaintea unor variante de expresie a uneia și aceleași experiențe de viață. Ceea ce fantezia autorului a încercat să surprindă nu este o anume întîmplare în determinările ei concrete, ci valoarea ei care transgresează datul particular tîrînd spre semnificația universală. Tentativa s-a născut dintr-o situație reală, desigur. Mihail Bulgakov a absolvit într-adevăr facultatea de medicină din Kiev și și-a exercitat profesia între anii 1916—1917 în satul Nikolski din gubernia Smolensk. Aici a cîștigat o experiență de viață, i s-au dezvăluit anume valori umane care devin nucleul primelor sale scrieri. Se pare, deci, că literatura nu se naște, cum încerca să dovedească teoria spiritualistă asupra artei, din haos sau neant. Ex nihilo nihil.

Vladimir Simon

Dilema lui Caesar

Avînd la bază o riguroasă documentație, romanul lui Rex Warner *) — prozator englez puțin cunoscut la noi — imaginează, relatînd la persoana întîi, ultima noapte din viața lui Caesar, transformată de romancier într-o noapte a confesiunilor marelui general. Pasionantă sub aspect narativ, prin reconstituirea în tablouri vii și semnificative a biografiei lui Caesar, cartea este totuși, în primul rînd, o meditație modernă asupra rolului marii personalități în istorie. Ne vom opri de aceea, la rîndul nostru, mai ales asupra ideilor, deosebit de interesante, care ilustrează, prin viața lui Caesar, raportul personalității politice cu istoria.

Prima constatare, șocantă la prima vedere, pe care o impune urmărirea atentă a vieții lui Caesar, este aceea a „convenționalismului" ce-a caracterizat cariera lui politică și militară : „Nu deținusem — recunoaște Caesar — nici o funcție în stat înainte de vîrsta la care eram îndreptățit legal s-o dețin, pe cînd Pompei, din fragedă tinerețe, se bucurase de privilegiul de a se sustrage legilor. Își sărbătorise primul triumf cînd era încă foarte tînăr și devenise consul fără să aibă măcar una din calificările necesare. Cele mai multe comenzi ale sale îi fuseseră conferite prin votul poporului, în opoziție cu voința senatului. Într-adevăr puteam pretinde, cu o oarecare paradă de argumentare rațională, că propria mea carieră, în comparație cu a lui avea un caracter deosebit de convențional și de supus legilor". Pentru modul în care Caesar a înțeles să acționeze pe plan politic, comparația cu Pompei este deosebit de sugestivă și, în același timp, edificatoare asupra *rezultatelor* la care au ajuns cei doi urmînd două căi diametral opuse. Pompei, întotdeauna foarte spectaculos, rămînea, în ciuda aspectului formal revoluționar al acțiunilor sale, mult mai conservator decît se putea bănui : el se sustrăgea de sub forța legilor, în momentele marilor crize, cînd imperiul era în pragul prăbușirii pentru că aceasta era singura posibilitate de a deveni comandant suprem, dar *acțiunea în sine* pe care o dirija era de fapt îndreptată spre reinstaurarea puterii legilor de sub al căror gir s-a sustras tocmai pentru a acționa în deplină libertate *în favoarea lor*. Pompei, deci, prin acțiunile sale „ilegale", nu făcea decît să reinstituie ordinea care dusese la dezordine, dar neschimbînd fundamental nimic în structura sistemului politic roman, adică instaurînd aceeași ordine dinainte, el, de fapt, crea premizele unei noi dezordini. Acțiunile lui Pompei erau, observăm, în esența lor, lipsite de orice coloratură revoluționară autentică. Nu se sustrăgea legii decît pentru a-și satisface apetitul de mare general.

Cu totul alt caracter au avut acțiunile lui Caesar, deși, la prima vedere, ele nu au avut mult timp nimic realmente spectaculos. Urcînd, fără abatere, fiecare treaptă spre consulat și ajungînd consul la o vîrstă înaintată, cînd Pompei era de mult timp celebru, Caesar a urmărit o primă acțiune, de *integrare* în complexul mecanism al legilor asupra cărora urma să acționeze. În concepția lui Caesar, conducătorul politic și militar „trebuia să creadă în libertatea lui, fiind totuși conștient cît de îngrădită îi e această libertate". Altfel spus, „e mai exact să definim, într-un sens, omul activ drept un om pasiv", drept un om care, avînd o idee foarte clară a actului revoluționar pe care vrea să-l înfăptuiască, acceptă totuși presiunea evenimentelor, tocmai „pentru a-și adapta scopurile la posibilități", pentru a descoperi modalitatea cea mai optimă de a acționa asupra sistemului în așa fel încît el să poată fi revoluționat în adevăratul înțeles al cuvîntului ; adică nu anihilat, ci doar transformat în concordanță cu ideile autorului, racordate posibilităților de viabilitate, în continuare, a noului sistem. Caesar a fost obsedat, în toate acțiunile sale, inclusiv cele războinice, care prin definiție sînt de distrugere, de *ideea de a clădi* și tocmai această idee, în mod paradoxal, a fost aceea care l-a pierdut. În primul rînd deoarece modul său de a acționa nu a fost înțeles. Caesar a fost considerat hunăoară, mult timp, în ciuda răsunătoarelor sale succese militare un „general amator" și calificativul se explică perfect prin modul neconvingător (pentru senatori) în care Caesar a cîștigat bătăliile sale în Italia ; în concepția lui Caesar, consecvent tradusă în practică, o victorie militară nu trebuia înțeleasă nici o clipă ca o posibilitate de totală suprimare a dușmanului. Nu erau învinși *galii, ci sistemul lor perimat*. Galilor li se oferea, după înfrîngerea militară, libertatea, înțeleasă ca o *posibilitate de adaptare la o civilizație*, superioară, aceea care l-a permis lui Caesar să-i învingă. Dar galii înțelegeau astfel libertatea ce le era redată, ca pe o posibilitate de a se reorganiza în vederea unei legitime răzvrătiri. Astfel se explică numeroasele răscoale ale galilor, culminînd cu acțiunea de proporții, organizată de Vercingetorix. Posibilitatea de manifestare a acestor revolte a creat-o chiar Caesar prin modul său uman de a se comporta cu învinșii, mergînd pînă la a risca subminarea autorității sale la Roma, unde se credea, pur și simplu, că nu e capabil să cîștige irevocabil o bătălie. Caesar trăia deci o mare dilemă : dacă își anihila învinșii, ucigîndu-i sau transformîndu-i în sclavi, aceasta ar fi însemnat o trădare a principiilor sale umaniste, pe care le considera ca unica rațiune a unei victorii militare ; ar fi însemnat să-l repete pe Sylla, a cărui idee n-o putea aproba deoarece „rămînea inumană". Dacă lăsa învinșilor libertatea, cu scopul de a-i adapta unei civilizații istoricește superioare, accepta și riscul, care l-a costat în cele din urmă viața, ca învinșii să profite de această libertate pentru a se răzvrăti. A acceptat, riscînd, această ultimă variantă, deoarece dacă și-ar fi anihilat învinșii doar pentru a nu fi ucis, acest lucru s-ar fi transformat, de fapt, într-o sinucidere politică, pentru că ar fi distrus posibilitatea de existență a noului sistem statal roman, a cărui instaurare era însăși rațiunea de a fi a vieții sale.

Reținem deci că pentru Caesar viața lui ca atare nu conta decît în măsura în care putea fi pusă în slujba ideilor ce-i animau existența, cu atît mai mult cu cît era convins de justețea și de victoria finală a acestor idei. Să nu ne mire așadar, aceste rînduri, prin care, de fapt, Caesar își semna cu propria-i mînă condamnarea la moarte : „Mi-e drag Brutus și voi face tot ce-mi va sta în putință ca marile sale calități să aibă un cîmp larg de dezvoltare. Într-adevăr, aceasta e ideea mea despre libertate". Și să nu credem că Caesar n-ar fi acceptat, odată cu ideea lui despre libertate și ideea de a-i cădea chiar el victimă. Era totuși mai puțin importantă problema morții sale, deoarece, meditează Caesar „dacă ar fi să mor chiar mîine într-unul din atacurile mele de epilepsie (care, uneori, se pot dovedi fatale), sau dacă mi-ar fi hărăzit să fiu asasinat și puterea să se întoarcă în mîinile acelora dintre dușmanii mei care prin îndurarea mea au supraviețuit, puterea aceasta nu va mai putea fi exercitată pe linia vechii orientări și nici, cred eu, de același fel de oameni. Alte războaie vor mai fi necesare poate, dar, în cele din urmă, noul sistem pe care l-am inițiat eu, în parte prin voința conștientă și în parte sub presiunea evenimentelor, se va întoarce și va continua să se dezvolte". Iată o virtuală temă a rolului tragic pe care-l joacă în istorie : asasinarea lui Caesar se datorează faptului că ideea lui a afectat într-o atît de mare măsură un sistem istoricește învechit, încît, din gama amplă a posibilităților de autoapărare, acesta a fost nevoit să recurgă la soluția extremă și anume înlăturarea lui prin violență. În Caesar e ucis *autorul unei idei care s-a împus*. Clar conturată această idee își va face loc dacă e viabilă, chiar și fără creatorul său. Mai mult chiar, am putea spune, forțînd interpretarea, că Caesar a fost ucis *tocmai* pentru ca ideea lui să poată fi luată în posesiune, să poată aparține *pe deplin* și celorlalți...

Adrian Isac

*) Rex Warner, Iulius Caesar

Poetul printre culori

Sub titlul „Pensula și dalta", editura Meridiane prezintă o antologie de scrieri despre artă ale lui Tudor Arghezi, într-o ediție îngrijită de Gheorghe Pienescu. Sînt texte răspîndite prin periodicele vremii de-a lungul a peste o jumătate de secol, între 1911 și 1966, a căror lectură laolaltă revelă un spirit critic, remarcabil mai ales în surprinderea culorii particulare, distincte, dublat de un polemist acerb și un memorialist cu nostalgia aducerilor aminte. Confruntat cu fapte și manifestări din domeniul artelor plastice, scriitorul fuge sistematic de ceea ce în mod curent constituie apanajul criticii profesionale : a da numere de ordine, a stabili clasificări și a impăți certificate în funcție de criterii abstracte și adesea arbitrare. Atitudinea sa este mai curînd de martor, preocupat să evoce atmosfera momentului, împrejurări, atitudini, moravuri prezente — mai ales prezențe umane surprinse cu un dar de inegalabil portretist — și să se bucure în fața fiecărei realizări de frumusețe. Încercînd nu atît să o explice, cît să comunice mai departe vibrațiile sufletului său captivat. Dar din această fugă de critica scolastică, didactic-descriptivă și morocănoasă, rezultă unele dintre cele mai pătrunzătoare caracterizări de personalități artistice, cum nu se pot cita altele în critica de specialitate a vremii. Antenele creatorului recepționează sigur valorile, fie că sînt consacrate și se numesc Brâncuși, Luchian, Pallady,Ișer, Șirato, fie că aparțin unor noi sosiți, în plină afirmare ca Ressu, Dărăscu, Drăguțescu, Ion Sava mai tîrziu — tot așa după cum nu se împiedică de opiniile favorabile ale unui public derutat de reclama zgomotoasă, pentru a descuraja reputațiile fără merit ale unui Kimon Loghi, Spăthe și alții.

În postură de critic plastic, Arghezi nu recurge la precepte dinainte pregătite, nu afectează atotcunoașterea suverană, nu aplică tipare schematice și uniformizatoare. Cînd îi place a hurera, un artist se lasă inspirat de universul acestuia și caracterizările iau forma imaginii definitorii, irupțiile. De fiecare dată, Arghezi găsește unghiul de perspectivă singular, potrivit să sugereze specificitatea unei viziuni plastice. De pildă, pentru felul abrupt, energic al pinzelor lui Ressu, găsește această explicație : „Tu lucrezi cu articol, înainte de a privi natura ce i se pare prea armonică, arunci peste dînsa de cîteva ori vîntul, ca să-i strive ordinea uniformă. Cu un picior o răsfoiești sau o ridici în punctul unde-i trebuește. Fîntînile la Ressu, au cunscut o viață plină și încărcată nu-i place artistului". Pentru delicatețea feminină a lui Pallady, spre deosebire de cea virilă a lui Luchian, recurge la imaginea unui rafinament de eșantă : „Dacă l-ăș fi cumva frig sau ceață, avem impresia că domnul Pallady ar prefera un cașmir mai subțire pe umeri, numai să fie împrovizat de două rînduri de dantelă". În fine, pentru paleta intuitivă a lui Petrescu construește un lanț de metafore deplin edificatoare : „Ca să privească în lume, domnul Petrescu își trage năierile pe ochiul unei autopsii și se face noapte. Din negru pornesc culorile sale toate. Poate că această culoare, compusă și aspră, lăsă și dintr-o concepție, nu numai din tulburile de vopsele. Nu importă viziunea culorii sale este și rămîne vizată : fîntînile și lucrurile funerare par a fi fost prevăzute tăcînd prin fîntînile și vermeilă. Fie că descrie Italia, fie că Franța sau Romînia, paleta domnului Petrescu pare altădată în permanentă la umezelile unui depozit de antracit și turbă. Casele, zidite din brichete și umplute cu chinezuri, sînt acoperite cu ardezie și grafit. Copacii, preparați bună din viață pentru strunghiile, par niște transmisiile activ al ebonitului. Fîșii de tuci pardosesc drumurile. Acolo sînt de cărbuni și bumbac, dat cu lac".

Prin plasticitate, prin supleți judecăți de valoare, prin extrema mobilitate și aderență la tot ceea ce este autentic artistic, paginile de critică de artă ale lui Arghezi sînt comparabile cu paginile similare ale lui Baudelaire, făcînd, ca și acelea, dovada că între adevărații creatori nu există granițe de înțelegere.

Geo Șerban

Desen de FEDERICO GARCIA LORCA

FILM

Un nou comic — orchestră

Pierre Richard este ultimul venit în bătălia pentru împrospătarea comediei care se duce în țara lui Lumière de un deceniu și mai bine. Propriu zis, este un partizan care nu se încadrează în nici o strategie, ci duce lupta pe cont propriu, așa cum o făcuseră, înaintea lui, Tati și Etaix. Comicul profesat va fi unul individualist, ambianța filmului va fi total tributară protagonistului, care reprezintă o idee confundabilă în același timp cu autorul. Un astfel de personaj este făcut să dăinuie, de la un film la altul, neschimbat, rezistînd — cît va putea — oboselii născute din această situație. Celelalte personaje vor conta atît de puțin ca prezențe vii, încît ar putea fi considerate, exagerînd puțin, elemente de scenografie. Epica — într-un astfel de film — nu crește, nu merge pe o curbă clasică, nu explodează, ci se „colecționează" liniar, din mici fragmente prinse sub rama titlului ca într-un insectar. Malaquet, personajul lui Richard este, cum bine spune titlul, „Distratul". Tot ce va face el constituie o exemplificare a definiției sale. Gag după gag, el este descris și studiat cu o pedanterie contemplativă care ar putea să se perpetueze, la infinit, fără să plictisească mai mult decît în primul moment. Malaquet la serviciu, M. acasă, M. într-un salon, M. pe stradă, M. pe aeroport — este evident că, peste tot, eroul va fi același (însăși ideea de „distrat"), însă cineastul se străduiește să ne arate ce rezultă din suma introducerilor lui în fiecare din situațiile date. Rezultă, fără îndoială, un tip, dar un tip care nu rezervă nimănui surprize, pentru că punerea lui în pagină a absorbit întreaga preocupare a regizorului.

Un astfel de umor — cult, studios și, de aceea, ușor încifrat, dedicat mai degrabă saloanelor cinefile — nu poate fi receptat decît în doi timpi : întîi, el trebuie sesizat și abia pe urmă poate fi savurat. De aici — criza de popularitate pe care o parcurge în fața unui public dornic să rîdă fără zăbavă și fără multe exerciții. Astfel judecat, noul autor este un teoretician sicilitor, care își asasinează spectatorii prin experiențele lui pretențioase. Dacă ne gîndim, însă, în ce criză îndelungată se zbate comedia (cît de vulgare sînt izvoarele comediei zise distractive), filmul lui Pierre Richard ne apare de o puritate impresionantă. El vine direct din marii clasici ai rîsului, pe care îi citează și parafrazează adesea, stînd, dar cu o mare acuratețe. Și atunci, a-l privi cu înțelegere cum, închis în laboratorul său comic, întoarce pe toate fețele experiența aurită a trecutului, este un act de cultură care justifică, oricît răbdare ni s-ar cere. Bineînțeles că nu în astfel de stații-pilot se nasc așanumitele capodopere, dar aici sînt păstrate și alimentate cu oxigen valorile pîndite de poluare. Nu voi prefera niciodată spontaneității livrescul, dar, cîtă vreme ar putea intra în discuție De Funès și Pierre Richard (și, vai, mulți nu evită să-i opună !), voi fi apărătorul celui din urmă.

Romulus Rusan

Desen de CHRISTIAN MORGENSTERN

ARTE

OPINII DE MELOMAN

Filarmonica de Stat Bacău

În apropierea Parcului Trandafirilor, sediul Filarmonicii de Stat Bacău cu aspect de vilă albă, cheamă în fiecare dimineață pe devotații muzicii. Interpre la harta simfonică. Am asistat și participat la zile și nopți pline bună de recunoștință la o seară literar-muzicală închinată marelui poet G. Bacovia. A fost o audiție în cadrare veșperală, în acel „cadru" specific bacovian cînd s-au reușit în armonizare două compoziții valoroase dar uitate, „intermezzo-ul" de George Enescu și melancolicul „Amurg de toamnă" de Alfred Alexandrescu. Abătîndu-se de la temele celor două repertorii obligatorii, pasionatul și talentatul animator Eugen Prinage s-a dăruit apropiat o mărturisire tulburătoare asupra de a prezenta în fiecare desăvîrșită lucrărilor orchestrale. Acestea în cadrul poetic, spectaculos ales un buchet de bucuriile pe bandă de magnetofon, versuri bacoviene spuse expresiv cu tonalitate de inspirat interpret de către prof. Gavrilescu. Interesul în mărturii a fost prezidată de o conferință pe planul muzicii literare cu ilustrații autobiografice între Eugen Prinage, dirijorul și muzicologul, omonimul și prof. Gavrilescu. Trei

ARTE PLASTICE

Tana Maitec

Într-o expoziție de răscruce pentru întreaga ei creație, alături de sculptorița Silvia Radu (ambiții de pietră albă proprie), Tana Maitec își expunea cuțele solare. Ți plăcea, cum se spune, un „stil". Tablouțele de-atunci, lăudate cu îndrăzneață și promptitudine de M.R. Paraschivescu, însemnau un moment o nouă etapă în creația artistei, intrată pe un fîgîș mai larg și tocmai, ca descoperirea elementului, filonului fundamental apropiat ei, modul intim de a fi și simți, de a gîndi și picta. Experiențe mai vechi erau concentrate, sublimate într-o temă unică, din care emanau adăugirile și muzicalele vibrare de-o sporită previzibil. O astfel de temă, concentrînd vizul și dorința ei întreagă în făptura, în urmărește o viață și un ei timp o viață să-i destoi, să-i adăuge și toate implicațiile.

Dacă mi-aduc aminte de lucrările de început ale Tanei Maitec, acum mai ales, cînd vara lunii spre galbenul toamnei, a foc, mai presus de necesitatea bucuriei unui profil, pentru a-mi lămuri și trece în cuvînt impresiile îmbogățite de-o lungul ocului, întîmplarea mi-a prezentat în fața oricărui nou tablou al acestei pictorițe exemplar de fidelă și egală cu sine, potențînd-ei cu maximă voință resursele. Bucuria, reprezentarea solară, în concepția Tanei Maitec, s-a transformat, dintr-o temă curentă obișnuită, într-o obsesie. Simbolul, mesajul și arma radicalizat, exprimînd pînă la urmă nevoia de stăpînire morală, acorde ei împletite și totuși liniar în mărturii poziție de la o plană la alta, construcției fagurelui anotimpurilor abstracte, prototipurilor ideale. Componentele pînzelor sînt numere. În dreptunghiul rămîi, numai departe în alte două dreptunghiuri este mărcile operaționale, cerul și tatălui pămînt, reprezintă de sferă tarziu, copiosă. O dată stăpînită regenerația de suprafață, puternică, șocantă și ea, începem abia să reducem adîncurile. Stilizarea de linii, tenta de foiță de bronz și aur, transpar astfel parcă drept apanaj al unui tainic meșteșug, trecut din generație în generație, inovațiile apărînd cu sfială în limitele respectului față de canonul inițial. Nu sîntem prea departe de o viziune iconografă neobizantină. Puterea de învăluire este seducătoare. Nu și completă. În fond, ce perimetru geografic acoperă acest spațiu omnipresent, bănuitul lui calmă și tensiune ? Din rămășiile pe tablouri, cîmpie și dealul, munții și valea, pînă și mărul se instituiește pe rînd, sugerînd unui relief în continuă pulsație, grav vulcanic, armonizînd pînă cu prevederea. Starea, rigoarea și simplitatea imaginii, bucată fiecare în parte, atît de liberă, purtînd și deschide privelișteni. Este, în planul secunș și profund al reprezentării, repetiții spațiu balcanic, domolit și relativ în sine după confruntarea cu geometria elimă.

Treptat, în creația Tanei Maitec, prezența soarelui este îmbogățită prin lumina lui. Intensitatea culorilor excelează. Luminoase și voalate aș mărul pînzei de horoșcop spălînd în repetiții rituri aurifere, grăitoare și totuși dense asemenea mărei de foarte cu tot, grele asemenea fereștrelor prețioase de carte și nălțătoare de cer îmbrăcînd bătute pe vîrșitul de pînzei, cît ea fîșîitoare vom răzbăți reflecții de lumini lunari de grîu. În pădurea lor structurat, în perspectiva lor adîncă de cîmpie-mare topit și iacă rîu și revărsător, asemănînd omenii se compace în anonimat. Mai mult o stare metafizică decît prezența trăită. Sînt umbrele noastre, de pe cîmpiile cerului, al cărămizile tirste de cer, mult mai reale și adevărate. În această postură, lumina își etrage, își caste și comunică lucrurile și ființele. Dar astrul tăietor al germinației și vitalității, trecînd prin vibrația lui luminos fastuoasă, pînă la tentacul, prospețimea pămîntului, se lasă tînărul de o strămoș pîlpîie lunară. Și poate, la urma urmelor, nici nu se deosebește prea mult de acea lună memorială, egală aproape în vîrstă cu soarele și care, pornind la lucru apele mărilor, ne-a trăs și limpezit și pe noi la țărmuri. Iarba crescută și-acum peste mărturi în nopțile cu lună plină mai stă mărturie. Aspectul acesta lunar ultim, constatat în opera Tanei Maitec, subliniază o încărcătură poetică neobișnuit de puternică, neașteptată pentru un artist bănuit de măsură și uneori de manieră. În ceea ce are mai bun, și asta am vrut să dovedesc, Tana Maitec știe să lege vigoarea și cursivitatea picturii ei în plină afirmare cu expresivitatea și emoția, într-adevăr autentice, profunde și meditative, reluate tematic pînă la epuizare.

Grigore Hagiu

RAINER MARIA RILKE : Moara Grîsem

TEATRU

Avram Iancu

Reprezentată în Capitală o dată cu excepționalul spectacol realizat de Liviu Ciulei și interpretat de un colectiv actoricesc de prima mînă **Somnul rațiunii** (de A. B. Vallejo), piesa istorică **Avram Iancu**, pusă în scenă de Teatrul dramatic din Baia Mare, este, fără îndoială, o lucrare valoroasă. Textul dramaturgului **Pavel Bellu** — deși pătimește de unele metehne comune multor lucrări de teatru cu subiect istoric ce nu reușesc să depășească rigorile unui scenariu prestabilit în virtutea unei cronologii ale cărei date binecunoscute tuturor, oricum ar fi ele folosite, rămîn imuabile, lipsite adică de posibilitatea oricărei surprize (puțind slujiș însă ca repere în construirea artistică a unui caracter), ceea ce atrage după sine o anumită ariditate, o anumită dificultate în angrenarea episoadelor, mai ușor de narat decît de dramatizat — are incontestabile calități literare, o ținută plină de noblețe și un savuros pitoresc dialectal ; i-am reproșa totuși autorului abuzul de metafore și o prea cizelată ornamentație stilistică.

Regizorul **Marius Popescu** a pus și suflet în pregătirea spectacolului, nu numai inteligență — o cumpănită și lucidă inteligență — ansamblul a fost pe deplin închegat, rotund, aproape fără nici o disonanță, fără nici o defecțiune, iar interpreții la înălțime. Pe unii dintre ei, deși îi văzusem cu o seară înainte în **Somnul rațiunii**, nu i-am recunoscut decît după un lung moment de incertitudine. Și cum am fi putut recunoaște în dîrza amazoană Pelaghia Roșu, căpitana buciumanelor, bărbătoasă, combativă și intratabilă, pe **Tzenka Velceva Binder**, care, atît de fragilă, de mlădie și de sperioasă în ajun, se zbuciuma ca o pasăre înfricoșată și fascinată în același timp de tiranica prezență a lui Goya ? Sau în mindrul Crai al Munților, cu mers domnesc, frunte semeață, gesturi măsurate și o prestanță de consul roman, pe **Vasile Prisăcaru** despre care păstrasem amintirea unui om-umbră ce se prelingea cu pași lunecători și vătuiți, discret, prevenitor și fratern, vorbind doar cu mîinile și cu expresivitatea feței ca într-un film mut? Ori în misteriosul și sumbrul ins în haine cernite, ascunzîndu-și intențiile sub o mască arogantă și impenetrabilă, pe **Cazimir Tănase**, neuitatul iconar al terorilor și zvîrcolirilor bătrînului Goya în luptă cu imprejurările potrivnice și cu fantasmele unei imaginații delirante ?

Schimbîndu-și costumul, **Vasile Constantinescu** nu a schimbat în egală măsură și rolul : personajul său avea unele înrudiri cu cel din seara precedentă, fiind și el deținătorul unui sacerdoțiu, dar de cu totul alt ordin : Nicolae Bălcescu, chip animat de o generoasă și înțeleaptă umanitate și ușor umbrit de melancolie. Rotofei, plesnind de sănătate, jovial cu pondere și imperturbabil, Popa Balint a avut parte de un foarte convingător mesager scenic în **Teofil Turturică**. Vorbind graiul ardelenesc cu o fermecătoare și duioasă autenticitate, **Ion Săsăran** și **Mircea Graur** în rolurile celor doi centurioni, Marcu Toader și Lar Brad, au fost purtătorii de cuvînt ai simțirii și filozofiei populare. Dar mai sînt încă atîția alții ale căror nume se cuvine a fi pomenite : **Sandu Popa** în tribunul Andreica, **Ștefan Slobodă**, **Aurel Mazilu**, **Cornel Mititelu**, **Radu Dimitriu**, **Dan Antoci**, **Virgil Fătu**, **Silvia Uță**, **Ruxandra Petru**.

Pentru cine nu știe prea bine ce înseamnă un decor funcțional, scenografia lui **Mircea Matcahoți** ar fi fost fără îndoială edificatoare, arătîndu-i cîte schimbări de cadru se pot face cu cîteva practicabile, o estradă cu două niveluri și un imens panou vertical montat pe scripeți pentru a fi coborît ca podul mobil al unui castel din vechime, permițîndu-i eroului să urce spre apoteoza sa : totul impunător, solemn, sobru și iscusit compus, cu simetria perfectă a unui templu grecesc.

Plăcute, calde, odihnitoare, acordurile cromatice create între decor și frumoasele costume desenate de **Edith Kunovitz Schranz**.

Ovidiu Constantinescu

MUZICĂ

Constantin Brăiloiu

Uneori, personalitățile științifice ieșite din comun sînt menționate, însoțite de un refren mai mult sau mai puțin substanțial de laude. La sărbătoriri mai ales, cum ar fi acum acești optzeci de ani de la nașterea inegalabilului Constantin Brăiloiu, puțini încearcă să-l vadă pe aniversat altfel decît predecesorii, dat fiind și caracterul festiv și limitat ca spațiu al comentariului. Cu toate acestea, să vedem dacă figura marelui folclorist nu ne apare azi într-o lumină nouă.

Folcloristica lui Brăiloiu este corespondentă secolului XX, noului mod de utilizare componistică a muzicii populare, la Stravinski și Bartok, și este poate primul care a făcut saltul de la iubirea decorativă la înțelegerea științifică a folclorului. A abordat folclorul fără prejudecățile clasice europene, fără să-l apropie adică de o gîndire muzicală posterioară, dar socotită pînă atunci etalon universal. El se apleacă asupra obiectului de studiu considerîndu-l ca sistem și judecîndu-l față de propriile sale determinări. Spune celor care credeau că folclorul este o însumare întîmplătoare și haotică : „Cercetarea dă la iveală un ansamblu coerent de procedee artistice, dominate de legi inteligibile".

Brăiloiu cunoștea probabil lucrările folcloriștilor formaliști ruși, căci prea mult seamănă poziția mărturisită de formularea sus amintită cu ceea ce a devenit ulterior orientarea structuralistă în abordarea fenomenelor artistice. Se observă în suita cercetărilor sale că, în faza lor superioară, intenția monografic-analitică a debutului nu-l mai satisface, că privirile savantului se îndreaptă spre trecutul primitiv sau spre creațiile muzicale afro-asiatice, cu un cuvînt, Brăiloiu îmbrățișează într-o singură privire totalitatea producției folclorice, și istoric și geografic, ajungînd la concept, la definirea obiectului studiat ca ansamblu. Folclorul este o vîrstă în evoluția muzicală, dispusă în raport cu gradul de cultură, tot așa cum folclorul copiilor din Balcani are elemente comune cu cel al indienilor „Wezi", sau cu muzica din Taiwan, ori Africa neagră. Știința pe care Brăiloiu o creează, etnomuzicologia, nu mai este cercetarea descriptivă a fiecărui folclor în parte, ci este filozofia folclorului, învățăturile sale din punct de vedere axiologic, comparația verticală și orizontală a muzicilor neprofesioniste.

Nu numai că dă un loc folclorului în ierarhia valorilor culturale, dar trece dincolo de muzicologia propriuzisă în a studia trăsăturile de structurare umană ce se degajă din creațiile populare. Pentru el „universalitatea unor mijloace de expresie muzicală este consecință a similitudinii legilor esențiale ale umanității". Aflarea acestor legi ține de antropologia structurală și de aceea multe din paginile învățatului român ar putea fi prologul scrierilor lui Claude Levy-Strauss, sau al încercărilor de a deduce din literatură schemele organizării minții omenești, printre ai căror pionieri îl numim pe Tzveton Todorov. Și de Roman Jakobson, care cercetează „literaritatea", îl leagă o punte pe Constantin Brăiloiu atunci cînd încearcă să elucideze ce calitate face dintr-o alăturare de cîteva sunete un enunț muzical, o intenție de artă. În studiul „muzicității", ca să adaptez termenul lingvistului american la domeniul nostru, etnomuzicologul român a rămas, credem, deocamdată fără urmași.

Brăiloiu studiază și reacția publicului în fața muzicilor populare, prevestește chiar o lărgire a interesului auditorului către comorile lor neprețuite, atît înspre folclorul european, cît și înspre cele exotice. Analizarea folclorului românesc nu este numai o dovadă de patriotism, dar și expresia unui crez artistic potrivit căruia muzica cultă are nevoie de o împrospătare, iar acest oxigen îi poate veni din orice parte a globului. Învățămintele muzicilor extraeuropene, în esența lor atît de diferite de sistemele clasice profesioniste, sînt azi utilizate în compoziție frecvent, demonstrîndu-se astfel spiritul de anticipație al savantului.

În fine, cu această din urmă idee, atingem și activitatea de sociolog a folcloristului. Odată cu studiul „La vie d'un village", Brăiloiu trece iarăși peste marginile atribuțiilor sale directe. Ceea ce știe însă savantul este să rămînă în permanență un analist de extremă rigoare, să-și furnizeze argumentele generalizărilor printr-o considerare științifică asiduă a amănuntului. Enormele sale tabele în care epuizează totalitatea permutărilor posibile a unor formule ritmice, de exemplu, treabă la care astăzi sînt puse calculatoarele, mărturisesc intensitatea pasiunii sale analitice, pertinența afirmațiilor generale. Ingeniozitatea și argumentația se găsesc în studiile sale într-un echilibru perfect.

Costin Cazaban

SPORT

Și încă un pas

Despre tenis, mai ales despre marele nostru campion Ilie Năstase, am scris în diferite rînduri. Ultima oară am făcut-o cu ocazia partidei de cupa Davis România—Noua Zeelandă. Am spus atunci că victoria echipei noastre a fost obținută mult mai ușor decît ne-am fi așteptat. Ceea ce nu putem afirma acum, după extrem de obositul meci disputat săptămîna trecută în compania jucătorilor sovietici. Evoluția scorului a fost dramatică, și neplăcută, as zice, pentru noi. După doua zile siguranța cu care abordasem partida își luase zborul. Năstase își încheiase participarea cîștigînd așa cum era și normal ambele puncte la simplu. Metreveli luase și el locul în tribună (tot cu două puncte oferite echipei sale), și totul trebuia să fie decis de jocul secundarilor. Umerii lor erau totuși prea mici pentru o decizie atît de importantă. Dacă ar exista un aparat care să măsoare emoțiile, atunci duminică înaintea primului schimb de mingi Ovici și Kakulia l-ar fi aruncat în aer. Unul dintre ei trebuia să cadă, să-și piardă puțina stăpînire ce-o mai avea, și acesta a fost, din fericire, Kakulia. Victoria lui Ovici este extrem de prețioasă, dar să nu uităm, calificarea a fost decisă de evoluția primei noastre rachete. În momentul de față, Ilie Năstase este, fără îndoială, cel mai mare jucător al lumii. Detașarea sa în premiul F.I.L.T. certifică.

În condiții normale de joc el poate spulbera rezistența oricărui tenismen. Fantezia și talentul său neobișnuit, imens, sînt arme irezistibile. În plus, față de anii trecuți, el a cîștigat și ceva din tenacitatea roboților Kodes sau Smith. Și astfel răbdarea acestora nu-i mai poate face aproape nici un rău. În ultimul deceniu, doar Laver a mai dominat atît de autoritar elita tenisului mondial.

Am avut ocazia să-l văd jucînd pe campionul australian în perioada sa de vîrf. Jocul său impresiona prin regularitate, tehnică și forță. Mai toți au încercat să-l imite. Printre puținii jucători ce-au ocolit această manieră a fost Năstase. Și tocmai de aceea, cred, l-a depășit.

Laver a dat tenisului un plus de dramatism. Năstase a adus strălucirea. Și dacă astăzi tenisul a devenit mai spectaculos (și totodată foarte popular) acest lucru se datorează în bună parte și campionului nostru.

Pentru noi, de numele lui sînt legate succesele echipei reprezentative. Fără Năstase prezența în finala competiției supreme (Cupa Davis) ar fi fost și este iluzorie.

Dacă meciul cu echipa Statelor Unite s-ar desfășura anul acesta la București, sînt convins că victoria ne-ar aparține. Și așa, șansele noastre pentru semi-finala ce se va disputa peste 2 săptămîni, dincolo de ocean, sînt apreciabile. Ilie va puncta de două ori, nici Gorman (dominat de veșnicul complex Năstase) și nici uriașul blond nu-l pot ingenunchia. Probabil că victoria finală va fi decisă în ziua a doua, la meciul de dublu. Și de aceea cred că locotenentul Santei ar trebui să-și însoțească comandantul în scurtul răstimp ce a mai rămas la toate turneele ce se vor mai disputa.

*

Mîine, pe opt stadioane din țară, opt cavaleri ai fluierului, drăguț îmbrăcați, animați de intenții bune, vor da semnalul de începere a noului campionat de fotbal.

Și apoi să te ții : spectacol, combinații, viteză, eleganță, prestanță etc. etc.

Sîntem cu toții numai ochi. Puțin a fost, puțin a rămas.

Radu Dumitru

Prietenie

itinerar psihologic

Despre prietenie scrie Montaigne cîteva pagini (în cartea întîia a Eseurilor sale) care suscită comentarii. Prietenul său Etienne de la Boetie este mort și în durerea care ou s-a stins încă scrie un eseu în care pe lîngă leitmotive clasice găsim accentele unei sensibilități deja moderne.

Care sînt caracterele prieteniei, după Montaigne? În primul rînd ea este, prin definiție, perfectă și, din această pricină, prin ea însăși, închisă în sine. Nici un considerent nu vine să o tulbure din exterior, ea se proiectează într-un spațiu ideal și intangibil. Fiind perfectă este în același timp și dezinteresată ceea ce ne ajută să o separăm de prieteniile așa-zis comune care nu sînt altceva decît relații întîmplătoare (Epicurienii propuseseră antichității o teorie utilitaristă a prieteniei care este criticată și de stoicul Cicero în „De amicitia"). Prietenia este o adevărată stare de grație ce nu apare decît o dată în viața unui om așa cum s-a întîmplat celor doi mari prieteni Montaigne și de la Boetie, în miezul vîrstei lor și timp de numai patru ani la capătul cărora moartea, răpind pe unul dintre ei, a desfăcut această legătură.

Apoi, prietenia se bazează pe un maximum de libertate a comunicării care se instaurează în ambele sensuri, ceea ce nu se întîmplă cu alte legături trainice și tainice cum ar fi cele dintre copii și părinți în care respectul se interpune ca un soi de barieră. Prietenia nu este un sentiment violent, ca iubirea ci, dimpotrivă, se întemeiază pe temperație, ceea ce nu înseamnă că nu poate da naștere la simțiri tari dar numai cînd moartea sau separația (îndelungată, definitivă) o întrerup. „Din ziua în care l-am pierdut nu fac decît să mă tîrăsc bolind și chiar plăcerile care mi se ivesc în loc să mă mingîie îmi îndoiesc părerea de rău a pierderii lui : împărțeam totul pe jumătate și mi se pare că îi răpesc partea lui". Paradoxul prieteniei după Montaigne este deci virtualitatea pasiunii care devine manifestă numai atunci cînd obiectul ei dispare din cîmpul afectiv.

Paralela dintre prietenie și iubire poate fi continuată. Ultima este „un foc mai activ, mai arzător și mai aprig ; dar un foc unduitor și divers... îndată ce se conformă termenilor amiciției, adică în convenția voinelor el se înăbușe și se lenevește ;... dimpotrivă prietenia este cu atît mai gustată cu cît e mai dorită : nu crește și se nutrește decît prin exercițiu ca fiind spirituală iar sufletul se rafinează prin uzul ei". Un foc liniștit care se arde pe el însuși și trăiește din propria lui substanță, iată ce este prietenia. O pură întîlnire a două existențe care nu găsește altă satisfacție decît o recunoaștere reciprocă cu caracter revelator. Și Montaigne exprimă aceasta într-o formulă memorabilă : „pentru că era el, pentru că eram eu".

Prietenia perfectă (trebuie să înțelegem : singura demnă de acest nume) este **garantată moral**. Am accepta tot ceea ce ne-ar cere prietenul știind totodată că el nu va putea pretinde de la noi decît ceea ce recunoaște un imperativ etic. Nu este prietenie decît ce purcede dintr-un izvor curat. Din această pricină este încăodată respinsă ideea utilitaristă a reciprocității acțiunilor. Nu te ajut pe tine, prietenul meu căzut pentru ca și tu, mai tîrziu, să mă ridici pe mine. Dacă există o reciprocitate, ea e mai degrabă inversă : cel care slujește profită pentru ca i se oferă satisfacția de-a da. O concurență în îndeplinirea bunelor servicii este un stîlp sigur al prieteniei.

O astfel de prietenie e unică ; de ea poate un om să fie lipsit sau, maximum, i se acordă șansa să-i apară odată în viață luminînd-o. Sclipirea ei este deci incertă și de aceea glumea Aristotel — tragic — spunînd : „Vai prietenii mei, nu există niciun prieten" ! În această incertitudine, în angoasa că totul ar putea fi o iluzie îi stă și prețul. Iar iminența separației (sau realizarea ei) o valorifică.

Va trebui scrisă odată o istorie a sentimentelor omenești, înțelese ca marcate de istoricitate. Un medievist, Joseph Bédier a spus despre dragoste că este o invenție a secolului al douăsprezecelea. Dintre sentimente cel mai constant în fenomenologia lui pare să fie prietenia. De aceea analiza lui Montaigne este de o penetrantă actualitate. Reluînd în alți termeni as spune că puterea prieteniei este garantată de faptul că este o întîlnire, dar în același timp și o **aderență**. Prietenia promovează un tip de relație umană prin definiție „superficială" în sensul că cele două existențe se ating fără să se întrepătrundă (în timp ce esența dragostei e penetrație). Nu există asadar o profunzime a prietenilor, există în schimb o **coalescență**.

Ceea ce nu apare în analizele clasice ale prieteniei dar în schimb este o evidență pentru psihologul modern sînt rădăcinile ei infantile. Și este firesc să fie așa, devreme ce lumea clasică se cristalizează în formele riguroase și rigide pe care le oferă omul matur și bărbatul. „Prietenia nu poate fi solidă decît în maturitatea vîrstei și a spiritului" spune Cicero uitînd însă că soliditatea ei are nu numai o stare ci și o origine. În raport cu vîrsta adultă și virilitatea, infantilismul, feminitatea sînt marginale și pentru clasic de un interes minor. Sentimentul modern este cu totul altul căci el introduce ca o coordonată esențială cronologia. Omul lui Proust, acel gigant înfipt de-a lungul șirului anilor săi stă pe solul copilăriei sale. Tot ceea ce este temeinic, durabil, autentic se revendică de la copilărie. De aceea de prietenia adevărată nu se bucură, credem, decît cei care au reușit să o lege la începuturile vieții. Continuitatea emoțiilor și prospețimea lor originară nu mai pot fi create la vîrsta împlinirilor.

Dar nu numai atît. În fiecare contact prietenesc se retrăiește un moment și un stil infantil. Ingenuitate a întîlnirii comunicare simpatetică a unui limbaj, absență a crispării, toate aduc cu sine parfumul unei epoci edenice înălțată și innobilată de maturitatea reflexiei. O copilărie a simțurilor strunită de chingile experienței.

•

Există o patologie a prieteniei. Două boli îmi vin în minte : invidia și gelozia. Invidia este cea mai puțin fortuită dintre ele, cea mai frecventă deci. Ea se naște dintr-o fisură a caracterului, ca un reflex al vechiului și malignului sentiment al reciprocității. O putem concepe ca pe un moment de criză a gratuității, ca stingere a elanului care animă pura plăcere a contemplării — sursa inepuizabilă, dătătoare de voluptăți a legăturii. Dar prietenul care este obiectul invidiei este uneori victima desemnată, cel care într-un fel a căutat-o, a sugerat-o prin superbie sau ignorarea unui efort al dăruirii, o oboseală în croaziera lungă a prieteniei. Invidia este recăderea în banalul unei legături oarecari și exprimă o prăbușire (ne cînd invidia unui ins față de un altul care nu îi e prieten este numai un incident oarecare, fără consecințe morale dramatice aproape o necesitate). Mai improbabilă dar nu foarte rară este gelozia în care obiectul invidiei este specificat ca persoană. Pe aceasta o considerăm ca aparținînd pe nedrept sau regretăm că se dăruie cu predilecție prietenului. Geloziei îi este propriu faptul că persoana iubită naște anumite sentimente și manifestă altele. Este deseori neclar dacă prietenul este perceput a fi ființa către care se îndreaptă dorința sau chiar obiectul răpit dorinței. Gelozia este deci și ea expresia unei crize foarte grave în care persoana prietenului se găsește în iminența posibilității de-a fi percepută ca un obiect, de-a cădea — ca în virtutea unei bruște diminuări a gravitației — în lumea neînsuflețitului.

Forța și vitalitatea unei prietenii se recunosc după putința pe care o are de-a se vindeca de aceste boli. Numeroase sînt acelea care nu rezistă clătinării și se dizolvă în masa unei relații distante sau anodine. Alteori puterea resentimentului este atît de mare încît produce o inversare a sensului inițial al prieteniei ; aderența se menține prin activarea dușmăniei. Există cupluri aparent amicale dar a căror singură funcție (pentru menținerea căreia se depune o colosală energie) constă în strădania de-a demasca slăbiciunile și inferioritățile celuilalt. Se invocă reciprocitatea, căzută de data aceasta la nivelul unei simple alianțe. Dar prietenia poate să se dizolve și ne întîlnim cu inși care ne-au fost odată prieteni, întrebîndu-ne cu uimire cum a fost cu putință așa ceva. Există însă și cicatrizări. Și chiar cicatricea poate să se șteargă cu timpul restabilind cu totul transparența.

Dar, mai presus de toate, prietenia poate împărtăși soarta oricărui fapt de viață : îmbătrînirea. Eroziune treptată, istovire, victimă a timpului trăit. Puterea insului de-a se emționa și de-a se dărui scade și prietenia devine o coajă goală spulberată și ea, în cele din urmă, de vîntul deceniilor. Și totuși sînt prietenii care rezistă. Făcute să trăiască mai mult decît intervalul de coincidență a două vieți. Presupunînd o forță a emoțiilor, voința de-a reveni la fîntînile de neistovit ale copilăriei.

Durata prieteniei depinde de tăria candorii.

Ion Vianu

RAFAEL MENDEZ DORICH

Luceafărul din 28 aprilie a.c. (nr. 17) a oferit cititorilor săi o pagină din opera remarcabilului poet peruan Rafael Mendez Dorich, în traducerea Emiliei Velcescu și a lui Saşa Pană. Zilele astea ne-a sosit vestea că poetul a murit după o grea maladie, la 1 iunie. Soția sa, doamna Maria Josefa Mendez Dorich, ne mai informează că primise, cu o zi înainte de a se interna la spital, revista noastră și că a fost profund emoționat. A rugat-o să transmită conducerii Luceafărului „calde omagii de stimă și de afecțiune"

Opera poetului R. Mendez Dorich care acoperă o jumătate de veac de activitate literară susținută, pornește de pe meterezele avangardismului protestatar, fructificat în ultimele decenii într-o poezie angajată de o înaltă valoare artistică. În săptămînile din preajma sfîrșitului poetul a definitivat ultima carte de poeme care va apărea sub titlul „Globuri captive". Publicăm mai jos, în traducerea aceloraşi mai sus menționați, una din poemele mai recente, o poezie suavă și delicată :

VISUL COPIILOR

Copiii au visat
că săreau coarda celor șapte culori
și în dună-amiaza liniștită,
după furtună,
pe pămîntul umed, copiii
săreau coarda ieftină de in...
Și, pe coarda în șapte culori,
norii care fugeau, săreau, săreau
schițînd o pentagramă din limpedele albastru...
Și copiii spuseseră :
— „Ce înaltă e coarda cu șapte culori !
Ce bine se distrează îngerii !
Aici bucuria ne stropește... Aici..."

revista străină

● **ÎN ENCICLOPEDIA SONORA (HACHETTE)** actorul Pierre Fresnay a imprimat două discuri cu texte din „Confesiunile" lui Jean-Jacques Rousseau. Fresnay a reușit să exprime, în nuanțe delicate, extrema sensibilitate a celebrelor pagini în care autorul „Contractului social" vrea să dezvăluie „tot adevărul și întreaga sa natură". Rousseau poate fi urmărit din momentul nașterii sale (1712) pînă la plecarea lui din insula Saint-Pierre, unde s-a exilat ca să scape de persecuții ; două discuri — înregistrînd cele mai bune pagini — de la zilele fericite ale copilăriei pînă la amărăciunea anilor de disgrație.

● **DUPĂ „L'EGLANTINE" ȘI „LES VOLETS CLOS"**, Jean-Claude Brialy a realizat „L'Oiseau rare", pe care a avut dificila misiune de a o personifica. Oacheș, cu ochi catifelați, elegant, snob, plin de farmec, va fi disputat, rînd pe rînd, de actrițele Annie Duperey, Micheline Presle, Barbara Jacqueline Maillan etc.

● **ACTORUL AMERICAN ROBERT RYAN**, care are la activul lui peste 90 de filme a murit de cancer într-un spital din New-York. Avea 63 ani. Într-un interviu publicat în 1968, mărturisea că după părerea sa doar patru sau cinci dintre numeroasele sale filme pot fi socotite lucrări de valoare. Printre ele, Ryan cita „The set up" în care deține rolul unui boxeur ratat și „Crossfire", unde interpretează rolul unui matroz șovin și stupid. Moare doar la cîteva zile după dispariția altor două vedete lansate de Hollywood : Betty Grable și Veronika Lake.

● **DUPĂ „LES AMIS"**, **GERARD BLAIN**, a terminat cel de al doilea film al său în care este și principalul interpret. Acest film, cu titlul „Le Pelican", realizat la Paris și Lugano — are un caracter dramatic și pasional. El ne înfățișează încercările disperate ale unui om, lipsit de drepturile sale de tată, de a recîștiga dragostea fiului său după ce [illegible] o lungă pedeapsă în închisoare.

● **O SUTĂ DE MII DE COPII** din 27 țări au luat parte la un concurs de desene organizat recent de U.N.I.C.E.F. (Fondul Națiunilor Unite pentru copii).

O școlăriță din Brême, Bettina Gutte, în vîrstă de 12 ani, a obținut premiul întîi (o excursie la New York) pentru desenul său „Sărbătoarea de primăvară din cele cinci continente". La Palatul Națiunilor Unite, a primit felicitările Secretarului general al O.N.U., Kurt Waldheim.

● **DOAMNA CLEO BOURDELLE**, soția celebrului sculptor Antoine Bourdelle, decedat în 1929, a donat orașului Paris în 1949, atelierul soțului său cuprinzînd 876 lucrări originale în ipsos, sculpturi în piatră și bronz, 1 500 desene și acuarele, 100 picturi, pasteluri și frești, precum și numeroase manuscrise. Devenit **„Muzeul Bourdelle"**, atelierul a păstrat specificul unei locuințe de artist din secolul al XIX-lea. Actualmente muzeul prezintă o expoziție **„Cleo 1882-1972"** constituind un omagiu adus soției artistului, și ea sculptoriță, decedată la 16 iulie 1972, în vîrstă de 90 de ani.

● **JEAN CAYROL** a fost ales la Academia Goncourt în locul lui Alexandre Arnoux. El devine astfel titular pe locul rezervat lui Emile Zola și pe care l-au ocupat pe rînd Octave Mirabeau, Jean Ajalbert și

în urmă Alexandre Arnoux. Născut la Bordeaux în 1911, Jean Cayrol a publicat poeme, romane și eseuri și a scris scenarii în care se regăsesc temele obișnuite : încrederea și dragostea pentru oameni. Membru în rețeaua colonelului Remy, în timpul ultimului război mondial, el a fost deportat la Mauthausen. Anii de deportare au lăsat urme în opera scriitorului ; în 1947 obține Premiul Theophraste Renaudot pentru „On vous parle" și „Les premiers jours" care împreună cu „Le Feu qui prend" vor forma trilogia „Je vivrai l'amour des autres". Pentru întreaga sa operă a fost distins în 1968 cu Premiul Prince Pierre de Monaco.

● **CASA DE EDITURA „PAŃSTOWOWE WYDAWINICTWO NAUKOWE"** a tipărit un „Dicționar Biografic al teatrului polonez", care întrece lucrările anterioare de acest fel în ce privește multitudinea și exactitatea datelor. Dicționarul cuprinde mai mult de 6 000 biografii de actori, soliști de operă, operetă și balet, regizori, scenografi, șefi de orchestră, directori literari și administrativi, pictori scenografi, decoratori, de la înființarea Teatrului Național (1765) pînă în anul 1965 ; dicționarul este completat cu o mie de ilustrații.

● **LA PALATUL OSTROGSKI**, sediul Societății Frederic Chopin din Varșovia, a fost deschisă la 29 iunie o expoziție permanentă a marelui compozitor și pianist polonez **Ignacy Jan Paderewski**. Atenția este atrasă în mod deosebit de portretul în ulei al lui Paderewski pictat de pictorul francez Louis Schutzenberg, precum și de numeroase desene, fotografii, manuscrise, medalioane și afișe, în strînsă legătură cu activitatea sa artistică desfășurată în lumea întreagă.

● **PREMIUL EVEREVE — LOUISE DE VILMONIN**, în valoare de 5.000 de franci creat în cinstea celebrei femei de litere, a fost decernat anul acesta romancierei Gabrielle Rollin pentru cartea sa „La mort de la Fin", editată de Gallimard.

● **PREMIUL ALBERT LONDRES** a fost decernat pe 1973 lui Jean-Claude Pomonti de la ziarul „Le Monde", pentru o serie de reportaje efectuate în februarie și martie privind sfîrșitul ostilităților din Vietnam.

● **ÎN FOAIERELE PENTRU PUBLIC** și galeria busturilor de la Comedia Franceză este deschisă pînă la 31 iulie a.c. o expoziție a pictorului francez Pierre Roussel, avînd ca temă **„Molière la Comedia Franceză"**. Cele cîteva zeci de pînze reprezentînd portrete și grupuri de actori care joacă pe această scenă de 15 ani, ne înfățișează, printre alții, pe Jacques Charon, Pierre Dux, Robert Hirsch, Louis Seiguer și alții. De reținut că tablourile lui Pierre Roussel, strănepotul pictorului Edouard Vuillard — figurează în Muzeul de Artă Modernă, la Metropolitan Muzeum din New York și în marile colecții din Europa și din America.

● **AL PATRULEA MARE PREMIU AL CITITOARELOR REVISTEI „ELLE"** a fost atribuit romancierei Simone Schwartz-Bart, pentru cartea sa „Pluie et vent sur Télumé-Miracle", tipărită de editura Seuil, lucrare plină de poezie în care, cu mijloace artistice deosebite, scriitoarea evocă tihna patriarhală a satelor din Guadelupa, insulă din Antile unde s-a născut.

● **LA MOSCOVA** a fost deschisă o expoziție de cărți austriece. Ea cuprinde aproape 700 de titluri informînd asupra istoriei Austriei, evoluției ei culturale, științifice și economice. O parte a expoziției este consacrată luptei antifasciste în timpul celui de al doilea război mondial. Expoziția cuprinde de asemenea traduceri din literatura clasică și contemporană rusă.

a. p. v.

Editura
UNIVERS
vă recomandă
colecția:

ROMANUL SECOLULUI XX

33 de titluri apărute într-un tiraj de peste 1500000 exemplare

● LAUREAȚI AI PREMIULUI NOBEL :
John Galsworthy (1932)
Hermann Hesse (1946)
William Faulkner (1949)

● AUTORI CONSACRAȚI DIN LITERATURA UNIVERSALĂ :
Alexei Tolstoi
Joseph Conrad
Nikos Kazantzakis
Heinrich Mann
Gabriel Garcia Márquez
Alexandr Kuprin
Virginia Woolf
și alții

COLECȚIA VA OFERI ÎN CONTINUARE CITITORULUI ROMÂN NUME ȘI OPERE DE LARGĂ CIRCULAȚIE
Miguel Angel Asturias (Premiul Nobel — 1967):
„Oameni de porumb"
Aldous Huxley : „Orb prin Gaza"
Pio Baroja: „Zalacain aventurierul"
Gabriele D'Annunzio :
„Triumful Morții"
Miroslav Krleža :
„Banchet în Blitva"
William Faulkner :
„Absalom ! Absalom !"
Sinclair Lewis
Premiul Nobel — 1930) :
„Dodsworth"
Artiom Vesiolii :
„Rusia scăldată-n sînge"

● OPERE CAPITALE ALE CREAȚIEI LITERARE DIN SECOLUL NOSTRU :
Margaret Mitchell : „Pe aripile vîntului" (2 vol.)
Siegfried Lenz : „Ora de germană"
Franz Werfel : „Cele patruzeci de zile de pe Musa Dagh (3 vol.)
D. H. Lawrence : „Fii și îndrăgostiți"
Jaroslav Hašek : „Peripețiile bravului soldat Švejk în războiul mondial (2 vol.)
Giorgio Bassani : „Grădinile Finzi-Contini"

COLECȚIA
ROMANUL SECOLULUI
XX
garanție
a valorii
artistice
●
selecție
riguroasă
●
posibilitate
de acces
la capodoperele
literare
ale secolului XX

Cereți în librării colecția „ROMANUL SECOLULUI XX"

bernard pingaud

Roman şi realitate

L'Amour Triste a apărut în 1950 precedat de textul următor :

„Orice carte este, prin însăşi natura ei, o ficţiune, adică o minciună. Oricît de atent ar fi un scriitor să raporteze ceea ce a văzut, povestirea sa rămîne nu mai puţin un ansamblu de semne care trimit la o realitate şi nu realitatea însăşi. Cu atît mai mult atunci cînd povestitorul îşi propune nu numai să spună ceea ce a văzut sau să trateze o problemă care îl interesează ci să **seducă**. N-aş fi credincios adevărului dacă aş prezenta această carte, care pune totuşi problema căsătoriei, ca pe o carte scrisă asupra acestei probleme. Este tot atît de bine — sau cel puţin asta vrea să fie — o operă de artă. E ca şi cum ai spune că istoria lui Julien şi a Elenei nu trebuie considerată ca zugrăvirea unui caz pe care autorul ar fi putut să îl observe în propriul său menaj sau în altă parte. Mai importantă decît grija pentru asemănare şi obiectivitate, o preocupare estetică constantă a inspirat această poveste pînă în amănunte.

Mi s-a părut cu atît mai necesar să arăt imediat că problema evocată aici este mai gravă. Omul are asupra celorlalte animale privilegiul de a putea face promisiuni. Dar îl are şi pe acela de a nu şi le ține, fie că se dovedeşte incapabil de efortul necesar fie că promisiunea despre care e vorba a fost făcută cu uşurinţă. Or, din toate angajamentele pe care şi le poate lua un om, nici unul nu îl **angajează atît de total** precum căsătoria. A-şi lega viaţa de cea a altei fiinţe înseamnă a lua în privinţa viitorului hotărîrea cea mai cutezătoare ; înseamnă a-şi asuma o responsabilitate despre care omenii nu e sigur că şi-o poate asuma pînă la capăt, şi anume pînă la moarte, şi pe care pe măsură ce trece timpul urmează s-o facă mai acaparatoare obiceiurile dobîndite în comun şi acest bun indivizibil prin definiţie : copiii.

Aparţin unei generaţii care s-a căsătorit de tînără, puţin din bravadă, pentru că înprejurările războiului făcuseră această hotărîre deosebit de dificilă şi încărcată de consecinţe. Alţii, în acelaşi moment, îşi poneau o sete identică de responsabilităţi în acţiunea politică. Ignoram importanţa acestor gesturi abia gîndite : de atunci am învăţat să o cunoaştem. Povestea lui Julien şi a Elenei este cea a unui cuplu care, la cîţiva ani după o hotărîre luată în acele condiţii, îşi dă seama în acelaşi timp că este imposibil ca ruptura şi imposibil s-o menţină şi se găseşte artificial, cel puţin aparent, aţinsă într-un lanţ. Povestea nu este o mărturie importivă căsătoriei. Îi subliniază numai dificultatea şi, într-un anumit fel, scoate în evidenţă uriaşele şi grandoarea unui act prea adesea considerat o formalitate comodă.

Astăzi nu aş mai scrie această carte ; dar aş putea să reiau prefaţa. Contradicţia pe care o semnalează mi se pare, într-adevăr, o trăsătură esenţială a literaturii romanceşti. Pe de o parte nu scrii decît despre tine însuţi, asupra ta ; povestirea, oricît de departe se situează ori cînd ei, are totuşi o parte legată de o experienţă. Eforturile pe care le fac ca să o degajez sînt ca să mă situez în raport cu ea pot să ajute pe cititori care nu mă cunoaşte. Dar nu mă ajută pe mine. Anumite motive m-au îndemnat să scriu tocmai acea carte mai curînd decît alta : îmi le cunosc mai bine sau mai puţin bine, nu pot pretinde că le ignor în întregime. Dar, pe de altă parte, aceste motive nu explică nimic. Ajunge o singură frază pentru ca ele să dispară, să piardă orice valoare şi chiar şi puterea lor de constringere. Totul se petrece, în momentul în care scriu, ca şi cum aş fi liber, liber să merg unde vreau, de exemplu acolo unde de fapt experienţa nu m-a dus niciodată. Aceasta pur şi simplu pentru că scriu. Un cuvînt trimite la lucrul pe care îl desemnează, nu are sens decît în raport cu acesta şi în acelaşi timp nu are nici o legătură cu el, aparţine unei alte ordini a realităţii. Sa ne închipuim, de exemplu, că, însurat, mă hotărăsc să scriu povestea unui cuplu. Exemplul este grosolan dar este cel din **L'Amour Triste**. Evident nu am ales întîmplător acest subiect. L-am ales pentru că am ceva de spus despre relaţiile dintre un bărbat şi o femeie în căsnicie. Acest „ceva" rezultă din propria experienţă. E un conţinut vag de imagini, de cuvinte, de amintiri, de idei, care nu există decît în germene în percepţia confuză pe care o am şi a cărei apăsare este în acelaşi timp destul de grea, a cărei prezenţă este destul de puternică încît să doresc, scriind, să mă eliberez de ea. Orice scriere debutează cu o mişcare de retragere prin care scriitorul pune într-un fel dinaintea sa ceea ce îl tulbură într-un fel sau altul. Act de apărare dar şi de cucerire : „exprimîndu-mă vei domina, că vei vedea mai clar".

Dar ce să exprimi ? Să-mi povestesc viaţa ca şi cum aş povesti un incident oarecare la care am asistat ? Întreprinderea este mai puţin simplă decît pare la prima vedere. Am hotărît că pot să spun totul. Rămîne să spun **totul**. Or, memoria cea mai minuţioasă, sinceritatea cea mai totală, n-ar putea să dea de capătul unui subiect atît de familiar ca acesta. A spune totul ar însemna, descurcînd firul zilelor, să urc pînă la o origine care se va îndepărta pe măsură ce mă voi apropia de ea. Ar însemna — dacă nu mă mulţumesc să expun faptele, şi cum m-aş mulţumi să le expun din moment ce am o ideea asupra lor, din moment ce pretind că le dau un sens ? — să mă înfund într-un labirint de interpretări dintre care nici una nu va fi vreodată destul de hotărîtoare pentru a nu avea nevoie de vreo corecţie, de vreo adăugire, de vreo ştersătură care, la rîndul său... Va trebui, deci, să mă decid. Cu aceste dificultăţi, desigur, sînt obişnuit : iar povestirea, în această privinţă, nu diferă de experienţă care pretinde de asemenea să alegi înainte de a şti şi să iei hotărîri atunci cînd ai vrea încă să te mai informezi. Dar ele reduc deja valoarea întreprinderii. Căci povestea ar fi vrut tocmai să scape de arbitrariul experienţei. Speram să fiu judecătorul imparţial care reuneşte cu răbdare piesele dosarului. Îmi dau seama că întotdeauna îmi va lipsi un element pentru a trage concluziile. Va trebui deci, la un moment dat, să opresc ancheta şi să pronunţ eu însumi sentinţa.

Există şi un fapt mai grav. Şi anume că acceptînd de la pornire regula jocului care constă în a încerca în mod provizoriu să trăiesc pentru a povesti, a mă preface că nu mai sînt cel despre care vorbesc, nu voi mai reuşi să mă regăsesc şi să restabilesc contactul întrerupt. Povestirea are logica sa proprie. Ea se desfăşoară în afara experienţei, chiar cînd pretinde că o imită. Nu vreau să spun numai că un cuvînt antrenează un altul, iar acesta un al treilea, dar şi că, devenită limbaj, experienţa mea **nu mai seamănă cu ea însăşi**. Cum să explic fenomenul ? Am prezent în minte un moment bine determinat din existenţa mea ; cred că-mi amintesc, îmi amintesc de cel mai mic amănunt, impresia este încă foarte puternică, ca şi vie. Dar iată-mă în interior şi-o „pe dinăuntru" : o dată trecută scrisă, găsesc în faţa mea altceva. Altceva care nu mai este o realitate ci o formă. Şi din formă în formă, urmărind cu îndîrjire experienţa, voi merge ca şi cum, despărţit de ea prin lăţimea unei rîu, aş alerga pe malul mai, căutînd zadarnic podul care mi-ar permite să mi reglesc viaţa. Comparaţia este bine-zisă aproximativă, căci, de fapt, malul mai nu există şi nici rîul. Niciodată n-am locuit în fiu acasă ; niciodată n-am fost din experienţa mea, aceasta povestire nu reprezintă decît un moment al ei. Dorindă că e destul ei las cititorul pentru ca lumea din jurul meu să redevină imediat ceea ce s-a bucurat vreodată să fie. Şi atunci, printr-o răsturnare neaşteptată, „subiectul" meu este cel care se depărtează : observ că acest cuplu a cărui istorie vroiam s-o povestesc nu există decît în povestirea mea. Acolo lucrurile erau clare, pentru că numai eu decidem povestea şi semnificaţia lor, pentru că nu mai erau lucruri ci cuvinte. Dar adevăratul meu cuplu, cel al cărui istoric speram să fie şi memoria în acelaşi timp, s-a reduse la o fulgerare ademenitoare, materialitatea obscură, a redevenit fantoma apăsătoare care se ingrămădise din povestea mea vieţii şi pe care nu voi ajunge niciodată s-o domin pentru că mă face să scriu în aceeaşi măsură în care o creez.

VICTOR HUGO :
Leoii, în studenţii albenşi
o zi de Oaie (1853-55)

Astfel se explică, s-o remarcăm în treacăt, o anumită lipsă de pudoare a scriitorilor. Nu ştiu dacă aceasta lipsă de pudoare este cîteodată şi bănuită că ea poate scoa. Sunţin numai că e firească. Căci dacă e adevărat că a scrie, chiar şi despre sine, înseamnă a scoate altceva şi să ordoni experienţă trecută prin focul limbajului în schimbă natura, mărturisirile cele mai dificile nu m-ar putea lăsa. Mai mult : se pare că indiscreţia ar fi un semn de adevăr. În această fugă în afara realului, cînd se consideră că scriitorul merge prea departe şi depăşeşte de exemplu limitele sacro-sancte ale vieţii private, în asta constă cel puţin dovada că nu fuge pentru plăcerea de a fugi. Literatura este totdeauna o distragere ; dar o literatură care îl compromite pe cel ce o scrie nu e numai o distragere. Fugind, el se angajează ; investindu-se, el se dezvăluie.

Reţinem că orice povestire se bazează pe o scoatere şi că nu poate exista între autobiografie şi povestire frontiera clară, indiscutabilă pe care şi-o imaginase mult. Dacă s-a stabilit că o povestire nu este niciodată simplul echivalent al unei experienţe, că orice „asemănare" între personajele reale şi cele din carte, este „întîmplătoare", devine indiferent faptul că îmi amintesc sau inventez, că împrumut sau îmi imaginez. Un roman este o povestire al cărei autor acceptă dinainte să mintă. Cînd spunem „e literatură" înţelegem că o capcană, acea a ficţiunii, pîndeşte pe orice povestitor, şi nu ştiu cine, oricît rigoare ar pune, i-ar putea scăpa. De altfel această minciună inerentă naraţiunii, cititorul nu mi-o va putea reproşa fără ipocrizie, căci el însuşi este complice. A citi înseamnă şi a se abate, a încerca provizoriu să trăieşti ; iar în spaţiul, timpul fictiv în care eu mă angajez scriind, cititorul se angajează citindu-mă. Cititorul nu cere romancierului să dovedească ceea ce povesteşte — din moment ce s-a hotărît să-l creadă pe cuvînt — ci dimpotrivă, să se facă crezut fără dovezi. Cititorul vrea să fie **sedus**. Trebuie să înţelegem acest cuvînt în sensul său primar : scriitorul distrage pe cel care îl citeşte. Ordinea ficţiunii este mai întîi cea a distragerii. Orice povestire are puterea de a întrerupe experienţa şi de a suspenda timpul. Nu pentru că deschide o altă experienţă sau un alt timp dar pentru că, numai prin autoritatea povestirii, experienţa se găseşte constituită în **istorisire**. Observam adineauri că, din punctul de vedere al povestirii — de la această distanţă la care, din instinct, mă plasez prin scriere —, experienţa e aceea care pare echivocă, obscură, în acelaşi timp determinată şi maleabilă, greoaie şi deschisă. Povestirea nu are viitor, nu are margini, nu are deschidere. Este ceea ce este şi nimic altceva. Vreau să spun că existenţa ei se sprijină numai pe autoritatea povestitorului şi că cititorul, prin definiţie, nu va şti niciodată despre personaje sau evenimente mai mult decît ceea ce i se povesteşte. Specificul experienţei este de a nu fi niciînd îndeajuns. Eului îi trebuie ceva mai mult de ştiut, iar cele la care asist în viaţă, cele ce mi se întîmplă, nu au propriu-zis nici început nici sfîrşit. Aruncat într-o îndîrjire de experienţe care a început înainte ca eu, voi muri înainte de a fi putut să-i epuizez toate consecinţele. Povestea îmi oferă imaginea unui univers închis, terminat, în care entităţile nu sînt adevărate entităţi, în care lacunele sînt inoperante şi ale cărui limite sînt marcate de linii cuviincioase care o desemnează : pot să intru în ea dar nu pot s-o modific. Şi, se ştie, în asta constă farmecul povestirii. Roquentin notă în **La Nausée** : „Pentru ca evenimentul cel mai banal să devină o aventură trebuie şi ajunge să te apuci să-l povestesc." Altfel spus, nu există „poveşti" decît în cărţi, iar ceea ce cîştigă scriitorul povestindu-se — ceea ce face ca povestea lui să nu fie niciodată simpla imagine, dacă se scamă a unei experienţe — este poate tocmai faptul că, prins în capcana limbajului, viaţa să devină aventura pe care nu a trăit-o şi pe care nimeni n-ar putea s-o trăiască din moment ce apariţia ei presupune că viaţa se opreşte.

Cu toate astea nici un roman nu ar putea să ne impresioneze dacă ar fi iremediabil despărţit de viaţă. Cărţile dînd pretexte oferite imaginaţiei cititorului. Ce interes ar putea găsi cititorul în ele, cum ar putea chiar să citească o carte, s-o facă să existe ca poveste luînd-o pe seama sa dacă, într-un fel sau în altul, nu s-ar regăsi în ea ? Această problemă, de la origini, nu a încetat să chinuie mintea romancierilor şi criticilor. Trebuie să remarcăm că vorba „romanesc", care desemna pur şi simplu ceea ce ţine de roman, a căpătat puţin cîte puţin — ca şi însuşi cuvîntul „roman" — sensul de surprinzător, neverosimil şi sfîrşeşte prin a caracteriza, într-un fel, contrariul a ceea ce dorim pe bună dreptate să găsim într-un roman, adică adevăr. Teoriile romanului construite de trei secole încoace — de la episcopul Huet, prefaţatorul doamnei de La Fayette, pînă la Robbe-Grillet, inventatorul „noului roman", trecînd prin Balzac şi Flaubert, Zola şi Proust — urmăresc sub diferite pretexte să cureţe romanul de bănuiala iniţială care stăruie asupra lui şi care vrea ca, începînd cu o distragere, el să nu izbutească niciodată să întîlnească acel real de la care s-a îndepărtat în mod deliberat şi imprudent. Ele au un dublu punct comun : pe de o parte afirmă voinţa de realism, de parcă romanul ar putea copia viaţa ; pe de altă parte, deoarece nu o poate copia, pretind să meargă mai departe decît realismul şi, făcînd din necesitate virtute, să descopere în minciuna ficţiunii un adevăr „mai adevărat" decît viaţa însăşi. Literatura „bună" — în opoziţie cu cea „proastă" care mizează fără ruşine pe decalajul observat de Roquentin şi vrea să ne facă să credem că viaţa **este** o aventură — nu încetează să lupte împotriva romanescului din care se hrăneşte. Ea urcă împotriva curentului care o duce şi vrea să fie însăşi negarea distanţei la care se plasează. În definitiv, ceea ce caracterizează romanul, nu mai puţin decît această detaşare iniţială, această fugă în afara capcanelor realului, este voinţa stăruitoare a unei reîntoarceri fără de care ar fi condamnat la o iremediabilă frivolitate.

Cum este posibilă această reîntoarcere ? Răspunsul îl conţine întrebarea însăşi. Romanul trimite la realitate în măsura în care, renunţînd s-o copieze, fără să încerce să-i fie oglindă, nu mai dezvăluie ceva real ci ceva posibil. Numesc posibilă o experienţă care nu mai este garantată decît de limbaj. Oferită şi în acelaşi timp suspendată, păstrată, pusă de-o parte, ea încetează să fie obstacol pentru a deveni resursă. Posibilul nu reprezintă : el anunţă. Dacă extrag din experienţa mea o poveste, este mai puţin pentru a o înţelege cît pentru a regăsi mişcarea care o produce. Istorisindu-o, o mobilizez : ea devine dorinţa mea sau dezgustul meu. Povestirea dă faptelor valoare de exemplu, transformă în aventură — adică într-o apariţie liberă — aparenţa iremediabilă a trăirii. Ceea ce mi s-a întîmplat şi nu pot cunoaşte decît după, sub forma : „aici nu te mai poţi întoarce, trecutul e trecut", devine în povestire ceva ce se petrece. De aceea nu există literatură demnă de acest nume care să nu caute să descopere şi care să nu dea autorului sentimentul că păşeşte din surpriză în surpriză. Mişcarea existenţei este surprinsă chiar prin artificiul care mă scuteşte s-o trăiesc. De aici şi faptul că în epoca în care i se reproşa frivolitatea, interesul cititorilor s-a îndreptat în mod contradictoriu înspre caracterul său didactic. Oglindă falsă, romanul este de fapt un **model**, iar învăţătura serveşte ca antidot al iluziei. Tocmai pentru că este fals-fictiv romanul poate fi exemplar. Această mişcare de reîntoarcere răstoarnă într-un fel perspectiva. Adineauri romanul mi se părea închis, definitiv, el cîştiga în duritate ceea ce pierdea în firesc. Era viaţa asa cum nu o trăim. Acum, dimpotrivă, experienţa e cea care îmi pare limitată, viaţa mea e cea care mi se pare închisă şi aproape artificială — iar de partea romanului se produce o mişcare, se deschide viitorul, se manifestă libertatea. Mai înainte viaţa condamna romanul, acum romanul e cel care o judecă. Romanul este o viaţă posibilă — una din cele o sută de vieţi ale mele care nu e posibilă decît pentru că va rămîne mereu suspendată, pentru că statutul său de povestire interzicîndu-i să se realizeze, o autorizează să fie întotdeauna altceva decît ceea ce trăiesc, deci o iluminare a ceea ce trăiesc, o versiune a propriei experienţe, imaginea figurată a unei schimbări pe care nu o cunosc decît prin urme. „Literatura, spune cu profunzime Roland Barthes, nu permite să păşeşti dar îţi permite să respiri". Înţelegem ca obiectivul ei nu este să rezolve problemele ci să le deschidă. Scriitorul crede că scrie ca să-şi răspundă ; de fapt nu scrie decît pentru a se întreba. Dar această întrebare are formă de răspuns şi nu poate avea alta, specificul literaturii fiind de a menţine întrebarea în răspuns, de a prezenta ca posibil însuşi realul pe care pretinde că-l descrie.

Cele două demersuri contradictorii ale romancierului — această fugă şi această reîntoarcere — sînt deci inseparabile. Scrii pentru a scrie, dar scrii de asemenea în acelaşi timp pentru a spune adevărul, acesta fiind atins numai prin întorsătura invenţiei. Întreaga literatură romanescă este făcută din acest du-te-vino constant între oglindă şi model, între distragere şi atenţie, între refuz şi judecată ; ea nu suspendă experienţa decît pentru a o surprinde iar atunci cînd se afirmă ca literatură este pentru ca să se nege de îndată în produsul experienţei pe care o regăseşte. Lucrul „cel mai important din lume", cum spune Robbe-Grillet, literatura este simultan cel mai neînsemnat, cel mai modest, cel mai supus unicului său obiect : să înveţe a trăi.

Astfel, cînd afirmam succesiv şi cu o anume naivitate în expresie că „o preocupare estetică constantă" a condus redactarea romanului **L'Amour Triste** şi că ideea cărţii era „să sublinieze dificultatea căsniciei", spuneam unul şi acelaşi lucru. E adevărat că romancierul, cînd scrie, nu are în cap decît fraze şi cuvinte, mişcări ale limbajului care par să asculte de o logică proprie ; nu e mai puţin adevărat că aceste fraze şi aceste cuvinte, toate aceste mişcări au sens, creează probleme. Aş da un singur exemplu : într-o primă versiune romanul se încheia cu despărţirea cuplului. Am rescris în întregime partea a treia pentru că mi se părea mai bine, din punct de vedere al organizării povestirii, deci dintr-un punct de vedere strict literar, ca sfîrşitul să întîlnească începutul. Dar să continue în loc să rupă, este totodată mai adevărat. Vreau să spun că din punct de vedere didactic, din punct de vedere al modelului, era mai bine să se închidă asupra cuplului capcana căsniciei decît să se rupă printr-o hotărîre artificială. Recitind

BAUDELAIRE
văzut de el însuşi

L'Amour Triste sînt izbit astăzi de o anume ariditate care se disimulează în rigoare. Romanul mi se pare prea compus, prea echilibrat. Dacă ar trebui să-l rescriu aş încerca să păstrez zona de umbră, să fac să apară în această dramă planuri succesive şi contradictorii, să merg mai departe în cercetarea unei probleme ale cărei implicaţii sînt infinite. Şi fără îndoială nu aş acorda „fidelităţii" importanţa primordială pe care o avea în ochii mei pe cînd citeam şi reciteam **L'Amour et L'Occident** (a cărui influenţă cititorul familiar al cărţii lui Denis de Rougemont o va fi recunoscut). Dar concluzia ar fi cu siguranţă aceeaşi. Căci cea mai adîncă fidelitate este această imposibilitate de a rupe, această stare de simbioză despre care nu mai poţi spune, în cele din urmă, dacă paralizează sau stimulează şi pe care am încercat mai tîrziu s-o descriu în culorile dezabuzate din **L'Imparfait**. Viaţa conjugală — ca să fiu mai exact ar trebui să spun viaţa familială — este o operă invizibilă construită în mai mulţi. Nu există niciodată un motiv hotărîtor pentru a o întrerupe. Şi cu cît înaintează munca (chiar dacă în numeroase momente dă impresia penibilă a unei înfrîngeri sau resemnări) cu atît aduce cu sine motive pentru a continua. Tocmai pentru că trăieşti o singură dată : cel care schimbă calea pe parcurs o regăseşte altundeva. Nu pledez aici decît pentru mine, bine-nţeles, şi în numele unei „seriozităţi" pe care alţii o pot considera discutabilă. Dar întotdeauna mi s-a părut că a rupe, a reîncepe, a face ca şi cum se pot arunca zarurile la întîmplare şi a încerca noi partide ar însemna, dacă actele noastre nu ne angajează niciodată numai pe noi, să te favorizezi. Din slăbiciune sau din virtute, n-am reuşit niciodată să mă prefer nicăieri în altă parte decît în literatură. Poate că în cele din urmă pentru asta şi scriu.

Iar dacă, vrînd să scriu, considerînd şi eu literatura ca activitatea esenţială, nu scriu mai mult, dacă mă aflu mereu, în momentul în care scriu, paralizat de o ezitare obscură care mă previne în legătură cu frivolitatea gestului meu, este poate pentru că, chiar şi aici, nu mă prefer întru totul, convins că numai scrisul mă salvează, dar nu şi că ar fi necesar să fiu salvat.

Aprilie 1964

În româneşte de Luminiţa Coler

Bernard Pingaud, critic, romancier şi scriitor afirmat în paginile revistei Les Temps Modernes, se situează prin sensul pe care-l imprimă activităţii sale intelectuale, în zona marilor dezbateri propuse conştiinţei publice, după cel de-al doilea război mondial de Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir.

Primul său roman Mon beau navire a apărut în 1948 ; au urmat L'Amour triste în 1950 şi Le Prisonnier în 1958. Ca nuvelist, Pingaud s-a făcut cunoscut cu La Scène primitive (1965) şi culegerea L'Imparfait apărută împreună cu o nouă ediţie din L'Amour triste şi alte texte, în 1965. Activitatea sa de critic este ilustrată prin volumul L'Inventaire apărut la Gallimard în 1965 şi eseul Madame de la Fayette apărut în 1959 în colecţia Ecrivains de toujours.

Textul pe care-l publicăm mai jos constituie o interesantă lucrare de traducere în termeni analitici a unei experienţe de romancier. Bernard Pingaud se foloseşte aici de mijloacele criticului pentru a se disocia de propriul său act creator, supunînd unei duble analize din afară şi din interiorului, procesul de transformare a unei realităţi trăite într-o realitate literară.

L'Amour triste (Dragostea tristă), cartea căreia îi-o prilejuieşte lui Pingaud reflecţiile teoretice cuprinse în acest text, este un roman al dificultăţii şi al necesităţii vieţii conjugale ca apel la responsabilitate morală, a pledoarie pentru angajament în viaţa internă a individului, reflex subiectual al angajamentului său pe plan social.

Ni s-a părut deosebit de oportună traducerea în româneşte a acestor pagini care pot constitui o interesantă contribuţie la dezbaterea din cadrul mişcărilor de faţă ale revistei noastre, privitoare la raporturile dintre viaţa vieţii a scriitorului şi genul literar cel mai apropiat de experienţa trăită, adică romanul.

PAUL VALERY :
Moi,
acuarelă
(1894)

Luceafărul
Revistă editată de
UNIUNEA SCRIITORILOR
din REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA

Redactor şef :
VIRGIL TEODORESCU
Redactori şefi adjuncţi :
CEZAR BALTAG, S. DAMIAN,
GEORGETA HORODINCA
Secretar general de redacţie :
TEODOR BALŞ

REDACŢIA : Bucureşti, Bd. Ana Ipătescu 15
Telefon : 50 40 25 ; 50 44 85
ADMINISTRAŢIA : Şoseaua 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