CLAUDE SERNET

Premiul Salonului de poezie, care se atribuie, în Franța, anual unui poet tînăr și, concomitent, unuia în vîrstă, l-au obținut anul acesta tînăra Juliette Darle și Claude Sernet.

Poet de origină romînă (născut la Tg. Ocna la 24 mai 1902), Claude Sernet și-a strîns și tipărit prima culegere de versuri *Commémorations* (Comemorări) abia în 1937. In 1962 sub titlul *Les pas recomptés (Pașii numărați din nou)* i-a apărut o amplă culegere din plachetele numeroase publicate de-a lungul anilor, culegere care a obținut premiul „Antonin Artaud". Din ultima carte, *Elements (Elemente)*, apărută de curînd în editura Pierre Séghers (cu o acvaforte de Music), transpunem pentru cititorii revistei *„Ateneu"*, *Flacăra*, poemul care a obținut premiul *Salonului de Poezie*. In cele 18 versuri se reflectă o tragică imagine din anii cotropirii naziste pe care poetul a cunoscut-o și împotriva căreia a luptat cu arma și cu peniță.

Claude Sernet se află inclus în *L'Honneur des Poètes* antologie a poeților din Rezistența franceză, întocmită de Paul Eluard. O ediție nouă a apărut anul acesta.

Despre poezia lui Claude Sernet, cronicarul literar al ziarului „L'Humanité" apreciază că e *„un fel de jurnal de bord, care exprimă cu aceeași rigoare incidentele vieții interioare și angajamentele gîndirii sale"*.

Incă imediat după eliberarea Franței, Claude Sernet a tradus în franțuzește din poeziile lui T. Arghezi și, în anii următori, romanele *Negura* de Eusebiu Camilar și Desculț de Zaharia Stancu. Acum pune la punct ediția marelui poem *L'Exode* (Exodul) [1] de Benjamin Fondane, în calitatea de executor testamentar și posesor al manuscriselor lăsate de cel asasinat de fasciști.

S. P.

FLACĂRA

Zbucni flacăra :
Urletul, fluierele flăcării.
Flacăra opacă și fără chip ;
In ochi, totuși, fiere, ură și dușmănie,
Flacăra în bătaia altei flăcări,
Flacăra stinsă și pe care frica o reaprinde,
Teama ultimului frig, a chiciurei care-o pîndește
Frigul vidului și-al absenței,
Chiciura spaimei și-a singurătății,
Da, asta e oroarea, săgeata, flacăra
Sufiul care mă arde și care mă-ngheață
Și ale cărei țipete în memoria mea
Sînt cuie, sloiuri de foc.

(Mai tîrziu, prea tîrziu, poate niciodată
Cînd tresărirea unei ore va fi răvășit această oră
Vom vorbi de flacăra țipătoare
Amîndoi cenușă și fum
Fiecare despre desperarea și despre noaptea lui).

In romînește de
Saşa Pană

[1] In **Poésie 45** a apărut doar un fragment care a fost republicat în **Ecrits de France** (Buc. 1946) și tr. în rom. de Marcel Breslașu (în vol. **Poeme pentru un ziar de perete**, 1948).

Un trubadur în secolul al XX-lea

„A l'ombre du coeur de ma mie
Un oiseau s'est endormi..."

Ghitaristul antifilistin

„La umbra inimii ei sta
Și atîpise-o păsărea..."

Printr-o pădure cu-o frumoasă adormită, străbate pe cărarea sonoră a coardelor lăutei, ecoul unui vechi **chanson** trubaduresc. Să fie glasul gasconului Cercamon, jongleur din secolul al XII-lea ? Poate un **planh** (lamentație) al lui Jaufré Rudel, care suspina după **„un'amor de lonh" („o dragoste de departe")**? Ori, poate, o „pastorelă" a ilustrului Arnaut Daniel, **„maxumus magister amori" („marele maestru al iubirii")**? In florilegiile trubadurești există o pagină albă : lăsată așa de maeștrii lăutei nu pentru că n-ar fi putut să compună cîntecul acesta de dragoste ; mai degrabă, pentru că l-au uitat netranscris, pecetluit cu opt veacuri de tăcere, încuiat în coarde. Ca să-l spună un confrate din secolul al XX-lea. Umbră întîrziată de trubadur ? Nu : unul viu, autentic. O mustață amplă, tombantă, deasupra unei ghitare impertinente și tandre. In spatele ghitarei — ritmul inimii compasive pentru „fetele de dragoste", bruftuite de „sticleți" și batjocorite de „burtă-verzime". Dominînd mustața — mintea lucidă și scăpărătoare demontînd implacabil, în componentele meschine și absurde, mecanismul monstruos al unei lumi de mucava, populată cu fantoșe sinistre **„les vaches des bourgeois" („scîrbele de burghezi")**.

Ghitara asta cu mustață — avînd aerul unui birjar visător și excedat de gogomănia trivială a clienților pe care este nevoit să-i care în căleașca poemului — este portretul-metaforă al unui distins poet contemporan, liric sensibil și cultivat (care și-a parcurs din scoarță în scoarță clasicii și-și cunoaște precursorii), pamfletar violent cu verbul feroce, alternînd savoarea injurăturii galice și-a glumei pipărate, cu delicatețea pastorală a încantației de dragoste, practicată cu discreție la picioarele vreunei **„dame sans mercy" („iubită nemiloasă")**, poate cea a lui Alain Chartier : **„Quand je vais chez la fleuriste / Je n'achète que des lilas : / Si ma chanson chante triste / C'est que l'amour n'est plus là..." („Cînd mă duc la florăreasă / Cumpăr numai liliac : / Cîntecul mîhnit mă lasă / Căci de dragoste-s sărac...")**.

George Brassens [1] — încercarea de portret care-a preces — poet, compozitor, șansonier și actor de film [2] a fost descoperit ca artist într-un **bistrot** dintr-un cartier popular al Parisului. Cînd se mai răreau mușteriii către ora închiderii, de la o masă din colț, de după o halbă, se auzeau acorduri de ghitară și frînturi de vers. Și Patachou, talentată și populară șansonetistă, soția crișmarului în locanta căruia răsunau refrenele, l-a prezentat într-o seară, în sala „Olympia", parizienilor. In 1954, editura Denoël i-a publicat un volum de versuri, **La mauvaise réputation (Faimă proastă)**, după ce o altă editură îi tipărise, cîțiva ani mai înainte, **La Tour des Miracles (Turnul Miracolelor)** — proză rabelaisiană.

Puține sunt poemele și cîntecele scrise de Brassens, în care strunele ghitarei sau sfîrcul rimei să nu pleznească un „sticlete". Intre verva grasă, cu poantă rabelaisiană, a **Hecatombei** și acrobațiile riscate, frizînd licențiozitatea, din **Gorila**, reprezentanții justiției și ai aparatului de represiune burgheză își primesc tainul de ghionturi formidabile, imobilizați pentru studiu între lamelele de sticlă ale risului popular. Piruetele verbale și melodice ale lui Brassens, distribuind cu vioiciune butade și picioare în fundul autorității, amintesc de piruetele acrobatice ale lui Buster Keaton (Malec) — un mare poet ignorat al ecranului mut american — care duce de nas și ridiculizează detașamente întregi de polițiști **(the Keystone Cops** ai lui Mack Sennett).

Brassens redeschide un mare tribunal popular în care dezbate, ridiculizîndu-le, „moravuri și năravuri" ale universului în care trăiește. Și, înainte de a-și începe rechizitoriul, poetul-procuror se recomandă într-o bufonadă cu accente grave, ce-i înlesnește prezentarea sumară a citorva „acuzați" („cumințiii" — filistinii supuși ordinei și moralei execrate ; „tărănoii bondoci" — exploatatorii satelor ; „patrioții" — amatori de parade cu trompeți etc.) : **„Fără de noimă am în sat / Renume prost că-s deocheat. / Fac tărăboi sau tac chitic / Trec drept un terchea și-un nimic. / Cui stric ? Pe cine îl bag în belele / Că-mi văd de drum și de treburile mele ? / Dar cei cumințl nu-nghit, ce vrei, / Să bați alt drum decît bat ei. / Nu, cei cumințl nu-nghit pe cei / Ce bat alt drum decît bat ei. / Mă-njură toți cît pot mai des. / Doar mulți nu, bine-nțeles. / De paișpe iulie, în pat / Stau lenevind netulburat / Căci de fanfară, ce să zic, / Mă sinchisesc, vezi, atitic. / Cui stric ? Pe cine îl bag în belele / Că n-am chef de zdring, trompeți, tinichele ? / Dar cei cumințl etc.... / Cu deștu-s arătat cînd ies. / Doar de ciungi nu, bine-nțeles. / Cînd văd un hoț fără noroc / Vinat de-un țărănoi bondoc, / Scap laba și, de ce să tac, / Pe țărănoi pilaf îl fac. / Cui stric ? / Pe cine îl bag în belele / Că-i las s-o șteargă pe hoții de mere ? / Dar cei cumințl etc.... / M-aleargă toți pe șleau și șes. / Ologii nu, bine-nțeles. / Nu-i musai, cred, să fii proroc / Ca să ghicești ce turtă-mi coc. / Dac-au să dea de-un laț pe plac / Cravată-mi fac și-mi vin de hac. / Cui stric ? Pe cine îl bag în belele / Că umblu prin șanț, nu merg pe șosele ? / Dar cei cumințl etc.... / Toți vor privi al meu deces. / Doar orbii nu, bine-nțeles". (Faimă proastă).**

Este poftită în boxă magistratura, reprezentată printr-un **„jude tînăr, prost și slut"**. Canavaua apare boccaccianâ : o gorilă în rut, scapă din cușca unei menajerii, provoacă panica privitorilor care se grăbesc să dispară. Rămîn doar o babă, prea bătrînă ca să mai poată fugi, și judele cu pricina, prea prost ca să priceapă semnificația accidentului : **„Să fiu luat eu drept maimuță ?" Gîndea dom' jude. „Sunt tabu ! / Absurd ! Profesia mă cruță !" / Urmarea dovedi că nu...".** Animalul, care **„nu se remarcă / Prin minte multă sau bun gust"**, constrîns să aleagă între fustă și robă **„spre jude își întinse laba / Și-i trase iute-ntr-un tufiș"**. Și Brassens preface hohotul de ris final într-un imprevizibil sughiț tragic : **„Ce-a mai urmat e o minune / Dar din păcate, cum să zic, / ...Nu-i prea decent și nu pot spune. / Știu c-am fi ris de jude-un pic ; / Căci în suprema clipă zise / „Ah mamă !" și plîngea de zor / Ca omul cărui poruncise / Să i se taie capu-n zori. / Păzea, gorila !...".** Și ultimul refren **„Gare au gorille!"** nu se referă la cuadruman, ci la magistrat.

Poetul a moștenit de la bunicul, pe care nepoții nu-l pot înmormînta **„fiind lefteri"**, o pereche de ciubote cu vîrful ascuțit și le aplică tuturor „negustorilor" de care depinde înhumarea : celui de sicrie, dricarului și, în fine, preotului, **„le marchand de goupillon" („negustorul de mătăuz" — pentru stropit cu aghiazmă).** Refrenul **„Chez l'épicier, pas d'argent — pas d'épices" („Căci la băcan — n-ai bani — nu capeți marfă")** caracterizează una dintre trăsăturile acelei lumi unde totul, de la sicriu la rugăciune, este o marfă de băcănie, rezumă opinia sănătoasă, nesofisticată a celor mulți, care judecă relațiile economice și sociale cu bunul simț înnăscut al poporului.

Pentru **„burtă-verzii" („les croquants") „cu bucile doldora de aur" („les cus coussus d'or")** care **„...merg la tîrg de-a călare pe șanți / Ca să cumpere fete..." („...qui vent en ville à cheval sur leurs sous / Acheter des pucelles...")** nici dragostea nu e altceva decît o marfă tarifată pe care „fetele de dragoste", **(„les filles de joie")**, vînzătoare de „plăcere" cu sila, sunt nevoite să le-o țină la dispoziție contra cost (vezi **Les croquants** și villoneasca **La complainte des filles de joie). „Trecătorii de treabă" („les passantes honnetes"), „les gens qui voient de travers" („tipii care se uită pieziș")**, consideră idilele îndrăgostiților ce se giugiulesc pe băncile publice drept un scandal și un atentat la bunele moravuri, deoarece băncile **„sunt pentru impotenți sau burtipotenți" („sont faits pour les impotents ou les ventripotents")**, nicidecum pentru asemeni **„prost-crescuți" („malappris")** lipsiți de orice rușine **(Les amoureux des bancs publics).**

Brassens este și el un **„malappris"** un **„mécreant"**, ateu și blasfemator, care n-are nimica „sfînt", conversează familiar cu divinitatea, își imaginează paradisul ceresc populat cu acordeoniști, cheflii de treabă și fete bune și nu respectă nici măcar tradițiile „care n-au înfrumusețat copilăria", nevăzînd în clasicul Moș Crăciun decît un bancher libidinos amator de minore **(Le père Noel et la petite fille).**

Dar printre mătrăgune și buruieni veninoase Brassens știe să caute împărăția florilor, a florilor simple de cîmp, și să descopere pajiștile propice idilelor păstorești. Pentru asta, îi spune el, fetei **„...ajunge să trecem doar puntea / Și uite regatul cu flori /.../ ...Ajunge să facem trei pași ! / Și, uite, dansăm tarantela /.../ L-am uns pe păstor c-un bacșiș / Și el o să-i zică un cîntec".** Acum **„...putem să ne iubim în voie / Și-atîta rău dacă-i păcat / In iad vom merge împreună ! / Ajunge-i să trecem doar puntea". (Il suffit de passer le pont).** Tot o dragoste simplă, naivă, curată, chiar dacă neratificată de binecuvîntarea Bisericii (sau poate tocmai de-aceea) i-a unit părinții. Povîrniți de ani și albiți de necazuri, **„après longtemps d'amour, longtemps de fiancailles"**, bătrînei se hotărăsc să se căsătorească **„devant mossieu le maire"**, oferindu-și bucuria unei ceremonii cu alai și rochie albă, cu cocarde și buchetul miresei, cu panglici la pălărie și muzică în trapul clasicului cupeu, aici, doar **„...un car cu boi / Pe care-l trag prieteni și rudele-l împing".** S-au mai văzut alaiuri nupțiale (căsătorii de interes, de dragoste) dar cortegiul — scandalos pentru sătuii așezați, **„care nu mai văzuse niciodată o nuntă-n stilul ăsta"** și pe care uimirea indignată îi constrînge să holbeze **„un ochi protuberant"** — străbate străzile ca o prefigurare a apropiatului cortegiu funerar. Ca în vechile balade **„batjocorită de oameni, împiedicată de Dumnezeu"**, fortele naturii se dezlănțuie, ploaia și vîntul răpesc pe aripi fantastice pălăria mirelui-tată și copii purtători de trenă. **„Coralul catedralei"** este compus dintr-o armonică minuită de poet, care **„simulează marile orgi"** ca să-și consoleze mama-mireasă. Cavalerii de onoare, amenințînd cerul creștin cu pumnii strînși, încheie zguduitorul poem **Marș nupțial** cu un încăpățînat strigăt al omului hotărît să-și apere cu orice preț fericirea, invocînd un zeu păgîn : **„Pe Jupiter ! Nunta continuă,** vivat **mireasa !".**

Pentru copii, poetul păstrează zîmbetul farsei, adoptă tonul bufon, un suport muzical circumstanțiat și compune o mică bijuterie poetică **La cane de Jeanne (Rața Ioanei)**, replică plină de gingășie și umor la celebra rondă crudă a școlarilor englezi **(Zece negri mititei se-ndopau cu ouă : / Unul a murit din ei / Și-au rămas doar nouă. / Nouă negri... etc.).**

Din cele peste 80 de **„cîntece poetice... și, adesea, fără perdea" („Chansons poètiques... et souvent gaillardes")** ale lui Brassens numai 12 sînt compuse pe versurile altor poeți (Villon, Verlaine, Hugo, Francis Jammes, Paul Fort, Richepin, Théodore de Banville, Aragon) și unele dintre ele adaptate necesităților de expresie melodică și poetică. De fapt și cînd apropriază un text al altui poet, Brassens și-l apropie, poetic mai întîi și apoi muzical. Cu alte cuvinte, Brassens este un poet permanent, pentru care melodia nu constituie decît un pretext, un mijloc de vehiculare a textului poetic. De aceea, mulți amatori superficiali de muzică „ușoară" [3] sînt dezamăgiți de „invariabilitatea" melodică a poemelor cîntate de Brassens : **„Cam aceleași melodii și numai cuvintele schimbate..."**, constată ei. Și nici nu știu că în această constatare condescendentă n-au cuprins decît o parte din „adevăr" : **Il n'y a pas d'amour heureux,** adaptare a unei poezii a lui Aragon, are exact aceeași partitură ca și poemul **La Prière** al lui Francis Jammes !

Le-aș dori acestor rînduri de proză informativă o virtute : dacă nu pot oferi strecurate între silabe ecouri de strună, măcar să-i determine pe cititorii care-l cunosc să-l reasculte, iar celorlalți, pentru care nu e decît un nume, să le trezească dorința de a auzi glasul în sol al ghitarei **„pentru un cîntec al cărei a trebuie-atîtea suspine".**

Romulus Vulpescu

[1] Intr-un articol tipărit primăvara trecută **(Trubaduri moderni, „Lucafărul"**, nr. 6/16 martie 1963, p. 12), consacrat unor tendințe noi în poezia franceză contemporană, îmi rezervam dreptul să revin cu alt prilej asupra lui Georges Brassens.

[2] Cititorii își mai amintesc „ghitaristul" din **Porte des Lilas**, filmul lui René Clair ?

[3] Termen cu totul impropriu, o **chansonette** sau un **canción** de calitate putînd alterna într-o audiție particulară, cît de pretențioasă, cu o partită de Bach. In ceea ce mă privește, satisfacțiile estetice reale pe care mi le pricinuiește un divertisment de Mozart nu se deosebesc întru nimic de cele pe care le capăt de pe urma unei Maria Tănase sau Edith Piaf. La urma urmei preclasicii au compus o uriașă cantitate de muzică „ușoară" în vremea lor : pentru clavecin sau viola da gamba, pentru oboi sau orgă.

Suprarealismul la 40 de ani

Ni se pare dificil să numim „sărbătorirea" suprarealismului — organizată în Franța (țara de baștină a curentului) în cursul acestui an — o aniversare. Motivul ? Evocarea lui, ilustrată de două evenimente inegale, a dus la contradicții, la certuri, la o desfășurare imensă de energii nervoase pe care nici atributul caustic și nici invectiva nu le-au putut consuma în întregime. Conflictul a pornit de la Patrick Walberg — istoric al suprarealismului, exclus cu ani în urmă din mișcare — căruia Nacenta, directorul Galeriilor Charpentier a avut nefericita inspirație de a-i încredința organizarea unei expoziții. Titlul și conținutul ei promiteau o evocare totală a mișcării : *„Suprarealismul, surse, istorie, afinități"*. Desfășurarea ulterioară a lucrurilor a infirmat însă speranțele organizatorilor. S-ar părea că toate au pornit de la pontiful suprarealismului, André Bréton, care *„este încă animatorul și membrul cel mai celebru al mișcării"*, cum afirmă G. Gassiot — Talabot. Pornind un atac violent împotriva lui Walberg, Bréton a stîrnit o adevărată polemică. Interesant însă că în cadrul acesteia, protagoniștii — ei înșiși de formație suprarealistă: Legrand, J. F. Revel, José Pierre, ș. a. — au luat partea lui Walberg și au condamnat cu asprime atitudinea insolită a lui Bréton. Comentînd cauzele disputei într-o scrisoare către *„Europa letteraria"* (nr. 29), criticul Pierre Restany se întreabă : *„De ce au fost „excluse", uitate nume notorii : de la Artaud la Bunuel, de la Aragon, Eluard, Desnos, la Prévert și Quenau, de la Bataille la Sadoul, de la Dali și Giacometti la Miro, Max Ernst, Jean Arp, Tanguy, Matta, Brauner, Dominguez și (...) de ce Bréton însuși atacă organizatorii?"*. Răspunsul care să motiveze adevărata cauză a exploziei îl găsim, însă, la cunoscutul cronicar al revistei *„Les Annales"*, G. Gassiot-Talabot. Acesta descoperă o contradicție netă între principiile lui Walberg și acelea ale „prințului fără coroană", Bréton : *„Walberg reclamă dreptul de a considera suprarealismul ca o realitate obiectivă, fără a primi autorizația cuiva, pe cînd Bréton manifestă o intransigență dogmatică prin care vrea să păstreze puritatea doctrinală a mișcării : în virtutea acesteia, a fi suprarealist nu înseamnă să exersezi un anume talent într-un anumit spirit, ci să-ți supui viața și opera principiilor lui"*. (*„Les Annales"*, iunie 1964). Este explicabil de ce chiar suprarealiștii vechi, din grupul lui Bréton — nu ne referim neapărat la toate numele citate de Restany — s-au ridicat împotriva propriului șef ; o parte dintre ei nu pot uita presiunile dogmatice care, în 1954 au dus la „excomunicarea" lui Max Ernst din mișcare, pentru faptul că acesta acceptase premiul celei de-a XXVII-a Bienale de la Veneția. Bumerangul s-a întors cu întîrziere împotriva „pontifului", cel care afirma odată că *„poezia se face în pat, ca și dragostea"*. In focul polemicii au apărut, ca de obicei, noi idei, noi... „contribuții teoretice", multe din ele prefigurate de Bréton încă în 1924. Astfel — aflăm tot de la Gassiot — Talabot — că în încrucișarea săbiilor au fost reclamați ca ascendenți ai suprarealismului inventivul pictor flamand Hieronymus Bosch, suavul Jan Brueghel, din secolul al XVII-lea și Victor Hugo, ca să nu mai pomenim de Odilon, Redon și Gustave Moreau, considerați ca inițiatori ai simbolismului în pictură și litografie. Tendința izvoarelor, a clasificărilor și a grupărilor post-genetice a fost din nou iscată de cel de-al doilea așa-zis eveniment — apariția în acest an a cărții lui Jean-Louis Bédouin, *La Poésie surréaliste* (ed. Seghers), pe care temutul critic Robert Kanters o consideră în *„Figaro littéraire"* (nr. 20, 26 august 1964) ca un adevărat curaj în materie dar, în fine, un fiasco. Nereușita cea mai mare a cărții lui Bédouin — susține Kanters — stă în faptul că autorul *„a uitat marea poezie contemporană pe care o găsim, de asemenea, la Saint-John Perse, Henri Michaux, Pierre Jean Jouve, Jules Supervielle, Yves Bonnefoy, Pierre Oster și la alții și nu există — probabil — nici unul din cei citați* — afirmă Kanters — *care să nu fi atins măcar cu o aripă suprarealismul"*. Susținîndu-și observațiile, Kanters în cearcă definiții de a-l căror conținut poeții citați nu au fost și nu sînt de loc străini. Lîngă definiția clasică a poeziei suprarealiste : *„automatism psihic"*, *„dictarea imediată a gîndirii"*, descoperim o alta (care trădează în mod egal rădăcinile vizibil expresioniste ale curentului), aplicată schematic poeziei : *„atomul, celula poeziei suprarealiste este des (chiar prea des) constituită prin adăugarea lîngă un substantiv, a unui epitet sau a unui complement de preferință insolit"*. Ceea ce uită, însă, să exprime Robert Kanters în „Despre un suprarealism fără margini" — titlul pare o butadă la contribuția lui Garaudy despre *„realismul fără margini"* — este tocmai problema complexă a formei și a locului ei în creația artistică. Forma, se știe dintotdeauna, reprezintă expresia conținutului și poate să revele sau să înăbușe sensurile acestuia. Tocmai de aceea, revenind la contextul discuției, simpla asociere lexicală este rareori garanția artei adevărate.

Bilanțul de patru decenii al suprarealismului, a ilustrat cum nu se poate mai bine, contradicțiile intestine ale mișcării a căror virstă este egală cu aceea a primelor manifeste suprarealiste. Intîlnite sporadic, în anumite etape ale creației, chiar la marii artiști, toate acestea n-au reușit să atace esența artei majore, destinată cu generozitate vieții, oamenilor și nu numai unui grup de **„inițiați"**, afectați de frivolitate și de snobism. O dovedesc, printre altele, atîtea opere mari, necesitatea artei adevărate, care, de altfel, n-a putut fi niciodată negată, în sensul propriu al cuvîntului.

Constantin Crișan

O poetică a imaginației spațiale *)

Pentru cel care citește viziunile demonico-grotești ale lui Lovecraft (himericul continuator al lui Poë), împărăția visurilor apare ca un teritoriu al spaimei, populat de ființe sub-naturale respingătoare, stăpînit de forțe oribile. Poate că nu există un antidot mai potrivit pentru boala lui Lovecraft (materializarea neliniștilor în coșmaruri) decît reveriile, liniștite ale lui Gaston Bachelard.

Pentru Bachelard poezia nu este atît un obiect de studiu, cît un pretext, un punct de plecare. Literatura nu trebuie citită „linear", ci „vast". G. Bachelard lasă metaforele și imaginile să-i răsune vreme îndelungată în suflet, unde îi deșteaptă visări consonante cu ale poetului, treptat amplificate spre straturi tot mai adînci.

Visarea, așa cum o înțelege Bachelard, este deosebită de visul propriu-zis. De aici, ruptura dintre Bachelard și critica psihanalitică — pe care, pînă la un moment dat, el însuși o practicase. Lectura psihanalitică a literaturii, căutînd maniac „explicații" ale genezei textului, uită să înțeleagă textul însuși, or îngrășămîntul nu explică, floarea. Afișînd o filozofică modestie, Bachelard dorește numai să se pună în rezonanță cu reveriile poetice degajate din imagini. Atitudinea „fenomenologică" pe care și-o cheamă în sprijin, nu înșeală pe nimeni. Aici „fenomenologie" nu are nici pe departe sensul „ortodox" al cuvîntului, ci înseamnă pur și simplu „lectură liniștită și visătoare a poeziei" !

Reveriile spațiului se leagă în primul rînd de casă, de casa ideală cu pivniță enigmatică și pod limpede, în care „topo-analiza" poetică descoperă valorile intimității. Reveria casei este mai ales reveria unei copilării permanente, așa cum o practica Proust. Casa intră în legătură bilaterală cu universul : întîi o relație de ostilitate, casa avînd inițial valori protectoare împotriva forțelor naturale, apoi în relații de substituire reciprocă : fie casa se dezvoltă, ca în unele poeme de Supervielle, înglobînd prin pivniță pămîntul și prin corp atmosfera, vîntul, munții, lumina, pînă la dimensiunea universului, fie acesta devine protector, cum se întîmplă la Rimbaud, ca o adevărată și imensă casă.

In casă sînt și alte spații ale visării : ce sugestii nesfîrșite provoacă spațiul nelimitat dar enigmatic al sertarelor, cuferelor, dulapurilor. Taina cheilor, a broaștelor — pe care Rilke le îndrăgea — nu e un biet simbol sexual, cum simplifică psihanaliza, ci este imaginea trecutului, a neuitatului, a lucrurilor importante, bine ascunse, a grijii și a amintirii.

Reveria iese din casă și se dezvoltă în jurul unor obiecte naturale : visele intimității, ale fericirii ferite se leagă de **cuib**, visele geometrizate ale labirintului lăuntric se refugiază în cochilie. Bernard Palissy, celebrul smălțuitor, unește, în texte incredibile, visările caselor cu ale cochiliilor ; construcțiile lui dobîndesc o complicată putere de adăpostire și protejare și, deși n-au fost niciodată clădite, în ele poate oricînd locui imaginar visătorul care-și caută spațiul adecvat.

Miniatura generează și ea visări și intră în raport dialectic cu imensitatea intimă, cu spațiile **vaste** pe care Baudelaire le sugerează adesea. Tot în pereche se înlănțuie spațiul exterior cu cel interior, înglobat de acel „rotund", lăudat de la Parmenide și pînă la Rilke.

Poetica spațiului se transformă ea însăși în poezie și cititorul lui Bachelard înaintează așa cum Bachelard însuși gusta poezia : fără grabă, la fiecare pasaj sugestiv lăsîndu-se atras de călătorii imaginare.

Toma Pavel

*) Gaston Bachelard, **La Poétique de l'Espace**, ed. a IV-a, Paris, 1964.

ateneu

COMITETUL DE REDACȚIE
Iulian ANTONESCU, George BĂLĂIȚĂ, Radu CÎRNECI (redactor șef), Victor ENĂȘOAIE, Iulia HĂLĂUCESCU, Olimpiu HRIȘCĂ, Victor KERNBACH, Stelian NANIANU (secretar general de redacție), Alexandru RADIAN.

BACĂU
Anul I Nr. 4
Noiembrie
1964
20 pag. 1 leu

Revistă de cultură editată de Comitetul regional pentru cultură și artă Bacău. Apare lunar în ziua de 15. Redacția : str. Războieni nr. 25, tel. 3155, 2849. Tiparul executat la Intreprinderea poligrafică Bacău.