

859.0.09  
957

EUGEN SIMION

# SCRIITORI ROMÂNI DE AZI, I

(Ediția a doua revăzută și completată)

Inv. 7629



CARTEA ROMÂNEASCĂ  
1978



Coperta de Petre Vulcănescu

# EVOLUȚIA POEZIEI

# I. CONTINUITATE ȘI RUPTURĂ. POEZIA EVENIMENTULUI

## ZAHARIA STANCU

Dacă dăm deoparte versurile ocazionale, avem surpriza de a descoperi în volumul *Cintec șoptit* (1971) un imagist profund și un elegiac cu simț muzical. Versurile mai vechi ale lui Zaharia Stancu cultivau o bucolică aspră și o erotică pătimasă. Natura rămâne și în poemele de acum cadrul esențial, numai că poetul o privește cu un ochi melancolizant, înfiorat de ideea morții. Cele mai frumoase versuri sînt (le spune chiar autorul) niște romanețe naive, unde este vorba de îmbătrînire și singurătate, de ierburi, păduri și de moarte, teme eterne, tratate de Zaharia Stancu în stilul unui animism nostalgic:

„Nu-mi mai număra anii și zilele,  
Tot n-o să afli cît mai am de trăit.  
În dumbrava din marginea satului  
Cîntînd, cucul a răgușit.

Dragoste, nu mai sărut pe nimeni,  
Nu mai fumez nici măcar o țigare.  
Altădată zburam ca un zmeu,  
Acum ca un lăstun de mare.

Port pe tîmple fulgi de argint,  
Nimeni nu se-nghesuie să mi-i fure.  
Ca să tai stejarii rotați,  
Îți trebuie nu cuțit, ci secure.

Seara vine cu pași albaștri,  
Noaptea cu iepuri de catifea.  
Unii oameni se plimbă pe lună,  
Eu numai pe-această șubredă stea.

Iarba e iarbă și pe-ntuneric,  
Și-n miezul nopții rămân vii florile.  
Roua se destramă atunci  
Când o calcă în tălpi zorile.

Nu-mi mai socoti anii și zilele,  
Tot n-o să aflu cît mai am de trăit.  
În dumbrava din marginea satului  
Cîntînd, cucul a răgușit.“

Farmecul acestor versuri vine din simplitatea și sinceritatea lor. Ele au o simbolistică elementară, însă plină de gravitate și cu rezonanțe adînci. Sabia eseniană aleargă peste zăpezile timpului (*Grîu și pălămidă*), un lup misterios și crud înghite zilele și nopțile, vremea gonește cu cercei roșii la urechi.

Lirismul este aproape procesual și urmează îndeaproape ritmurile naturii. Materia plesnește de vitalitate sau se pregătește să intre într-o agonie blîndă, luminoasă. Anotimpurile se succed implacabil, și în succesiunea lor poetul citește ireversibilitatea destinului. Gîndul trecerii inevitabile stăpînește aceste poeme cu ape limpezi și păduri în care trăiesc, într-o curioasă înfrățire, iepuri galbeni și vulpi sure, cerbi cu coarne rămuroase, ursoaice leneșe, grase, arici cu ochi roșii, iscoditori, și cocoși infumurați și prezumțioși (*La mine-n pădure*).

Adolescent fiind, poetul a călărit ca sfîntul Gheorghe pe un armăsar alb, focos, apoi, tînăr — ars de văpăile iubirii —, a umblat pe un cal porumbac, schimbat și acesta, mai tîrziu, cu un cal murg. Acum așteaptă al patrulea cal, desigur negru (*Al patrulea cal*). Alți șapte cai aleargă inspumați pe un cîmp alb și se pierd dincolo de zare (*Caii*). Într-alt loc, patru cai negri trag o căruță pe un cîmp nesfîrșit, sub un soare nemișcat, simbol al naturii perene, în opunere cu destinul vremelnic al omului:

„Mă plimb pe cîmp cu căruța.  
La ea sînt inhămați patru cai negri.  
Uneori caii se văd, alteori nu se văd.  
Copitele lor sînt potcovite cu aur,  
Scapără întruna, scapără-ntruna,  
Cîmpul n-are început, n-are sfîrșit.  
Deasupra, cerul albastru, boltit,  
Și soarele, nemișcat în amiază,  
Nici nu răsare soarele, nici n-apune,

Stă mereu nemișcat, în amiază.  
Dau cu biciul în cai, caii aleargă,  
Dau cu biciul în soare, soarele tace,  
Tace și rămâne tot nemișcat.  
Mi-e dor de-un amurg, ori mi-e dor  
De-un proaspăt răsărit,  
Dar soarele stă pe loc, nu se mișcă,  
Dau cu biciul în cai, caii aleargă.  
Căruța aleargă, aleargă...”

Simbolurile sînt vizibile și chiar previzibile, însă tocmai fuga de complicație, de ambiguitate și abstracțiune — într-o literatură prea complicată și abstractă, cum este cea de azi — constituie originalitatea și profunzimea acestor poezii întoarse în chip programatic la temele fundamentale. Înaintea tuturor este pre-simțirea sfîrșitului, figurată în mai multe feluri. *O romanță* pune, eminescian, acest sentiment sub semnul timpului ce crește amenințător în urmă, înghițind totul:

„Viața mea a fost miere și fum,  
Acum e drojdie, acum.  
Ce albă, ce trasă mi-e figural...  
Mîine nimeni n-o să-mi sărute gura,  
Nimeni n-o să mai îmi sărute gura...”

Alta (*Romanță naivă*) trage același motiv în simbolul saniei de argint ce aleargă nebunește pe un lac înghețat. Și mai direct, Zaharia Stancu vorbește de amurg, de iubiri pierdute, de ceața ce se lasă peste lucruri, de o natură — în fine — atinsă de o boală misterioasă (*Acum te-am văzut ca prin ceață, Dragoste, În pădurea veche, bătrînă, Peisaj*). Ritmica materiei este încetinită și, adaptîndu-se ei, versurile devin legănătoare, muzicale, șoptite, cum zice poetul. Citindu-le, ne dau senzația unei unduiri de sălcii plîngătoare deasupra unui rîu negru, de tremurare de popi înalți și subțiri în amurg, de bătaie lină de valuri. Iată transpusă această viziune naturalistică într-un poem admirabil:

„Seara vine cu cerbi, cu bouri,  
Vînătorii mînjesc zarea de singe.  
Se bucură în iaz broaștele ochioase,  
Luna ciuntită cînd rîde, cînd plînge.

Șireata vulpe albastră a nopții  
Se furișează printre zăpezi.  
Trebuie să ai un ochi în frunte  
Dacă ții negreșit s-o vezi.“

Sînt în volum și versuri cu un ritm mai precipitat și o viziune mai polemică. Acestea își trag amărăciunea din cucuta vechilor poeme sau transpun în catrene ceea ce autorul a dezvoltat pe larg în prozele lui. Multe versuri din această categorie sînt demne de a fi semnalate. Preferințele noastre merg însă spre elegiile pline de demnitate și suferință senină din romanțele naive și jeluitoare.

Poetul își reia temele în *Sabia timpului* (1972), volum intitulat, într-un proiect anterior, *Cîntecul lebedei*. Și aici e vorba de iezi și de cai, de tinerete și moarte, de singurătate și îmbătrînire, în același stil poetic elementar și melodic. Versul renunță la orice ornamentație și se rotește în jurul ideii de dispariție, cu o senzație totuși de clocot al lumii vegetale. Sentimentul pieririi se asociază, ca la Argehi, cu fascinația lumii materiale. *Stingerea* provoacă, printr-o conjurație de forțe misterioase, o intensificare a vieții în sfera naturii. Pădurea freamătă de urși și de cerbi, cîmpurile de șoricărime și păsări, iarba își croiește prin întunericul pămîntului un drum spre lumină, peste tot e o senzație de prefaceri obscure, de coacere și împlinire, un ritm implacabil al vieții. Moartea e o *plecare*, o rupere din intimitatea lucrurilor, urmată de o *intoarcere* (în chipul poeziei populare) la ritmurile vîrstei minerale:

„În curînd am să plec dintre voi,  
Nu știu încotro o să plec, dar o să plec.  
Îmi voi deschide larg aripile  
Și voi zbura prin văzduhul uscat și sec.

În curînd am să plec dintre voi —  
Așa e legea și nu pot s-o schimb,  
Dar îmi voi lua cu mine sufletul,  
Sufletul, al trupului nimb.

Îl voi ține strîns tare de mîină,  
Nu știu încotro îl voi duce, dar am să-l duc.

Pe drum voi sufla asupra lui,  
Lacrimile din ochi să i le usuc.

Hai, inimă, nu-ți fie teamă,  
Ce tare te-am pus să bați, și-ai bătut,  
Acum a sosit ora tăcerii,  
Dar înainte de a tăcea, te sărut.

Tu, riule, să curgi mai departe,  
Tu, pădure, să freamăți mereu.  
Cu globul care aleargă prin spațiu  
Va alerga și trupul meu.“

Lirismul, naiv și rafinat, este aproape inanalizabil. Elementele cele mai simple, tocite de vreme, își recapătă puritatea și tragismul original. *Ce e viața? Ce e tinerețea? Unde ne ducem?* sînt întrebări care, introduse în confesiunea poetului și umplute de viață, trezesc în noi ideea destinului și, fatal, pe aceea a *tre-cerii* inevitabile. Originalitatea lui Zaharia Stancu este, vorbind de aceste lucruri grave, să fugă de *literatură*, să evite meditația complicată, notîndu-și direct melancoliile:

„Sînt obosit. Mi-e capul ca un butoi plesnit  
Și trupul tot acuma mă ustură ca rana  
Pe care flăcări roșii și-au desfăcut năframa  
Și marea în furtună nisipul și-a zvirlit.

Îmi dă ocol întruna un înger sprincenat.  
Văd: paloșul îi arde și totuși nu cutează.  
— Lovește, de-ai curajul, în inima-mi vitează,  
Lovește-n acest trup slăbit și-nrîncenat.

• Tăcutul, cruntul sol m-ascultă, mă privește,  
Apoi se-ndepărtează cu aripele-i blegi.  
El, ce-a tăiat și trupuri și suflete de regi,  
El, care de milenii tot morții îi slujește.

Sînt obosit. Se pare, sînt condamnat osînda  
Vieții s-o îndur — cum o-ndurai întruna.  
Prin larga mea fereastră-n odaie-mi intră luna  
Și-mi cere să-i zîmbesc: aceasta e dobînda.“

Un poem filozofic, înfățișând nașterea și agonia universului, n-ar trezi în noi un sentiment mai pur de suferință stăpinită ca elegerile din *Sabia timpului*, unde nu se petrece, în fond, nimic extraordinar: copacii înfrunzesc primăvara și-și pierd frunzele toamna, iezii și mieii zburdă în poieni fără să presimtă cuțitul, cocoșii *sparg liniștea nopții*, și inima poetului e *neagră, neagră*, mierla a încetat să cinte, dar păunul se umflă în pene ca și înainte, iarba își *ciulește urechile*, porumbul își revarsă în lanuri *muștățile de mătase*, luna umblă pe cer ca o *dropie dolofană*, un cerb doarme învins cu *fața la apus* și poetul se adresează pomilor cu întrebări la care nu există răspunsuri: „*Ce să fac, dudule? Încotro s-o apuc?*“ etc.

Poezia acumulează, apoi, un număr mare de fraze-oracol (în *Ce mult te-am iubit* Zaharia Stancu procedează la fel), impersonale și solemne ca un text vechi de lege, de o înțelepciune simplă și crudă:

„Nimeni nu stăpânește pe vecie pământul“

\*

„Poate viața nu e decît un șir de năluci“

\*

„Viața mea s-a dus pe ape, cu apa  
Zilele mele s-au dus pe vînt, cu vîntul“

\*

„Cîndva gura ta era ca o rodie  
Și părul lan de grîu arămiu“

\*

„Dulci erau buzele tale, ca strugurii“

\*

„Viața a trecut ca o furtună  
Venită din senin, pierită din senin“ etc.

\*

Acestea dau versurilor un aer de suferință senină și împiedică sentimentul dispariției să ia formele tiraniei mistice. Spaima urcă în trestia spiritului, și spiritul înțelege că destinul individual nu-i decît o mică piesă într-un mecanism teribil. Tărănește, Zaharia Stancu numește acest complicat fenomen *soartă*, dar cum soarta e o abstracțiune, el o citește în fenomenele



naturale. Poemele lui vor fi, în consecință, dominate de toamne bogate, de vinturi prevestitoare, de zăpezi care se topesc și, încă o dată, de cai și de lupi, de care poetul leagă în chip mai direct anumite simboluri. *Lupul* ar fi (ca și în *Cintec șoptit*) timpul care înghite totul, un element, în orice caz, malefic, temut prin voracitatea lui. Urlînd de foame, un lup iese seara în calea poetului, și acesta îi oferă un picior, dar lupul își arată colții, fapt ce înfricoșează pe poet, care-și arată la rîndul lui colții. Lupul, intimidat, se întoarce în crîng (*În seara albastră*). Altă dată, o haită de lupi aleargă prin crîngul de stele al Căii lactee (*Prin crîngul de stele*). Parabolă, firește, cu înțelesuri ușor de aflat, animism poetic grațios pe care îl întîlnim în toate versurile lui Zaharia Stancu, cel mai esenianian dintre poeții noștri.

*Calul* e din categoria animalelor bune și joacă un rol esențial în simbolistica poetului. În momentele importante ale vieții este totdeauna de față și un cal. La oraș, tînărul se duce pe un *cal alb*, potcovit cu potcoave de aur: e *calul vieții*, *calul visului*. Printre stele, visătorul aleargă cu un *cal înaripat*. Dar ultima călătorie, pe ce cal o va face? (*Căutînd dragostea și viața.*) În pusta maghiară, într-un timp, firește, fabulos, poetul întîlnește pe Attila, și întrebarea ce i-o pune este: *unde-i este calul?* Attila răspunde:

„Nu mai am cal, nu mai am nici un cal,  
Nu mai am cai, nu-mi mai trebuie cai.“

Absența calului înseamnă, deci, moartea. Cînd, într-o clipă slabă, poetul simte că timpul îi dă tîrcoale, cheamă de îndată, poruncitor, *calul* [său] *negru*, ca să galopeze pe crestele întunericului:

„Să vină alergînd calul meu negru,  
Nu-i voi pune zăbala în gură,  
De oriunde s-ar afla, să vină acum,  
Cît nu m-am schimbat încă în fum.“

(*Sub scoarța albă a pămîntului*)

Tineretea nu poate fi, în această figurație, decît un *cal sprinten*, cu *aripi* (*Tinerete, cal sprinten*), calul fiind și un vehicul cosmic. Pe *pajiștea fumurie* a cerului paște un cal singuratic și, la cel dintîi semn, vine pe pămînt, lăsînd proiectată pe cer doar umbra lui neagră (*Pe pajiștea fumurie*). În fine, la prietenii dispăruți înainte de vreme, poetul va ajunge într-o zi pe un *cal înaripat* (*Elegie*).

Calul e, pe scurt, un *principiu* pozitiv, vital, un factor de coeziune între regnuri și un agent cosmic, pentru el neexistind noțiunea de frontieră spațială. Toată literatura populară e plină de astfel de cai înțelepți și năzdrăvani, prieteni fideli ai omului. În poezia lui Zaharia Stancu, ei sînt și martorii vîrstelor interioare, umbre ale destinului individual, cum sugerează și această elegie eseniniană:

„...O! Voi, cailor! Voi, cailor!  
Îmi pare rău că nu mai aveți aripi,  
Îmi pare rău că nu mai mîncăți jar,  
Îmi pare rău că nu vă mai astîmpărați setea  
Cu flăcările roșii ale focului.  
O! Cailor! Cailor!  
Spuneți-mi pe limba voastră, spuneți-mi,  
Spuneți-mi ce-o să mă fac fără voi.  
Trageți trăsuri, trageți cotiuge,  
Nimeni nu vă mai așează pe cap un frîu de aur,  
Nimeni nu vă mai înhamă la o șaretă de vis...”

## MIRON RADU PARASCHIVESCU

Miron Radu Paraschivescu (1911—1971) a debutat în cercurile de avangardă și a susținut în articole agresive radicalizarea liricii românești, dar poemele lui de început (strinse mai tirziu într-o culegere) respectă în chip suspect ritmurile poetice tradiționale. „Parfum de busuioc“, „gondolă aurită“, „plinset de tălângi“, greier care toarce în iarba inelată arată o inspirație preeminesciană. Abia un *Cintec*, cu versul mai rupt, ne amintește, prin muzica barbară și tristă, prin corbii solitari și cavouri, de Bacovia și de imaginația neagră a simbolismului. O *Baladă* din aceeași perioadă rezumă drama erotică romantică, un poem cu versuri mai incitante (*Rod putred*) duce gindul la *Testamentul* arghezian („Și-o trava adunată în stihuri o desface“), un altul (*Întia erezie*), cu aer mai metafizic, tatonează tăcerile spirituale ale lui Blaga („auzi cum degetele se afundă-n întuneric“). Din cimpul poetic avangardist vin unele imagini mai crude (marea verde ascunde „convulsii de epilepsie“, ochii ce se scurg „precum albușuri de ou“, carnea femeii este un arc voltaic). De la ermeticii solemnii și muzicali, tânărul Miron Radu Paraschivescu deprinde gustul pentru *tăcerile verticale, luminile vespérale*, taie articulațiile dintre versuri și trece ideile prin marmora unui poem rece, sculptural:

„Lama cîntecului acesta acompania pavana,  
Albă marmora în fecioara ovală,  
Cald, alungarea spațiului egală,  
Amprenta unei lacrimi pe afară.  
Pasărea prelungită atenua în formă  
Ca drama într-o spadă, pauzal,  
Fals coapsa e în lună fuga unui cal,  
Narcisică pe boltă, strangularea.

Povestea e ascunsă în ultima lumină  
Ca nimfa alungată pe salcia de jad,  
Orele nopții acesteia, metaniile, cad.  
Curva, amanta cu poemul în palmă,  
Cîntecul acesta acompanya pavana“  
(*Floarea din Cuba*).

Mai noi ca stil, nu însă mai profunde estetic, sînt poemele-reportaj, unde imaginația leapădă orice solemnitate și coboară în lumea străzii. Ziaristul antifascist care a fost, în deceniul al patrulea, Miron Radu Paraschivescu, transpune gîndurile lui în poeme în stilul Walt Whitman. Despre ele, autorul va spune mai tirziu că n-au altă valoare decît aceea de a fi niște documente de viață. Completîndu-le cu alte versuri, scrise în modul aceleiași retorici prozaice și ardente, el le-a publicat într-un volum cu un titlu programatic: *Declarația patetică* (1960). Unele recomandă etica acțiunii (*Calea virgină*), altele exprimă, într-o formă mai atenuată, estetica suprealistului Desnos, bazată perezvenirea elemente. Un poem se intitulează în acest sens *Reîntoarcerea la elemente*. Imaginea călătoriei „în marginea nopții“ amintește de Céline. Autorul îi dă însă un înțeles social subversiv. În genere, este vorba de o poezie politică, directă sau ascunsă în parabole transparente, o poezie, în ambele cazuri, lipsită deliberat de orice rafinament. Poezia politică ia, uneori, formă epică (*Vasile Rotaru, Scrisoare într-un pachet cu alimente*) și proclamă dizolvarea subiectivității în faptă:

„Nu vă bizuiți pe mine!

Eu nu sînt decît ecoul și (uneori) prevestirea faptelor noastre.“

Versurile respiră un aer conspirativ și evită sistematic marile teme abstracte ale poeziei. Ele vorbesc într-un limbaj cit se poate de exact și de prozaic despre mîntuirea omului prin luptă, despre pîinea unanimă și (după Paul Eluard) despre grădina suspendată a creierului, mitizează o vorbă banală (*Bună ziua*) și anunță profetic nașterea unei noi retorici:

„Am desprins pentru voi legile poeziei,  
cîntecul ei domol și răzvrătit,  
duioșia caldă și asprimea tare,  
ca să vă amintesc viersul cel dulce al mierloiului,  
lăcrămatul cîntec al privighetorii,  
mireasma crudă a florilor de cîmp  
și zbuțumatul vaier al pădurii în furtună.

Ca să vă pot vorbi — și să fiu înțeles! —  
despre lanurile voastre muncite mult, cu trudă,  
despre vîntul care vă-nfășoară și vă răcorește,  
despre pămîntul negru, aburit,  
despre focurile aprinse în nopțe pe culmi,  
despre soare și ploaie,  
despre bucuriile mărunte și durerile amare.“

Importantă pentru mentalitatea unei generații exasperate de o artă prea rafinată și abstractă este o *Ars poetica* din 1943. Ea anunță, în propoziții indignate, refuzul purismului, refuz din care tinerii poeți de după război vor face un program. Iată un fragment tăgăduitor și ironic:

„Mi-e rușine cu voi, domnilor poeți,  
pentru săraca voastră neputință,  
pentru că n-ați făcut decît să vă gidilați cu floricele de stil,  
fără să credeți niciodată, înrăit,  
că doar un singur vers v-ar putea costa și o viață [...]  
Să vă fie rușine măcar de frumoasa Madeleine,  
fosta nevastă a cel puțin doi presupuși poeți,  
care n-au știut s-o facă să se simtă pătrunsă  
de versul lor lubric, lunecos!“

„Agitator și duhovnic“, Miron Radu Paraschivescu este în aceste versuri descusute un poet, mai ales, al rodului și al elementelor. Mărul, piinea, dulceața de zmeură, femeia fecundată intră în versuri ce arată bucuria contemplației și viziunea, exprimată deocamdată fragmentar și fabulistic, a unui univers în febra metamorfozei. Iată o laudă a mărului:

„Măsură a lumii,  
normă deplină a lumilor  
care-ți îmbraci, în cea mai dulce carne, în cea mai aprinsă piele,  
semințele negre ce vor perpetua (rodul fecundării din care te-ai  
și zămislit pentru ele),  
tu, expresie și mijlocitor al fecundării naturii,  
început și rezultat al relațiilor organice dintre pămînt și soare,  
dintre bărbat și femeie,  
Măsură și supremă dovadă a legilor dintii,  
mărturie crescută între pămînt și cer  
și primul argument al paradisului terestru“

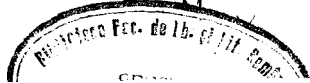
care nu-i decît o prefigurare mai prozaică a laudei tomatei de mai tîrziu.

Însă, paralel cu acest poet profetic (un profetism al simplității!), există un altul, rafinat și ironic, prețuitor al cîntecului de lume, în varianta lui cea mai neagră. Este poetul din *Cîntice țigănești* (1941), în care unii comentatori au văzut un protest (autorul însuși a dat o indicație în acest sens), însă protestul, dacă există, ia forma exaltării simțurilor libere și a voluptăților sălbatice. Asasinarea poetului spaniol Federico Garcia Lorca, în 1936, ar fi hotărît pe Miron Radu Paraschivescu să reia tema frumoaselor „romanceros” și să-i dea o figurație lirică nouă. Patru din aceste fermecătoare balade (*Nevasta mincinoasă*, *Cîntic de fată neagră*, *Cîntic de lună* și *Cîntic de poterași*) sînt, cum arată cei care au studiat problema, niște traduceri infidele din *Romancero gitan* (1924—1926). Însă faptul în sine n-are nici o însemnătate. Poetul român a luat un scenariu și în el a introdus un limbaj cu desăvîrșire original, și limbajul constituie, în esență, substanța poeziei. Un punct de plecare pentru *Cîntice țigănești* este desigur *irmosul*, așa cum l-au transmis tradiția orală și poezia cultă, de la Anton Pann la Ion Barbu. Miron Radu Paraschivescu este și el un „mare sensibil schimonosit”, cu cerul gurii „dedat cu mirodenii” (G. Călinescu), un balcanic inteligent, amator de vorbe porcoase, purificate de orice vulgaritate pe măsură ce sînt trecute prin pinza fină a unui lirism naiv (prin fabulă) și rafinat prin limbaj și ironie.

Volumul cuprinde 17 *Cîntice de lume* și 11 *Balade*, la care se adaugă un epitaf inspirat de Anton Pann. Primele sînt romanțe pustiitoare în ton înșelător umoristic. Atmosfera este, la început, aceea din poemele erotice minore ale lui Eminescu: tîrg stins la ora slabă a serii, pînda înfiorată a îndrăgostitului, ulițe pustii, case cu zorele, sunete de vechi pian, întîrzierea crudă a femeii etc. Ironia, puțină, curge la mari adîncimi și nu tulbură prea mult gravitatea (în sentimentalitate) a versurilor:

„O ceață cobora ușor,  
Șimțeam în suflet un fior,  
Iar lampagiu-n cap de uliți  
Prindea o stea în vîrf de sulțiți.

Și se pierdea cu pasul rar  
Prin picla serii, pe trotuar,  
Cînd eu pîndeam, ca și în alte dăți,  
Pe-același drum să te arăți...”



Parodie sau romanță sincer sfișietoare, jălălnică? Miron Radu Paraschivescu deschide, în orice caz, seria poemelor sale erotice cu un simbol eminescian și-o încheie, tot așa, dar cu o notă mai hotărît ironică, printr-o *romanță disperată*:

„De cînd te-ai stins din calea mea,  
Nimica nu te-a mai adus...  
Atît de mult, ca și o stea,  
Te-ai depărtat, și-atît de sus!...[...]  
Că tot muri de-atunci, și eu  
Sint altul decît care-am fost,  
Ajuns la suflet derbedeu  
Și-n sentimente fără rost...“

Între aceste două hotare — niște cîntece de dragoste bolnavă care pastîșează, parodiază motive cunoscute din marea lirică serioasă și le traduc într-un limbaj extraordinar de colorat. Parodia, pastîșa nu distrug însă atmosfera de vrajă și blestem, de suferință teribilă, chiar dacã decorul este derizoriu și drama sentimentală se dizolvă, adesea, în comedie de cuvinte. Farmecul poemelor vine din această stăpînire a ironiei în fața unui obiect cu aparențe neserioase.

Versurile sînt atît de simple, încît sînt greu de analizat. A le narra (chiar sub forma cea mai potrivită pentru poezie: a trage din text *simbolurile*) înseamnă a le distruge misterul: ca și cum ai strînge în mină o frunză uscată. Ce se vede întîi este limbajul lor argotic (*gagică, se gimbea, îndelicat, dată-n Paște, amurează, candriu*), care place, de regulă, omului cult, sastisit de abstracțiuni. Miron Radu Paraschivescu completează pe Mateiu Caragiale și alții cu un bogat repertoriu oborean. Însă, curios, expresiile măscăroase nu dau, în poem, sentimentul acela de trivialitate pe care îl lasă parodiile culte după cîntecele lăutărești.

Al doilea fapt care se observă numai decît este violența pasiunii. Totul este atins, în această lume de margine, de boala rea a iubirii, un hohot înăbușit trece prin mahala, ceasul este trist, ulița este pustie, cerul lăcrămează, timplarii bat cuie în sicrie, dincolo de geamuri, la lumina micșorată a lămpilor, se topesc ca ceara ființe pătimașe și misterioase. În această atmosferă lincezitoare izbucnesc însă, turbate, pasiunile. Drama este mereu aceeași: o trădare, o nepotrivire, o fugă cu un „domnișor“, o inconsecvență de om „candriu“, robit de simțuri și cu mîntea întunecată. Mai toate romanțele au un simbul epic, o istorie „sucară“, pe care Miron Radu Paras-

cnivescu o narează cu o calculată naivitate. Un ginerică fuge în noaptea nunții cu o țigancă, lăsînd mireasa fată și petrecerea „izmenită“ (*Cîntic de nuntă*). Istoria se încheie cu un suspin adînc, neputincios în fața maladii fără leac:

„Spune, inimă, de știi,  
leac ales pentru candrii;  
spune leac nedovedit,  
pentru boala de iubit!“...

În portrete, poetul uzează de culorile degradate ale romanței lăutărești, însă revitalizezate de ironie și de o imagistică frustă, întretăiată de vaiete și jurăminte cumplite. Iată desenul *femeii mincinoase* ce se dă drept fată mare:

„Nici crinul, pe ochii mei!  
n-are piele ca a ei;  
nici un diamant de-ar fi,  
ca ea tot n-ar străluci.

Șoldurile ei, prin dește  
îmi scăpau, să zici că-i pește;  
șolduri mici, de fată mare,  
cînd de foc, cînd de răcoare.

De cînd mama m-a făcut,  
așa drum n-am mai bătut;  
călăream pe luna plină,  
trupul ei de ciută lină.“

Un *Blestem de dragoste* pare, la prima vedere, o parodie în stil Topirceanu:

„Cînd ți-o fi lumea mai dragă,  
să-ți pice dreapta beteagă  
și s-ajungi la cap de pod  
cerșetor slut și nărod.  
Din puterea ta a plină,  
suptă de vreo curviștină,  
să rămi sfrijit ca paiul,  
urle-ți ghiersul ca buhainl,  
limba să ți se-mpletească,  
să vorbești pe păsărească,



să te topiești de-a-n picioare,  
galbin, ca o luminare!

Să nu fie boală rea  
care-n tine să nu dea;  
Ardi-te-ar focul, mangelul,  
să fii scopit ca muscalul!  
cînte-ți popa din Scriptură,  
să-ți văz dafinul pe gură!  
Crai parșiv, din țigănie,  
că m-ai omorit de vie  
cînd m-ai luat din casă fată,  
crudă și nevinovată,  
și m-ai spintecat în două  
sub cerul cu lună nouă.  
Și-n loc să mă iei mireasă,  
m-ai lăsat să zac borțoasă  
și te-ai dus, duce-te-ar apa  
unde și-a dus mutul iapa!“

însă pe nesimțite zîmbetul nostru îngheață ascultînd pînă la sfîrșit hohotele acestui plîns minios. Blestemul se transformă, dealtfel, într-o chemare de o sălbatică vigoare. Un cîntec înăbușit (*Amar*), unul dintre cele mai frumoase din volum, este o elegie romantică din care a dispărut ideea de incomunicabilitate cosmică, de nefericire inexorabilă. A rămas, însă, în ciuda formelor comice ale limbajului (*bibilică, bibiloi*), sentimentul grav de singurătate care atrage după sine un sentiment și mai grav: stingerea existenței obiective în absența iubirii:

„Dragostea noastră a fost  
cam sucită, făr' de rost,  
c-a-nceput în primăvară  
ca un bob de lăcrămioară  
și la urmă a murit  
ca un plîns înăbușit.

Da' eram noi amîndoi  
bibilică-bibiloi,  
cînd ardea soarele-n toi,  
parcă dase boala-n noi:  
gura ta, a' de muiere,  
de dulceață și de miere,  
era arșiță și boare,  
mă topia și-mi da răcoare.

Îți pica vorba domoală  
ca descînticul de boală;  
lacrimă erau, și stea,  
ochii tăi de peruzea.

S-a ivit vrun domnișor,  
care te-a vrăjit ușor,  
ori ți-a fost mintea năucă  
de te-a prins dorul de ducă!

Au murit, de-atuncea, toate.

Ceasul vechi la ce mai bate,  
cînd, în fiecare zi,  
toate sînt cum n-ar mai fi!“

*Baladele* lărgesc scenariul epic și întăresc comentariul umoristic. Umorul n-ajunge însă să demitizeze total eroii. Rică este o variantă profană a lui Toma Alimoș. Fante de Obor, pustitor de inimi în mahala, cuțitar, barbugiu, el este lovit mișelește de un țigan „cu mîna scurtă“ și moare, demn și sfidător, cu țigara în gură. Nu înainte însă de a mai face o ultimă faptă de vitejie: se ține cu o mină de mijloc și cu alta „muclește“ pe mișel. Dispare ca un filozof oriental, cu zîmbetul pe buze. „Ghersul“ (cîntecul) îl „duce departe“, în mit, făcînd din el un „Fante de Moarte.“ În genul ei, *balada* este desăvîrșită: mișcare epică, portret esențializat, conflict, suspans, batjocorirea eroului („Spune, bă, tot te mai doare?“), pentru ca, din asemenea încercări, să răsară la urmă, mai luminoasă, mai voinică, imaginea lui ideală. Rică poartă toate insignele frumuseții virile în viziunea periferiei urbane: ghiers cîntător, ochi de migdale, pas legănat de boier, iuțea în mînuirea cuțitului, bună tehnică în jocurile de noroc, eleganță vestimentară, putere de seducție. Detaliile configurează un portret numai în aparență comic, pentru că, raportat la morala mediului, Rică este exponentul unor virtuți superioare, un veritabil erou. El primește cu ironie moartea, după ce trăise ca un epicureu. Este îndreptățită, atunci, jalea de sfîrșit de lume din prologul baladei, elegia adîncă, tulburătoare din versuri, în ciuda acompaniamentului umoristic:

„Bate-un vînt pe ulicioară  
peste inima amară,  
Bate-un vînt prin țigănie  
peste inima pustie,

vint ușor de primăvară,  
cu parfum de domnișoară.  
Treci, vintule, fără teamă,  
că nu te mai bagă-n seamă  
nici o pirandă-mpudrată  
cu buzele de mușcată!  
Poci, tu, vintule, să treci,  
că focul lor n-o să-l seci,  
și nici lacrimile lor,  
după Rică din Obor!“

A doua baladă memorabilă din *Cintice țigănești* este *Viana*, variantă mai sentimentală a Radei din *Flori de mucigai*. Unele detalii (jocul) se repetă, ca și imaginea femeii ca o grădină-înrou-rată. Portretul femeii iese, la Argezi, din geamătul lung al bărbatului lovit de o patimă cumplită, adînc viscerală. În *Cintice țigănești*, portretul intră într-o narațiune aparent indiferentă, din care nu lipsesc, bineînțeles, elementele comice. Dansul final, în noapte, sugerează, în chipul celui mai răspîdit romantism, mistuirea înteroară, patima și deznădejdea, orgoliul suferinței și speranța:

„Plimbă-n pinza nopții rară  
sîinii ei de jar și ceară,  
se înalță, se coboară,  
undă limpezită-n seară,  
fum și pasăre ce zboară,  
se cufundă-n noaptea-ntreagă,  
albă umbră-n umbra neagră  
și se pierde-n depărtare,  
umbră mică-n umbra mare.  
Fringe-n legănatu-i joc  
subțirelul ei mijloc;  
fără cîntic, fără strună,  
sub incremenita lună,  
Viana joacă nebună:  
o grădină în furtună.  
Doar brățara-i sună-n gleznă,  
prin adîncea nopții beznă,  
și-i atîrnă-n zare, grele,  
policandrele de stele.“

Nu toate piesele din acest original volum sînt bune. *O pasăre'* *Pictorul trădat*, *Oltenească* și altele sînt mici schițe umoristice versificate cu dibăcie. Imaginația lirică în comedia verbală este redusă. *Cîntic de paj* („un Luceafăr de șatră“ — după Al. Piru) este prea anecdotic, ca și *Hanny*, melodramă domoală ca un tangu, salvată în final de ironia percutantă a *moralei*. O atmosferă stranie, neautohtonă, lasă *Cîntic de fată neagră*, cu imagini puternice, cum este aceea a legănării sînilor, noaptea, peste oglinda fîntinii. *Cîntic de lună* este, desigur, o transpunere aproape fidelă din Lorca, mergînd pînă a reproduce metafora antropomorfizantă a lumii văzute ca o femeie dezmățată. Imaginea este răspîdită, ce poet n-a asemuit luna cu o femeie și n-a căutat pentru ea determinări cînd sublime, cînd grotești? Miron Radu Paraschivescu, trecînd-o în limba română, descoperă sublimul în banalitate și comicărie. Însă ce tulburătoare versuri!:

„Și prin noaptea tulburată  
trece luna dezmățată,  
trece și nu stă deloc,  
curvă de sîdef și foc,  
și-și despoaie, gemene,  
țîțele de cremene.“

S-ar putea deduce din aceste elegiace și prefăcute *Cîntice țigănești* o imagine mai generală a erosului mironparaschivesc. Lipsa de morală, în sens curent, ar fi prima lui virtute. Iubirea este „vraja dulce în viu laț“. Pînă aici nimic nou: de la Văcărești la Eminescu, și de la el la oricare poet modern, dragostea este mereu privită în oglinda durerii. Miron Radu Paraschivescu insistă asupra vitalității ei acaparatoare. Țiganiul lui trăiește în unicul perimetru al erosului. Se bocesc, se întristează, acuză in justiții insuportabile, dar nu trec niciodată dîncolo de hotarele „focului“. Este libertatea și orgoliul lor. Bărbatul are un sentiment acut al onoarei („Eu, ca un țigan ce sînt, / am obraz și am cuvînt“), și *roșiorul*, *domnișorul*, *amicul* care îl lucrează „lent“, *fanții* ce se „gimbesc“ pe furiș sînt adversarii lui. Tema mîndriei virile, esențială în *Cîntice țigănești*, ne poate trimite la exacerbatul sentiment al onoarei din literatura iberică. Însă sentimentul poate răsări și în lumea colorată a Oborului bucureștean. A spăla rușinea unei jigniri printr-o lovitură de cuțit intră în codul moral al acestei lumi elementare. Femeia trădează de regulă mai des, dar suferința ei nu este mai mică decît a bărbatului. Însă, de reținut, femeia nu trece la violențe. Ea blestemă

teribil, se dă de ceasul morții, însă ura se scurge în vorbe și, în urma ei, apare din nou jalea iubirii. Viana este o statuie de vifor pasional.

Păcatul este, de regulă, iertat, dar după o sancțiune aspră (satisfacerea onoarei). A bate și a ierta — pentru a putea, din nou, iubi — arată o pedagogie simplă și eficace. A muri și a învia indică o filozofie de a birui *boala* misterioasă, de a supraviețui dezastrelor interioare. În „raiul beteag“ (țigănimea), erosul este o servitute și o libertate, ca peste tot, de altfel. Deosebirea este doar că în *Cînticele* lui Miron Radu Paraschivescu erosul trece cu o înfățișare de se-meață sălbăticie prin comedia limbajului.

*Cînticele țigănești* au plăcut la apariția lor, plac și azi, dovadă că limba lor argotică nu s-a învechit. Este un mare lirism în ele? N. Manolescu crede că nu („lipsit de mari mijloace lirice“). *Cînticele* n-au, este adevărat, metafizică și, în afara iubirii, nu îmbrățișează nici o altă mare temă lirică. N-au o concepție asupra lumii, nu privesc îngîndurate dincolo de orizonturile vieții și nu impun un mare concept liric. Atîta lipsă de interes pentru mituri în poezie poate da de bănuț. Însă poezia poate trăi și în afara acestor sfere, într-o bufonerie fină. Este ceea ce face Miron Radu Paraschivescu, care, rizînd de miturile înalte, creează propria mitologie lirică. Din ea va ieși o întregă școală poetică (de la Geo Dumitrescu la Marin Sorescu).

\*

*Laude și alte poeme* (1959) schimbă stilul poetic. Nu mai găsim în ele nici retorica whitmaniană din primele poeme, nici lirismul sentimental și ironic din *Cîntice*. Versul se clasicizează, anecdota și morala pătrund în poem. Miron Radu Paraschivescu serie acum, ca toți poeții din generația lui, pamflete lirice, evocări istorice ample și celebrează, în stil romantic minor, evenimentul. *Cîntarea României* este o dare de seamă despre istorie, într-o viziune întunecată sociologică. Cloșca, Crișan, Tudor Vladimirescu, Bălcescu, țăranul flămînd din 1907 și alte figuri ale durerii sînt fixate pe o largă pinză fumurie, dezolantă prin lipsa de viziune lirică. Versurile sînt anecdotice:

„Hai, cîntă,  
Hai, cîntă, Ilie!  
Că ziua cea mare-o să vie!“

Este stilul unei epoci. Epoca unui stil. Ereticul Miron Radu Paraschivescu străbate și el, fără revoltă, deșerturile literaturii sfătoase, „înaripate“ (cum o numește critica momentului), scriînd, pe teme curente, poeme didactice și reflexive, fără originalitate. Rămîn, din această perioadă, cîteva mici desene impresionistice (*Portretul*

unei adolescente, *Nud pe plajă*) și o decentă poezie a rodului (*Mărul, Lauda tomatei, Toamna*), trădînd un fond clasic de inspirație ce va ieși la iveală în întregime de-abia în ultimele volume de versuri. Pînă atunci, Miron Radu Paraschivescu dă sugestia creației obscure și laudă, în modul liric al lui Pillat (dar și al lui Anton Pann din poema poamelor!), singele transparent, noblețea miezului roșu și, ca un veritabil spirit clasic, sacralizează plăcerea de a mușca din pulpa fructului răcoros:

„Cînd vreau să prind în fiecare cuvînt  
Tot ce-i frumos și spornic pe pămînt,  
Cum aș putea uita să spun vreodată  
De lirica și rumena tomată?  
Mai mîndre ca aceste pătlăgele  
N-au nici curcanii-n salba lor mărgеле;  
Cireașa doar, sau strugurii, sub soare,  
Pot cuteza cu ea să se măsoare.  
Frumosul fruct, crescut pentru săraci,  
Ea nu și-l suie vrejuri pe araci,  
Noblețea toată-n miezul plin și-o strînge  
Ea, humei negre, limpezitul sînge.  
În toiul verii plină de dogoare,  
Îți umple cerul gurii de răcoare,  
Iar umbra serii moale cînd se lasă,  
E lampă vie strălucind pe masă.  
De pîine și de apă ține loc;  
Nici să n-o fierbi și nici s-o coci la foc;  
Ea dăruiește omului, mereu,  
Ca și pămîntul, forță lui Anteu,  
Nepreschimbată, crudă nentrerupt,  
Cum dintr-a lui rotire s-a și rupt,  
Iar cînd o muști cu insetată gură,  
Primește-o ca pe-o cuminecătură  
Și află taina-n carnea-i străvezie:  
Puterea-i doar ce-i și lumină vie.“

Compararea, din alt poem, a grădinii cu o cireadă leuză, cu ugerile pline, amintește de imagismul antropomorfizant al lui Voronca, dar poemul se cuminește repede și îmbrățișează o viziune bucolică mai calmă: o fată adună în poale fructe, și înfățișarea ei dă impresia unei icoane materne etc. Același bucolism, dar mai superficial, îl aflăm în alte poeme (*Semănătorul, Unei flori, Porum-*

bei, Moină), cu versuri, din loc în loc, de o grațiozitate supravegheată ca acestea:

„Frumoasă ca o faptă inutilă  
Vrei doar să fii, și-apoi să pieri, o, floare.  
Sau tu exprimi nevolnica argilă  
Coruptă în mireasmă și culoare?“

*Versul liber* (1964), cu poeme vechi și noi, schimbă din nou programul poetic. Miron Radu Paraschivescu este, spune chiar el undeva, *Omul cu Mască*, aici se arată un spirit bucolic și cîntă, ca Anghel, parfumul florilor, acolo este un liric în avangardă iritat de poetica tradițională și scrie versuri incendiare și eliptice. *Versul liber* reinvie vechi libertăți „integraliste“, însă cu un spirit de previziune care anulează dicteul automatic, iraționalitatea calculată etc. Volumul este precedat de o prefață-program: *Majuscule*, în care Miron Radu Paraschivescu definește versul liber ca o asceză, o libertate dictată de ordinea superioară a creației. „Liber de orice vorbărie“ este înția exigență a versului liber. În corpul volumului, dăm și peste această definiție: „o voluptate conștientă e cel mai sever ascetism.“ Poemul care renunță la instrumentele clasice trebuie, așadar, să recurgă la o rigoare și (consecință ultimă!) la o muzică nouă: armonia în disimetrie, ordinea în dezordine, suplețea și fluiditatea ideilor în mișcarea aparent întâmplătoare a imaginilor. De obicei, poetul modern înlocuiește versul cantabil printr-o metaforă șocantă. Metaforele vin rar sub condeiu lui Miron Radu Paraschivescu și lipsa lor este suplinită de incisivitatea propozițiilor banale și de noutatea (uneori paradoxală) a punctului de vedere. Un poem probabil vechi, din epoca logodnei sale cu avangarda (*Poemul neîntrerupt al tinereții noastre*), tratează tema rodului („actul sfînt al fecundației“) în versuri numai aparent despletite, haotice. În realitate, poemul este compus prin juxtapuneri de propoziții lirice independente. Fiecare unitate înseamnă ceva, poemul, în ansamblu, dă o sugestie de dislocare și neliniște a spiritului în fața diversității formelor. Iată un fragment din acest tineresc, înfipt, simpatic protest liric:

„Fregată împinsă de ciclonul visului,  
Brațele mele a blestem și laudă  
Știu spre pulpele albe un drum  
Comoară de îmnuri și fiere;

În neliniștea formei mă chinui și sînger  
Cînd verbu-mbracă visul și îl frînge  
Ca drama într-o spadă, pauzal;  
Moartea ar putea să vină foarte simplu  
O floare dansează din cap. Dan  
Faur e aici atît de singur,  
Spăimîntător de singur, singur de singur.  
În apă lama despletînd melodia  
Aceluiași vis calm și lucid,  
Cînd ochii din orbite urcau cu seara  
Și epilepsia,  
Cuvintele creșteau de sînge  
Pe buzele femeii înflorite în sînge;  
Leneș în vînt pe unde treci  
Strălucește o tînguire în vid  
Și pumnii strînși în orbite reci  
Cu alungări de întreruperi și suicid.“

*Ora de psihologie*, din aceeași fază catilinară, anunță căderea valorilor „senil-consacrate“ și elogiază unica vîrstă a adevărului: tinerețea. Însă, îndată ce trecem peste aceste versuri insurecționale, ochii ne cad peste un calm poem bucolic în care se face elogiul dogorilor de vară, iuților unde și al oaselor bucurate de aceste binefaceri (*Iulie*). Abia liniștiți, toropiți de căldura versurilor, ne așteaptă o nouă încercare, sub forma unui nou manifest poetic (al cîtelea?). Manifestul bruschează simțurile noastre adormite. Poezia este, să se știe, nu o faptă, ci o prelungire a faptei, un ecou ce își caută sursa, umbra care premerge sau prelungeste lumina obiectului. Poeții ies dintr-o rodnică absență:

„Ei sînt tăcerea care creează sunetele,  
Mișcarea prin care durata se măsoară.  
Ei sînt negația.  
Ei nu sînt, ei încep să fie  
Doar de acolo de unde lucrurile încep să sîrșească.  
De-aceea moartea nu există pentru ei  
Cum nu e întunericul pentru umbră.  
Ei mor, de obicei, fără morminte dinainte pregătite  
Și-n neființa morții nici nu sînt  
Decît protestul florii pe-un mormînt.“

(*Poeții*)



Miron Radu Paraschivescu face și ceea ce s-a numit *poezia cotidianului*: poezie a faptelor banale (evocarea fără patetism a interiorului, descrierea unei zile de lucru), cu mici și neînsemnate reflecții. În *Dimineața* intuim un motiv foarte actual: teroarea de obiecte, alienarea individului prin sporirea numărului de comodități, pierderea legăturii cu universul natural. În genere, poetul scrie în mai multe game, n-are (cel puțin aici) o mare obsesie pe care s-o reia sub diverse forme. Câte o indignare proaspătă, tradusă în pamflet liric, îi scoate un sunet mai neliniștit. „Miron Radu Paraschivescu nu se va sinucide“, anunță el într-un loc (*Un neisprăvit*). Ieșind din criza de existență, el arată predispoziție pentru genul parabolic (*Disparația soarelui*) și pentru poeme-oracol (*Cinci poeme ale omului cu mască*), învirtind pînă la sațietate ideea că poetul este un mincinos care spune adevărul.

Capodopera acestui volum este *Balada păguboșilor*. Acumulare pînă la congestie, de lucruri, nume, referințe geografice, poezie programatic antipoetică: avioane supersonice, măgăruși domoli, elefanți, pădurile virgine ale Braziliei, tomate, femei frumoase, șomaj, trenuri aeriene newyorkeze, tramvaie bucureștene etc. Însă obiectele disparate sînt atrase de magnetul unei idei: în diversitatea lumii materiale și spirituale ubicuă și eternă este speța *păguboșilor*. Păguboșii sînt cei care la ruleta vieții pierd totdeauna:

„ei sînt cei care dau, care fac, care trag, care-ndură, care nu trăiesc decît ca să dăruie, să se dăruie din tot ce au și mai ales din tot ce n-au...“

Lumea progresează, planetele se mișcă în liniște datorită prezenței neîntrerupte a păguboșilor, asociați în U.I.P.A.P. („Uniunea Internațională Permanent Activă a Celor Păguboși“). E un mod mai paradoxal de a numi tagma visătorilor, între ei poetul, Marele Păgubos, cel care pierde în planul vieții materiale pentru a întreține lumina pură a creației. Miron Radu Paraschivescu citează pe Maiakovski, alături de ingeri și prooroci, toți în mod sublim „păguboși“ martiri ai visul, atleți ai sacrificiului. Versurile sînt cu desăvîrșire prozaice și demonstrative (însă cu o puternică tensiune interioară) și se încheie cu această morală:

„Nu vă temeți că o să pierdeți:  
Eternitatea se cucerește doar în paguba clipei  
Și ca să fiți cu toții victorioși,  
Învățați, frații mei, să fiți și nițel păguboși!“

Se vede fără dificultate că *Versul liber* este un jurnal scris în stiluri variate, la mari depărtări de timp, unitar și coerent printr-un ciudat sentiment de veghe. Un vers memorabil, dintr-un poem altfel fără strălucire (*Spionaj*), traduce această luciditate mereu la pîndă, neliniște în voluptatea contemplației: „Sînt spionul libertății noastre“. Asemenea norocoase expresii răscumpără păcatele unei retorici prea explicite.

*Tristele* (1968) deconspiră un Miron Radu Paraschivescu clasicizant, voluptuos cu măsură, degustător din vinul meditației calme. Imaginația caută mituri mai odihnitoare, și miturile vin din lecturi și din observarea pașnicei naturi. O iubire de clasicitate tîrzie se suprapune peste peisajul interior dominat, pînă acum, de demonul vitalității. Este, evident, reflexul unei vîrste, dar și o dorință (permanentă la Miron Radu Paraschivescu) de a încerca o nouă formulă poetică, încă una. Experiența din *Tristele* merge, întîi, în direcția naturii artificiale (arta). Iar din artă este aleasă forma ei cea mai solid materială, mai puțin vulnerabilă în fața timpului nimicitor: statuia, coloana, pe scurt, *creația petrificată*:

„Coloane, albelor fecioare,  
Duh exprimat în piatra goală,  
Ce duh străin să mai doboare  
Această veghe minerală?“

Ca vechii poeți, Miron Radu Paraschivescu se extaziază în fața „geniului pietrii“ și cîntă Parthenonul, simbolul durabilității construite de mîna omului (*Parthenonul renăscut*). Sub coaja pietrelor, poetul vede, ca Gérard de Nerval (pe care îl citează, dealtfel), „fierbîntea plasmă“, spiritul pur. Obiceiul de a medita în fața statuilor îl aveau și unii simbolişti, aceia în care fibra clasică se păstrează mai bine. Ei au cîntat parcurile *à la française* (în care vegetația geometrizată n-are rolul decît să pună în valoare statuile), havuzurile, centaurii de piatră, cu un sentiment necunoscut de neliniște. Neliniștea este, în această ipostază, un antrenament al spiritului. Miron Radu Paraschivescu glosează și el, tulburat (dar nu pînă la exasperare), în marginea *Sărutului* lui Rodin, văzînd în el simbolul unei întîlniri mistice:

„Veneau unul spre altul dibuind  
Ca noi născuți, sau ca orbiți de pure  
Lumini, ce-n carne uneori se-aprind,  
Spre a-i conduce forțele obscure,  
Ca ulmii-neolăciți dintr-o pădure.

De nesfârşite drumuri prin pustie  
Dogoarea pîrjolise buza lor,  
Cînd s-au găsit acum. Şi au să-şi fie,  
În fine, unul celuilalt, izvor.“

Simbolurile vechi (rătăcirea, metamorfoza) se închid în racle de piatră sau caută, în orice caz, materiale mai rezistente în sfera imaginarului. Homer, care exprimă vechiul instinct migratoriu al creatorului, devine simbolul închiderii lumii dinafară şi, totodată, simbolul rătăcirii în întunericul din interior. Perimetrul lui de mişcare devine din ce în ce mai strîmt şi este apărat de ziduri. Al doilea obiect de contemplaţie şi meditaţie este natura. Versul „în pacea zilei clare să mă scald“ spune, am impresia, totul. Mărul, grădina în ploaie, albele ciupercei, hora florală, dogorile verii, moartea vegetală, prunii ca o procesiune de mirese, perele cu „ţitele zemoase“, agonia florilor etc. sînt observate de un Anghel cu un simţ al decorativului mai scăzut:

„S-a prăbuşit peste-ntreagă grădina  
Tot cerul, din urna lui spartă,  
Şi hohotînd îşi deşartă,  
În cristale de lacrimi lumina.  
Verdele proaspăt născut  
Se-nclină în arbori şi iarbă,  
Plînsul veciei să-l soarbă  
Pămîntul statornic şi mut,  
De unde, în seara tîrzie,  
Propagă prin ramuri fiori:  
În ele, mîine, ploaia străvezie  
Aprinde carnavalul de culori.“

(Grădină de ploaie)

Însă nici această opţiune nu este definitivă. În interiorul meditaţiei liniştite încolţeşte gîndul răzvrătirii. În imperiul geometriei divine, demonul conspiră. Un poem (*Contrarii*) aruncă în aer priveliştea tihnei şi a reveriei intelectuale, versurile par scrise de un Arghezi din ziua cea mai neagră:

„Sînt scîrbă tot, şi tot, întors pe dos:  
Mi-e drag doar ce e bubă şi putoare,  
Mărul, nu rumen — putred, viermănos,  
Muierea, tîrfă, acră de sudoare.  
Şerpi de cenuşă, vineţi, mă pătrund:

Băloase gusturi, poftele de slugă,  
Și mă ridic și mă cufund pe rînd  
Sub neagra lor și blestemata glugă.  
Iar cînd ajung numai pîrjol și clocot,  
De fumeg tot: un maldăr de ruine,  
Ca-n turnul vechi neostenitul clopot,  
Opt ingeri sună trîmbițele-n mine.“

Un suspin trece și prin capitolul dedicat *Erosului*, însă suspinul ia forme fabulistice sau se topește în reflecția (și ea foarte veche) despre otrava binecuvîntată a dragostei (*Spin și lege*):

„Trăiesc cu spinu-n carnea ce mă doare  
Atît de mut și de statornic iar,  
Că-mi fac din piatra prundului altar  
Și-aleg în apa lui mîrgăritare.“

Erotismul nu mai alcoolizează poezia. O întemeiază, o statornicește. Amantul focos din *Cîntice țigănești* a devenit un „infidel datornic“, cu un sentiment tihnit de stăpîn cînd simte noaptea, în pat, o coapsă docilă de femeie. Miron Radu Paraschivescu a devenit galant și cîntă acum cu mare rîvnă erosul conjugal.

Există și în *Tristele*, poeme tirzii — scrise, după cum ne asigură poetul, „cu cerneala conspirativă a lacrimii și a tăcerii“ — un strat existențial mai neliniștit. Sub lava versului se simte din cînd în cînd o vibrație mai mare, un refuz în voluptate, o revoltă contra stării de contemplație. S-ar putea spune că poetul vrea să dinamiteze fragilul adăpost pe care l-a construit. Meditația prelungită, reveria, îl irită. Omul activ, instigatorul din sine respinge „auritul drum de mijloc“. Vrea altceva: primejdia, riscul — starea firească a sufletelor însetate de adevăr. Însă demonul acesta vital, bolnav de dezordine, visînd incendii planetare, este băgat în cămașa de forță a destinului și, ca Ovidiu, trimite de pe malul getic un întristat gînd spre Urbe (*Cămașa de forță*). Ori, ca Filip al doilea în Escorial, se plimbă printr-o sală de spital și meditează sceptic la soarta imperiului (*Veghe*):

„Iar cînd privesc prelung într-o oglindă,  
Văd toată dogma noastră suferindă.“

Demonul răzvrătit nu mai are forța pentru a răsturna ordinea divină. Furia lui se topește în întristare. Voluptatea contemplației îl așteaptă, fidelă și acaparatoare, cu brațele deschise. Tulburate o

clipă, ierarhiile interioare se refac și ochiul se deschide din nou, bucuos, spre harnica și tăcuta natură.

*Tristele* reprezintă, după *Cîntice țigănești*, cartea cea mai bună a lui Miron Radu Paraschivescu. Din *Ultimele* („C.R.“, 1971), cu poeme în genere nerevelatorii, scrise în perioade diferite, reținem acest formidabil vers:

„Nu cred în libertate cît nu e-a tuturor.“

Miron Radu Paraschivescu a fost și un eminent traducător de poezie (Péguy, Rilke, Desnos, Rimbaud, Aragon, Ritsos, Mickiewicz etc.) și a făcut multă vreme o publicistică inteligentă și colorată (*Drumuri și răspîntii*, *Bîlci la Rîureni*). Și-a încercat talentul și în teatru (*Asta-i ciudat*, *În marginea vieții*, *Irezistibilul Bolivar*, grupele în *Scrieri*, III, 1975), fără mari succese însă.

Marea vocație a lui Miron Radu Paraschivescu se manifesta pe alt plan. Puțini scriitori au fost iubiți, ca el, de către tineri și puțini au avut, ca el, un mai mare și mai statornic cult pentru talentul tînăr. Își făcuse, de cînd era el însuși tînăr și neîndurător în judecăți, un scop și o mîndrie în a descoperi pe alții. În prefața la *Versul liber* scrie, parafrazînd ceea ce Cocteau spusese despre Raymond Radiguet, că nu-și revendică alt merit în istoria literaturii române decît acela de a-i fi descoperit pe Marin Preda și Geo Dumitrescu. În *Viața ca o pradă*, Marin Preda face tînărului descoperitor un portret memorabil: privire ageră, minte limpede repede introdusă în problemă, ris sincer, înecat, curiozitate aproape patologică pentru literatură și stimă mistică pentru profesiunea de scriitor. Toate aceste însușiri s-au păstrat, proaspete, pînă la moarte. Miron Radu Paraschivescu era, pentru tinerii din anii '60, o instituție. Cine voia să aibă un certificat de talent trebuia să treacă pe la Văleni. Și Miron Radu Paraschivescu nu stătea mult pe gînduri. Semna dovezi de talent, publica necunoscuți, îi semnală în presă. Printre aceștia erau și mulți impostori, „făcători“ de versuri trăsnite, însă, pedagog, M.R.P. folosea o sită rară. Numai E. Lovinescu, la noi, și Jean Paulhan, în Franța, au mai avut darul neobișnuit de a ghici în cremenea inertă posibila scînteie.

Cînd apărea în București, era mereu însoțit de un grup de tineri aspiranți pe care maestrul îi prezenta cu gravitate: poetul x, prozatorul y, solidul eseist z. Tînărul în discuție era admis fără nici o discriminare în conversație, i se cerea opinia, era lăsat să-și exprime negația cea mai acerbă contra scriitorilor consacrați. Principiul lui M.R.P. era că cruzimea este apanajul tinereții. Și o încuraja. Mic, cu un trup ușor încovoiat și cu mersul împiedicat, ca și

cînd (zice un prieten al scriitorului) ar fi purtat mereu galoși, cu o față de culoarea humei arse, devorată de doi ochi extraordinar de vii, Miron Radu Paraschivescu iradia simpatie, încredere și un inegalabil spirit de camaraderie. Avea uneori cruzimi în judecată care veneau dintr-o mare, irepresibilă naivitate. *Cînticele țigănești* îi adusesse o reputație solidă de expert în probleme erotice. M.R.P. nu și-o declina. Amesteca ușor, în discuție, filozofia cu sexologia și intrerupea șirul reflecțiilor politice (altă pasiune) pentru a caracteriza în cuvinte dimbovițene silueta unei femei ce luneca tocmai atunci prin fața geamului.

*Jurnalul*, care, după părerea celor care l-au citit în întregime, ar fi opera cea mai importantă a lui Miron Radu Paraschivescu, este dominat (îmi dau seama după fragmentele ce au apărut și după o ediție străină prescurtată!) de două mituri: *politicul* și *erosul*. El și-a notat fără să-și aleagă vorbele, în chipul cel mai fidel posibil, experiențele în aceste două domenii, care tulbură, cu adevărat, conștiința modernă. *Jurnalul* vrea să fie, în acest fel, nu conștiința unei epoci, ci experiența unui *cobai* manipulat de istorie și tulburat, în interior, de teribile mecanisme obscure. Iese, indirect, o literatură comparabilă, prin ardoarea cruzimii ei, cu aceea a lui Georges Bataille.

Profetismul lui, de asemenea puternic, niciodată însă constrîngător, sprijinit pe dogme, profetismul lui încuraja inobediința, *starea de indignare*, pentru ca istoria și societatea să rămînă sănătoase. De dragul istoriei, M.R.P. nu admitea sacrificiul individului. Milita pentru libertatea lui, considerînd că libertatea generală începe cu libertatea fiecăruia. Păstra, cînd spunea toate acestea, un vesel aer conspirativ, fața nu-i devenea posomorită sub povara ideilor neobișnuit de grave. M.R.P. era, indiscutabil, un om inteligent și profund, simpatic la modul muntenesc, cu umoarea schimbătoare, ca și fragila lui sănătate. Prețuia pînă la divinizare pe Malraux și, dacă dăm crezare cronicii orale, a fost înșurat de mai multe ori decît patronul său spiritual, Anton Pann.

## EUGEN JEBELEANU

Exceptînd culegerea de început: *Schituri cu soare* (1929) — exerciții tinerești de acomodare cu o tehnică poetică dificilă — și volumul *Inimi sub săbii* (1934), unde lirismul hie-ratic tinde să construiască o viziune fabuloasă, poezia lui Eugen Jebeleanu (n. 1911) se constituie în jurul a două mituri: adevărul și istoria. E vorba, mai întii, de o concepție morală a poeziei (voce a tribului!), dar și de un ideal liric mai înalt, poezia fiind, după expresia lui Cocteau, o „Minciună” (adică o convenție) ce spune Adevărul.

La Jebeleanu aspectul etic primează. Tot ceea ce scrie implică un angajament, o dramă a conștiinței, un viu sentiment al datoriei. Pentru alții poezia este un limbaj, o confesiune pură, pentru el poezia este, înainte de orice, un act de responsabilitate, o plasare în istorie, o încercare, în fine, de a crea dintr-un material fragil (cuvîntul) un instrument teribil de sanționare a răului.

Ceea ce nu se uită (1945) e, de pildă, o răfuială cu trecutul, un act de justiție postumă. Limbajul versurilor se simplifică, e direct și concis ca un act de acuzație. Poezia ulterioară se implică și mai adînc în eveniment, pînă a deveni memoria lui fidelă. Jebeleanu urmează aici ambițiile generației lui și le nuanțează printr-un lirism dur, vizionar, cu o mare sensibilitate la tragic (*Surtul Hiroșimei*, 1958).

Este un fapt știut că războiul a repus în discuție condiția poeziei și a răsturnat vechea retorică. Un fenomen mai general în literatura europeană, silită în acest chip să regăsească sursele ei umane, teme mai puțin secrete și o expresie mai directă. La mulți poeți regăsirea presupune o ruptură în planul artei, o schimbare de optică, dar și de tehnică lirică. În condițiile literaturii noastre, ruptura a devenit o temă poetică, autorii negîndu-și scrierile anterioare pe motiv că, fiind abstracte, ermetice sau intimiste, nu mai corespund viziunii lor actuale. Această

negație — sinceră sau doar circumstanțială (mulți au revenit apoi la formula pe care o părăsiseră!) — se asociază cu opțiunea deschisă pentru o poezie a evenimentului: comunicativă, activă, polemică sau mitizantă. Formula este esteticeste posibilă, câteva poeme remarcabile au supraviețuit evenimentelor ce le-au provocat. În fond, nu strică poeziei, din când în când, o *baie de istorie*, o infuzie cu sînge social. Poezia poate muri și de prea multă... poezie.

Confuzia vine în clipa în care poezia evenimentului începe să fie confundată cu poetizarea evenimentului, transpunerea, de regulă, în fraze muzicale a unui fapt istoric și o morală la urmă. Totul este pus în mișcare (*măiestria, ideologia*) — lipsește doar lirismul care, se știe, înseamnă nu o imagine a evenimentului, ci conștiința lui exprimată printr-o viziune personală. Unii pun în discuție sinceritatea acestei poezii, explicînd eșecurile prin conformismul lor fundamental. Există, evident, situații de acest fel, dar, sincere sau nesincere, versurile în cauză produc o impresie dezastruoasă prin lipsa lor, mai întîi, de artă, prin artă înțelegînd nu *măiestrie* (formulă confuză), ci, în cazul de față, o viziune originală asupra existenței. „Nu există în realitate — scrie undeva Béguin — poezie a evenimentului și în afara evenimentului, poezie voită și spontană; există doar poezie care, sub indiferent ce formulă, nu-i autentică dacă nu exprimă o cunoaștere anumită, într-o formă ce se impune prin ea însăși, și produce plăcere.“

Față de istorie (considerînd că în orice *eveniment* este o cantitate de *istorie*), Eugen Jebeleanu se apropie totdeauna cu un sentiment de revendicare. Istoria este complice... Istoria este leagănul unor comploturi teribile împotriva omului... Istoria nu trebuie, în concluzie, adulată, mitizată. Poezia (poezia fiind instrumentul unei justiții imaginare) trebuie să ajungă la substratul tragic al evenimentelor. Poezia este, în fond, o tentativă de a smulge din eveniment partea lui de istorie și din istorie cîtîmea ei de adevăr. Dar cum? *Surîsul Hiroșimei* este un colaj enorm de fresce biblice. Imaginea dilată cinematografic, antrenînd un șir neîntrerupt de metamorfoze care schimbă, în cele din urmă, dimensiunile reale ale lucrurilor. Putem spune că Jebeleanu gîndește cosmic și vede apocaliptic. El amplifică volumele, lărgeste suprafețele, pune în spatele obiectelor pinze de proiecție colosale.

De aici vine și gustul pentru epoece, cînd toată poezia modernă tinde spre formele concentrate ale liricului. Evocarea unui personaj istoric (Bălcescu) ia proporțiile unei veritabile *saga*, comemorarea unui prieten dispărut (*Sahia*) duce la scrierea unui



poem de mii de versuri. Ca să poată exista, obiectele trebuie să întunece orizontul. Eugen Jebeleanu este, pe scurt, un poet al amplitudinii. Ca să izbească bine cu lancea în capul balaurului mitic, el începe prin a-i mări de o sută de ori proporțiile. Căci spiritul acestui Sfint Gheorghe al poeziei noastre, iritat, iritabil, justițiar, poartă totdeauna o lance. Cu ea vinează monștrii existenței, de la dragonii mari ai istoriei pînă la reptilele mărunte din viața de toate zilele: inertă, lașitatea, plictisul (*Cîntece împotriva morții*, 1963).

În versurile mai noi, *Elegii pentru floarea secerată* (1967) și *Hanibal* (1972), Eugen Jebeleanu adaugă temelor dinainte o altă dimensiune: Timpul, sub expresia lui cea mai tragică: Moartea. Lirismul se interiorizează, limbajul pierde din asprimea obișnuită.

Poetul este nevoit să întîmpine acum alt adversar, mai subtil, mai viclean, crescut în interiorul spiritului său. Din această confruntare, fatal mai dură, se naște o mitologie poetică nouă: o mitologie a surprizei, a incredibilului. Elegiile trăiesc liric din acest refuz de a accepta implacabilul, dintr-o disperare rece, bărbătească.

*Hanibal*, din aceeași sferă de reprezentări, sugerează un alt cerc al timpului (și, implicit, al morții): absența. E un lirism al absenței, o încercare de a smulge uitării fatale un mare sentiment. Întreg ciclul *Ritul pe obraz* poate fi pus sub simbolul acestei tentative de exorcizare a morții și de salvare, prin creație, a iubirii pierdute. Poezia își schimbă acum menirea: nu mai este o expresie a justiției, ci o formă a recuperării, un act de demnitate în fața iremediabilului. Conflictul tragic, observa tot Béguin, nu poate fi suprimat prin mit, dar exprimat, transpus în planul imaginarii, el apare dezarmat în fața ochilor noștri. Mitul are o funcție salvatoare, permite omului să triumfe prin creație asupra destinului său și a neliniștilor ce îl înconjoară. Însă pînă să ajungem la aceste implicații mai subtile, dăm peste rana vie a sentimentului. Ce este, în fond, esențial și profund liric în *Elegii* și *Hanibal* este durerea unui bărbat care și-a pierdut femeia. Suferința deschide o poartă spre o lume mai largă de sentimente și antrenează alte reprezentări, cum e, de pildă, aceea a timpului care macină totul. Poezia ezită, atunci, între elegie pură și meditație. E ceea ce se întîmplă cu versurile din ciclul citat (*Ritul pe obraz*), ritul fiind, se înțelege, timpul vorace, ireversibil. În fața lui, omul nu are multe șanse. Totuși, una îi rămîne: aceea de a nu se grăbi să accepte uitarea, de a nu se resemna în fața inevitabilului. Timpul acoperă totul, memoria poate salva o parte. Uitarea este adevărata moarte

și stă în puterea individului să se împotrivescă acestui neant mai subtil:

„Nu cred în cei ce vor să uite,  
și cît mai repede, pe cei plecați din viață,  
fiindcă ei sînt cei care astfel  
vor să dea pradă Morții Spiritul.  
Nu cred în corbul care vrea  
cu foșnetele beznei s-acopere văpaia  
și croncăne: «Urmați-mă, eu sînt  
orga luminii».  
Cred în licurici,  
cred în văzduhul tău, azi fără lanțuri.  
În frumusețea ta cred.  
Cred în vestmîntul gîndurilor tale,  
nu cred în uitare. Niciodată.“

(Da și nu)

Un asemenea bocet demn este *Hanibal*, o jelanie aspră, cu momente de crispare și de furie înghețată. Lacrimile trecute prin țevile spiritului au devenit cristale, suferința se izbește de pereții cunoașterii. Însă, încă o dată, cunoașterea nu poate să însemne înțelegere, acceptare a fatalității. Absența nu destramă, purifică doar imaginea iubirii. O formă de a o proteja este la Jebeleanu ceea ce am putea numi căutarea timpului comun. Poe-mele din *Rîul pe obraz* reconstituie, cu elegantă discreție și durere stăpînită, momentele trăite împreună, într-un timp fabulos, plin, timpul iubirii. În timpul războiului, bărbatul și femeia, închiși de cercul aceluiași destin, sprijineau cu suflarea lor încordată „pereții inebuniți de bombardamente“ (*Trecere*). La Paris, într-un hotel de pe strada Pierre Demours, ascultă cîntecele răgușite ale descărcătorilor de lăzi (*Rue Pierre Demours*), în Italia contemplă cîmpia, iarba fumegătoare și norii *flamîngo* (*Splendori*). Într-un loc pustiu, străbătut împreună altădată, bărbatul caută acum urmele vechi și trăiește tristețea de a nu le mai afla. Pasiunea reînvie, atunci, în imaginație:

„Cum treci, tăcuto, prin mine  
pașii mei în zăpada de-atunci  
zburătorii sîni de crizanteme  
rătăcirile mele îndelungi  
lungile sănii de scînduri  
uimitele stele adinci

urmele nemaigăsite  
îmbătrânitele stânci  
unde doar mușchiul e verde  
în subțiorile reci  
pe unde am trecut împreună  
pe unde n-o să mai treci  
pe unde pleoapa de lună  
alunecă oarbă pe veci.“

(Decembrie)

Acest Orfeu modern, trecut printr-un șir de experiențe tragice, înțelege că, cercetînd iubirea, găsește doar umbra ei. Căutarea nu liniștește, dîmpotrivă amplifică durerea, sporește sentimentul absenței. Luciditatea, cunoașterea pot limpezi dramele individuale, dar nu le pot împiedica și nici repara. De aceea, poetul poate spune într-un admirabil distih:

„Am cunoscut aproape tot ceea ce  
neputința noastră poate cunoaște.“

Prin complicitatea determinărilor, individul a devenit prizonierul suferinței lui. Iubirea există atîta vreme cît există durerea care o întreține. Orice evaziune înseamnă o negație. Poezia sublimează, *salvează* și, în același timp, întreține vie flacăra tragediei: condiție a perpetuării unei mari pasiuni și, totodată, cauza unei devorante tristeți. Cercul este bine închis. Însă, împingînd analiza spre acest schelet moral, sofisticăm puțin poezia ce crește deasupra lui. Condiția unei poezii de acest fel stă, în fond, în sinceritatea absolută a confesiunii și în cît mai puțină *artă*, adică mistificație, artificiu. Nici chiar artificiu profundizării... Eugen Jebeleanu, cu un instinct artistic sănătos, concentrează versul, renunță la frescă, panoramă, desfășurare epopeică și reduce la minimum rolul imaginii. Poemele din *Hanibal* sînt niște confesiuni aspre, fragmente, scrise — cum spuneam — sub puterea unei obsesii: *absența*, și cu o puternică senzație de *surpare*. Aceasta mi se pare a fi figura lor interioară: destrămarea, alunecarea în umbră, desprinderea lucrurilor din cercul gravitației lor. Mărirea, cosmicizarea au distrus, s-ar părea, unitatea și coeziunea lor celulară. Obiectele se desprind, acum, unele de altele, se prăbușesc, intră și ies din întuneric, fără ca această schimbare de identitate să mai fie asociată cu zguduirile cosmice pe care le știm. Moartea atrage după sine o diminuare

a funcției vitale a lucrurilor, o încetinire a ritmului, o deplasare din zona virtejurilor apocaliptice:

„Și nu mai știu în ce timp trăiesc  
și pentru că, nemaifiind timp, te regăsesc  
departe de o stîncă de lumini potolite...  
fișind de frunzele mereu căzătoare“  
(*Calendar*)

\*  
„înconjurat de atîtea umbre  
care toate stau cu fața întoarsă  
ori cu o față de cer care se tot surpă“  
(*Mai bine*)

\*  
„— și regele orb mă-ngîină  
la gura mării surpată“  
(*Nihil*)

\*  
„Pomii s-au prăbușit, rădăcinile șuieră-n vînt“  
(*Culesul*)

În final, *timpul*, care în poemele anterioare avea o materialitate dinamitară, duce acum o acțiune subversivă, înceată. Și-a pierdut *culoarea*, adică semnul vivacității (*Fără*). Accesul la fenomenele vitale ale materiei se face acum trecînd prin perdeaua de fum a morții. Sau, cum spune poetul într-un vers de rezonanță rilkeeană:

„Sînt împrumutat vieții  
de către moarte“  
(*Împrumutat vieții*).

Totuși, poetul nu trăiește numai din amintiri. *Parabolele civile* (al doilea ciclu al volumului) ni-l arată preocupat, în continuare, de viața cetății. Pe o cale mai ocolită, el revine la temele anterioare. *Istoria* nu încetează să-l fascineze (vom vedea sub ce forme), pasiunea de a despărți răul de bine nu l-a părăsit, chiar dacă va face acest lucru cu mâinile altui spirit (*Împrumutat*

*vietii*). Lirismul civic, pentru care E. Jebeleanu are, indiscutabil, o vocație specială, se realizează în scurte însemnări sarcastice, cu o morală transparentă și o judecată aspră. Unele se referă la condiția poetului, altele privesc complicatul mecanism social. Ursul Veta se smulge din fiare și din funii și, în locul belciugului obișnuit, își pune în nas *belciugul lunii* (*Ursul Veta*). Se înțelege că ursul contestatar simbolizează poetul. Pentru că nu și-a plecat fruntea și a crezut în ceea ce cred sfinții și dezmoșteniții, adică în puterea spiritului și în speranță, poetului i se taie nu capul, ci aripile de la picioare (*Pedeapsă imaginată*). Lumea nu-i o idilă (oamenii se *rup* între ei — *Hotărîre*), iar cel deprins să judece înfățișările ei, din nou poetul, nu trăiește într-o grădină suspendată. Idilizarea istoriei este o complicitate de neiertat. Mitiizarea este una din ipocriziile cele mai fine:

„Dar este o pomană odioasă  
că mi-a fost dat să mai trăiesc  
după atîția morți [...]  
Căci am trăit nu într-o  
grădină,  
ci într-o măcelărie,  
să spun, așadar, că merindele  
de picături de sînge  
sunt rubine [...]  
Să mint pe toți, mințindu-mă,  
că am trăit nu printre semeni atîrnați de ștreang,  
ci legănați de raze  
în răcoroasele grădini ale  
Semiramidei.“

(*Semiramida*)

Din sfera aceluiași reprezentări este și scurtul pamflet *Nu cu tristețe*. Artistul este obligat să joace comedia veseliei, în timp ce gura lui se strîmbă de durere și spiritul lui calcă peste abisuri.

Forța acestor versuri stă nu în subtilitatea artei (arta se reduce la o notație directă a ideii), ci în forța de a denunța cu o vehementă rece o impostură (impostura „principială“!) și a ridiculiza o prejudecată ce lovește spiritul liber al poeziei.

Tema mai generală a *Parabolelor* lui Jebeleanu este, în fond, ipocrizia sau, în limbajul lui, neadevărul. Ipocrizia are mai multe trepte. Există o ipocrizie elegiacă și opusul ei, ipocrizia suriză-

toare, apoi ipocrizia *sinceră*, lângă ipocrizia elementară, demagogică etc. Un poem (*Privighetorile*) dezvoltă ideea cruzimii duioase, a violenței incântătoare. În schema dinainte e vorba, deci, de prefăcătoria euforică. Cei care ne-au scos ochii sînt nu lupii, ci privighetorile, simbolul îndeobște al inocenței:

„...și au făcut-o totdeauna ciripind  
că ne fac bine.

Erau de-ale noastre.

Cu ele puteam discuta despre treptele culorilor  
despre piscurile sunetelor  
despre vaidenoi și despre Ossana eternității  
ne-au iubit și, sărutîndu-ne,  
ne-au scos ochii

Orbi acum — să ne dăm mîinile  
trecînd clătîndu-ne podul tenebrelor.“

Vine la rînd ipocrizia senină, cumpănită, retrasă în sferile rațiunii superioare, dincolo de binele și de răul prin care trec indivizii obișnuiți (*Perfectul acrobat*). Apoi ipocrizia mesianică (*Apostolul*), spectaculoasă, schimbătoare la față (*Convertiri*) sau solitară (*Insula*) etc. Formele ei sînt nelimitate și, ca balaurul biblic, arată o forță de vivificație extraordinară. În locul unui cap retezat alte nouă răsar, înfricoșătoare.

Primejdia pentru poezie, abordînd astfel de subiecte, ar fi întîrzierea în alegorie, atitudinea invariabil muștrătoare — ce ar marca o distanță și un privilegiu. Eugen Jebeleanu o ocolește, implicîndu-se în *parabolele* lui mușcătoare. Poetul nu-i judecătorul imperturbabil, nici pamfletarul imaculat, e doar conștiința unei istorii dure. Negația se ridică pe o experiență dureroasă, versul civic se subiectivează. El depășește, astfel, circumstanța și nu se mulțumește să trăiască din aluzii, deși un al doilea plan, subînțeles, premonitor, există totdeauna în poeme. *Hanibal* este parabola sabiei care nu poate înfrînge, în timp, spiritul:

„Nimeni n-avea ceea ce el avea  
superba lui trufie  
și elefanții  
și labele lui sfărîmînd vertebrele  
acestor Alpi albiți de spaimă  
călca, de-abia să se audă, peste stînci  
și s-auzea în lună, și

nimeni nu mai văzuse trîmbițele  
de piatră ondulată ale acestor fiare.  
Și n-au învins.“

Simțim aici că divorțul dintre expresie și gînd dispare. Cuvîntul începe să aibă o valoare, poetul nu scrie pur și simplu, ci se exprimă. *Hanibal* reprezintă, din acest punct de vedere, o reabilitare și o reconciliere: încercarea de a reabilita un gen de poezie (poezia civică), de a reconcilia poezia cu istoria în termenii unui monolog dramatic, lucid. Aceasta îmi amintește de propoziția celebră a lui Malraux: *transformer l'expérience en conscience.*

## MIHAI BENIUC

Carierea literară a lui Mihai Beniuc (n. 20. XI. 1907 în Sebiș — Arad) este lungă și complicată. O bibliografie din 1973 înregistrează aproximativ 65 de titluri de opere originale (împreună cu reeditările), dintre care aproape 50 sînt volume de versuri. Se adaugă un număr de 8 traduceri și aproximativ 20 de titluri de lucrări științifice. De atunci poetul a mai publicat încă 7 culegeri și va mai publica, negreșit, altele.

O producție poetică atît de mare cultura română n-a mai cunoscut. Fără a judeca valoarea liricii după numărul de titluri, să spunem că o cantitate uriașă de versuri naște, de regulă, o neîncredere adîncă. Poezia este, în mentalitatea curentă, o stare de grație, o lectură de sărbătoare. Mihai Beniuc i-a pus hainele de lucru și a trimis-o în fiecare zi a săptămîinii să se afirme în forul cetății, și asta timp de patru decenii. Critica literară a urmat-o, în acest timp, cu o gălăgioasă fidelitate, nedreptățind-o printr-o laudă nediferențiată. Elogiul necritic dezavantajează o operă mai mult, poate, decît negația critică, pentru că în negație există totdeauna o încercare de justificare estetică, pe cînd un articol encomiastic nu este decît un șir de propoziții goale, jignitoare prin lipsa analizei doveditoare.

Mihai Beniuc se identifică, apoi, în mintea multora, cu imaginea poetului oficial din anii '50: prezumpțios, intolerant cu clasicii, puțin exigent cu sine, poet anecdotic, productiv ca o uzină, cîntăreț pururi entuziast dintr-o asurzitoare trîmbiță. Moment, într-adevăr, greu pentru literatură, dominat de confuzii estetice și, fatal, cu o ierarhie a valorilor nedreaptă, pusă cu violență în discuție și reordonată la începutul deceniului următor, cînd, odată cu o nouă generație de poeți, revin în actualitate marii „absenți”: Blaga, Bacovia, Barbu, precedați de Tudor Arghezi.

Mihai Beniuc, care fusese de tînră imitat de cîteva promoții de versificatori, trece acum în umbră, și umbra crește pe măsură ce poezia românească și, odată cu ea, gustul publicului se orientează



spre alte forme de lirism. Mutație firească, dealtfel, nici un poet nu poate stăpîni mult timp scena literară și orice mijloc artificial de a-l impune se dovedește fatal.

Mihai Beniuc este legat de toate evenimentele vieții literare de după al doilea război mondial, fiind mereu, cum singur spune, călare pe creasta valului, împins cu putere din spate de vîntul istoriei. Istoria va lămuri, într-o zi, cu mai mare exactitate decît o putem face noi, astăzi, rolul și locul lui în mișcarea literară post-belică în fruntea căreia a stat, ca secretar al Uniunii Scriitorilor, timp de 16 ani. El a dat, cum se zice, tonul, a ilustrat și a impus un stil, și, dacă stilul s-a învechit, rămîne de văzut ce a putut salva din el poezia.

Un fapt este sigur: Mihai Beniuc este un poet autentic, cu un debut memorabil, un poet inegal, în stare să te exaspereze prin repetiție și să te facă să lași cartea din mînă, un poet, totodată, profund, de o mare forță de expresie, mîndru de originile lui țărănești, profetic ca Goga și întristat ca Esenin de trecerea tinereții. Carul lui poetic este încărcat pînă în vîrf (și ceva pe deasupra) cu toate ierburile unei sensibilități ce se pune mereu în cauză și găsește de tot atîtea ori motive de mulțumire de sine. O sensibilitate gilguitoare, neselectivă, fecundă ca o fîntină, obsedată de istorie. Poetul nu are, este limpede, conștiința critică pe care o cerea creatorului modern Paul Valéry, el scrie mult și publică, probabil, tot ceea ce scrie, cu gîndul că ceea ce este bun va rămîne. Din fericire, talentul poetului este puternic, și criticul, citind această operă întinsă, nu este pus în situația imposibilă de a căuta acul poeziei în carul cu fin al versurilor. Există un număr suficient de poeme care, puse la un loc, formează o carte realmente excepțională de poezie.

Mihai Beniuc vine din lumea țărănească. Asta se vede ușor în versuri, pline la tot pasul de referințe la viața satului moșesc și la istoria Transilvaniei. Istoria este, dealtfel, tema și cadrul poeziei lui. De la început (Cîntece de pierzanie, 1938), poetul vorbește ca exponentul unei clase și își asumă cu aspră mîndrie destinul unei istorii. Proverbialul individualism poetic împinge orgoliul său atît de departe încît transformă un subiect copleșitor, sacru, într-o temă intimă. Beniuc nu este cel dintîi care răstoarnă acest raport (Goga, Cotruș și, în genere, poeții sociali ardeleni îl preced), este, însă, indiscutabil, poetul care duce pînă la ultimele consecințe această substituire de mituri. Istoria există ca să fie cîntată de poet. Horia, Iancu, Gelu, Monumerut sînt străbunii săi. Ei au trăit și au fost martirizați pentru ca urmașul să poată spune cu glas înalt, tunător, că în singele său liric istoria plînge biblic.

Unii i-au reproșat lui Mihai Beniuc această *făloșenie*, dorind ca talentul să fie mai modest și orgoliul mai bine măsurat. Dimpotrivă, semeția față de istorie, haiducismul, atitudinea *inconoclastă* îmi par *notele* cele mai profunde ale poeziei sale de început. *Conștiința de exponent* al unei clase se transformă pe nesimțite la el în *conștiința de proprietar* al unei istorii milenare. Mai târziu, acest sentiment își pierde, prin repetiție, forța lirică, devine o figură retorică, una între altele, menite să illustreze o teză previzibilă după un număr de poeme. Însă pînă să ajungă aici, carul poetic al lui Mihai Beniuc străbate un drum lung fără ca „hîrtoapele“ istoriei contemporane să-l descurajeze.

Fiul Veselinei și al lui Atanasie (Tănase) Beniuc din Sebiș a trecut prin multe, dușmanii i-au ținut adesea calea, și poezia, implicată adînc în biografie, vorbește mereu despre bătăliile sale. Într-un lung eseu, *Drumul poeziei* (1972), poetul reconstituie, după modelul lui Goethe și Blaga (din *Hroniçul*), ascensiunea lui spre artă, dînd și un număr de date utile despre formația sa intelectuală. Drumul este presărat cu obstacole, iar în spatele lor, totdeauna, se află adversari pe care flăcăul pornit „de pe Crișuri“ trebuie să-i răpună. Adversarii s-au înmulțit odată ce reputația poetului a crescut. Așa crede, în orice caz, poetul, și ceea ce crede spune fără ocoluri în versuri încruntate, amenințătoare... Copil fiind, Mihai a lu Tănăs' a Oanii Bălintului se bătea cu cei de seama lui și se plimba fălos pe uliță cu căița militară a unchiului Uanu în cap. Mama este îngrijorată pentru că băiatul său nu crește. Se duce la vrăjitoare și află că „zipticirea“ fiului se datorește faptului că a trecut cu el pe cînd era prunc peste podul de la Minezel în timp ce o zmeoaică se scâlda în pîru. Se recomandă post negru în toate vinerile, timp de un an, și abținerea, din partea mamei, de a mai sudui. Copilul este mai puțin înfricoșat de blestemul zmeoaicei, fură mere și pepeni din grădina grofului, este prins de Zahariaș, armeanul, și încuiat într-o magazie de bucate. Mama vrea să-l facă popă, iar tata „scrietor“ la primărie, sîcîtînd că este prea slab pentru lucrul pămîntului. Băiatul, ascuns într-un lan de porumb, ascultă discuția părinților și se întristează. Merge la școală la Arad și aici are ca profesor pe poetul Al. T. Stamatiad. La îndemnul lui citește pe poeții francezi din secolul al XIX-lea și începe să scrie el însuși versuri. O traducere din Thomas Moore apare în revista elevilor de la liceul „Moise Nicoară“, intitulată *Laboremus* (an.I, nr. 1, 1926), iar *Salonul literar*, redactat de Al. T. Stamatiad, remarcă traducerea și pe autorul ei, M. Beniuc, „un frumos talent“.

Elevul este pasionat, în același timp, de biologie și psihologie și o vreme studiază viața păienjenilor. Oscilează între știință și poezie și, cum va zice mai târziu, nu se va dezbăra niciodată de această „poligamie spirituală”. Citește pe Eminescu, Goga, descoperă pe Poe și Baudelaire și are sentimentul, în ce privește pe aceștia din urmă, că el (Poe) este Alahul poeziei, iar autorul Florilor răului este profetul său, Mohamed. În lista preferințelor literare intră și Esenin și, bineînțeles, poeții maghiari: Petöfi, Ady, József Attila, de care Mihai Beniuc va fi influențat. Nu ignoră pe Arghezi și Ion Barbu, pe care, zice el, îi studiază „intensiv” între 19 și 21 de ani. Publică, dealtfel, în Bilete de papagal (22 septembrie 1928) trei strofe dintr-un poem (Toamna) care avea inițial douăsprezece. La Cluj, Beniuc frecventează cenaclul literar animat de profesorul de anatomie Victor Papilian, prozator el însuși notabil, unde ține o prelegere despre poezia lui Barbu. La Hamburg, unde merge pentru continuarea studiilor, audiază cursuri de filozofie, psihologie, biologie, ținute de W. Stern, O. Koestner, E. Cassirer. Colaborează la Institutul de biologie al profesorului Iacob von Uexküll și ia parte (aflăm din autobiografia citată) la o expediție științifică în Marea Nordului. Întors în țară, în 1933, scrie poemul Aicea printre ardeleni și colaborează la revista Abeceedar de la Brad, scoasă de Emil Giurgiuca și George Boldea. Teza de doctorat (susținută la Cluj, 1934) are ca temă Învățare și inteligență la animale, mai târziu publică și alte lucrări de specialitate: Mediu, preajmă, vatră, iar la debutul poetic din 1938 era asistent la Institutul de psihologie din Cluj.

Drumul poeziei părește, de aici înainte, biografia pentru a face o bibliografie, însoțită de reflecții estetice, morale și politice, a operei. Puține date despre existența intimă a poetului aflăm în aceste pagini sfătoase, nu lipsite, din loc în loc, de fulgerul unui gând original. Aflăm, în schimb, informații utile despre împrejurările în care a scris cutare sau cutare poezie. Melița, apărută în volumul Poezii (1943), a fost „cășunată” de o plimbare prin Munții Apuseni. Scîndura cu actinii pornește de la o imagine veche, observată pe insula Helgoland, prin 1932—1933. Poezia a fost scrisă după 10 ani de la această călătorie științifică, însă, cum explică serios Mihai Beniuc, „memoria reține mult mai mult decît ne închipuim din experiența aparent trecătoare, iar inteligența elaborează datele memoriei în felul ei, după natura comunicației ce se cere folosită la un moment dat; și limbajul poetic presupune totuși o «conversație», pe bază de elemente informaționale și de structuri psi-

hice similare, între emițător și receptor". Cîntec despre fată se leagă tot de o amintire: o „scaldă” în Criș la un loc singuratic și o competiție de înot cu o fată din vecini, frumoasă și bizară. Poetul n-a cunoscut-o în sens biblic și întristarea lui s-a sublimat în cîntec.

Beniuc este corect în modul în care gîndește această relație: poezia nu este justificată de existență, biografia nu explică opera, dar o poate condiționa în unele cazuri. Din Drumul poeziei reținem și aceste confesiuni: „Politica a decis definitiv de soarta mea: n-aș fi plecat nici măcar în Eldorado fără aprobarea P.C.R.! Iar muza mea, în momentele grele, trebuia să îmbrace uniforma și să pornească la drum cu arma pe umăr.”

Însă, lângă mitul Politicului, se află, pururi treaz, Erosul. M. Beniuc declară că l-a slujit, și pe acesta, „fără preget”, dar, dacă ar trebui să-și aleagă un simbol, după gustul său, n-ar ezita să arate cu degetul pe Prometeu, și nu pe fratele său, Epimeteu, reflexiv și meditativ.

Acestea fiind miturile protectoare, Larii și Penații, să vedem ce spune poezia. Poezia spune mult și în multe feluri.

Începutul (de la Cîntece de pierzanie la Un om așteaptă răsăritul, 1946, cu versuri, în genere, din vremea războiului) este memorabil: poezie profetică, inconoclastă, obsedată de teme capitale și, în primul rînd, de Istorie, văzută ca un uriaș rîu spumegător; o lirică puternic subiectivă, „egotistă” (zice G. Călinescu), gălăgioasă și semeată în chip simpatice, cu o mitologie dominată de marile figuri întemeietoare: Moise, sfîntul Ilie, Dumnezeu însuși („cu Dumnezeu la cot...”) și fiul său, Isus, apoi sfinții și martirii din calendarul istoriei transilvane: Horia, Iancu, convocați toți să binecuvînteze nașterea unei arte în fața căreia să tremure văzduhurile lumii și să se despică catapetesmele istoriei. Mesianism, sfidare mîndră a artei pure, limbaj direct, voit necioplit, cu accente pedepșitoare. Mihai Beniuc continuă, e limpede, tradiția lui Goga, dar bocetul metafizic a devenit o imprecizie, iar țara imaginară în care curg rîuri de jale și zboară fluturi misterioși este demitizată. Viziunea metafizică a jalei românești este înlocuită de o viziune istorică aspră. Poetul este fiul și exponentul unui neam sărac și promite să cînte „începuturile sînte” și să stea de veghe la faptele contemporane. Tonul versurilor este energic, ruga din vechea poezie ardeleană a devenit (în sensul expresionismului lui Cotruș) o sudalmă. Arta este o țîșnire de izvoare, o cutremurare a straturilor geologice, o ascensiune spre ceruri. „Nimicul”, „Firea”, „Noaptea”, care copleșeau poezia de concepție, devin la Mihai Beniuc niște

noțiuni (prin reacție) stimulative: obstacole în fața forței tinere a talentului:

„Când voi izbi o dată eu cu barda,  
Această stîncă are să se crape  
Și va țîșni din ea șuvoi de ape!  
Băieți, aceasta este arta!

Nu mai umblați mereu după exemple,  
Exemplele-s făcute pentru proști,  
Din serie de vrei să te cunoști,  
Fugi de cărări și nu intra în temple.

Eu am luat-o fără drum în sus,  
Puteți veni pe urmele-mi de singe;  
Mai urc, și-mi vine câteodată-a plînge  
Și mă-ndoiesc sub cruce ca Isus.“

Poetul romantic se retrăgea, înfășurat în giulgiurile nopții, în afară de timp și de spațiu, poetul simbolist astenic caută singurătatea mizerabilă a camerei, M. Beniuc intră în istorie și în poezie sub înfățișarea săracă dar mindră a țaranului, încrezător în steaua lui, hotărît să-și răpună dușmanii și să se lupte, dacă va fi nevoie, și cu Dumnezeu. Intrare, într-adevăr, magnifică, neînsoțită de obișnuitul protocol al poeziei moderne. Această „faloșenie“ place, acum, pentru că este expresia unei energii tinere și se sprijină pe ideea de justiție în favoarea unei clase oprimată:

„Ca țaranul printre snopi de griu  
Voi intra masiv și greu în vreme,  
Cu un car cit dealul de poeme,  
Murmurînd o doină trist, molfu.

Nu-mi bat capul ce-or gîndi vecinii,  
N-am cosit din holda lor un pai.  
Asudînd sub ploile luminii,  
Numai anii mei mi-i secerați.“

Beniuc îndepărtează programatic de la sine ispita unei lirici depresive și sofisticate de prea multă subtilitate. Poezia are un

crez, o misie, și toate imaginările din versurile de tinerețe vin să întărească acest gând. Oriunde ai deschide cărțile (*Cinzece noi*, 1940; *Orașul pierdut*, 1943; *Poezii*, 1943), dai peste metaforele acestui *haiducism* cosmic prefigurat într-o biografie poetică fabuloasă. Poetul este „vulturul de foc” care tulbură cu penetul său colbul cerului și sperie luna „ca o curcă”. Căii lui trec vijelios peste zăpada și noroiul veacului (*Cu sania fără clopotei*). Cu tunete și biciuri de lumină străbate ca sfântul Ilie într-un rădvan de foc cerul literaturii, cu ochii ațintiți spre un „mîine” misterios. Făt-Frumos, el trece semet, neînfricat prin codrii vieții și, pentru a pune capăt „traului veșted”, dă cu buzduganul în cer. Este vorba mereu de o *trecere*, o ridicare în văzduhuri, de un *urcuș* și o rupere de granituri în poezia năvalnică și premonitorie a lui Mihai Beniuc. Unele piese sînt memorabile, clasicizate deja de școală (*Aicea printre ardeleni*, *Poeților tineri*, *Ursul românesc*, *Orașul pierdut*, *E slobod să mai cînt?*, *La mine-n sînge*), și exprimă o puternică angajare socială. Altele, din aceeași sferă mesianică, sugerează un complex liric mai profund. Trecerea, ridicarea, urcușul, despicierea pămînturilor, lovirea cu toiagul poeziei în stîncile vieții sînt, toate, semnele unei aspirații prometeice, ale unei dorințe secrete de a sparge frontierele realului. Proiecțiile unei obsesii fundamentale, care, la M. Beniuc, ia forma unui *energetism* colosal. Lucrurile sînt văzute cu un ochi telescopic, dorința de *desmărginire* din poezia lui Blaga a devenit, aici, o tenace voință de spargere a zăgazurilor, de accelerare nebună a ritmurilor. Este, desigur, multă bravadă fără-nească, menită să rușineze limfatica poezie intelectualistă a vremii, este, însă, și expresia unui *urieșism* mai profund ce nu poate scăpa ochiului perspicace al psihanalistului. Aceste nuanțe se amestecă în versuri. Individualismul care pune în discuție totul (demitizînd obiectele sacre ale poeziei: luna ca o curcă, o mămăligă sau o bardă) duce la o mitologie lirică și mai grozavă. În poeme bat vijelii cumplite, se luptă ciclopul, se aud șuier de coasă, munții scot gemete apocaliptice, iar poetul — exponentul, crainicul unui neam vechi — călărește sfidător pe căii furtunii. Complexul individual devine un mare complex istoric. Biografia intimă se confundă cu biografia unui popor.

Este greu, din această pricină, de delimitat tema poemului, pentru că de la *Eros*, Beniuc trece repede la *Istorie* și la *Patrie*, sărînd peste treptele intermediare. *La mine-n sînge*, *Aicea printre ardeleni*, *Ursul românesc* și alte poeme de aceeași factură sînt niște manifeste lirice în ton dur, prevestitor, de o frumu-

sețe, la lectură, ce nu poate fi explicată doar prin imagismul lor pietros:

„Aicea printre ardeleni mă simt acasă.  
În fiecare văd un nepot de-al lui Horia, de-al lui  
Iancu,  
Ail ce s-or mișca-ntr-o bună zi Munții Apuseni,  
Ce s-or urni din loc, ca urieșii!

Mi-am ridicat privirile spre cer,  
Dar nu-mi spune nimic mătreața lui de stele,  
Nici luna lustruită ca tingirea.

Îmi pun în schimb urechea pe inima țării  
Și-aud bătăi neregulate prin gemete surde...  
Freamătă pădurea românească  
Ca-n preajma vijeliei!“...

O culoare, totuși, există în aceste versuri (culoarea violenței) și un rafinament ce vine din hotărîrea de a spune lucrurilor pe nume, de a da simplității o încărcătură oraculară. Unele versuri sînt extraordinare:

„Hei! fraților, la mine-n sînge  
Istoria contemporană plînge [...]“

sau:

„Am coborît din munți și bolovani,  
Legendele lui Horia-mi curg în sînge,  
În doina mea Ardealul plînge  
Și cer dreptate două mii de ani [...]“

pentru că rezumă o credință istorică, o mentalitate colectivă, exprimă, în fine, o suferință veche, de o grandoare biblică.

Ca în lirica lui Goga, dar într-un chip mai puțin obscur și inițiativ, întîlnim în primele cărți ale lui Beniuc și imaginea *pruncului, crainicului* vestitor de schimbări adînci și de pedepse. Este vorba de nedefinitul *mîine* (pe care îl sugerează, într-un volum, și Aron Cotruș), de „un dor de altă lume“, de graiul pădurii ce vestește „furtuna cea mare“ (*Orașul pierdut*) și, într-un chip mai misterios liric, de „nou luceafăr [ce] vine crainic / pentru zorii altor zile“ (*Așteptare*). Titlul însuși spune mult, poezia sugerează

o veșnică stare de pîndă, o așteptare nerăbdătoare, o dorință neascunsă de a se petrece ceva, de a plesni, cum zice, în mod desacralizant, poetul, „bășica prezentului“. Acest sentiment străbate toate cărțile și este însoțit de o simbolică simplă și sugestivă. Mihai Beniuc are (acum și mai târziu) predilecție pentru „macii roșii“ (*Secere*), „păunul roșu“ (*Destin*) și, din nou, „macii roșii“ (*Toboșarul timpurilor noi*).

Sînt cu zecile, sutele asemenea *imagini ale previziunii* în poezia de început, și ele se vor amplifica în cărțile ulterioare. Dintr-un cîntăreț minios al sfîrșitului (al *pierzaniei*), Mihai Beniuc va deveni un poet, invariabil, al răsăritului. Cum zice chiar el: cucuvaie ieri, azi ciocîrlie.

Poetul profetic, robust, hotărît să spargă stîncile inerției sociale și să schimbe fața poeziei românești, poetul animat de un mare, imposibil orgoliu:

„Dacă astăzi Blaga și Arghezi  
Sînt mai mult decît Mihai Beniuc,  
S-or topi răcelile zăpezii  
Cînd va fi de-aicea să mă duc“...

nu este, totuși, ocolit de îndoială și de „silhele“ singurătății. În ciuda numeroaselor avertismente și îndemnuri:

„Nu-i timp de cîntece duioase,  
De lună și dragoste“,

poezia lui Mihai Beniuc gustă din strugurii tristeții. Iată un Cîntec de toamnă în stil eminescian:

„Oh, cum s-a dus vara de iutel  
Frunza pălește, trec rîndunele,  
Cerul adună și-nchide perdele  
Și florile-s toate căzute.

Apoi vîntul mai rece pe cîmpul deșert  
Și seara, cu-apusuri mai sîngerate,  
De-acum vom putrezi-n singurătate,  
Numai frunza va porni pe-un drum incert.

Numai frunza pribeagă, departe,  
Pe drumul în ceață învins...  
Suflet învins, cin' te-a deprins  
Cu gîndul la moarte?“



sau, în altă parte (*Toamnă de toamnă*), dăm peste decorul funest al lui Bacovia:

„Scuipă galben pomii pe cărare,  
Trece cu fanfară-o mormintare,  
Iară zările funebre  
Flutură pe cer drapele negre.“

Prin arterele poeziei curge, acum, tot năvalnic, tristețea („tristețea curge-n mine ca un riu“), „pisica uritului“ se cațără în sufletul luptătorului tânăr, în grădina lui gândul morții scormonește ca un sobol, caii de întineric galopează pe aproape, „șarpele nopții“ îl încolăcește, drumul trece prin „zăvoaie de tristețe“ și, în liniștea singurătății, spiritul aude „murmur pelagic / al sfințelor creații de început“.

Versurile au un sunet autentic, tristețea nu pare să fie deloc o toană, un răsfăț al poetului cu lancea în mină. Existența îi trimite și alt fel de mesageri și poetul îi primește cu gravitate. Ei vin, mai ales, din lumea incontrollabilă a ființei interioare. În afară lucrurile pot fi stăpânite, *înduntru* mișcarea este imprevizibilă. Fascinată de aspectul militant al lirismului, critica literară a trecut repede peste această latură, totuși, profundă, a poeziei lui Beniuc. Cine ar bănuși, citind *Cu Dumnezeu la cot, Intrare, Poetilor tineri, Destin*, că același poet va scrie poemul Bucuria morții?:

„Din bucuria morții să se-nfrupte,  
Mi-i sufletul îndurerat flămînd;  
Aș vrea să plec de-aici cît mai curînd,  
Sătul de viață și sătul de lupte.“

oboz

Ca peștele m-oi scufunda-n genuni,  
Descătușat din plasa conștiinței.  
Nu voi privi cu ochii suferinței  
Mai mult această lume de minuni.“

Sau acest *Psalm de căință*, în stil, evident, arghezian (dar mai retoric), în care contestația divinității (... „Prea-naltul / nu e oare însuși Marele Nimic?“) se încheie într-o orgolioasă resemnare:

„Ca să mi le spînzuri tu cu mina-n cui,  
Iată bita ruptă, inima și gîndul.  
Nu le da pe-acestea altui-nimănuși.  
Și te rog așterne-mi, dacă vrei, mormîntul.“

Acest substrat liric este legat de două cauzalități: sentimentul (vechi în poezia românească) al *înstrăinării de vatră* și neîmplinirea erotică. Ca om plecat de la sat, Beniuc are, în ciuda energiei sale morale, sentimentul de dislocare, de rupere de matrice. Cutare poem (*Tovarășii copilăriei*) reia tema lui Goga și Iosif, tema, în fond, a multora: aceea a pribegiei prin lume și a întoarcerii:

„De-o fi să mai revin vreodată, obosit,  
Cu toiagul credinței rupt în două,  
Cu visurile numai zdrențe,  
Și însetat de somnul pământului,  
Aș vrea ca-n cimitirul vostru nengrijit  
Să îmi săpați și mie o groapă-adîncă.  
Acolo să-mi putrezească oasele bătrîne  
Și să mă topesc fără urmă  
În sinul nepăsător al naturii.“

Un altul (*Întoarcere*) exprimă direct motivul semănătorist al fugii de strivitorul oraș („departe de stridența sirenelor și lătratul motoarelor“), preconizînd retragerea în mijlocul copacilor bătrîni și al fiarelor pădurețe.

Este drept că, traversînd aceste deșerturi ale sufletului, poezia și-a păstrat, intactă, energia. Beniuc nu-și murmură durerea: o afirmă răspicat, gălăgios, amintind de acei filozofi, atleți ai pesimismului, care contrazic, prin violența expresiei, mesajul ei interior.

În acest fel sint scrise și versurile erotice, sugerînd o suferință certăreată și sfătoasă acum:

„Îndureratul Eros încă, încă  
Mai hohotește-n plînset pe aleea  
Trecutului, în silha lui adîncă  
În care s-a pierdut fugind femeea [...]

Simțînd că-i vine iar și iar să plîngă,  
Se face bun la inimă ca pita  
Și-mbrățișează plin de dor o stîncă  
În care poate-a-nmărmurit iubita.“

În genere, tînărul Mihai Beniuc nu este cotropit de Eros. Fire bănuitoare, descoperă ușor minciuna. *Rujul* de pe buzele femeilor îl face de timpuriu sceptic, la 30 de ani se simte bătrîn și, deși „svintă rachiul, berea“, nu-și pierde în nici un fel capul. Într-o co-

fetărie reîntilnește o față și rămîne, deodată, „paf“. Pe aceeași sau pe alta o vede pe stradă cu logodnicul la braț și trece nepăsător mai departe, cu gîndul la destinul său poetic:

„Dar Pegasul meu va fi departe,  
Tropotind sălbatic fără drumuri,  
Pe tărîmul dincolo de moarte,  
Plin de foc și veșnic plin de fumuri.

Tot semeț mă voi ținea în șea,  
Tot nepăsător ca totdeauna.  
Stele vor sări în urma mea,  
Iar pe-er, pătrar din urmă, luna

Va fi doar potcoava de la cal  
Ce-am pierdut-o-n goana năzdrăvană  
Peste țări de-azur și de opal  
După cine știe care Ană!“

Contestația femeii mincinoase, întilnită și în poezia lui Eminescu, ajunge la negația cea mai violentă în poemul *Ultima scrisoare* din volumul *Un om așteaptă răsăritul*. M. Beniuc anunță eliminarea femeii din poezie și convertirea iubirii pămîntene în iubirea mare, mistică, pentru țară:

„Femei, grămezi de carne și minciuni!  
Talentul meu de mult nu vă mai cîntă.  
Ci tot mai ard în sufletu-mi tăciuni  
Pentru-a iubirii patimă prea sfîntă.“

Poetul va reveni, mai tîrziu, asupra acestei opțiuni și va scrie un număr mare de poeme în care reabilitează Erosul.

\*

S-a pus de la început problema rădăcinilor acestui lirism. Pe unele le-a indicat poetul însuși, pe altele le-au descoperit criticii literari. Vladimir Streinu cita, într-un articol din 1946 (reprodus în *Pagini de critică literară*, II, 1968), pe Aron Cotruș, Goga, Arghezi, Bacovia, Esenin, Eminescu și, curios, pe D. Anghel. Din estetica rafinată, meșteșugită și rece a acestuia — zice criticul — „își trage M. Beniuc entuziasmul celor mai remarcabile și mai personale poezii“. Concluzia nu este încurajatoare. Rod al atîtor in-

fluente, cîntecul n-ar avea identitate, ci numai cîteva gesturi identificabile.

Adevărul este că în *Cîntece de pierzanie*, *Oraşul pierdut*, *Poezii* etc. întîlnim ecouri din mai mulţi poeţi (lirica maghiară modernă nu-i deloc de ignorat), aşa cum se întîmplă, de regulă, la începutul unei cariere literare. Poezii citaţi, cu excepţia lui D. Anghel, pot fi uşor depistaţi într-o inflexiune a versului sau în construcţia unei imagini. Mai sînt şi alţii. O *Călătorie cu iubita pe lac* începe, eminescian, cu priveliştea blindă a unui univers erotizat şi se încheie cu perspectiva funestă din *La Charogne*:

„Ochii tăi — frumoşii — n-au să mai privească,  
Iar garoafa gurii, cu suris fatal,  
Caldul şi-l va stinge. Sinul va fi iască.

Adă mîna rece, calcă ireal.“

Un poem cu o tematică programatic romantică (*Strigoii*) se deschide tot eminescian (imaginea morţilor călări pe coşciuge) şi trece repede la ritmul de cavalcadă din baladele lui Bolintineanu. În fine, *sania*, nostalgia de cîmpuri, animismul colosal amintesc în chip vizibil pe Esenin. Vîntul care se tînguie, glasurile care spintecă cerul şi călăreţii de întuneric ce ies din pămînt (*Ce sînt aceste nelinişti*) sugerează atmosfera poeziei lui Blaga.

Însă, toate aceste elemente intră ca pîraiele într-un riu şi îşi pierd identitatea iniţială. Poezia de început a lui Beniuc este originală întîi prin subiectivitatea năprasnică, apoi prin tărănis-mul ei mindru, convertit într-o viziune istorică amplă de un me-sianism revoluţionar. Glasul poetului se aude clar, distinct, în epocă şi, cînd privim în urmă, vedem că apariţia *Cîntecelor de pierzanie* marchează efortul poate cel mai puternic al generaţiei tinere de a ieşi de sub tutela marilor modele lirice ale momentu-lui: Arghezi, Barbu, Blaga. Emil Botta încerca, în acelaşi timp, un drum propriu, printr-o poezie ingenios livrescă, alţi tineri merg în direcţia avangardei şi caută să facă o sinteză între ma-terialismul dialectic şi *dicteul automatic*. M. Beniuc se întoarce la sursele poeziei sociale tradiţionale.

Ca tehnică poetică, M. Beniuc nu este un inovator, însă el stăpîneşte bine cîteva instrumente (*animismul* poetic, muzica-litatea versului) şi obţine efecte neaşteptate prin concretizarea vi-olentă a limbajului. El zice: „îndoiala bate icuri“, „lumea-ntinde

laba de pisică“, „vîntul geme rupt de tuse“, și epuizează realmente speciile vegetale în construcția de metafore de felul „plopilor singurătății“ sau „joarda morții“. Introduce cuvîntul regional în poem („ghiorțăie“) și, în genere, se plimbă ușor prin tot vocabularul limbii române, căutînd combinații noi. Versul este viguros și, în ciuda limbajului bolovănos, are muzicalitate. Toate motivele poeziei lui M. Beniuc le aflăm în primele volume care, fiind cele mai unitare, sînt, estetic vorbind, și cele mai bune.

*Un om așteaptă răsăritul* (1946) multiplică temele din cărțile anterioare. Cîteva poeme, în vechiul stil profetic (*Durerea românească*, *Umbra lui Gelu*, *Dropia roșie*), sînt remarcabile. Ele se referă la o realitate istorică tragică (răpirea Transilvaniei) și sugerează, în felurite moduri, o rezistență ce cuprinde și mediul fizic. Pădurea anunță printr-o mie de semne vijelia apropiată, calul legendarului Gelu lovește stîncile sure cu copitele, frunza vibrează, „scrișnește“, din văi se ridică miros de sînge, umbrele istoriei umblă prin codrii bătuti de vînturile rele ale istoriei. Toate imaginile se învîrt în jurul unui mare simbol (*destinul patriei*), și el este prefigurat în poezia lui Beniuc de *un copac în vijelie*.

Băutor de vin și meșter în cîntec de iubire și de moarte, poetul se cutremură, se culpabilizează acum, gîndul datoriei față de țară îl fulgeră. În versuri simple, aproape anecdotice, el traduce acest sentiment mai general și atinge, printr-o metaforă memorabilă, o coardă profundă:

„A trebuit să-mi pun căluș pe coardă,  
Pe-a inimii, că prea era nebună —  
De-acuma surd în suflet îmi răsună  
Și-mi biciuiește carnea ca o joardă.

Voi, trecători alături de vreme,  
Dacă-auziți cum cîntecele plîng,  
Să știți că-n miezul muntelui, adînc,  
Durerea românească geme!“

Un poem care a făcut carieră este *Toboșarul timpurilor noi*, devenit emblema poetului revoluționar Beniuc. El exprimă o opțiune politică și trasează un program (poezia ca o cronică a istoriei), de la care, cu adevărat, poetul nu s-a abătut timp de aproape patru decenii. Place și azi implicarea fățișă a biografiei în istorie,

place și aerul acela semet, conștiința unui destin ales, merit să fie profetul unui neam mîndru:

„Nimenea nu știe pînă mine  
Ce se mai alege și din noi —  
Fost-am totuși eu și voi rămîne  
Toboșarul timpurilor noi.

Cîntecele mele de pierzanie  
Prevesteau de mult acest război —  
Eu eram în mîndra Transilvanie  
Toboșarul timpurilor noi.“

Lauda de sine, care în poemele ulterioare va deveni excesivă, nu tulbură încă ritmurile grave ale poemului. Poetul are o misie sacră și a trecut munții ca să sădească maci roșii pe malul Dimboviței. Descălecarea sa este un fapt istoric și, anunțindu-l, poetul nu-și reprimă un sentiment de satisfacție. El adaugă, așa, de-al naibii, încă o pană colorată la clopul său moțesc și anunță, ca să afle cine trebuie, că n-a purtat niciodată „trifoi cu patru foi“ și că zîna (muza) lui deprinsă cu tristețea trece la alt fel de cîntec.

Avem, concentrată, schema viitoarelor poeme ale lui Mihai Beniuc. Punctul maxim al acestei mulțumiri de sine (*hiperbolism ingenuu*, acceptă G. Călinescu) îl găsim în poemul *Bătrînul meu*, citat adesea pentru declarația orgolioasă de la început:

„Pe unde trec, pe unde mă duc,  
Lumea privește, șoptește:  
Acesta e poetul Beniuc,  
Știe șapte limbi, și rusește.“

Adversarii poetului au citit, aici, o inacceptabilă trufie, o hipertrofie a eului. În realitate, poemul este simpativ gălăgios, cu un accent, adevărat, de lăudăroșenie țărănească, dar asta intră în biografia lirică a poetului. Cîtă vreme țărănimea este o clasă opriată și poezia se dezinteresează de ea, a exalta virtuțile morale și a purta, fără complexe, cușma ei săracă în poezie, reprezintă un act de contestație.

Cu *Versuri alese* (1949) și volumele următoare, apărute cu regularitatea cu care se succed anotimpurile, M. Beniuc trece integral la o cronică a evenimentelor, căutînd în chip regretabil să concureze în versuri articolele de ziar. El scrie despre orice, cu egală însuflețire, neignorînd nici o dată din calendarul vieții po-

litice și sociale a momentului. Cum zice poetul, el sparge „butoiul bucuriei“ și adapă neîntrerupt versul ce aleargă când țanțoș, când umil în urma evenimentului. Se încearcă o nouă cultură agricolă într-o gospodărie colectivă? Poetul scrie un imn (*Orezărie*, vol. *Steaguri*, 1951), deviat apoi spre pamflet (contra trecutului) într-o succesiune de imagini apocaliptice. Se aniversează un număr de ani de la un eveniment din deceniul al IV-lea? M. Beniuc scrie o lungă, foarte lungă baladă (vol. *O samă de poeme*, 1953), în care povestește cum s-au petrecut faptele și ce forțe s-au confruntat, totul în acest stil involuntar comic:

„Iar șarpele boa,  
regele, vrea o a  
nu știu cîtea broască,  
lacăt și zăvor —  
doar o să-l păzească  
de cei din popor“... etc.

Nu posibilitatea *poeziei politice* este, aici și în alte versuri, în discuție (de la Pîndar încoace poezia a fost mereu implicată, într-un chip sau altul, în istorie și în politică), ci mizeria ei estetică, abandonarea totală a simțului liric. M. Beniuc nu este unicul care scrie în acest fel despre evenimentele mari și mici ale istoriei contemporane, dar, fiind un poet mai înzestrat decît alții, a dat tonul, și avînd ușurința de a versifica, el a acoperit o suprafață imensă de aniversări, comemorări, puneri în funcțiune, parastase sociale etc. Se configurează, în versurile lui din această epocă, o veritabilă *Odă a bucuriei*, cel puțin nepotrivită pentru dramatismul real al istoriei. Un *Cîntec...*, dedicat unei personalități politice a timpului, ajunge la cîteva sute, dacă nu mii de versuri de o teribilă mediocritate. Beniuc cultivă acum poemul epic, în stilul specific epocii: acela care evocă, narează întîmplări, face prelegeri de economie politică și dă indicații de strategie ideologică în versuri. Un poem din 1954 are patru părți, o *închinare* și un *epilog*, o singură secvență (a II-a) înnumărînd 76 de strofe. Este vorba, aici, de criză, de crahurile de la New York și Londra, de împotmolirea „căruii capitalismului în tină“, de „gîdea Hitler sîngerosul“, care taie cu barda pe muncitori, de călăii „buhăiți de țuică“, de grevă și de Horia, Tudor, într-un amestec de fraze care ne fac să ne gîndim cu mai mare bucurie la sfîrșitul lumii...

Cîteva teme se repetă și alcătuiesc o falsă mitologie. Una este aceea, deja citată, a *bucuriei*, cu varianta *pragului* și varianta *zorilor*. „E pragul unei mindre ere“ — zice într-un loc — și după

aceea în alte trei sute — poetul. „Eroi ce rumeniți zorii“ — citim într-un volum, deschis la întâmplare. Legat de cele dinainte, este motivul *stelei* complice, *stelei* surori, *stelei* iubite, *stelei*-simbol care veghează și urmează cu fidelitate pașii poetului. Oriunde deschizi cărțile, poți fi sigur că vei întâlni una sau mai multe *stele* care-ți vor suride din colțul de sus al poemului. Vine la rând „tema cîntecului“, dominantă în *Versuri alese*, *Steaguri* (1951), *O samă de poeme* (1953), *Mărul de lângă drum* (1954), *Partidul m-a învățat* (1954), *În frunte, comuniștii* (1954), *Trăinicie* (1955), *Azimă* (1955) etc. Ea anunță pe toate tonurile trecerea la *alt fel de cîntec*, despărțirea definitivă de „pecinginea cuvintelor de tîngă“, de „cîntecele mici de tristețe“. M. Beniuc ceartă în versuri pe cei care ară în țarina tristeții și se ceartă și pe sine pentru vechile versuri de pierzanie. Pune lirei o coardă nouă („unsă cu petrol“ — vol. *Mărul de lângă drum*) și se pregătește pentru o altfel de rostire. Rostirea se repetă, se amplifică în chip alarmant, Beniuc avînd darul (și năravul) de a scrie într-o mie de feluri despre același lucru. Cînd conștiința estetică este trează, reluarea poate fi o adîncire a lirismului într-o zonă a muzicii interioare. Nu este însă cazul versurilor de acum, industriose într-un chip inimaginabil. Curios, M. Beniuc are, din cînd în cînd, o tresărire de luciditate estetică:

„mie însumi mi se pare  
că încep să mă repet“,

dar conștiința se liniștește repede și din robinetul inspirației superficiale continuă să curgă rîuri, rîuri de poeme.

Însă mitologia bucuriei și a creației n-ar avea pregnanță de n-ar exista și principiul care s-o amenințe din umbră, ca Diavolul pe Dumnezeu. M. Beniuc reînvie atunci vechea temă a *dușmănimii*. Adversarii s-au înmulțit, șerpilor au devenit balauri, ochiul, deprins cu adversitățile, descoperă ușor ostilitatea:

„văd tot mai clar pe cel ce mi-e dușman“...  
...„în lume-o groază de vrăjmași“...

— vrăjmași sociali și vrăjmași personali, ieșiți din grotle invidiei. Îi pictează, și pe unii și pe alții, în culori de spaimă. Iată portretul unui *boier*:

„Sătul de aur ca o căpușă  
De singe, boierul se plînge,  
Mîngîindu-se pe gușă,



Că n-are scaun, dar are crampe,  
Și stă-n întuneric  
Și-aprinde lampe

Și-ncearcă lacăte și chei.  
Un șoarec trece covorul.  
Cine-i?

Nu-i nimeni, mi s-a părut,  
Și-atit,  
Zice hoierul cu mina pe burtă,  
În care aurul face urit.“

Este triumful convenției și al conformismului nu față de istorie, ci față de circumstanțele istoriei. Triumful anecdoticului și al lipsei de intelectualitate în poezie, explozia idilismului indecent, al falsului profetism, abandonarea instrumentelor veritabile ale poeziei în favoarea vorbăriei goale:

„Dar după gard, chiaburul chiondorîș  
Se uită-n dimineață cum te-ntorci,  
Și, mîngîind custura, printre porci  
Se pierde ca o gadină tîrîș.

Ci cu tractoare logodind noi glia,  
Să crească-ntinse lanuri mătăsoase,  
Îl vom goni din șesurile grase,  
Și-n slavă o să cînte ciocîrlia!“

Din acest deșert se salvează un număr de poeme mai confesive sau cu o simbolistică mai abstractă. *Chivără roșie* (datat 1948) are un scenariu epic, cu multe versuri proaste, dar ceva nedeslușit plutește pe deasupra lor și împinge faptele spre simbol: duhul justițiar al revoluției. Cîteva strofe din poemul *Venisem flăcău de pe Crișuri* mai pot fi citate și azi:

„Venisem flăcău de pe Crișuri,  
Cu sufletu-n trei învelișuri:  
De jale, de dor, de răscoale  
A' celor din munți și din vale...“

În schimb, lungul poem *Furtuni de primăvară* (din vol. *Mărul de lângă drum*), pătruns și în manualele școlare și dat ca exemplu

de artă superioară, pare (și este ca atare) artificial construit pe o antiteză elementară, folosită, dealtfel, pînă la exasperare și în alte versuri: bancherii din Wall-Street (primul termen al comparației) pregătesc furtuni care să se năpustească asupra plaiului nostru mîndru. Rectific: asupra „mîndrului nostru mai“ (al doilea termen). Cînd versul atinge o sferă mai autentic omenească, sunetul devine mai plin:

„La tîmple mi s-a strins părul cărunt  
Ca sarea din adîncul ocnei scoasă,  
Dar tînăr sunt, același încă sunt,  
Pe inima mea bruma nu se lasă.“

Asemenea versuri izolate, cu un accent liric mai pur, aflăm și în alte poeme, cu o desfășurare monoton-narativă și o imagistică neinspirată. În mohoritul, în genere, volum *Mărul de lîngă drum*, în ciuda veseliei lui programatice, descoperim versurile de mai jos, într-un poem ce debutează cu binecunoscuta temă a *pizmei*:

„De-ar fi să mi se-mpleticească pasul,  
Să amurgesc pe drum, să-mi vie ceasul,  
Atît aș vrea doar țării să-i mai strig:  
Să nu dai libertatea pe nimic.

Iar dac-ar fi cîndva din nou s-o piardă,  
Ar prinde groapa-n care zac să ardă  
Și aș ieși cu paloșul afară,  
Să-ți apăr libertatea, scumpă țară...“

Notabil este des citatul *Măr de lîngă drum*, care sugerează un simbol simplu: arta este fructul spiritualității colective, poezia trebuie să fie accesibilă tuturor. Motivul este vechi și răspîndit, M. Beniuc însuși, iritat de numărul mare de filiații fixate de critica literară, face în *Drumul poeziei* cîteva trimiteri. Simbolul pomului ce își desface generos roadele îl aflăm, în orice caz, la Lucian Blaga (*Belsug*). M. Beniuc îi dă un sens social mai puternic și-l introduce într-o pînză epică:

„Sînt măr de lîngă drum și fără gard.  
La mine-n ramuri poame roșii ard.  
Drumețule, să iei fără sfială,  
Căci n-ai să dai la nimeni socoteală.

Iar dacă vrei s-aduci cuiva mulțam,  
Adu-l țării ce sub mine-o am.  
E țara ce pe sinul ei ne ține,  
Hrânindu-ne pe tine și pe mine.“

Digresiunea epică nu înăbușă, aici, lirismul. Poetul revine, în alte texte, asupra simbolului, schimbînd mărul cu cireșul, caisul, prunul sau (în *Azimă*, 1955) introduce tot mărul, dar „uscat“. Efectul nu mai este însă același. Revine, sub o înfățișare mai favorabilă, și Erosul și, odată cu el, meditația asupra timpului. O poezie (*Iubito, nu mai sîntem tineri*) este, din această fază, remarcabilă, dar nu în întregime, pentru că M. Beniuc are răul obiceiului (îl va păstra și mai târziu) de a-și explicita, peste margini îngăduite, simbolurile. Primele acorduri, în stil de romanță eminesciană, sînt cuceritoare:

„Iubito, nu mai sîntem tineri,  
Iar de cătăm în calendar,  
La tine-i joi, la mine-i vineri,  
Ai părul nins, am părul rar.

Ah, unde-i neaua de-astă-iarnă  
Și unde-i fața ta de nea?  
Prind frunze galbene să cearnă  
În calea ta, în calea mea.“

În altă parte (*Trăinicie*), el politizează Erosul, după cum politizează în chip inabil Moartea. Stă cu moartea „la taifas“ și se încruntă (imaginea nu displace aici) la „arțăgoasa soacră Bătrînețea“. O fabulă poetică (*Fuga lui Adam*) vulgarizează un mare mit. În genere, poeziile din această perioadă n-au control liric, vorbesc prea mult și omoară temele serioase.

Linia acestui puternic, dar inegal, talent începe să urce din nou în *Inima bătrînului Vezuv* (1957), nu prea sus, dar o schimbare de ton se simte, o decantare a poeziei începe să se întrezărească. Este o fază de tranziție spre o poezie cu adevărat excepțională (aceea din *Lumini crepusculare*, 1970, și din culegerile ulterioare), legată de experiența altei vîrste. Beniuc are de timpuriu sentimentul bătrîneții, la 30 de ani se simte, s-a văzut, deja obosit și privește cu un ochi sceptic plăcerile vieții. La 46 de ani crede că a văzut totul și contemplă, cu amară bucurie, rodul grădiniilor sale. Este, desigur, și un răsfăț de vechi oștean, șiretenie de „bătrîn pușcaș“ care își contemplă rănile și armele. *Inima bă-*

*trinului Vezuv* pune cu mai mare gravitate aceste teme în niște versuri în care năvala vorbelor a mai conținut și subiectivitatea autorului se schițează mai bine. Nu sînt motive lirice cu totul noi, în afară, poate, de acela al unui timp îmbătrînit și al morții care dă tîrcoale. Un vers formidabil:

„Eu sînt în secol o necesitate“  
scuză mediocritatea altora, multe, care îl impresoară. Imaginea pe care o plimbă M. Beniuc în poezia din această fază (*Călători prin constelații*, 1957; *Cu un ceas mai devreme*, 1959; *Materia și visele*, 1961; *Culorile toamnei*, 1962; *Pe coardele timpului*, 1963; *Cu faruri aprinse*, 1964 etc.) este aceea a *bătrînului haiduc*, cum însuși avertizase mai înainte:

„Tovarășe Mihai Beniuc,  
Printre poeți bătrîn haiduc,  
Ce-ar fi cu flinta pe spinare  
Să pleci doinind la vînătoare?“

Cîmpul lui de vînătoare este vast: istoria îndepărtată (evocată în modul lui Bolintineanu — *Gelu și Tuhutum*), toamna — anotîmpul predilect, furtunile prezentului, erosul tandru, problematica morală cu invariabila temă a fidelității față de crezul său etc. În poeme pătrund mituri noi: Euridice, Orfeu, Ulise — „fratele mai bătrîn“ — și circulă, sub o infinită varietate de măști lirice, *Timpul și Moartea*. M. Beniuc face efortul de a împăca poezia revoluționară (activă, însuflețitoare) cu meditația mai dificilă în jurul fatalităților biologice. „Cuscra moarte“, vameș fatal, apare la orizont înarmată cu tradiționala coasă. Poetul cochetează încă, de bună seamă, cu ea, facultățile lui haiducești au rămas intacte, intemperanța verbală este aceeași, dar realitatea neantului îl preocupă. Un sentiment profund de înaintare în toamna vieții stăruie în poeme:

„E timpul meu, tomnaticul, finalul.  
Îmi voi lega de o tulpină calul  
La marginea pădurii-ntunecoase  
Și-o să mă pierd în cîmpul ce miroase  
A triste flori tirzii, a fragi răscoapte,  
A buruieni brumate peste noapte.  
Voi asculta cum greierul, mai rar,  
Mîhnit, încoardă scripca solitar.

S-au dus cocorul, șoimul, rînduneaua —  
 Cu-aceeași strălucire stă doar steaua  
 De seară-n cerul ca o vatră stinsă.  
 Azi-mîine culmea-naltă va fi ninsă,  
 Și eu mă voi retrage lingă foc,  
 Învăluindu-mi spatele-n cojoc,  
 Și-n amintiri a sufletului vatră.  
 Parcă-am rămas din epoca de piatră,  
 Atîtea mi s-au grămădit cu anii —  
 Tristeți, frînturi de vise și pățanii.  
 E timpul meu, finalul, autumnalul...”

Presimțirea iernii stimulează reflecția, iar reflecția poartă poezia pe căile sfîrșitului. M. Beniuc scrie acum un lung, nesfîrșit testament, în care politicul și erosul fuzionează. El nu renunță pe de-a-n-tregul la atitudinile lui luptătoare (dimpotrivă: o etică a continuității, o morală a fidelității se configurează, dar bătrînul oștean privește tot mai des în urmă și ochiul se întristează, în ciuda optimismului afișat, uneori, la suprafața poemelor. El călărește încă pe spatele furtunii și declară, cu aspră solemnitate, că „sînt ștafeta marilor idei”. Scrie, încă, multe (și slabe esteticește) *închinări* și își falsifică, inadmisibil, erosul:

„urcușul e cu tine mai ușor  
 cînd o pornim spre culmile cu dor“ (*Ea*, vol. *Cu un ceas mai devreme*)

dar, dacă dăm deoparte versificația de circumstanță, festivă, găsim poeme de o rezonanță lirică profundă: *Ca roua*, *Grizzy*, *Cocoșul de munte* (vol. *Materia și visele*), *Strugurele roșu* (vol. *Culorile toamnei*, *Cheile*, *Cîntec pentru cai* (vol. *Pe coardele timpului*), *Înviere* (vol. *Zi de zi*), *Ochi de linx* (vol. *Alte drumuri*) etc. Temele trec de la un poem la altul într-o reluare cînd aprigă, cînd tăgăduitoare. Este, întii, stăruiitor, motivul *plecării* apropiate. Despărțirea de dușmani, de prieteni, despărțirea de arme și, mai ales, insuportabilul sentiment al îndepărtării fatale de *ea* (dragostea veche, încercată), iată ce citim, într-o varietate impresionantă de nuanțe, în versuri din ce în ce mai puțin anecdotice, mai convingător lirice. A doua temă este aceea a *bilanțului*: rememorarea bătăliilor, relectura vechilor poeme, meditație în marginea imaginii de fum a tinereții. Versurile au un *ce* sfîșietor care ne amintește de sonetul eminescian:

„Cînd eu odată voi izbi cu barda...»  
 Cine-a rostit aceste vorbe mari?

Ah, anii mei, voi, anii mei fugari,  
Ce scurtă-i viața și ce lungă-i arta!

Din cîntece minate de durere  
Am vrut s-așez în inimi cap de pod,  
Am vrut să las în urma mea izvod  
Nepieritor, — se cere, nu se cere...

Ce pași semeți zvirleam în mers nainte,  
Disprețuind trifoiu-n patru foi —  
Azi toboșarul timpurilor noi  
Se duce chibzuind, încet, cuminte..."

Reluat, motivul *rădăcinii* se completează cu acela al *sevei* și al *tulpinii*, (*Materia și visele*), tratate, toate, în versuri atinse de aripa crepusculului. Etica eroismului civic nu este abandonată chiar în aceste condiții. Leul cărunt continuă să dea lecții. Răgetul lui se aude cîteodată înfricoșător în poeme. M. Beniuc nu vrea ca dușmanii lui să doarmă liniștiți. Revin, atunci, în poezie, imaginile semeției, ale destinului orgolios, incontrollabil (*Cocoșul de munte, Grizzly*). „Neînfricatul vates“ se deșteaptă și privește orienturile. Mobilizează visele și le încolonează spre „viitorul [care] arde“, scoate spada, pregătește lancea, Pegasul murg îi stă pe aproape, o nouă expediție se profilează, și veteranul luptelor grele nu vrea să absenteze. „Cu limba spintecată“, el mușcă coasa morții și, cînd pe șaua calului nu mai poate urca, se cațără spre adăvăr „pe brinci“.

Multe versuri din această sferă de idei sînt autentice, altele convenționale, reflexe ale unei scheme lirice cunoscute. Cititorul trebuie să aibă răbdare să scobească, vorba poetului, în stîncă sură a notației ușoare pînă să dea de *strugurele roșu* al poeziei, ca în aceste versuri:

„Scobește-n stîncă pînă dai de lacrimi.  
Acolo sînt, ciorchine, mari cristale.  
Așteaptă numai degetele tale  
Înfrigurate, tremurînd de patimi.

Nu te uita că-s așchii mari, subt unghii,  
De cremene, și taie pîn'la os,  
Că-i roșu stratul, și că-i dureros  
Să te ridici, căci ard cumplit rărunchii.

Acolo sint cristalele-n adinc —  
Avar pămîntu-n miezul lui le strînge,  
Dar ale noastre-s, jale milenară.

Să nu te sperii cînd le scoți din crîng  
De beznă: roșu strugur o să-ți pară —  
Le-ai înroșit cu propriul tău sînge.“

În volumul *Zori de zi*, M. Beniuc preconizează *întoarcerea la lucruri*. Programul va fi înfăptuit însă mai tîrziu. Deocamdată, poezia oscilează între „demult și acum“, între imaginile unui trecut viforos și acelea, umbroase, ale unui timp spiritual nesigur, amenințat din toate părțile de semnele sfîrșitului. Numai Tudor Arghezi a mai cîntat, la noi, cu atîta forță lirică, acest sentiment al stingerii într-un univers încărcat de roduri bogate. M. Beniuc îl „optimizează“ uneori facil, dar de multe ori el comunică pe undele adevărate ale lirismului și sugerează priveliștea destrămării. Scoica, plopul, sania, muntele, valea prefigurează o ultimă călătorie. Uneori apare și sugestia de teroare, ca în *Duhovniceasca* lui Arghezi:

„E ceva ce-n inimă te doare,  
E ceva ce-n amintiri nu moare.  
Cine oare te-a strigat în vis,  
Te-a strigat în vis și n-ai deschis,  
N-ai deschis tăcerea ta de piatră,  
Rece-ntunecată, fără vatră?“

dar teroarea nu vine și nu trece, în poezia lui Beniuc, dincolo de orizonturile realității. Poemele lui n-au metafizică, nici chiar atunci cînd stau de vorbă cu moartea. Ceea ce se petrece se situează în spațiul controlabil al vieții. Peștorii neantului au o corporalitate materială, spiritul caută (și află) cauzalități, justificări și disperări numai în interiorul lucrurilor vizibile. „Fără certitudini“ uneori (*Lumini crepusculare*), „urs bătrîn“, dulău aruncat de viață în turma de mistreți, „sănier“ prin locuri rele, el caută scîndura de care să se agațe în lumea reală, singura pe care o cunoaște, o iubește și, adesea, o contestă cu vorbe grele. M. Beniuc este un poet nu al *materiei* (neavînd simțul elementelor și nici vocația marilor cicluri naturale), ci un poet al *existenței în materialitate*.

Un simbol care se repetă este acela al *tunelului*. Poetul a intrat, a străbătut, este, revine într-un *tunel* care dă nu se știe unde. Se

înțelege ușor ce vrea să spună el. Tunelul poate fi luat și ca un simbol al trecerii poeziei lui Beniuc, în ultimul deceniu și jumătate, printr-o experiență mai aspră. Al trecerii și al purificării ei. Procesul nu este ireversibil, pentru că în poezia lui Beniuc nimic nu se pierde, totul se reia. Temele intrate odată în versuri mai trec o dată prin alte vămi ale poeziei. *Tunelul* său sapă în toate formele lirismului, de la cele mai înalte pînă la cele de jos, sub condiția talentului său. Destin de poet inegal, grăbit, impetuos, locvace, retras uneori în schiturile mării poezii. Tunelul trece în volumele *Alte drumuri* (1967), *Mozaic* (1968), *Inima-n zale* (1969) prin straturile melancoliei:

„Tunelul care duce către viață,  
Tunelul care duce către moarte,  
E și-ntr-o parte, e și-n altă ceață  
Și pragul nu-l cunoști ce le desparte.

Vin unii foarte, foarte de departe,  
Merg alții-n depărtări care te-ngheață  
Cînd le gîndești! Și totuși ce e foarte?  
Tot Venus e-n Amurg și-n Dimineață?

Am ancorat cu vasul meu în vis,  
Și visul, la trezire, era vas  
Cu scoici, cu alge și rugină scris.

Iar pînza vrerii mi-o umflase vîntul  
În clipa-n care poate-aș fi rămas,  
Căci n-apucai să văd măcar pămîntul.“

*Lumini crepusculare* (1970) adună aceste motive și le dă o expresie lirică puternică. Este o carte de răscruce. Anunță o resurrecție spectaculoasă a lirismului beniucian. El se nutrește, acum, nu în exclusivitate, dar, în bună parte, din sevele amărăciunii. Iată o *prive-liste* neagră a sfîrșitului văzut ca un coșmar al naturii fizice, viziune expresionistă, insuflețită de o mare minie pedepsitoare:

„Viperale peste cîmpul meu cu crini și-au scuipat verde veninul,  
În părul codrilor mei păduchii și-au făcut împărății,  
Dihorii, nevăstuicile și șobolanii mi-au spurcat izvoarele.  
Și ce mai gropi de lup au săpat vrăjmașii în locul fîntînilor.  
Eu recunosc în boabele roșii din corni țîțele rănite ale căprioarelor,



Obrazul bătrinelor stinci mi l-au umplut cu bale melcii,  
Și turbați de minie, spiridușii, că nu mi-au dat de urmă,  
S-au bătut cu palma peste fund, arătându-l gol către stele,  
Iar acum cîntă un imn la ușa conacului pustiu.  
Prieteni, prieteni, îmi zic, mi-e rușine să vă văd așa de triști.“

La banchetul poeziei participă stihiiile, zodiile și vedeniile, „borhotul vremii“ se scurge prin riurile ei tulburi și, în mijlocul acestui univers în amurg, poetul, ca lupul stoic, hăituit, al lui Alfred de Vigny. Însă lupul beniucian nu moare fără să vorbească. Limba i-a rămas vie, spurcată, amenințătoare:

„Cînd m-am retras, lup crincen cu răni adînci în trup,  
Știam că vînătorii pe urmele-mi de sînge  
Cu haita lor dresată învălmășiți s-or strînge  
Și îndrumați de-un cîine iar vor porni în grup.

Lupoaița mea-i rănită și ea, mai geme greu,  
Și puii-n loc de lapte sug sînge cald din țîțe —  
Ne priveghează stele cu galbeni ochi de miște,  
Iar luna-mi linge rana ce picură mereu.

Ciulește frunza-n arbori și vîntu-nșală cîinii,  
Căci urmele de sînge s-au înecat în vad;  
Lupoaiței mele lacrimi pe puii calzi îi cad —  
Familie de fiare ce nu iubim stăpîinii.

Cînd va pocni văzduhul scuiptînd din guri de foc  
— I-aud strivînd cu pașii a'frunzei moarte preșuri —  
Cu ochi deschiși a moarte noi fi-vom două leșuri,  
Prin bălării doar puii o să-și mai cerce loc.“

Volumele ce urmează (*Etape, Arderi, Turn de veghe*) aduc tema *vetrei*, care va deveni, în ultimele cărți, dominantă. Dialectica este simplă: sentimentul fragilității, inevitabil chiar și la un neclintit, îndărătnic oștean, caută simboluri întăritoare, eterne, și unul dintre ele este *vatra*. Viața „fuge ca o vulpe-n cerc“, trecerea este inevitabilă și spiritul călărește, acum, pe sicrie. El continuă să rămînă în primul plan. Nu abandonează scena, moartea nu-l convinge să treacă în umbra faptelor. „Același sint“, avertizează M. Beniuc, printre dezastre, „Munții Apuseni mi-s veri primari“. Iubit, detestat, bătrîn și singuratic (*Schiță de autoportret*), el întîmpină, neîncovoiat, destinul. Cite un vers mai obscur — „tăcerea mea e

vocea din deșert“ (*Turn de veghe*) — ne face să bănuim o mare mîhnire interioară.

Versurile sînt, acum, mai consistente, unele chiar memorabile. Un farmec al vitalității răzbate prin ele, o energie impresionantă le animă, chiar și atunci cînd vorbesc de cimitire și se pregătesc să nareze „ultima pățanie“. Beniuc a rămas, într-adevăr, același: orgolios, neînduplecat, superficial patetic uneori, previzibil după primul vers, spirit vaticinar și extraordinar de profund, totuși, în poemele sale fundamentale, un liric vizionar cu antene orientate spre toate zările, capabil să cînte cu toate instrumentele și pe toate tonurile. Uneori, lirismul iese, ca la marii romantici, dintr-o mare scîrbă stăpînită, dar furia (semn, totuși, de evoluție într-o poezie care refuză să evolueze) nu mai caută alegoria, narațiunea în versuri maniheiste. În *turnul de veghe* al poeziei lui Beniuc conștiința estetică este, în ultimii ani, din ce în ce mai trează.

După ce în *Scrieri*, IV (1973), M. Beniuc a încheiat antologia versurilor sale, el publică în același an volumul *Pămînt, pămînt* și în continuare: *Focuri de toamnă* (1974), *Rămîne pururi vatra* (1974), *Patru de noapte* (1975), *Țara amintirilor* (1976), *Dialog* (1977), dovedind că debitul izvorului său liric nu a scăzut. Contestat, ignorat, bătut de furtuni, amenințat de moarte, bătrînul copac rezistă și, în trunchiul său, numărul cercurilor crește. Dacă-i crestezi puțin coaja, poezia curge fără dificultate, ca o sevă naturală. Sau cel puțin așa pare. M. Beniuc versifică ușor, introduce nume proprii și citate ilustre în poem, îndoiește ideea pînă ce ideea apare, la urmă, cu călușul rimei în gură. Tematic, volumele se aseamănă între ele și pot fi citite din indiferent ce punct: aceeași elegie aspră, același fier roșu răsucit în rana suferințelor, aceleași treceri (de acum previzibile) de la melancolie la agresiune. Uneori în interiorul aceluiași poem.

M. Beniuc scrie, în fapt, în două registre lirice. Unul, foarte profund, este expresia unei stări (crize) existențiale. Poezia devine, în acest caz, o *definiție perpetuă*, o confesiune brutală, o jupuire la rece a pielii de pe celulele vieții morale. Se configurează, din asemenea reluări, nuanțări, contestații ale soluțiilor anterioare, o biografie lirică extraordinar de vie, autentică, îmbrăcată, în volumele din urmă, „în strai crepuscular“. O formă specială de angoasă în fața morții, o răzvrătire și o acceptare, în același timp, mînioasă a destinului biologic, o implicare, cum puțini poeți au realizat, a marelui univers în viața micului univers individual — iată ce se

observă la acest prim nivel al poeziei de senectute a lui Mihai Beniuc.

Al doilea registru este acela al *poetului ocazional*. M. Beniuc continuă să comenteze evenimentele, să firitisească de Anul nou pe cititorii săi și să găsească imagini poetice noi pentru toate aniversările și comemorările de peste an. Scriind, el redevine bardul încrezător, sfătos, cu ochii ațintiți spre orizonturile istoriei. Acolo (într-un poem) este terorizat de moarte, aici (într-un poem vecin) este nepăsător față de neant, electrizat în fața mulțimilor în marș, tribun (sau *pribun*) al marilor cauze sociale. Multe din aceste versuri încearcă să dea substanță lirică unor abstracțiuni și nu reușesc, ca scrierile mistice care vor să figureze corporal divinitatea și nu pot.

Între cele două registre nu există concordanță. Însă M. Beniuc este, prin excelență, un poet al disimetriei și al disonanței, al *plusului* și al *minusului*. Portretul său liric este suma unor atitudini care se contrazic. Identitatea ieșe din îmbrățișarea, cu egală feroare, a mai multor identități. Autenticitatea tonului „sfințește totul” (zice Lucian Raicu — *Practica scrisului și experiența lecturii*), „pătrunde cu mare suflu toate locurile poeziei lui Mihai Beniuc, neocolind, am putea zice, nici știutele locuri comune”. Se poate. Însă locurile comune, repetate, răsar brutal în ochi și, în această situație, nu mai luăm seama la gesticulația (figurația) irică din spatele lor. Misterul mării poeziei este a spune același lucru (despre moarte, iubire) fără să avem, la lectură, sentimentul repetiției.

Cîtă vreme M. Beniuc rămîne într-o sferă de relații intime și „dă sama” despre stările sale de existență, poezia are o mare forță de sugestie. Volumul *Pămînt, pămînt* începe cu această interogație: „Acesta-s eu?” și poeziile ulterioare nu fac decît să răspundă, într-o mie de nuanțe, configurînd la urmă o fabuloasă (încă) biografie morală. Este portretul poetului la bătrînețe. În limbaj biblic, am fi înclinați să zicem: el este tot și totul este el. Este Manole care zidește pe Ana pentru ca zidurile să dureze, este dacul gata să proptească cerul cu sulțile sale, este pasărea cu o aripă zdrobită, lăsînd dire de singe în praf, este un plop singuratic ce aruncă foi ca niște bani învechiți, și noi înțelegem numaidecît că foile și banii fac aluzie la anii pierduți ai poetului etc. „Acesta-s eu”, zice M. Beniuc în alt poem (*Metempsihoză*), după care urmează alte definiții, alte cercetări ale naturii pentru a afla acolo un semn, o urmă, o linie a destinului individual. Cine nu este tulburat cînd citește în versuri despre ochii de linx ai morții care pîndesc din tufărișuri, de corbii lui Edgar Poe (amintiți într-un poem), de soa-

rele care fumează, de lupii care urlă, de mormanele de frunze moarte, semne ale unei *tregeri* iminente? M. Beniuc regăsește forța de a spune aceste lucruri simple și fundamentale:

„Acesta-i drumul, unicul ce duce  
De unde nime n-are un' s-apuce  
Decît c-o treaptă doară mai în jos  
Și nici urît nu este, nici frumos.  
Iar dacă simți vrun dor, e unul, sfîntul,  
Să nu te-azvîrlă iar afar' pămîntul,  
Ci-n sinu-i să-ți îngăduie-a apune  
Cu firea-n lina ei putreziciune,  
Cu pașnica materie la cot,  
Uitat de toți, de toate și de tot“,

fugind de orice complicație a frazei, de orice gînd mai labirintic. Filozofia (aici și în celelalte poeme), dacă există, este filozofia întristării. M. Beniuc o pune pe mai multe chei muzicale. Iată, într-un poem (*Sînt supărat*), sentimentul insuportabil al părăsirii, al golului ce crește în jur, al deznădăcinării totale:

„Sînt supărat și n-am cui să mă plîng  
Că lacătul din poartă e năîng.  
Așteaptă cheia, singur nu deschide,  
Și eu de mult am buzunare vide, —  
Nici chei nu țin, nu am nici bani decît  
Să-mi cumpăr cîte-o sticlă, de urît [...]

Printre copaci la margine de lac  
Mă plimb și eu ca dinșii de sărac,  
Lipsit de foi, bătut de vînt și ploaie,  
Cu crengi ce deznădăjduit se-ndoaie —  
Ei însă-așteaptă iar un anotîmp,  
Eu făr'să mai aștept, mă plimb, mă plimb...

Și-aud în urmă-mi plopul cum suspină:  
«De ce nu prinzi și tu o rădăcină?»“

fără ca sub apăsarea acestei grave senzații Beniuc să renunțe la vechile, eternele lui obsesii: *Unii* îl vorbesc de rău, planetele conspiră etc. Sub movilele de foi ale durerii, spiritul stă încă treaz,

gata să ceară tradiționalul dinte al răzbunării. Unele imagini ale îmbătrînirii merg spre lirismul mitic al lui Blaga:

„Eu par că-s Pan ce pipăie natura  
Cu brațele întinse și cu gura“,

Însă imaginea grandioasă a morții nu ține mult, poetul o readuce pe planul mai sărac al vieții.

O imagine mai pură a sfârșitului aflăm în poemul *Ursul* (vol. *Focuri de toamnă*), variantă la o temă mai veche, cu simbolul întors acum spre fața întunecată, gravă a vieții. Ursul lui Beniuc este tot miticul Pan, care se retrage din lume sub presiunea noii religii. Religia este aici bătrînețea, iar semnele ei: pădurile ce se împuținează, riurile ce seacă:

„Sînt ursul poate ce-a scăpat de pușcă,  
Prin smeușiș mă pierd și lăurușcă  
Și vădov de ursoalca mea și trist —  
Mă mir și eu de ce tot mai exist.

Pădurile-ar mai fi, atît cît sînt,  
Dar oamenii le culcă la pămînt,  
Iar văilor le seacă apa, cursul —  
Ce-ar mai căta pe-aceste plaiuri ursul?

Bîrlogu-i bun de-acum doar de mormînt...  
Să ies de-acolo suspinînd, gemînd?  
M-am săturat de codru și de lupte —  
Voi adormi-n bîrlog cu labe supte.“

Tema este reluată în altă parte (*Stau singur*) în ton sfișietor de romanță și cu o figurație mitologică mai directă. Nu-i altă idee aici, însă, trecut pe o gamă minoră, motivul rătăcirii lasă ecouri tulburătoare. M. Beniuc știe să fie profund atingînd aceste coarde mici ale sufletului înspăimîntat de apropiatul sfîrșit:

„Pe cine oare să-l întreb  
De știe drumul spre Ereb?  
Căci orice fac și orice-aș zice,  
Aud plîngînd pe Euridice.

În mine plînge ori afară?  
Pe unde merg se lasă seară,  
Pădurile abia respiră  
Și moare cîntecul pe liră.

Am răscolit cenușa-n vatră,  
M-am cățărat pe munți de piatră,  
Plutit-am pe-nspumate unde  
Și n-am aflat de ea niciunde.

Mi-am destrămat în fire visul  
Și-am cercetat în mine-abisul,  
Dar unde-am fost, năuntru-afară,  
Zvicnea doar plînsu-i iar și iară,

E oare și un alt Ereb?  
Stau singur și mă-ntreb, mă-ntreb..“

În volumul *Rămîne pururi vatra* (1974) aflăm acordurile poate cele mai grav lirice ale acestui lung recviem. Tema dispariției este reluată cu o imaginație mai bufonă (ton sarcastic, flagelator) în poemul *Toba*, admirabil:

„De-acuma pielea ta-i ca pergamentul  
Pe care cite toate-a scris prezentul  
Cu lacrimi, cu cerneală și cu sînge:  
Citește și-mi vine cînd a rîde, cînd a plînge.

Ai fost erou în straie de paieță,  
Un viu chemîndu-și propria viață,  
Un rîu cătîndu-și spre izvoare cursul,  
Un om în lanțuri țopăind ca ursul.

N-ar fi mai bine s-o-ncălzești la sobă,  
S-o-ntinzi cît poți, să faci din pielea-ți tobă?  
Iar cu femurele să bați în ea,  
Strigînd la colțuri: «Am trăit așa!»“

Peste cîteva pagini, motivul reapare în alt registru afectiv, cu o notă potolită, mioritică la început, zvicnitoare, erîncenă în disperare la urmă. Lucru rar la M. Beniuc, care își strică deseori poemul

prin prea multe paranteze explicative, versurile de acum au o curgere normală pe firul unui mare simbol liric:

„Le văd cum vin de mine mai aproape  
De nu știu unde umbrele mioape  
Și-ncearcă să mă pipăie cu mina  
Ori mă miroase-așa ca lupul stîna.

Ah! unde sinteți, cînii mei bărbați,  
Acum cînd stau la sfat cei doi firtați?  
Și unde ești tu, oaie bucălaie?  
Ori te-ai făcut și tu de mult strigoaie!

În loc de-apus văd golul sîngeros  
Din care ochiul soarelui fu scos,  
Și ramurile din copaci sînt ghioage —  
Doar iarba-n lacrimi vrea să se mai roage.

Știu, logodit nu sînt cu infinitul,  
Dar parcă simt la brîu scrișnind cuțitul;  
Ah! ce-am să mînuiesc luptînd baltagul,  
Să-mi apăr turma, de-a mai mare dragul!“

Portretul liric nu este atît de simplu cum l-am prezentat noi și nici drumul poetului, printre simbolurile copleșitoare ale morții, nu este așa de direct. M. Beniuc cunoaște multe atitudini, nu cunoaște însă resemnarea. Nici măcar resemnarea într-o unică atitudine, în ciuda asigurării de identitate ce ni se dă în volumele din urmă, că:

„Nu vă uitați că părul mi-i cărunț,  
Același sunt, același încă sunt.“

Dar, tot el, spune în altă parte:

„Nu mai sînt același care-am fost“,  
pentru a reveni:

„Tot mai cobor în Maelström către fund,  
Dar încă sunt, și-același încă sunt.“

Șirul confesiunilor continuă. O conștiință formidabilă a *sinelui* structurează aceste poeme de senectute. Este *sinele* lui M. Beniuc neschimbat, într-adevăr, de la *Cîntece de pierzanie* la *Dialogul* din 1977. *Sinele* energetic, nu rareori vanitos, dispus să se măsoare cu marile modele literare. Numele lui Blaga, Arghezi, care obsedau

pe poet în tinerețe, revin, însoțite de umbrele lui Barbu, Bacovia și Goga. Și Mihai Beniuc nu cântă niciodată melodia modestiei, nu bate drumul umilinței. Deși, într-un poem din *Rămîne pururi oatra*, afirmă că:

„Au fost-naintea mea mai mari ca mine:  
Arghezi, Blaga, Barbu, încă cine?  
Cu ei nu mă măsoar și ucenic  
Al tuturor poate sînt un pic“,

poetul nu trebuie crezut. Modestia lui este, aici, vanitoasă, versurile sugerează mai degrabă contrariul. Dealtfel, în *Dialog* revine asupra comparației dinainte, introducînd o interogație care arată că nu l-a părăsit conștiința propriei forțe. *Sinele* veghează, bătrînețea nu i-a distrus plăcerea emulației și voința de întietate:

„A fost și Eminescu și Coșbuc,  
A fost și Goga și a fost Arghezi,  
Dar se știa că floarea lui Beniuc  
Va răsări prin ierburile livezii?“

Resursele acestei încrederi în proeminența sinelui sînt trase de peste tot. Biografia lirică a lui M. Beniuc continuă să fie, înainte de orice, o neascunsă laudă de sine. Într-un vers poetul se numește: „un fără greșuri dătător de tonuri“. Străbunii săi au fost „copiii vitregi ai furtunii“, el însuși, tînăr sau bătrîn, a călărit pe caii viscoalelor pustiitoare. Voievod în opincă, cu zurgălăi, ținîndu-se modru în șa, cum însuși ne încredințează:

„Ah, ce fălos am fost, ce fălos“.

Este drept că, dacă întorcem cealaltă față a monedei, chipul falnic se întunecă, *sinele* se adumbrește și în poem pătrunde, cum s-a văzut înainte, un lung bocet. Poetul dătător fără greș de ton alege, atunci, tonul cel mai mohorit: acela, fără speranță, al ecleziastului:

„O, nimenea nu ia nimic cu sine,  
Din toate cîte are, în mormînt,  
Așa precum el a venit se duce,  
Rămîne doar la capul său o cruce  
Bătută și de ploaie și de vînt...“

și aspiră, eminescian, la „nesațiul de repaos“. Nădejdea lui este în poezie („nădejdea-i doar în cîte-un vers“), însă poezia este bolnavă



de ea însăși, și M. Beniuc o leapădă de la sine. Pentru cită vreme? Și, mai ales, pentru a o schimba cu ce? La urmă, cînd ghemul acestor interogații, schimbări, reveniri se deșiră, vedem că nimic nu se lămurește în versuri. *Sinele* se îndoiește o clipă pentru a țîșni, după alta, năprasnic. Dăm, atunci, crezare poetului: „sînt cel de totdeauna, doar schimbat“. Tema *identității* secondează în ultimele cărți ale lui Beniuc tema *morții*. A vorbi despre sine este, printr-o exacerbare a identității, un mod de a te opune neantului.

Poezia, crescută în interiorul acestui dialog, este substanțială, autentică în cea mai mare parte, cu un timbru liric grav, răscolitor. Pe cel mai bun Beniuc, după poemele de tinerețe, aici îl aflăm: în orgoliosul testament din asfințitul vieții, încercat de toate complexele vârstei, terorizat de obsesiile care i-au marcat viața, cînd bocind cu glas stins, cînd încruntîndu-se ca un leu închis în cușca bătrîneții:

„Plecași cu aripi și te-ntorci cu cirje,  
Ți-s gîndurile pești închisi în virșe,  
Nu-ți amintești prea bine de-nceput  
Și-n viitor te vezi ca-ntr-un trecut,  
Nici sete nu ți-e, nici nu ești flămînd,  
Te uiți în jos și-n sus din cînd în cînd,  
De tine ești aproape și departe,  
Ești parcă vîntul răsfoind o carte,  
Ești ce pe rînd la toți va să le vie,  
Ești ca o metafizică pustie.“

Însă lîngă acest registru liric există, ziceam, un altul. Tot Beniuc este și acolo, însă nu tot atît de profund. Este poetul social pe care îl știm de totdeauna, cu suișurile și coborișurile lui. Cîteva poeme pe teme patriotice (*Paznic*, în vol. *Patrula de noapte*; *Lîngă Vezuv*, în vol. *Focuri de toamnă*) sînt remarcabile prin știința poetului de a se implica în istorie și a face din ea o proiecție a subiectivității. Revin, în astfel de momente, imaginile războinice ale poetului: oștean uitat, în post, lîngă vulcanul istoriei; paznic de far veghind somnul patriei etc. Spre deosebire de mulți versificatori contemporani care, neputînd spune ceva interesant despre ei, se refugiază în temele istorice și jignesc trecutul cu mediocritatea evocărilor lor, M. Beniuc este original, autentic cînd trece arcușul său liric pe coardele istoriei naționale. Dar nu este totdeauna astfel. Obiceiul de a umple golul abstracțiunilor cu versuri sucite în toate felurile pînă să rimeze „senine“ cu „uzine“ și „veselie“ cu „România“ nu l-a părăsit. Într-un volum, în genere, excelent

(*Patrula de noapte*), el readuce tractoarele chiuitoare în poem. În ultimele două cărți (*Țara amintirilor*, *Dialog*) numărul acestor versuri ocazionale, cu o veche, obosită, regie poetică, a sporit în chip inexplicabil. Nu însă în măsură să întunece celelalte poeme, reprezentări mai directe și mai sincere ale condiției pieritoare dar demne a omului.

Acesta este poetul Mihai Beniuc. Pentru că el a scris mult, neînchipuit de mult, și a făcut de multe ori ceea ce un poet autentic nu trebuie să facă, fiind adesea mai prejos de talentul său, pentru că a vorbit și când trebuia să tacă și a tăcut când trebuia să vorbească tare, cu vocea cât se poate de tare, critica tînără îl ignoră. Însă M. Beniuc nu poate fi ignorat în nici un fel. El este în cele 100 de poeme fundamentale risipite într-un număr astronomic de versuri, s-o spunem limpede, o voce autoritară, de neconfundat și de neînlocuit în poezia românească din ultimele cinci decenii.

M. Beniuc a publicat și nuvele (*Ură personală*, 1955), piese de teatru (*În Valea Cucului*, 1959; *Întoarcerea*, 1960), precum și trei romane (*Pe muche de cuțit*, 1959; *Dispariția unui om de rînd*, 1963; *Explozie înăbușită*, 1971), de factură autobiografică, cu aluzii nedrepte la unele personalități ale culturii (Blaga). Ele nu conving estetic.

## EMIL BOTTA

Volumul de versuri *Un dor fără sațiu* (Ed. „Eminescu“, 1976) atrage atenția asupra unui poet pe care critica, după ce l-a îmbrățișat cu ardore și a văzut în el „poate cea mai frumoasă nădejde a noului nostru lirism“ (Vladimir Streinu, 1937), l-a ignorat multă vreme. A contribuit la crearea acestei atmosfere de liniște neprielnică în jurul operei poetul însuși, om delicat și singuratic, iubitor de himere și închinător, ca Nerval, la steaua neagră a Melancoliei. Aceasta este cel puțin imaginea pe care o lasă poemele sale elegiace străbătute de sarcasm și sparte, din loc în loc, de comedii verbale în stilul fantaiștilor simbolști, elemente ce fac și mai apăsătoare, întunecate reveriile și meditațiile lui Emil Botta (1912—1977). Lirismul este în primele volume (*Întunecatul April*, 1937; *Pe-o gură de rai*, 1943) mai muzical și, în ciuda numeroaselor semne de dezolare aspră și a unei mitologii crepusculare, el lasă o senzație de transparentă, de lumină subțire, tremurătoare în niște versuri ce n-au nimic de-a face cu suprealismul (cum s-a spus). Versurile sînt, dimpotrivă, clare, bine articulate, imaginea rară și căutată, cu multe abstracțiuni livrești plasate într-un decor romantic. Poetul este un El Desdichado care somnolează în solitudinea camerei sau se pierde prin codrii umbroși unde izvoarele bocesc, iar păsările fac previziuni funeste:

„Singur umblam prin desime,  
prin a Rusalelor codru vestit.  
Negru de tristețe, tristeții sortit,  
singur umblam prin desime.  
Cînd auzit-am auzit  
glas ca de zimbri, metalic, ascuțit:  
Briareu!

Aici în desime nu-i nime,  
doar păgineasca treime,  
tăcutele doar elocinți vegetale și ziulica și eu.  
Ah, e codrul, titanul cu brațe o mie,  
strămoșul codru e Briareu.  
Și mi-a dat domnul neliniștea setei nebune,  
rubedenia vulcanelor crăpate de sete,  
simpatia stîncii, a focarelor bete,  
purtam pe buze munți de cărbunel  
Ai băut a vieții și a morții frumusețe toată,  
codrule mare, Briareu!  
Dar gura mea e gură de cîntec, fintină secată,  
gură de iad căreia îi e sete mereu.“

(*Briareu*)

Reminiscente, desigur, din Poe, Eminescu, Laforgue, Keats, imaginație romantică spiritualizată și voit teatralizată, patetism îmblinzit de o ironie repede convertită într-o atitudine de îndepărtare de lucruri pînă a da sentimentul unei existențe disperate, toate acestea se văd numaidecît în poeme, dar forța lirică adevărată a lui Emil Botta vine din iubirea lui tragică pentru himere. Poezia configurează o țară mitică de păduri profunde și fluvii întunecate pe care plutesc nave rimbaudiene, un ținut de amiezi faunești prin care aleargă minotauri și cîntă mierla mistică, pe solul lui cresc maci „haotici“ și rătăcesc într-o, dezordine lumească vinovată „șleahă bizarilor, haita de îngeri“, în timp ce deasupra, pe bolta cerului, strălucesc palid „boieriițele, jupînițele“ stele.

Acest spațiu poetic (unul dintre cele mai originale pe care le oferă poezia românească mai nouă) este, încă o dată, produsul unei imaginații lirice dominate, fecundate de cultură. Literatura poate fi și ea sursă de emoție lirică și, dacă avem de-a face cu un talent puternic, simbolurile celebre intrate odată în conștiința noastră pot reapărea într-o mitologie poetică nouă. Este cazul lui Emil Botta, care, în cele mai reușite poeme, introduce — lingă emoția directă — o sugestie trasă din lecturi. Noaptea va fi, atunci, ossianică, cîntărețul din flaut va fi fugărit prin păduri de Eumenide, zeii silvani ademenesc spre locuri ascunse Driadele, vulpile decolorate de soare vor aduce în minte imaginea infantelor, iar urșii greoi și solemn pe aceea a Granzilor de Spania. O fată ce aleargă prin poieni urmărind idilic un fluture nu-i, în imaginația prolifică a lui Emil Botta, decît o miss Anabell fluturînd un drapel negru etc.

Imaginația lirică urcă, mitizează prin mai multe rînduri de referințe livrești obiectele comune ce vin în atingere cu poemul,

pentru ca, în altă parte, aceeași imaginație să coboare, printr-o silită luare în ris, modelele. Lirismul trăiește astfel între două stări extreme, poetul lunatic este mereu întovărășit de un saltimbanc. Însă imaginea dinții este mai puternică, gesticulația arlechinului nu reușește să umbrească fizionomia poetului damnat să rămână în această lume *le ténébreux — le veuf — l'inconsolé*. Sub diverse expresii, poeziile lui Emil Botta reiau această efigie nervaliană. Cel care trece prin păduri fantomatice este urmărit de Piaza Rea, printre oameni el merge „cu fruntea sus“ și se simte „în exil“, în fine, pașii lui se lasă conduși de „adoniana lucire a stelei pierdute“. Altă dată (*Cavalerul cu melc de aur*) creatorul ia înfățișarea unui cavaler urmat de Scutierul Tristețe sau pe aceea a călătorului ce trece în rădvan negru, printre copaci care plîng, spre „curtea Craiului Amurg“. Imăginea cea mai profund lirică a acestui sentiment de melancolică damnațiune o aflăm în poemul *Un dor fără sațiu* din volumul *Pe-o gură de rai*:

„De un dor fără sațiu-s învins  
și nu știu ce sete mă arde.  
Parcă mereu, din adînc,  
un ochi răpitor de Himeră  
ar vrea să mă piardă.  
Și pururi n-am pace,  
nici al stelei vrăjit du-te-vino în spații,  
nici timpii de aur, nici anii-lumină  
izvoare sub lună, ori dornică ciută,  
nimic nu mă stinge, nimic nu mă-alină  
și parc-aș visa o planetă pierdută.  
E atîta nepace în sufletul meu,  
bătut de alean și de umbre cuprins...  
Un dor fără sațiu m-a-nvins,  
și nu știu ce sete mă arde mereu.“

Temele și figurația poetică nu se schimbă în ciclul *Vineri* (1974) și în poemele recente: *Un dor fără sațiu* (1976), care repetă numai titlul, nu și versurile ca atare din 1943. Nouă este doar înfățișarea materială a poemului, transpus, acum, în versuri libere și cu o imagistică mai săracă. Mitologia poetică a lui Emil Botta capătă o notă mai apăsătoare națională, deși trimiterile la alte spații de cultură nu lipsesc. În înscenări lirice aproape copilărești în simplitatea lor poetul strînge la un loc *micii și mialele* din Țara Bihorului și, reluînd de mai multe ori imaginea mierlei, face din ea simbolul unei păsări sfinte („îngereasca mierlă“). Mierla este numită într-un

vers „doamna mea“, deci mierla cu glas dulce poate simboliza și iubirea (sincretism romantic răspîndit). La ușă îi bat zmei ce se cheamă „Bălașul, Zamfirul, Berlantul“, la o nuntă cosmică participă „toți Crinii“, scriși cu majusculă, în alt loc e vorba de o Dînsa, fără altă determinare, sau de „acea Țară“ și „acel Ținut“ etc. Orice element trecut în poezie capătă prin această ridicare la putere simbolică o nuanță de sublimitate metafizică. Prozaicul adverb *înăuntru* devine un majestuos, înfricoșător *Înăuntru*, *vîntul* ia înfățișarea mitică a *Vîntului*, o stea, care poate fi identificată și cu iubirea, intră în această mitologie ce spiritualizează totul ca o zeiască „Lucitoare“. După același principiu poetic (care, în fond, este vechi, poeții conceptualiști îl foloseau în chip curent!), o abstracțiune ca *teroearea* poate să personifice ființa mitică a *Teroarei*, și Emil Botta scrie un poem (*Împresurarea*) în ton de ironie afectuoasă, unde vine vorba de „silvestre oștiri“, de copaci metamorfozați, de „umé și mumé“ etc. El formează, astfel, cadrul liric concret pentru abstracțiunea pe care a inventat-o. Poemul în discuție nu mi se pare profund și nici altele care mizează prea ușor pe putința lucrurilor de a sugera, printr-o simplă antropomorfizare, o realitate lirică adîncă și misterioasă. Nici elementele de mitologie populară (ielele, Joimăritele) nu dau, aici, consistență poemelor abstracte, sufocate de prea multe clișee estete și rarefiate de prea multă sentimentalitate:

„Cerceluș de veinin,  
ineluș de venin,  
oh, multe carate  
are Dînsa mea, flușturateca.  
La răsărita soarelui,  
orchestra de iarbă,  
la pupitrul de iarbă,  
dirigentul orchestrei  
în fracul de iarbă  
se înclina  
și un cîntec de iarbă  
a izbucnit  
ca din pămînt.  
Este a III-a, Eroica,  
a spus Dînsa, flușturateca,  
primăvărateca.  
Aceste sonuri multisolemne,  
acest diminuendo frenetic,

acest crescendo vertiginos,  
totul și totul e Summa,  
e a III-a, Eroica,  
simfonia de iarbă,  
de April majestuos.“

(Ielele, Dînsele)

Lirismul redevine, în schimb, profund când reapare ironia protectoare *Witz*-ul) și sugestia unei realități ermetice vizionare ca în *Cervantes*:

„Fiți foarte atenți  
cu acest manuscris.  
Fiți atenți cu litera T,  
cu înțelesu-i profund,  
cu fragila-i structură.  
Eu evoc un secol de aur,  
un instrument de tortură:  
între eroare și teroare  
stă subtila, suava literă T.  
Pe o cruce în formă de T  
a fost răstignită Himera:  
NUESTRO SENOR  
DON QUIJOTE  
EL CRISTO ESPAÑOL.“

Sau în alt poem, unde își fac loc ideea timpului ce crește în urmă și nostalgia eminesciană de eternitate:

„Mă duce dorul către umbre iară,  
străbune codru, vechiul meu Alcide,  
cu gure dulci m-au sărutat silfide,  
m-a prins, în plasa ei, plăcuta seară.  
Nu-s astre-n cer câte visez iubi,  
nu-i noapte-atîta cîtă ard să port,  
departe-s, vai, de-al veșniciei cort;  
în umbra lui regească vrere-aș fi!  
Veste s-a dus că nu mai sintem tineri,  
s-a istovit al tinereții pas...  
Din focul clipei stinse ce-a rămas?  
Lacrime doar, ce-s partea crudei Vineri.  
Război am vrut, mă rog acum de pace,

străbune codru, vechiul meu Alcide,  
în poartă bat și te implor: deschide.  
Sînt, tot, o noapte. Frig mi se mai face!“  
(*Soledad*)

Erotica lui Emil Botta este discretă, stranie, supusă, în orice caz, unui sentiment mai adînc de neîmplinire, de dor fără sațiu, cum spune el. Obișnuita sugestie de cruzime dulce, de plăcere în suferință pe care o aflăm la toți romanticii? Emil Botta este mai aproape de poezii moderni prin gustul pentru macabru și teatralitate. Dragostea este o robie grea, femeia este o realitate misterioasă pe care poetul o ascunde sub inițiale (L) din discreție, evident, dar și cu sentimentul că orice vorbă clară impuținează, risipește ceva ce trebuie să rămînă într-o profundă indeterminare. Versurile sînt, la rîndul lor, enigmatice, putînd fi, la urmă, interpretate în mai multe feluri:

„Tu erai apa care doarme,  
eram țărîmure înmărmurit,  
și ce brațe de piatră avea  
stîncă scîiților, acel țărîmure scit!  
Și mă făcui vultur pleșuv,  
pasăre de foc ce vulturește căta,  
braț de văpăi vulturește îmbrățișa  
apa, apa care dormea.  
În rătăcire m-am rătăcit,  
în ceruri gigante printre nori.  
Și în rătăcire eram fericit,  
dînd uitării acel țărîmure scit.“

Tema erotică este exprimată mai limpede în volumul *Un dor fără sațiu*, unde dăm, iarăși, peste aceeași mitologie neobișnuită: *Cimpia de os*, *Vedenia*, *Vrăjitorul*, *Cimbrul*, *Pierde-Vară*, *femeia — Pierzare*, *Năzdrăvancele*, *Pădurencele*, *Ingrid-Scandinava dătătoare de otravă*, *Doamna cu toporaș*, un *Orb* și un *Ștengar*, care, bănuim, este creatorul, pus sub simbolul arlechinesc al lui Til-Buh-Oglindă. Elementele acestei mitologii poetice vin, parte, din folclorul românesc, altele din cărți sau sînt, pur și simplu, rodul unor „dezordonate plăsmuiri ale minții“ (*Dormind*). Ele se concentrează în niște poeme mai declamatorii decît cele dinainte, însă, dacă dăm deoparte ceața acestei retorici dezlinate, aflăm, uneori, o confesiune lirică tulburătoare. Arlechinul a îmbătrînit și are din ce în ce mai mult gustul tragediei. Poetul este, într-o definiție care se repetă



sub alte simboluri, un *buimac de odinioară*, un „Dus-Pierde-Vară“, ceea ce ne trimite cu gândul la sublimul Trîntor din povestirile fantastice. Timpul a făcut din el un martir și într-un poem dăm peste acest portret în stil mioritic într-o variantă coșmardescă:

„Negre stele,  
mure în chenar de pădure,  
drept ochii sleiți  
de lumină goliți.  
Și obraji scobiți  
NIMENEA să-i șteargă.  
Să rupă din cer  
NIMENEA, ștergare de fier.  
Și oâne și steiuri de sare  
drept plîsete,  
drept lacrimi amare,  
Și pene de corb  
în stîncă tăiate,  
drept plete  
fluturînd apucate,  
drept bocete  
la cer înălțate.  
Drept stufoasă barbă,  
firav fir de iarbă,  
griul care a dat  
în spic tremurat.  
Și l-ar fi ajuns  
pe trist Pierde-Vară,  
ce l-ar fi ajuns?  
Clopotul în dungă  
drept fluier melodios:  
aleargă,  
aleargă, Vedenie, pe cîmpia de os!“

Multe din aceste balade (glasul *Petrului Cercel*, *Ca un strigăt*, *Ar fi o baladă*, *Pietrele scrise*) sînt niște lamentații oraculare unde este vorba de moarte, dar și de iubire, de melancolie, de amurguri și de personaje bizare pe care Emil Botta le rotește în versuri crispate, gîffitoare, de o stranie poezie:

„Steaguri de aur au,  
un vis le abate  
și flutură aurul.

Și ce liniștite stau  
stolurile,  
în ce rugăciune stau  
fermecatele!  
La idolești altare  
slujiți  
voi, slujitoare,  
voi, steaguri de aur,  
paseri cu glasul de om.  
Și mie, supusul,  
ce-mi spuneți?  
Care-i menirea supusului?  
Drumul e aspru  
și Legea e aspră.  
Du-te la munți,  
la Pietrele Scrise.  
...Neagră, neagră  
noaptea se făcea,  
steaua era sub obroc,  
un opaiț luna era.  
Și la munți, la scrisele pietre,  
nimica, nimica nu scria.  
Și așa,  
sărmana-mi tristețe  
a intrat la greu, la stăpîn,  
la Pietrele Scrise.  
la oraculare.  
Și m-am văzut  
într-un vis uriaș  
visînd a tinereții splendoare:  
aripi de aur  
și stoluri și stoluri.  
Oh, Melancolie,  
tu, Înseninare!“

Aici și în alte poeme se prefigurează o călătorie în vis și un spațiu poetic nou în care moartea și iubirea stau laolaltă, obiectele și închipuirea lor se confundă. Un spațiu halucinant în care se află un munte diamantin și coridoare albe, păduri negre și delirante „contra-păsări“ și „anti-păsări“. Una dintre ele, *pasărea galbenă-n cioc*, este sigur simbolul morții. Un corb pleșuv a orbit și poetul îl numește „un Oedip al păsărilor“, voind să dea, probabil,

sugestia îmbătrînirii universului, a stingerii materiei, idee reluată și în altă parte:

„Și aud  
sunete seci, sacadate,  
sunete lemnoase,  
oasele troznind,  
ca și cum un cariu  
ar toca stîlpii lumii.  
Și cad globul-soare  
și altele stele,  
scrișnind.“

(Ingrid)

Este greu de prins tonul adevărat și adîncimea acestor poeme ce stau mereu la frontiera dintre proiecția onirică și meditația sceptică. Planurile se întretaie, tragedianul comentează cu amărăciune pe arlechin, rațiunea reconstituie visele negre și se lasă în cele din urmă împresurată de ele. Mai statornic, mai ușor de determinat este, în continuare, simbolul creatorului rătăcit, acum, într-un vis continuu și terorizat de obiectele din jur. El trăiește în „starea de umbră“ și, „uzurpat și trădat“, se lasă chinuit, posedat de vedenii. „Ghiara Himerei“ nu l-a slăbit, dar contactul cu himelele a luat forma unui efort teribil. Într-un loc poetul este numit, cu o metaforă de coșmar, un alpinist trist, un „Sisif al moliilor“. El simte tot mai des „amarnicul preț al cenușii“, visele sale sînt mai bolnave, cerurile se deschid, și pe o vale a plîngerii el simte suflul neantului:

„Vine un chip fără chip,  
vine o voce fără voce,  
un sunet fără sunet,  
vine o față fără față,  
vine canelia cea luminoasă,  
cu aripi miu.  
Și ce țesătură,  
ce scriere cuneiformă,  
ce misterioasă,  
ce țepi de arici  
în fluturare hidoasă!  
Nu mă lupt cu tine  
ca Iacob cu ingerul,  
nu mă cosi, nu mă secera,

nu mă cheamă Iacob,  
sînt altcineva.  
Făpturile visului meu  
sînt preacurate,  
mîinile mele sînt ostenite,  
la piept așezate.  
A sunat stingerea  
și se lasă liniște, liniște.  
Și numai cristali  
și doar minerale  
în spelunca din vale.“

În acest univers cotropit de vedenii rele apare și corbul poesc sub înfățișarea unui cuc de pripas (*Fachir*), iar în locul rozei *Trémière*, floarea mistică din *Artemis*, apare la Emil Botta orhideea:

„floarea  
într-un extaz,  
ca întoarsă din moarte...”

Într-o parabolă asupra artelor (*Păsările de Aristofan*), în legendara cameră a poetului, aflat în comunicare cu forțele nopții, intră *Pasărea-Liră*, apoi *Pasărea Condeier*, pentru a-și prezenta scrisorile de acreditare. Fantezia este, aici, mai senină, ori de cîte ori întîlnește formele compensatoare ale ironiei, poezia urcă din zonele de umbră metafizică spre ținuturi mai calme:

„Și citii  
extemporalele  
din ora de ornitologie  
pe trimestrul trii.  
Și citii  
despre Menura Superba  
și despre Sagittarius Serpentarius,  
citii  
foarte frumoase infamii.  
S-a făcut! Considerați-vă  
la voi acasă, le vorbii  
acelor păsări nu prea zglobii.“

Un punct de referință în lirismul lui Emil Botta este Eminescu, pus în rîndul arhetipurilor, miturilor fundamentale. Numele lui

circulă și în versurile mai vechi, în volumul *Un dor fără sațiu* iubirea pentru Eminescu ia forma unui cult. Poetul ar fi suferit de o boală ciudată, de o teribilă manie a grandorii, boala creatorului adevărat; aceea de a se identifica cu creația, cu himera: „Eminescu se credea Eminescu“.

Cu o orhidee în mină și o mierlă himerică pe umăr, un cavaler întristat străbate, în poezia nouă a lui Emil Botta, un ținut de metamorfoze onirice din care spiritul nostru reține câteva substanțiale viziuni crepusculare.

## II. MOMENTUL '45—'46. POEZIA BOEMEL. EXOTISM ȘI IRONIE. POETICA APOETICULUI. DESACRALIZAREA POEMULUI. PRELUNGIRI ALE SUPRAREALISMULUI. RESURECȚIA BALADEI

DIMITRIE STELARU

Membrii mai tineri ai cercului *Sburătorul* (Eugen Jebeleanu îndeosebi) atrag atenția lui E. Lovinescu asupra lui Dimitrie Stelaru, poet de geniu (umbă vorba printre prieteni), boem, lunatic, cu o existență scandaloasă. Criticul povestește apariția bizarului liliac la ședința cenaclului în niște pagini de ironie cordială ce vor însoți, în 1944, volumul *Ora fantastică*. Ele subliniază capacitatea poetului de a sugera o atmosferă de mister și o profundă muzicalitate interioară. Dimitrie Stelaru nu era, totuși, la primul lui volum. Debutase în 1937 cu placheta *Abracadabra*, iscălită D. Orfanul, urmată de *Preamăriră durerii* (1938) și de alte culegeri pe care istoricii literari nu le-au putut depista. Prima lui carte remarcabilă este *Noaptea geniului* (1942), unde găsim aproape toate temele sale poetice, reluate în *Ora fantastică* și *Cetățile albe* (1946). După aceste volume, D. Stelaru nu mai publică, timp de aproape două decenii, nimic, urmînd în acest fel calea generației lui (D. Stelaru, născut în 1917, e numai cu trei ani mai mare decît C. Tonegaru, și cu șapte față de Ion Caraion; a decedat în 1971).

Revenirea la poezie e, prin *Oameni și flăcări* (1963), modestă, mai consistentă prin *Mare incognitum* (1967) și *Nemoarte* (1968), unde D. Stelaru vorbește de obsesiile lui vechi: sentimentul inconsistenței, apartenența la altă lume (stelară), rătăcirea în lumea materială etc. Sint și alte cicluri, grupate de autor în volumul antologic *Coloane* (1970) într-o ordine ce nu respectă cronologia reală.\*

D. Stelaru este un autor de versuri excepționale, rareori de poeme reușite în totalitate și aproape niciodată de volume uni-

---

\* Volumul *Păsări incandescente* (1971), apărut după moartea lui D. Stelaru, cuprinde versuri rămase în manuscris. Ele nu modifică în nici un fel imaginea poetului.

tare, substanțiale de la primul la ultimul rînd. Versuri extraordinare, antologice:

„E atît de înalt visul,  
Că treptele lui au putrezit...”

\*

„Sînt străin, străin lingă tine  
Ca un fluviu rostogolit în prăpastie...”

\*

„Iubire, limpede singurătate,  
Orice cîntec e un deșert...”

\*

„Unde zac trupurile lor umflate de biruință?” etc.

. . . . .

\*

stau lingă altele incongruente, dezarticulate:

„Cineva înjură ca o măsea dogită  
proclamată Cain-Tubal rac în litere”

\*

„învelit cu griu și zel”

\*

„Stafii de aur și gălăgie”

\*

„iatagane de labe și sete”

\*

„întors la mamă și macate”

\*

„Mă trăiesc fără ingenunchi” etc. ...

Prima operație pe care trebuie s-o facă în acest caz criticul este să descopere în confesiunea tulbure a poetului momentele cu adevărat lirice, acelea în care imaginația lui prolifică și confuză se concentrează în versuri pline, articulate, ca expresie a

unor obsesii mai adinci. În schema lirică a lui D. Stelaru există două înfățișări, care, în esență, reproduc mai vechea definiție romantică a poetului ca simbol al unei dualități funciare. Cea dintâi exprimă condiția lui de *inger vagabond*, prețuitor al *vinului lui Pelin* și al *rachiurilor josnice*. Va cînta, în consecință, taverna, chefurile lungi, tăcute, femeile frumoase ca niște iepe și locurile dosnice (*sfîntul șanț!*) unde își odihnește trupul printre bălării. Poezie amară de boem famelic, înfrățit cu cîinii, cărora le dedică, dealtfel, un poem:

„Hai să urlăm libertatea  
și să roadem ultimul os.“

E firesc ca, în aceste condiții, D. Stelaru să nu aibă nici o prețuire pentru civilizație: o compară cu o *vulgară varză*. Pe femeia Olivia o iubește cu *dragoste de cîine*, iar lingă Maria-Maria se trezește cu o umoare rea, contemplînd scîndurile pline de singe și de păduchi. La urmă scuipă în castronul cu terci și pleacă. Mai tandru, la altă femeie se întoarce făcîndu-i cadou trei vulpi: a patra vulpe e femeia însăși. Regretă, villonește, timpul și femeile de altădată:

„Unde e Sapho cu lichenii pulpelor  
și papagalii din augustele ramuri latine?!...“

În genere, D. Stelaru nu iubește lumina („nu mă iubesc alămurile zilei“) și trăiește în singurătate cu o rece disperare:

„Sînt numai cu mine —  
Peste tot pămîntul nu mai e nimeni  
Să-mi mîngîie fruntea biruită de timp?“

Adeseori e muiat de ploi barbare, scitice. Faptul este anunțat solemn, ca o profeție plină de amenințări cumplite: „Stelaru merge în ploaie“. În materie de alcool — poetul este un *uce-nic al alcoolului*, un fidel al *zeului Abur* — are o preferință: *izma* și o exigență: *liniștea*. Beția lui este calmă, într-o viziune de orient:

„Vom bea pînă mîine și mîine, dar tăceți —  
Mi s-au înecat cu izmă orbitale.“



Sînt o trestie sfișiată de vînt  
În mijlocul mlaștinii rîioase;  
Taverna aceasta miroase a pămînt,  
A cer și a fete frumoase.“

(*Noaptea geniului*)

În această lume de întuneric veghează trei lumini: Isus, Lord Byron și Panait Istrati, profeții și — nu știm de ce puși laolaltă — maeștrii poetului dimbovițean. El citează și pe Verlaine pentru virtuțile lui bahice, desigur, și-și contemplă fără bucurie condiția:

„Noi, Dimitrie Stelaru, n-am cunoscut niciodată Fericirea,  
Noi n-am avut alt soare decît Umilînța;  
Dar pînă cînd, înger vagabond, pînă cînd  
Trupul acesta gol și flămînd?”

Ne-am răsturnat oasele pe lespezile bisericilor,  
Prin păduri, la marginea orașelor —  
Nimeni nu ne-a primit niciodată,  
Nimeni, nimeni...

O dată — poate cu înfrigatele zori vom sîngera  
Și spînzurătorile le vom ridica la cer.  
Dar lasă, Dimitrie Stelaru, mai lasă!  
Într-o zi vom avea și noi sărbătoare —  
Vom avea pîine, pîine  
Și-un kilogram de izmă pe masă.“

(*Înger vagabond*)

Slujba alcoolului este tristă; rareori poetul face gesturi mai teribiliste, dar și atunci cu un hotărît aer profetic:

„Peste trei zile  
Mă voi urca în turnul bisericii  
Și voi sufla în el  
Ca într-o uriașă trompetă.“

(*Mare incognitum*)

E limpede că înfățișarea de acum nu satisface pe poet. El se judecă, încă o dată, aspru:

„Și cine ești tu, Dimitrie Stelaru,  
poet degenerat, cărunț?”

numindu-se *vagabond*, *bandit* și... *patriarh* (*Mare incognitum*). Vocabula din urmă îndulcește duritatea primelor epitete, lăsând să se înțeleagă că individul care bea un coniac cu Ofelia la bufet (imaginea există în versurile poetului) și caută înfrățirea ciinilor pe maidanele orașului are și o altă existență, superioară. E cea de a doua ipostază, indiscutabil cea mai profundă, a schemei de care vorbeam. Adevărata identitate a poetului nu e, deci, aceea ce se poate vedea, ci aceea ce se manifestă în planul imaginației. Ca și calul răpciugos care zace pe o grămadă de gunoi, neluat în seamă de nimeni, el ascunde 9 inimi și e în stare de fapte mari. *Ucenicul* mizerabil e în realitate un *mucenic*, un *profet*, adevărata lui vocație e aceea de *călător al drumurilor înalte*. În formularea acestei dualități, Dimitrie Stelaru pune sinceritate și, nu rareori, o putere remarcabilă de invenție. Prin el reintră în poezia română naivul, elementarul, dar și himericul, nocturnul, fantasticul în formele cele mai simple. În ipostaza dintii (aceea de *ucenic*), figura poetică a lui Dimitrie Stelaru e *rătăciria*, însoțită de un viu sentiment al inconsistenței. Lumea în care se mișcă e neclară, acoperită de *cețuri bătrâne și reci*. Prin ea poetul umblă *mereu turbure*, cu senzația de a nu se putea atașa de lucruri:

„Nu știu unde merg, nu mai știu  
Dacă turnurile bisericilor ies din urechile mele  
.....

Domnule Cristos, unde ți-e inima  
Să-mi adun azilul de noapte în ea“  
.....

sau:

„încrestat de străzi caut un drum“  
.....

„Cînd rătăceam ducînd un corb pe umăr“...  
(*Mare incognitum*)

Nu-i greu de dedus înțelesul acestor plecări, rătăcirii, treceri, reveniri frecvente în toate volumele lui Dimitrie Stelaru: poetul, individ obișnuit, superficial în viața de toate zilele, e într-o permanentă căutare a dublului său de excepție, *geniul*. Figurație naivă, livrescă, firește, dar D. Stelaru trăiește cu sinceritate ficțiunile lui. Peste tot acel amestec, atât de straniu, de rafinement și stîngăcie:

„Cetățile albe, cetățile îndepărtate, numai bănuite,  
De unde nimeni n-a coborît, nimeni niciodată...“

În spațiul lor e inima mea,  
 În țara lor rătăcește noaptea mea,  
 Rămân între voi, cei din jur, dar sint plecat;  
 Cineva din mine e întruna plecat  
 Și nu se va mai întoarce.  
 Cetățile albe sint peste munții albi.  
 Peste nourii albi, unde sint?  
 Focul le infioară, le încercuiește —  
 Sint singure în străluminarea lor  
 Și eterne.  
 Dacă mai atîrn de pămînt și caut  
 Printre ruini, sint numai atît?  
 Ochii prăfuiți au rămas cu voi,  
 Dar ochii adevărați au fugit.  
 Nu întrebați de cetățile albe,  
 Porțile lor se deschid o singură dată  
 Și armonia străbate flăcările.“

(*Cetățile albe*)

Mai substanțială, sub raport liric, este cea de a doua reprezentare. De la prima la ultima poezie, Stelaru afirmă că nu este ceea ce pare-a fi, ci *altceva*, *altcineva*, un profet, un inspirat, omul, oricum, al unei ordini superioare rătăcit în regnurile inferioare de pe pămînt:

„Dimitrie Stelaru, noul Cristos,  
 Se va ridica lingă tine, rănit,  
 Scuiat, bătut, alungat,  
 Profetînd: «prea tîrziu —  
 Prea tîrziu, vierme golit»...“

(*Ora fantastică*)

„Eu m-am născut profet  
 În țara anilor,  
 În deznădejdea secolului douăzeci.  
 Cine mă urmează și nu plînge?  
 Cine mănîncă odată cu mine înțelepciune?“

(*Cetățile albe*)

\*

„Dumnezeu e soarele nostru, al stelarilor,  
 Frumosul înalt, vulturul artei.

Furtuna îi crește în groapa ei  
Și curcubeul îi seamănă blândețe ochilor.

. . . . .

Roadele noastre, aici, sînt pline de viermi,  
Dar inimile, rădăcinile stelarilor trec, albe  
Peste preoții sfinților aruncați  
În decorurile bisericilor.  
Noi sîntem aurul trecut prin foc —  
Mugurul ieșit din ghearele zăpezii.  
Ascultați-mă! Nu fugiți!“

(Cetățile albe)

Toate versurile se învîrt în jurul acestor imagini, uneori cu un discret aer metafizic. În legătură cu poezia filozofică din epocă, D. Stelaru vorbește și el de *Marele Absent*, de infinit, de *marea plecare*, de cetățile albe ascunse dincolo de cețuri, de aspirații și dezolări adînci în fața tăcerii ce înconjură cerul:

„Și nu e nimeni în fereastra sfîrșitului.  
Nu e nimeni. Ce dracu?“

(*Mare incognitum*)

. . . . .

„Sînt atît de singur, Dumnezeuule,  
Că-mi aud rădăcinile  
Cum se-ntorc în pămînt —  
În pămînt și-n moarte.“

(*Mare incognitum*)

Imaginea din urmă e, desigur, o parafrază după Blaga, alt poem — *Stăm alături (Cetățile albe)* — traduce, într-un stil mai liber și cu o imagistică rebarbativă, o idee de largă circulație în lirica romantică: poezia ca expresie a divinului, absolutului, poetul ca intrupare a geniului creator:

„Coboară din toate cărțile, aur al spiritului,  
Împărat peste norii turburi de bogăția risipitoare  
și binecuvîntată a ploilor —  
A fulgerelor, a vinturilor, a stelelor.  
Vorbesc despre tine, cu tine, tu care nu ești, care crești  
În covorul oceanelor, undelor; nu ești nicăieri;  
ești numai în mine —  
În inima mea, în sîngele meu clocotești.

Îți simt ochii, mai puternici ca trăsnetele,  
 ca vuietele nebănuite.  
 Ochii tăi sînt adîncuri, nu sînt deloc.  
 Numai pe mine mă ard.  
 Au trecut ani, au trecut zeci de ani, pînă cînd  
 Melodiile tale fantastice,  
 Universale —  
 Pînă cînd neliniștea, geniul ți le-am furat.  
 Acum sînt al tău.  
 Spirit din spiritul tău. Împărat din tine venit —  
 Alături de tine, călător în durerile și legile  
 aspre de lingă Înțelegere.  
 Stai aici unde stau eu. Nu mă omori.  
 Îți place, moarte,  
 îți place praful, nimicul!  
 Eu nu sînt dinafara ta. Nu mă poți ucide.  
 Stăm alături.  
 Stăpîni și prieteni.“

Însă adevărata originalitate a lui D. Stelaru trebuie căutată în versurile în care înconjură figurația geniului (tema Creatorului fiind tema esențială a poeziei lui!) cu o vegetație de alegorii insolite. Autorul *Cetăților albe* este un *primitiv*, un Rousseau-le Douanier, care transpune motivele romantice în mici tablouri naive și rafinate (un rafinement al elementului, o convenție a simplificării!) în același timp. Regnurile sînt deliberat confundate, planurile confesiunii se suprapun fără să prindem de veste. Din cer coboară strigoi în orbitele cărora se zvîrcolesc șerpi, țapi bizari dansează cu frumoasele nopții. Șapte fete bătrîne, *hotărîte*, *cefoase*, se plimbă într-un spațiu unde elementele reale trăiesc în vecinătatea cea mai bună cu fantomele. Stilul acesta naiv nu e lipsit de o anumită voluptate de a complica, sofistică tabloul: *atomi isterici*, *coridoare de kaos*, stoluri demoniace de *genii*, himere ce veghează pe stînci albe și pe stînci negre, *păianjeni lunari*, *îngeri verzui*, feluriți draci astuțioși, inventivi, a căror limbă o cunoaște doar *geniul* coborît pentru o clipă din noaptea lui și amestecat printre oamenii de rînd etc.

Frecvența numelor ciudate (Eumene, Eunor, Elra, Asena), ca și preferința lui D. Stelaru pentru ținuturi fantastice (*Împărăția lui Hell*, *Insula sunetelor*, *Tărîmul geniilor*, *Țara Chinului*, *Țărîmul gîndului*, *Muntele palid* etc.) și mituri abstracte (*Ne-*

*moarte, Moarte, Închipuire, Luminare*) au fost puse în legătură cu Poe. Comparația nu trebuie dusă, totuși, prea departe. D. Stelaru este un liric remarcabil, dar nu un liric intelectual. Traducerile din poetul american, ca și acelea din poezii satanici francezi (o oarecare înrudire cu simbolistii de factură baudelairiană este evidentă!), îi sînt, desigur, cunoscute. Mai solide sînt legăturile cu romanticii propriu-ziși, de la care împrumută, s-a văzut, o anumită schemă de reprezentare a Creatorului.

Într-un poem (*Odin*) apare și corbul, purtat de poet pe umăr în timpul rătăcirii lui prin Cetate. *Cetatea* însăși este o imagine frecventă (locul unde este exilat geniul, simbolul, așadar, al *ispășirii*!), ca și *Muntele*, care în mitologia poetului este spațiul *izbăvirii* (muntele palid își așteaptă *unsul*).

Nu trebuie, încă o dată, să căutăm în spatele acestor imagini o filozofie mai adîncă. D. Stelaru este un exemplu clar de poet care, acceptînd o convenție literară, face din ea o rațiune proprie de viață și de artă. Trăiește arta ca o viață și viața ca o artă. Masca devine propria lui expresie. Spiritul nostru este la început surprins, iritat de atîtea clișee, minuite, dealtfel, cu stîngăcie, apoi vedem că sinceritatea confesiunii le dă viață. Temele altora devin obsesiile profunde ale poetului. Cu aceste tipare în față, Stelaru vorbește de singurătate și iubire, de moarte și de ascensiunea pe care trebuie s-o facă cînd exilul lui pe pămînt se va sfîrși!

Un nume (și, negreșit, un simbol) revine cu stăruință în versuri: *Eumene*, un nume, s-a observat, cu cheie, compus prin alăturarea lui *Eu* de *mene*. Astfel de contaminări poetul mai propuse și altădată: *Fărăgînd* sau *Elra*, ceea ce înseamnă: *El era Ea*, cum aflăm în versurile următoare:

„Am căzut din stele unde visam  
Că un Înger iubeam,  
Înger aprins cu buzele tale  
Cu glasul de argint, moale.  
Dulce, ca Iubirea mea,  
Uitasem: *El era Ea*.”

(*Preamărire durerii*)

În privința lui *Eumene* este greșit, cred, a vedea în acest simbol o simplă proiecție a propriului eu. *Eumene* poate fi Poezia, dar și Iubirea, cum poate fi (sugestia o găsim în unele ver-

suri) *dublul* poetului, partea lui stelară, himerică. Iată, în *Moartea geniului*, sugestia acestei ambiguități:

„Ascultă vuietul adâncurilor dintre noi  
Cum crește în amurgurile lumii, ca o mare:  
Privește demonii acelor stele, goi,  
Înfiorați, goniți de ucigașa Luminare.

Cu buze împurpurate, tovarăș morților, de unde vii  
În ceața fiecărei nopți, lunateco?

Ești pasul meu de patru vânturi,  
Stăpîna, roaba, poezia.  
Așteaptă, voi veni curînd —  
Voi coborî bolnav în carul tău,  
În templul tău, închipuire.“

În alt loc, Eumene e numită *fiica* deșertului, *fiica* soarelui, *fecioara stelară*, în *Mare incognitum* Eumene e chemată să adune oasele poetului răspindite în toate vînturile, și, tot acolo, dăm peste această elegie în care sînt evocate forțele tenebroase ale cerului și victima lor, Eumene:

„Strigătul meu e sălbatic  
Ca viața pădurilor neumbrate,  
Unde numai fiarele și vînturile au pătruns —  
Strig către voi, legi ale cerului,  
Legi învrăjbite și pline de sînge,  
Aruncate între orele noastre numărate.  
Strig pentru sufletul Eumenei,  
Pentru Eumene, arbore tînăr,  
Lovit de trăsnetele miniei voastre.

Lăsați-mă, bolnav de visuri mari,  
Împodobit cu șerpi veninoși,  
Cu rădăcinile împrăștiate printre oameni,  
Dar ascultați-mi strigătul —  
Strigătul meu pentru Eumene.“

În *Ora fantastică*, într-o poezie intitulată tot *Eumene*, descoperim această frumoasă definiție a iubirii:

„Iubire, limpede singurătate,  
Orice cîntec e un deșert.“

În *Coloane*, imaginea se întunecă din nou: Eumene este un element nedefinit, în care poetul, rătăcind pe bulevarde, condus de zei tineri, își coboară inima (ceea ce înseamnă întoarcerea la identitatea originală, regăsirea *dublului* compensator în lumea visului — *Am intrat într-un înger*).

Lîngă Eumene, ca întrupare mai profană a iubirii, stă Herta, *fîca tirfei*. Ea are părul roșu și trupul ca o corabie de ivoriu. Inutil, poetul iubește acum moartea:

„Cetatea mea ostenită de singurătate  
Acum iubește moartea.“

(*Șapte vînturi*)

O altă Herta l-a părăsit și poetul își notează într-un chip mai limpede melancoliile:

„Aud ploile cum bat și păsările  
odinioară odihnite pe degetele ramurilor tale“ —

demne de un mare poet. Alta l-a decepționat, ceea ce va să zică în limbajul poetului că femeia și-a pierdut îngerii, îngerii feminității și ai visului, desigur:

„Nu mai ai îngeri pe umeri,  
amenințători, răzbunători, frumoși —  
poate în adînc unul mort  
și-a lăsat aripile uscate peste buzele tale  
dacă treci iubindu-te  
oarbă cum bronzul gol.“

Însă în clipe de euforie, D. Stelaru scoate și sunete mai înalte, ca în acest moment de *sinteză* (*Mare incognitum*) și, probabil, de conciliere:

„Dacă toamna cu picioare de rugină  
vine între noi, lujerii lumii,  
cum să nu-mi sun flautele  
și inelele pădurii nedormite?



Trec pluguri albe prin părul tău  
și toată ești frumoasă ca o rușine.“

Iubirea apare, în bună tradiție romantică, asociată cu *moartea*, temă pe care D. Stelaru nu o va părăsi niciodată (în ultimele volume ea este dominantă). În afara figurației obișnuite (*umbră mare a sfrșitului, rușine cosmică* etc.), reținem această confesiune din care se poate deduce că *Marea Călătorie* nu izbăvește geniul de tristețile obișnuite:

„De-acum trebuie să mor. Pământul și-a deschis rana  
Și întunericul a vorbit despre călătorie.

Voi rămîne lingă tine și nu vei ști,  
Alături de pașii tăi voi merge  
Ca un sunet îndepărtat și învins.“

Dar în acest tărîm negru luminează o stea familiară: Eumene, însoțitoarea poetului și pe celălalt versant al existenței sale:

„Singurătăți, înalte necuprinsuri,  
Stoluri demonice de genii  
zideau pustiitoare ceruri —  
clevetitoare vedenii.  
Și-n negura aceea, uimit  
de nimbul cîntecelor ambroziene,  
palida-mi stea am zărit,  
pe blînda mea Eumene.“

Versurile sînt acum pline, muzicale, de o stranie frumusețe, amintind de atmosfera *Himerelor* nervaliene. Dimitrie Stelaru are uneori intuiții cu adevărat extraordinare. Sînt clipele în care acest mare închipuit devine un liric conștient și stăpîn pe mijloacele lui de expresie. Poezia țîșnește atunci cu o rară forță din coasta poemului, pentru a intra după un timp, din nou, în întunecimea frazelor dezarticulate.

## CONSTANT TONEGARU

Mai aerian, mai himeric este lirismul lui Constant Tonegaru (1919—1952 înrudit prin nota de boemă și mister cu Dimitrie Stelaru, apropiat, totuși, de ceilalți poeți ai *generației pierdute* prin plăcerea de a vorbi cu ironie și bravadă despre lucrurile serioase. Critica a văzut în el un romantic întârziat, cu o dublă obsesie: *accvatică* și *astrală* (Vladimir Streinu). Șerban Cioculescu îl plasează în rândurile poeților anarhiști, cu o sensibilitate *villonescă* frînată de o ironie inteligentă. Însă tocmai inteligența ironiei e contestată de Al. Piru (*Panorama deceniului... 1940—1950*) care pune *Plantațiile* (1945), în descendența lui Minulescu și numește pe autorul lor un *elegiac de tip minor*.

De un romantism în adevăratul înțeles al termenului nu poate fi vorba, lipsindu-i lui C. Tonegaru simțul cosmic și o viziune mai înaltă a fenomenelor. Novalis dădea ca indiciu pentru fizionomia spiritului romantic preocuparea de a ridica detaliul la o perspectivă astrală, voluptatea de a *cosmiciza* viața comună. Dar C. Tonegaru, ca toți poeții trecuți prin cura de dezintoxicare lirică a avangardismului, arată suspiciunea cea mai mare față de mitologiile existente și supune în chip constant universul unui proces de *desacralizare*. Când *luna*, *însingurarea*, *moartea* și alte simboluri romantice intră în raza fanteziei lui, tendința este de a le persifla, traducînd adesea sublimul și tragicul în viziuni umorești. Îngerii lui poartă aripi de mucava, iar luna este comparată cu un ficat însingerat. Mai apropiat de romantism este C. Tonegaru în poezia evaziunii, însă și aici se observă încercarea de a orienta fantezia în clipa cea mai patetică a poemului spre teritorii profane.

Cu Minulescu, el are afinități mai sigure (exotismul, plăcerea pentru toponimii curioase!), se deosebește însă și de acesta prin ingenuitatea nefalsificată și un simț mai autentic al tragicului.

Că autorul *Plantațiilor* este, apoi, un spirit anarhic și cultivă cu tinerească infatuare un demonism de tavernă, nu mai încapă discuție. Locul reveriilor lui e adesea circiuma, cu măsurători teribili, gramofone tinguitoare și femei cu sîni verzi, ca în desenele lui Delvaux. Însă nici în acest decor poetul nu se fixează prea mult, plictisindu-se repede de o singură ipostază. Prin crăpătura geamului aburit de alcool, el vede o fișie de cer și îndată imaginația începe să fabrice continente noi.

În atingere cu mai multe formule poetice, C. Tonegaru e, în fond, un tipic poet de tranziție, cu improprietați uneori supărătoare de limbaj, însă inventiv și profund în reveriile lui astrale. Negația lirismului tradițional nu decurge la el dintr-o convingere adîncă. *Poeticul* continuă să-l fascineze și, chiar și atunci cînd vrea să ridiculizeze vechile mituri, operația nu-i reușește integral. Ironia nu ajunge niciodată la adevăratul ei scop: nu distruge obiectele lirice, le curăță numai de rugina tradiției literare. Ca dovadă e și faptul că pe Tonegaru nu-l părăsește de tot plăcerea de a scrie *frumos*. În ciuda belșugului de ironii la adresa făcătorilor de versuri frumoase, el își compune cu atenție metafora și nu ignoră nici unul din procedeele curente ale poeziei pentru a câștiga simpatia publicului. E limpede că, spre deosebire de Ion Caraion, Geo Dumitrescu, severi pînă la cinism cu lectorul de poezie, C. Tonegaru vrea să placă individului pe care, pe față, îl șicanează. Poezia lui are încă *inimă*, cînd întreaga poezie modernă încearcă să ferească versul de orice implicație sentimentală. Este cunoscută propozițiunea lui Rimbaud: „Superioritatea mea stă în faptul că nu am inimă“.

Spirit, totuși, modern prin limbajul disonant și neîncrederea programatică pe care o arată față de puritatea categoriilor (îrecvent e procedeul de a substitui tragicului grotescul și invers!), C. Tonegaru este, înainte de orice, un poet al *metamorfizei*. Regimul lui afectiv este instabilitatea, fuga de o identitate sigură (și, în compensație, plăcerea de a purta mai multe măști). Preferă materiile fluide, necorporale (*ceața, negura, aburul, fumul*), și alege adeseori ca decor pentru reveriile lui noaptea, cînd obiectele își pierd contururile precise, volumele devin difuze, elastice.

Reveriile alcătuiesc, mai întîi, un portret fantastic al poetului, tipul inconformistului absolut, identificabil pe toate meridianele și în toate fazele istoriei. La *omieșasesuteșiceva*, el luase înfățișarea hatmanului Mazeppa, rătăcitor în stepa Nogai, pe

la 1200 era cîntăreț pe malul Balticei și consuma, împreună cu prințesa Clara, ierburile aduse de Marco Polo; în China Meridională, mercenar, ucide un om galben, apoi, ștergîndu-și baioneta de sînge cu batista, intră să se închine în minăstirea *Sfînta Felicia*, unde o misionară cu bocanci și ochelari de baga cîntă *Ave-Maria* la clavecin. Mai uzat de poezie este simbolul lui Peter Schlemihl. C. Tonegaru se identifică și cu acesta, lansînd un patetic (și ironic) manifest contra civilizației uniformizatoare:

„Cetățeni,  
baricadați drumul cu sens unic  
și demontați omul robot —  
eu însumi semnez.

Eu,  
Cavaler al ordinului «Lancea lui Don Quijote».“

Toate acestea sînt, bineînțeles, niște notații fanteziste pe marginea cărților de istorie. Refugiul în timp este urmat și de evaziunea în spațiu. S-a comentat pe larg exotismul lui C. Tonegaru, văzîndu-se în el un substanțial protest liric contra limitării vieții individuale (Vladimir Streinu). E, negreșit, și o formă de protest, dar este și plăcerea poetului de a crea o geografie imaginară (Smakover, Helgoland etc.). Ea participă la o mitologie poetică mai largă pe care, voit sau nu, Tonegaru o prefigurează. Elementele ei sînt uneori nedeterminate, obscure, realizate prin simbolizarea noțiunilor comune: *Demonul Singelui*, *Piaza-Rea*, *Stăpînul*, *Cineva*, *Mîna*, *Marea*, *Cuvîntul de Sus*, *Glasul de Sus*, *Marele Temnicer*, *Cavalerul de Carne*, *Cavalerul Schellet*, *Cavalerul-Auster* etc. Intră, apoi, în terminologia lui C. Tonegaru un număr mare de simboluri gata făcute: *Olandezul zburător*, *Avesalom*, *Cain*, *Vasul-Fantomă*, *Marea de Safir* sau, pur și simplu, *Marea* (numită și *Marchiza*), zeitatea cea mai de preț a *Plantațiilor*. Toate acestea dau sentimentul unei fantezii proifice și arată un simț real al migrațiunii. C. Tonegaru este, putem spune, un *matein*, un adevărat *Pantazi* al generației lui. Limbajul poemelor este saturat de denumiri nautice, în compunerea metaforei intră totdeauna și un element maritim. Faptul inedit este că poetul păstrează și în aceste clipe de expansiune planetară o ironie cordială ce-l ferește să întîrzie în patetism. Poemul are atunci mai multe tonalități și

autorul zburdă pe deasupra ritmurilor, făcînd felurite gesturi comice:

„Pe Colorado am spus: «Pămîntul de pretutindeni nu prieşte oricui»; asta am spus  
lingă stîncile cu fruntea surpată în rugăciune inutilă spre cer  
şi acum sint poate ca gigantice teancuri de tomuri  
unde prin contabilitatea omenirii foşnitorii caută aurul  
clorotici ca Werther.

Cu mine mai era un biet arlechin ce se numea Oswald, arhivar  
din Sundsvall;  
ca profetul Iona a intrat în pădure — dar acesta n-avea carabină  
şi cască de plută pe cap —  
spunîndu-mi: Marea Baltică e profundă ca o idee;  
aici şi-n pădure nu plăteşti impozite şi lumea nu-i strîmtă ca un  
dulap.

Incert mă plimbam prin certitudini mormăind ca un tub de orgă  
la salahorii ce aruncau pe cheiul din Bahía cîte un cub de piatră  
ca pe un zar  
şi prin minte pădurea tropicală îmi scîncea ca o viaţă într-un cîine  
ce căuta omul cu miros de scrumbie, cîte o catedrală gotică  
de bizar.

La echinox a izbucnit revolta metişilor — un Gomez s-a proclamat  
amiral —  
în diagonală prin lume am însoţit umbra lui Oswald pînă la marginea  
tăcerii cum s-a dus  
pe lingă uluci de lumină sfioasă umblind ca o noapte tîrzie —  
peste Colorado atunci Soarele innobila stîncile cu mantii de apus.“

Însă portretul fantastic dinainte are şi un revers banal. E o  
tipică (şi romantică, aici) revenire din vis la realitatea existen-  
ţei comune. Hatmanul teribil nu-i decît un paşnic pasager în-  
tr-un tramvai aglomerat, condotierul rătăcitor prin *intermun-*  
*dii* e, în întruparea mizerabilă de fiecare zi, un funcţionar cum-  
secade pierdut prin bodegile oraşului. E, fireşte, o nouă misti-  
ficaţie, însă aceea ce exprimă, probabil, mai bine tempera-  
mentul de boem al lui C. Tonegaru. Boemul e capabil de isteţii  
mari, mai ales în domeniul eroticii, relatate în ton teribilist, băie-

țesc. La Brăila iubește o mulătră cu sîni fierbinți și mîini reci, în alte împrejurări Venera e hirsută și are pulpe pârtoase. Acest amănunt anatomic revine adesea în notațiile din *Steaua Venerei*. Alți poeți au cîntat ochii femeii sau părul, gura, sprîncenele etc., C. Tonegaru celebrează pulpele, pe care sînt tatuati sfinți concupiscenti:

„Pulpele cu sfinți lingîndu-se pe buze  
deschise m-au chemat să las viitorimii un chip,  
nu versurile oculte pe apă și nisip  
ce-mi cad din palmă noaptea ușor ca niște frunze“...

Tonegaru a introdus, dealtfel, în poezie detaliile anatomice, anticipînd în acest fel pe Nichita Stănescu. El vorbește de *aortă*, de *femur*, de *șold* și, firește, de *pulpă*, pe care, în chip ceremonial, jură, ca grecii pe Zeus: *Pe pulpa ta!*... Într-o situație mai delicată, cheamă iubita în grădină, noaptea, să-și joace *pulpa albă și plină* care, fierbinte, va lumina. Există indiscreții și mai mari („E tîrziu și aștept o femeie bălană / să-i sun cu limba pe pulpe / nervii pină la blană“), amestec de șmecherie și ingenuitate, ca și în poemele în care autorul se recomandă cu solemnitate:

„Sînt condotierul Tonegaru fără spadă,  
mi-am tocit-o ascuțindu-mi ultimul creion  
să scriu cum am dat în poezie cu o grenadă“,

sau:

„Ei, Tonegaru, alchimist al clarurilor de platină,  
amintește-ți de dansul de peste vămi, peste zodii...  
dincolo de pulpe ferigele creșteau miraculos  
pină la pieptul unde săltau două rodii...“

Frecvent apar la C. Tonegaru ingerii, însă nu în postura ortodoxistă din poemele lui Voiculescu. În *Plantații* ingerii au un regim special, ies sau intră în lucruri, se întrupează din aburii alcoolului și participă la expedițiile erotice ale poetului. Sînt niște ingeri fideli, la rîndul lor erotizați. N-au, în orice caz, o prestanță divină, din moment ce stau rebegiți de frig pe acoperișuri și beau apă din streșini ruginite (*Ruina*), înocă ca

peștii prin ceață, își trec prin ureche o ață și se prăbușesc într-un chip foarte prozaic:

„Îngerii căzuți printre coloane  
atîrnau morți.  
Sute în ciorchine.  
Smulși de-aripi, rupti,  
heruvimii toți atîrnau uscați.  
Înșirați pe sfori ca niște ciuperci,  
se ciocneau de vînturi cu zgomote seci.

Zeul murise: Avea marcă elvețiană.  
Deci marcă mondială cu zece rubine.  
Era numai cam vechi. Dovedise un lucru:  
Întors prea mult, poate de-un trecător,  
din el arcul ieșise ca niște intestine  
și banal murise. Deci:  
De sine nu era stătător.“

Ei apar într-o viziune mai ales comică (procedeu îl exersase și Arghezi), ca și alte simboluri sacre, de altfel. Sfîntul Duh umblă, de exemplu, în ciorapi albi pe ape (*Urechea lui Ulise*), iar ajutoarele lui Dumnezeu fură timbrele cînd cineva vrea să ajungă la el cu petiții (*Ziua Frumoasă*).

Viziunea devine uneori neagră, cu elemente de absurd în tradiția picturii suprarealiste. Un cadavru ține sub braț un motan negru-violet și se duce cu el la dentist să-i plombeze un dinte molar. Dricarii cu simbria neplătită își joacă, la răspîntii, *danturile*, pentru a cumpăra cercei de tînichea iubitelor. Fantome mari umblă prin oraș țînînd de mîini fantome mai mici. Un fitil stins crește din capul poetului; un caporal claxonează cu „pompa biliară / ce-i atîrna din pîntec, verde, afară“; în fine, oameni fără cap, veniți, probabil, dintr-o veche planetă, poartă pe spinare o lungă cracă „cu păsări cu inima din mecanisme / în cîntec aducînd somn mineral“ (*Inscripție*) etc.

Unele din aceste gravuri demonice sînt de un gust îndoielnic, iar acelea care au o mai mare coerență sînt pure parodii, ca următoarea transpunere a *Corbului* lui Poe într-un peisaj de bilci bucurăștean:

„Nu știu cum dracu făcuse domnul cu gambetă,  
avea în baracă o cușcă cu tigri lihniți  
ronțăind printre gratii oase de vacă

și-n fund mai era un loc cu galben drapat  
unde corbul celebru, nemișcat, croncănea:

— Nevermore!

Pe pînă era zugrăvit undeva Edgar Poe.  
O lichea îți vorbea despre el:

— Edgar Poe?... bețiv american,  
născut în cutare și mort în spital,  
a fost poate și gangster,  
dar precis a redactat «Graham's Magazine».

Duminica oamenii sînt deștepți,  
se plimbă pe bulevarde, merg la cinematograf,  
cite unii la bilci vin să vadă tigrii din Bengal  
născuți captivi la Huși sau Focșani  
și corbul din poema de peste ocean.

Odată un nebun fugit din spital  
în haină pestriță și coif de ziar  
a vrut corbul să-l fure.

A fost bătaie, comisar și scandal  
și tot mereu la intrare te invită un olog,  
corbul fiind împăiat, domnul cu gambetă era  
ventriloc.“

Sînt și versuri mai puțin prefăcute, mai direct lirice, ca în  
această elegie rămasă în manuscris (publicată de Barbu Cioculescu  
în ediția din 1969, E.P.L.):

„— Tinere, care împlinești numai cinci sute de trepte,  
aici toate lucrurile au miez de cenuse,  
sînt albe doar stelele cu colțuri drepte  
și parcă scriștie în ceruri o ușe.

Spune-mi de unde vii,  
să-ți spun unde greșit te duci —  
mi-e cuibul tîrîtor prin bălării  
cu care glezna moleșită ți-o încurci.

Cuvintele nu-ți mai sînt grele, nici destule,  
ape negre le trag înapoi și le spală;  
plouă pe aceste singurătăți, cîinii încep să urle,  
ființa noastră nouă în veci cu patru picioare se scoală.



Trece iubita fără să ne cunoască prin leșie —  
pînă la măduvă sintem uzi.  
Desperată strigă dragostea jumătatea ei vie,  
cum caută pînă în zori cu părul aprins, nu auzi?“

Cînd Tanegaru nu se mai ia în rîs și lasă confesiunea să se desfășoare normal, poemul poate pluti și sub ceruri spirituale mai înalte:

„Miniat pe cîntecul ce lincezește să fie,  
în loc de arcuș un bici răsună pe cutie,  
iar dincolo de zid umblă pe mare  
o trombă-n forma unui semn de întrebare.

Care mister se chinuie înăuntru, oare,  
și vrea prin crăpături să treacă-afară,  
cum iese prin urechea acului o sfoară,  
cine sub talpa Ta la înălțime vrea să zboare?

Corăbii argintate în poarta depărtării pier  
pe unde într-un fluviu lat de-o milă  
păsări cu ochii mici din boabe de piper  
vin să ciugulească focul din lentilă.

Și Luna se dizolvă pe vitrină  
și oceanul urcă încet pe far,  
se apropie de buze, Doamne, și mă-nchid  
în gustul Tău amar.“

Însă atîta aer metafizic obosește și poetul se întoarce cu plăcere la comentarii mai vesele, în stilul grav și fanfaron pe care îl cunoaștem. Temele cosmice mari sînt tratate cu familiaritate (C. Tonegaru precede aici pe Marin Sorescu). Stingerea universului, de pildă, temă fundamentală pentru romantici, e pusă în *Plan-tații în legătură cu o ... gripă astrală (Alegorie generală)*. În lumea astrelor se întîmplă, dealtfel, lucruri scandaloase. Un duh *cărunt* și *trîndav* cuprinde în palme Luna, apoi pierе în spațiu, stelele se plimbă ca niște balerine, pelerini ciudați întunecă orizontul (*Noap-tea*). Magdalena („păsărică fără pene și cu creier puțin“) doarme sub laba lui Dumnezeu și un Duh Negru stă zăvorît într-un album (*Trompeta astupată*).

În lumea mărunță de jos minunile sînt, tot așa, fapte curente. Din vena aortă, se aud suspine profunde, prin artere trec victorioși la trap („convecși și concavi“) toreadorii. Poetul pune *perla*

(lui) neagră de la ficat la colierul iubitei și aleargă tinerește, cu  
cite un arici pe obraz, să surprindă răsărirea șoldului ei luminos.  
Cavalcadă romantică în viziunea umorului negru:

„În loc de barbă cu o sută mii de brice,  
prin pomi călărind umed și crud,  
pe fiecare obraz cu cite un arici,  
chipul meu eră un satelit,  
o planetă mai lângă cer,  
legănându-se țepos ca un fruct de la Sud.  
Numai tu erai Soarele —  
numai șoldul tău luminos;

după el se ținea inima unui conifer într-un silvan  
și din mîinile lui răsturnate  
mustea rășina, ca pe dulapurile cu miros de munte,  
și un cal înaripat de nu știu cite ori  
trecuse peste pomi, călcîndu-mă pe frunte.  
Din sinii cirni ies încă spice răscolate  
și plini de melci pe gură veniți din subțiori  
mai sus de vinturi călărețul așteaptă  
făptura ta cu pinten fierbinte s-o străbată.“

## ION CARAION

Ion Caraion (n. 1923) aparține, împreună cu Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu, Radu Stanca, Ștefan Augustin Doinaș și alții, *momentului spiritual 45—46*, la configurarea căruia iau parte scriitori veniți din mai multe direcții estetice. O prelungire mai întâi a suprarealismului (Gherasim Luca, Virgil Teodorescu, Gellu Naum) și încercarea de a uni, după modelul lui Aragon și Eluard, dicteul automatic cu dialectica marxistă (manifestul *Dialectique de la dialectique*) în niște poeme sistematic dificile; tendința, apoi, de a moderniza miturile într-o lirică programatic clară și muzicală, vizibilă în baladele lui Radu Stanca și Șt. Aug. Doinaș, grupați în *Cercul literar de la Sibiu*; mișcarea, în fine, inaugurată de tinerii poeți contestatari din București în timpul războiului, la revista *Albatros* și alte publicații, caracterizată în genere prin dorința de a subiectiviza poemul și de a-i impune un limbaj liber, fără preocupări de *artă*.

Nota comună a acestor tineri, sensibilizați de război și dezamăgiți de vechile tehnici poetice, e spiritul de contestație, manifestat în toate domeniile. O energică, juvenilă negație a valorilor admise de școală. Poemul devine o confesiune legată de întâmplările imediate și animată de limbajul străzii. Însă atîta dispreț pentru artă nu putea duce decît la o nouă artă poetică. Estetica literaturii moderne (o estetică a *rupturii!*) s-a format, în fapt, prin acumulări succesive de negații, prin refuzul principial de a accepta o doctrină cu valoare de model. În acest spirit, tinerii contestatari de după război refuză să facă o poezie a *poeticului* și caută cu precădere temele antipoetice, cuvîntul impur, incitant.

Ce s-a întîmplat cu această generație de scriitori se știe. Unii au dispărut de pe scena vieții literare, încheind prea devreme o revoluție artistică ce se anunța interesantă. Alții au reapărut după

aproape două decenii, și reafirmarea lor a contribuit la resurecția poetică din deceniul ce s-a încheiat.

Avem sentimentul că Ion Caraion a trăit mai mult decât oricare altul destinul generației lui. Primul volum *Panopticum*, (1943), apărut la doi ani după *Aritmetica* lui Felix Anadan (Geo Dumitrescu) și cu doi ani înaintea *Plantațiilor* lui Constant Tonegaru, afirmă cu mare gravitate *temele* generației: contestarea valorilor constituite, negația *poeticului*, coșmardescul, terifiantul vieții comune etc. Originalitatea lui Ion Caraion stă, mai întâi, în concretizarea violentă a limbajului. E, probabil, punctul extrem pe care îl atinge un proces început mai înainte în poezia noastră și care constă în desființarea totală a granițelor dintre noțiuni în domeniul imaginarului. Abstracțiunea cea mai pură poate intra, atunci, în combinație cu vocabula ce exprimă materialitatea cea mai adincă. Metafora nouă rănește sensibilitatea individului hrănit cu lecturi clasice, scandalizat în cele din urmă de un procedeu pe care îl găsește facil și rebarbativ: e tocmai ce așteaptă poetul, care disprețuiește — ne avertizează într-un poem —: „cumințenia reumatică / a inșilor bolnavi de centimetri pătrați“. Spre disperarea acestora, va spune, deci, *fițele serii*, *subsuoara vorbelor*, *ciorchinii spaimiei*, *bocancii cerului*, *ciorapii vremii* și va atribui lucrurilor însușiri ce se atribuie indeobște ființelor: vitrinele *se cată-n buzunare*, fintinile *se miră cu brațele la gură*, *steapa își face ghetele*, *luna își sumete poalele sau își pune fustele*, *buruienile își ling bubele* etc.

Procedeeul nu este cu totul nou, *integraliștii* (Voronca, mai ales) au abuzat de el; nou e doar gradul mare de concentrație a imaginilor în spațiul poemului. S-a vorbit, în acest caz, de o tehnică bazată pe transferuri antropomorfe (Al. Piru) și observația este adevărată. Însă dacă acceptăm că tehnica exprimă o viziune, atunci antropomorfismul mi se pare a fi subordonat unei experiențe mai profunde: aceea pe care Paul Eluard o numea *desensibilizarea universului*. Liricul modern nu mai acceptă ideea unui univers poetic natural și supune unei operații (operație inversă *incantării* romantice!) de demitizare a obiectelor artistice tradiționale. Luna, lacul, floarea etc. întâmpină ironiile cele mai crude. O formă de depoetizare a cosmosului este supunerea elementelor pure, aeriene, unui proces violent de concretizare. Cosmosul revine la o materialitate confuză, prebiblică. E ceea ce sugerează poezia lui Ion Caraion (cea din *Panopticum* și din volumele ulterioare:

*Omul profilat pe cer*, 1945, *Cîntece negre*, 1947), sufocată de lucruri, acoperită de un cer din care au dispărut toate astrele luminoase:

„Mă trag în mine simplu ca-ntr-un scrin  
de timp, în care marea-ntreagă-a deșertat  
tot griul unui cîntec neiertat  
și toată cerga linului festin.

Din primul început de melc rotund  
m-aduc toți șerpii apei îndărăt,  
cu drumu-n briu, cu singele-n omăt,  
trec fierării de ceruri fără fund...”

Vom vedea și în alte poeme că *retragerea* pe care o anunță aici poetul nu e întimplătoare: ea constituie *figura* poeziei lui Ion Caraion, reacția lui intimă în fața unui univers compact, de o grea materialitate. Citim într-un vers: *ne-au omorît bolovanii*, iar în altul: *cerul curge murdar din streșini pe burlane*. Chiar noțiuni imateriale, ca timpul, singurătatea, disperarea, capătă la el o densitate strivitoare: timpul se *scămoșează*, solitudinea se *scorojește*, aerul — în genere fluid, transparent — devine *viscos, cleios*. Poetul este, pe scurt, prizonierul materiei:

„Mă cunosc toate lucrurile,  
Nu mai sînt liber...”

și înția lui mișcare este să se ascundă, fără să-l părăsească irita-rea, deznădejdea agresivă (cu această stare de spirit sînt scrise toate versurile).

Există și reacția contrară (în poemele de tinerețe mai ales): sfidarea, provocarea universului, în stilul insolent, teribilist al generației. Într-un loc poetul tratează pe Dumnezeu de escroc, în altele dă avertismente serioase umanității. Un spectacol de mizerie pitorească și plictis autohton îi smulge o sudalmă nu mai puțin autohtonă: „Arde-te-ar focul, tablou nenorocit din Orient și provincii”. Nu sînt iertați filistinii, înțelepții conformiști ai veacului, desemnați de poet printr-o vorbă crudă: *scribe ale lumii*.

În fața unui spectacol atît de lamentabil poetul promite că se va sinucide (*Omul profilat pe cer*) sau că va distruge toate mitologiile. Privind în ochii iubitei, vede *cadavrele unei epoci epuizate*. Dealtfel, femeia e *pitică* și *cenușie*, pe deasupra, *stearpă*. O senzație copleșitoare de degradare, de fum, de putrezire a mate-

riei. Un semn e *mușia* ce crește pe ziduri. Orașele sînt, ca la Bacovia, atinse de cangrenă. În carnea spiritului crește o floare bolnavă.

O dată săgeata trimisă în direcția vînatului, arcu revine la poziția inițială. Materia provocată, insultată, nu se lasă stăpînită. Spiritul simte din nou, după o clipă de zbor, de emancipare, teroarea monștrilor ascunși în lucruri. Poetului nu-i mai rămîne atunci decît violența disperării, accentuată printr-un limbaj voit antipoetic, prozaic la culme. Ion Caraion zice: *bălos, gilci, scălbmb, beteag, terci, bițtie, țopăie, chiup, țirloaie, learcă, fistichie, fonfăie, ghionț, costeliv* etc., în așa chip încît, dacă ar trebui să găsim pentru poemul său un echivalent în lumea animală, n-am ezita să alegem ariciul. Poemele lui au țepi, se deschid pentru o clipă, apoi, la cea mai mică atingere, se transformă într-un ghem de ace veninoase.

Estetic, efectul este de mai multe feluri. Luat separat, unele imagini plac, altele nu. Cînd Ion Caraion scrie *ghionț costeliv de lumină* sau compară pe Isus cu un biscuit uitat în ciorap (*Necunoscutul ferestrelor*, p. 283), spiritul nostru se retrage ca în fața unui lan împrejmuț cu sîrmă ghimpată. Ca să aflăm ce se ascunde, totuși, dincolo, trebuie să încercăm să privim prin această grilă incomodă. Imaginile, redondante, creează în totalitate o atmosferă, o stare de spirit la care trebuie să ne adaptăm pentru a nu nedreptăți, printr-o lectură inadecvată, versurile substanțiale ale lui Ion Caraion.

Moralmente, ele se hrănesc dintr-o neliniște perpetuă, amplificată de senzația de frică existențială, ca în această *Crepusculară*, „duhovnicească“ lui Ion Caraion:

„Hei! cine-nșală crîngurile? Cine  
s-a strecurat pe urma mea-n odaie?  
Mă uit la lună, luna se despoaie...  
Întreb tăcerea, ride-un mărăcine...

Guzganii jerpeliți de-alergătură,  
cu nările căscate-n bătălie,  
pîndesc din colț o pradă ce-ntîrzie  
de prea mult timp și timpul tot n-o fură.

Și totuși e-un străin intrat de-aseară.  
Mi s-a părut că-l văd întîi la ușă,  
pe urmă-nzorzonat ca o păpușă  
s-a tot zbătut, dar nu putea să moară.

Și nici acum nu-i mort... Mă mai cuprinde  
din cînd în cînd cu ochii, cu disprețul,  
ca un tâlhar ce nu și-a vrut județul  
pe-acest polog de paie și-ntre grinde.

Atîtea-ncep și nu le știm sfîrșitul...  
Neterminat rămîne-n urmă visul, —  
copilăria-și cheltuie caisul  
și-obrajii-și beau, de-aseară, asfințitul.“

Întreg ciclul *Tîrzia din țara vînturilor*, de un lirism substanțial,  
stă sub semnul spaimei și al însingurării. *Ariciul* s-a retras din  
nou în lumea lui de tenebre, după ce, într-un moment de liniște,  
îndrăznise să privească seninătatea cerului. Sint, aici, versuri pre-  
vestitoare ca un oracol:

„Lebedele nu-mi știu zarea.  
Cerule nu mă mai conține.  
Cînd și cînd, doar dispararea  
Intră-n lepedea din mine...“

\*

„Viața mea a fost o cenușăreasă  
care nu și-a mai găsit condurii...“

\*

„O! ca Saul, temător doar de dumnezeul care trece,  
mă bucur numai de greșelile pe care n-am cumpănit să nu le fac...“  
„Mai tîrziu, mai tîrziu, după ce nenumărate ne fură potecile-n  
lume,  
după ce schimbătoarele fețe de oameni coșmarurile de chipurile  
noastre și-au ancorat,  
singurătatea s-a-ndrăgostit de fiecare ca de-un continent scufundat,  
dar dedesubt nu mai locuia nimeni și — cenușii — anotimpurile  
atirnau ca niște gume“...

\*

„E-n noi o spaimă care nu mai pleacă  
Și-o poartă peste care n-om mai trece...“

Tendința volumelor ulterioare (*Eseu*, 1966; *Dimineața nimă-  
nui*, 1967) e de a închide confesiunea în broderia savantă a ima-  
ginilor. Poetul dă sentimentul că scrie nu pentru a dezvălui o

experiență trăită, ci pareă pentru a o uita. Flacăra tragediei s-a mistuit în zonele adinci ale ființei și ceea ce iese acum la suprafață nu e decît cenușa unor vechi suferințe. Însă insistența pe care poetul o pune pentru a împiedica izbucnirea liberă, directă, a confesiunii nu poate să aibă decît efectul contrar. Cititorul are sentimentul că versurile închid o parabolă. Ulise, evocat într-un poem, este un simbol din categoria de mai sus. Un Ulise tragic, nevictorios, traumatizat de peregrinările lui:

„Am uitat undeva o parte din mine...

. . . . .

Fără mine întreg mă voi prăbuși.  
Fără mine întreg nu mai sint eu...”

Biblicul Lazăr care, revenit în lume, nu mai cunoaște pe nimeni, condamnat fiind, acum, la eternă singurătate, e alt simbol (*Lazării morții*). Singurătatea e, dealtfel, tema versurilor mai noi ale lui Ion Caraion, și asupra ei meditează în ciclul *Cele patru cercuri ale singurătății*. Cele patru cercuri sînt *Dragostea, Muzica, Dumnezeu și Neliniștea*. De ce Muzica, de ce Dumnezeu? Muzica pentru că lumina și cîntecul plutesc peste „gravele cavouri”, Dumnezeu pentru că, într-un timp ros de incertitudini, nici nostalgia de divin n-a mai rămas curată:

„O! cel puțin de-ar fi răspuns frumos / prăpastia de dor ce ne desparte.”

Poemele adoptă din cînd în cînd un ton mai direct, flacăra durerii pîlpie de două-trei ori la suprafață, ca limbile de foc de pe comorile ascunse în pămînt:

„Singurătatea s-a-mpărțit în două.  
M-am izgonit pe rînd din fiecare,  
Să nu mai fie nici rugina nouă,  
Nici forfota bătrînelor pojare.

Ne despărțeam.... O! cine mai întreabă  
de cei ce nu-s? de cei ce-au fost pe vremuri?  
Mulțimea vinde îngeri la tarabă  
și arlechinii mor în Bethleemuri...”

\*

„Eu am prelungit lumea cu durerile mele.”



„Îngerul meu e durerea.“

„Am trecut pe lângă tine, Doamne, ca pe lângă un  
zid părăsit.“

„Vislesc în mine, vislesc în singurătate.“

Poemele nu sînt însă atît de unitare pe cît am arătat noi și nici nu se mențin în cadrul unei unice teme. Horbota de imagini ascunde și alte sugestii, și nu e o surpriză să vezi că un poem de meditație socială sfîrșește prin a fi un poem de dragoste. Împresia este că Ion Caraion repune, fără încetare, totul în discuție. Nu se poate vorbi atunci de o *evoluție* în poezia lui, de o înlănțuire de teme, de epuizarea unui subiect într-o carte și de abordarea altuia în culegerea ce-i urmează. Poetul redebutează de fiecare dată, reia în noul poem tema pe care tocmai a părăsit-o în cel vechi. Versurile, în totalitatea lor, constituie o confesiune tulbure, disonantă, cu multe riuri ce curg pe sub pămînt, cu ieșiri scurte la suprafață. Reținem, din asemenea sclipiri, pastelul (e un fel de a-i spune astfel) din *Uverturi și ferigi* (vol. *Eseu*), scris de un Voiculescu laic, mai aproape de metamorfozele lucrurilor:

„De zeități forestre solar mișunătoare  
se-ncercuie tăcerea pe care-o sparg topoare  
gigantice. Și-n urma corhanelor lăsate  
pentru o clipă-n pace, mirajul intră-n sate.

E-un miez de somn de iepuri ori forfotă. Iar ferigi  
culeg în evantaie bureți murind eterici.

Prin sufletele încă, sub haină, găurite  
ies păstrăvii în crivini cu cîinii de la vite.  
Își scarpină o capră (și-i umedă de soare)  
de coji de carpeni rapăni văratica ei floare:  
adolescenți de aur jucîndu-se-n pășune,  
arbuștii ling mirarea din cornul caprei brune  
și-aproape totdeauna — cînd stă funicularul —  
vin muștele de seară și pleacă păsărarul,

cu simplitatea calmă a mării ce-și bea-n fum  
— din ce în ce mai multe, meduzele...

Oricum,  
prin tigva unui rege (sub scoica spartă-n două  
a cerului) deasupra tăcerii, cerul ouă  
nedumeriri sau stele de zinc; la care latră  
cantoanele din ciinii pădurilor de piatră.

Și latră nemișcarea prin zloata ca tutunul,  
când nimeni nu le-aude păianjenii și viața,  
fugiți cu botul umed, frenetici, cite unul —  
la arborii pe labe, din cețuri, dimineața.“

Pentru că am vorbit de Voiculescu ca un posibil punct de  
reper, să mai cităm (pentru versurile vechi) pe Bacovia (*Cangrenă*),  
Arghezi (*Nevinovăție* și, în genere, poezia limbajului pur). Un poem  
cu ritmuri mai alerte (*Abur*) amintește de lirica boemei simboliste:

„Tu n-ai să mai visezi tîrzii seraiuri,  
Eu n-am să mai cobor din tavernale;  
pe sinii puri ca două catedrale  
vor putrezi liturgice alaiuri“...

Un altul (*De la un timp*) leapădă armura imaginii baroce și  
dă discursului o notă de patetism, atât de rar în lirica lui Ion  
Caraion, sistematic retrasă în ea însăși:

„Ai văzut femei înșelate, servitori  
fugind cu stăpînele într-o metropolă străină,  
ai văzut bărbați trăind cu fiicele lor  
și mame iubindu-se cu fiii mai mari  
în lupanare, iar apoi întorcîndu-se acasă,  
ai văzut gînduri prefăcute în cenușă, civilizații,  
spitale, judecători, ură, închisoare,  
fete aruncîndu-se în viață pentru o noapte de dragoste,  
familii năruite, curente sociale năruite, pervertiri,  
trimiși la canal: amanți și guvernatori și metrese,  
sinucigași tineri, popi tilhărind, doctrinari care se reneagă,  
o grea ereditate apăsînd cuvintele,  
oameni întorși din războaie cu obiceiuri ciudate,  
cocoși sălbatici zburînd peste sat,  
ai văzut principii, decrete, argumente și mase,

ai văzut societăți, flote — iar la urmă dezastre... dezastre...  
copii năuci împinzind străzile primăvara,  
industriași puternici sfirșindu-se în brațele cocotelor —  
pe cînd armate, murind, le cucereau loc în istorie,  
ai văzut griu, cetăți, dejecții  
și ai mers mai departe, și ai crezut mai departe,  
și n-a știut nimeni că-n noi sînt probleme și sînt conștiințe  
și nimeni n-a înțeles că moare o fiară cu ochii plini de dragoste  
în vocile noastre, totdeauna,  
și că vine o zi în care o să aflăm în sfirșit  
pentru ce, cîndva, generațiile dinaintea noastră — de la un loc —  
n-au mers mai departe și n-au crezut mai departe...”

*Cirțița și aproapele* (1970) concentrează lirismul și dă o mai mare libertate confesiunii. Ion Caraion scrie acum poeme scurte și arată în mai mare măsură plăcerea de a se juca, în stilul copilăros al lui Arghezi, cu rimele („O sabie / avea scabie; Poseidon / locuia într-un bidon; conopida, / cu omida; colbul — pe bust / Dezgust“ etc.). O poezie: *I3* e o juxtapunere de vocative, un descîntec în care rotirea cuvintelor dă o senzație de lamentație și amărăciune:

„Timpule hanule pragule  
abure viezure zgrunțure  
blîndule mutule lemnule  
valule cîmpule timpule  
numenule numenule  
templule vîntule orbule  
drumule surdule risule  
frumoaso altule dorule  
cîmpule prinsule gîndule  
pragule visule simplule  
părere iubito timpule  
beato dragule prostule  
altule frumoaso orbule.“

Versul se simplifică și, deși poetul nu renunță la tehnica lui de a pune cuvintelor un dinte foarte incisiv, se observă tendința de a dezorna menta poemul, de a-l apropia cît mai mult de puritatea

ideii. Aerul în care cresc versurile e mai rarefiat și amărăciunea lor mai abstractă:

„Oboseala m-a-ncolăcit ca o reptilă.  
Aerul se tîrzie și arde.  
Curpenii tineretii, în hoarde,  
îmi licăre prin oase. Mi-i rău și mi-i silă.

Am văzut lumea și-am văzut ideile.  
Singurătatea îmi urcă la gît.  
De-atita-nsingurare și de atita urît  
își prăfuiiau bolțile curcubeiele.

Aplecat peste mine ca un pom  
deasupra gîngăniilor care-i mîngie haina,  
fiecare spînzurătoare-și visează un om  
și fiecare jivină, taina.

Cu zările și epitalamii  
de-a valma, pe umeri, sub leaturi —  
vislași năzărind spre uscături,  
ne-neacă pustiurile anii.

Destrăbălatele vînturi încalecă șesul.  
Timpu-i de piatră și iarbă.  
Această inimă niciodată n-o să mai fiarbă:  
i-am ascultat înțelepciunile și-i cunosc  
înțelesul...“

Tema mai generală a poemelor de acum este conștiința ireversibilității sau, în termenii poetului, sentimentul tîrziului. „Pentru mine — spune el undeva — nu mai e nimic tîrziu. Totul e tîrziu.“ O senzație discretă de întomnare, de lincezeală a lucrurilor, o scîrbă *filozofică* de nimieniciile vieții:

„Stătut e cuvîntul, iar lacrima — fadă.

. . . . .

O scîrbă de viață cu febre și come  
lincezește în mine din nu știu ce veac!...“

dorința, în fine, a poetului de a se închide într-o singurătate  
adâncă unde să-și poată toarce în liniște tristețile:

„Din frumusețea noastră rămîne moartea și nostalgia,  
Singuri în speranță, singuri în deznădejde,  
Singuri în iubire, singuri în ură,  
Singuri în singurătate...”

Apare în demersul liric al lui Ion Caraion o *figură* nouă: detașarea. Pentru prima oară el nu se mai simte prizonierul lucrurilor, nu mai este implicat atât de hotărît în viața lor obscură. O senzație inedită încearcă: eliberarea de înlănțuirea causală a elementelor. Obiectele nu intră în coliziune, nu se întrepătrund. Plutesc paralel, se evită, într-o stare neașteptată de imponderabilitate: „lucrurile și ființele trec unele pe lângă altele fără să se vatăme”... Cu această perspectivă, poezia se purifică, devine, fatal, mai limpede și mai aeriană.

## GEO DUMITRESCU

Cu un umor mai caustic și o imaginație mai malițioasă, Geo Dumitrescu (n. 1920) arată aceeași iritare față de retorica poetică tradițională. *Literatura* sub formele ei patetice, solemne, transcendente, va fi ținta ironiilor în *Libertatea de a trage cu pușca* (1946), fișa de temperatură morală a unei generații. Negația poeticului nu îmbracă totuși forme anarhice. Sintaxa poemului este normală, confesiunea limpede, coerentă, autorul manifestă chiar o ușoară pedanterie în organizarea *discursului* liric. Din confruntarea cu vechea retorică se naște, așadar, o retorică nouă. Jean Paulhan citează, într-una din cărțile lui, cuvintele înscrise pe placa fixată la intrarea în grădina publică din Tarbes: „Il est défendu d'entrer dans le jardin avec des fleurs à la main” — și trage concluzia că inscripția se potrivește și pentru grădina literelor moderne: *artele noastre poetice sînt făcute din refuzuri*.

Adevărat, dar refuzul se transformă în cele din urmă într-o opțiune sau, pentru a folosi în continuare parabola criticului, cel ce intră cu minile goale în grădina literelor va ieși totdeauna cu un buchet de flori de stil în mână. Mai este, apoi, un adevăr de ordin literar, semnalat și la noi și în alte literaturi: poezii veniți în urma suprarealiștilor încearcă să dea un caracter organizat protestului lor liric. Spiritul negator se structurează în măsura în care se *decodifică*. Poezia tînă ră din jurul anului 1940, sub presiunea, poate, și a evenimentelor istorice, dar și ca urmare a unei evoluții firești, începe din nou să comunice. Ea continuă să hărțuiască pe cititorul comod și să ridiculizeze inerțiile literaturii, dar face acest lucru în chip inteligibil, cu o mare varietate de procedee. Geo Dumitrescu folosește inteligent ironia. Este un ironist, ceea ce vrea să spună un sentimental, un patetic mascot. Întia lui preocupare e să ia în deriziune *obiectele* sacre ale poeziei tradiționale. Începe cu chiar ființa poetului, comentată în acești termeni profanatori: inima — „o gămălie de chibrit“, creierul — „un

aparatură sacră și concret“, gândurile — „o claie informă de rufe murdare“ etc.

Vine la rînd *literatura* cu clișeele ei prestigioase: iubirea, moartea, viața transcendențială etc. În ochii poetului, acestea nu se bucură de nici o stimă. Le numește „patetice, moi și dulci lamentări“ și anunță că „sînt atîtea lucruri din care poți face o poezie“. Nu altceva cer poeții ca Desnos, Raymond Queneau (cu lirismul ironic și fantezist al acestuia Geo Dumitrescu are oarecare afinități). Autorul *Libertății...* indică, de exemplu, ca elemente posibile de meditație poetică *musca, pelagra* sau cele patru picioare ale patului său. O glumă, firește, dar și convingerea că poezia poate să valorifice relațiile ei cu lucrurile comune.

O sursă inepuizabilă de ironie e pentru Geo Dumitrescu cosmosul, spațiul sacră al evaziunii lirice de totdeauna. Pentru ochiul rău al poetului, cerul nu-i decît un bordel unde se petrec fapte rușinoase:

„Știți, nu-i adevărat nici că stelele au colțuri —  
le-am văzut eu cu ochii — pe onoarea mea!  
Erau rotunde, buhăite și murdare  
și nici una din ele nu se mișca.

Luna, obeză și colerică, se dezbrăca pentru noapte.  
Părea că se ține acolo un dialog cu calmă disperare:  
îmi venea să strig ca de la galerie:  
— Mai tare, pentru Dumnezeu, mai tare!...

Norii fluturau pelerinele lor cenușii, zdrențuite,  
cu ridicole elanuri medievale,  
nu se vedea nici un alcov unde bătrîna libidinoasă  
și-ar fi putut ascunde nocturnele hemoragii banale.

Curînd apoi a trebuit să-mi acopăr ochii:  
un nor masiv s-a depus masculin peste flasca grămadă de sex —  
dedesubt, luna se mai vedea doar o felie  
pentru ochii muritorului perplex.“

În stilul acesta umoresc și crud e scris întreg volumul. Nu e cruțată nici iubirea, prezentată cu o fantezie neagră. În grădina publică, liceanul întîlnește o femeie cu ochi obosiți și buze de anilină, care-l întrebă profesional: „Mă iubești?“ Apoi adoarme, și cînd se trezește, constată că și-a pierdut pălăria. Într-un voiaj cunoaște o țărăncă de 14 ani și se gîndește s-o aibă „numai pentru

a mă gândi superior la prostia soțului tău când îi spun cu pervers zîmbet afectuos: salutare“ (*Ipoteze*).

Altei femei îi promite o mașină aerodinamică „de treierat“ și o viață casnică prolifică:

„...Seara, în vatra caldă, cu buzele pline de mămăligă, nădușiți,  
vom face copii,  
ca să se îplinească Scriptura,  
vom face copii mari, proști și frumoși,  
ca să ne anime și să ne păzească bătătura.

Cînd l-oi dovedi pe Mărin Mierlanu cu vacile în cositură,  
tu sări de mi-l scapă din mîini, ca să nu intru în pușcărie;  
tot așa, cînd l-oi prinde pe boier că se uită prea lung la tine  
sau că îți dă țiroale prin vie.

Pînă atunci am să mai scriu, despre tine, cîteva versuri,  
pînă ce-oi cumpăra mașina de treierat scumpă și ciudată...  
Mă gîndesc însă că, oricît ar fi de nefiresc și de rușinos blestem  
de oraș,  
eu, draga mea, n-am să te pot bate niciodată...”

Sînt, în fine, și momente de candoare. O fată mai pură se cheamă Violaine și poetul declară c-o iubește „evident“, ceea ce nu este totuși un motiv s-o lase să-și spele mîinile „în apele sufletului“ (*Poem final, Banală*). Violaine nu-i intelectuală și nu înțelege capriciul pedant și citadin al poetului. El suferă de actualitate și are o părere cît se poate de proastă despre veacul nostru, „melancolic și cabotin“. Dorește, în concluzie, o purificare a planetei:

„Domnule Pămînt, e timpul să ai ceea ce se cheamă obraz“,  
și mărturisește, în final, a fi descoperit o certitudine mai mare decît scumpul [său] pat cu patru picioare:

„O, astăzi sînt sigur, sînt sigur și țănoș ca un țăran pe bicicletă —  
e pueril să rzi de o cracă răsucită comic și bizar;  
tot așa sînt sigur că mă iubesc milioane de oameni ai planetei —  
împreună cu tine, draga mea —  
și că-mi păstrează inima de lemn certă și utilă în buzunar.

Trebuie lăsată să cadă exclamația: «Ura!» —  
totul pare să anunțe că marea revoluție a început.  
Certitudini, Doamne, ce bine e să ai certitudini! —  
în stomac, în cerul gurii, în virful unghiilor, în așternut!...”



Remarcabilă este aici și în alte versuri mobilitatea spiritului: trecerea de la un încruntat scepticism la afectarea inocenței și chiar la o notație mai directă, neprefăcută, căci aflăm în *Libertatea de a trage cu pușca* și poeme în care sarcasmul se retrage rușinat în fața elanului sincer:

„...corăbier în larguri de tristeți,  
am explorat tăcerile din mine,  
Peste nădejdea morții anodine,  
am numărat un veac din dimineți“  
(Columb)

S-a vorbit, în legătură cu poezia lui Geo Dumitrescu, de *miticism*, ceea ce vrea să zică o anumită plăcere pentru limbajul verde și o aplecare spre șiretenie în confesiune. Mai potrivit este să vedem în *Libertatea de a trage cu pușca* și în volumele următoare o manifestare a spiritului muntenesc: polemic până la agresivitate, cu mari rezerve, totuși, de candoare, inventiv, „simpatic“, „neserios“ cu conștiința neseriozității, ironic, cordial, la nevoie sarcastic și necruțător. O caracteristică a spiritului muntean (Geo Dumitrescu are, aici, un înaintaș în simbolistul Minulescu) este gustul pentru *teroarea verbală*. Poetul își terorizează obiectele, le supune unui adevărat ritual al execuției. Le evocă, mai întâi, cu gravitate (falsă gravitate), trece apoi la o ironie candidă și, fără să prindem de veste, când poemul pare mai liniștit și umoarea autorului mai bună, tonul se înăsprește și devine în cele din urmă agresiv. Geo Dumitrescu nu-și iubește obiectele și nu se lasă niciodată dominat de ele. Îi rămân de la început străine. Plăcerea lui este să facă „spirite“ pe seama lor, cu un cuvânt să le terorizeze fără să le nimicească. Căci autorul n-are, totuși, vocație de călău, nu duce niciodată execuția până la capăt. În limbaj caragialian, marea lui satisfacție e să *tachineze*. O ultimă reflecție ironică încheie, de obicei, acest mic recital de teroare verbală și fantezie inteligentă care este poemul lui Geo Dumitrescu.

După o tăcere de aproape două decenii, Geo Dumitrescu revine în actualitatea literară cu volumul *Aventuri lirice* (1963). El face acum o poezie politică substanțială, comunicând cu dezinvoltură, aproape reportericește, observații pe teme de istorie morală și socială. După ce, mult timp, lirica socială se epuizase în anecdote versificate și goale pamflete, ea își regăsește tonul adevărat și

substanța prin contribuția poezilor mai tineri. Geo Dumitrescu este alături de ei. *Aventurile* sale dau un sens mai precis liric acestei deschideri spre social și politic. Poemele, demonstrative și polemice (*Ciinele de lângă pod*, *Macarale la marginea orașului*, *Balada corăbiilor de piatră* etc.), valorifică și o altă sursă (sleită și aceasta de versificatorii din deceniul al VI-lea), și anume poezia cotidianului, lirismul faptelor banale. Poezia folosește nu numai limbajul străzii („Doamne, iartă-mă“, „mă bate gîndul“, „nemai-pomenit“, „vă jur“, „colosale“, „probabil că“, „cum se întîmplă adesea“, „dealtfel“, „du-te dracului“, „acum însă“, „deși era cu totul vădit“...), dar și o anumită optică realistă, demitizantă a individului simplu, brav și gălăgios, nu mai puțin demn, prin aceasta, să devină subiect de meditație lirică.

Farmecul (și rezistența) poemelor lui Geo Dumitrescu, în contact cu aceste teme tocite de alții, vine din desfacerea comunicării de orice solemnitate livrescă, din renunțarea la orice veșmînt de gală. Poemul începe, dezarmant de simplu, pieptul nu se bombează, glasul nu se îngroașă, limbajul gonește clișeele ce buimăcesc mintea. O profesiune de credință (*Intrare în atelier*) pune problema liricii în termenii celui mai prozaic realism: stelele, florile, munții, oamenii, soarele, pe scurt, toate lucrurile și vietățile sînt făcute din pămînt, deci poetul scrie cu o cerneală în care s-au dizolvat bulgări de lut, iar împletitura subțire a versului absoarbe în chip fatal lumina și roua unei existențe comune. Idei, în fond, răspîndite, trecute de mii de ori prin articolele programatice, însă noua-tea, savoare lor în versurile lui Geo Dumitrescu vin dintr-o ciudată tensiune a comunicării lor (o *tensiune a simplității*), dintr-o implicare totală, energică în banalitatea expresiei:

„O, nu-mi cereți,  
nu pot și nu vreau să iubesc  
tristele flori, tristele frunze presate-nre file,  
nemuritoare schelete, mumii vegetale,  
galbene subțirimi, subțirimi străvezii,  
dar moarte, moarte, neîngăduind  
amintirea dreaptă a freamătului...  
Dar, domnule, zicea  
amicul meu cu suflet de cristal,  
ia seama,  
un abur este poezia!...  
Un abur? mă gîndeam. Un abur, firește,  
o, lumea e plină de aburi,  
ce urcă încet din cratere stinse,

din paharul cu ceai de romaniță,  
ori din retorte cu grele fierturi corosive  
sau chiar de pe-ntinderea bătută de soare  
a mării...”

În acest spirit și cu acest limbaj lipsit de hiperbolă (nu însă și de o expresivitate ce iese tocmai din evitarea metaforei livrești) sint scrise și celelalte poeme (*Problema spinoasă a nopților*, *Macarale la marginea orașelor* etc.), unde Geo Dumitrescu folosește și epicul sub forme de mici întâmplări de pe stradă sau de anecdote de un haz miticesc. Prezența epicului la un poet iritat de retorica tradițională ar părea nefirească dacă n-am observa numaidecît că Geo Dumitrescu introduce aceste nuclee narrative într-un flux liric mai larg, în scopul de a da culoarea prozaică a vieții. Poezia modernă, purificînd confesiunea, a alungat epicul, însă T.S. Eliot nu elimină posibilitatea ca poetul să folosească un subiect pe înțelesul tuturor. Rolul epicului ar fi, în acest caz, să amuze spiritul cititorului și să-l țină în frâu, în vreme ce poemul își face efectul asupra lui. Va să zică epicul este, în lirică, o momeală: „așa cum hoțul imaginar are totdeauna la el o bucată de carne pentru dulăul casei“.

Geo Dumitrescu o folosește cu iscusință, poemele sale lungi și demonstrative, dintre acelea ce se mișcă în jurul unui simbol și-l încarcă de mai multe sensuri, au și o parte pregătitoare, pun pe cititor în temă printr-o succesiune de paranteze narrative. Faptul banal al apropierii macaralelor de marginea orașului se transformă într-o epopee a periferiei care iese din inerția socială. „Scelerata concupiscentă“ a colonialismului devine, în alt poem (*Balada corăbiilor de piatră*), tema unei cosmogonii aproape romantice (aproape de n-ar fi ironia, *Witz*-ul care dublează fantezia și ține în lanț confesiunea ce tinde, altfel, să delireze).

Excepțional, în această sferă de simboluri morale și sociale, este poemul *Cîinele de lângă pod*, construit pe o iscusită ambiguitate. Versurile au o desfășurare narativă neascunsă, poetul povestește pur și simplu ceva, o aventură velocipedică la marginea orașului (*spațiul liric* al lui Geo Dumitrescu), trecînd aceeași idee prin mai multe stări lirice. Potaia Degringo se ia după biciclistul țanțoș și, de aici înainte, nu va mai părăsi pe cel care se pregătește pentru „marele [...] zbor către steaua adevărului“, pentru „marea [...] vînătoare împotriva inerției și beznei“. Cîinele Degringo poate fi, așadar, simbolul conștiinței, al demnității regăsite, vigilența spiritului lucid asupra aventurii existențiale. El este, însă, înainte de ceea ce zic eu că este, *subiectul* unui poem delectabil prin acest

amestec de șiretenie și gravitate, de rîs și plîns, propriu lui Geo Dumitrescu, mai bucureștean decît oriunde, aici, cînd trece cu voioșie peste frontierele genurilor literare. Pentru a încălca orice regulă de poezie serioasă, el explică, la urmă, ce a spus înainte, păcat de moarte la alții:

„Căci ciinele Degringo  
se află acum, credincios, nedespărțit,  
lîngă ușa mea,  
poate chiar undeva în mine...  
Firește,  
aș fi putut să nu vă spun acest lucru  
de pe acum,  
să nu vă silesc să-l țineți minte  
pînă cînd vă va fi, poate, de folos,  
dar voi știți,  
de multă vreme știți că nu mă pricep să mint,  
și din această pricină n-am să pot scrie niciodată  
pe poarta inimii mele:  
«Nu intrați, ciine rău!»...“

*Nevoia de cercuri* (1966) respectă în esență tehnica poetică din *Libertatea de a trage cu pușca*. Poemul este, ca și acolo, un comentariu viu, cu o mare desfășurare de forțe spirituale, în jurul unui eveniment. Esențial mi se pare acum gustul lui Geo Dumitrescu pentru *spectacol*. Poezia devine o aventură, un recital, prezentarea unei întîmplări extraordinare (chiar dacă, în fond, ea este comună!), pe scurt, un *spectacol*. Faptul este evident în poezia erotică, dar latura teatrală (în înțeles strict etimologic) nu trece neobservată nici în celelalte poeme. *Ieremia*, de pildă, e în paremiologia românească simbolul eșecului ridicol. Geo Dumitrescu vede în el un simbol înălțător al inconformismului, un factor al progresului. Ieremia este cel ce pierde pentru ca alții să cîștige, cel ce se sacrifică pentru ca spiritul omenesc să evolueze. Locul lui e atunci în familia genialilor „păguboși“ (evocată și de Miron Radu Paraschivescu într-o frumoasă baladă):

„De mult mi-era drag Ieremia,  
Toată lumea spune: ah, Ieremia, oiștea, Ieremia,  
toată lumea striga: ajunge, Ieremia!  
Dar mie mi-era drag, căci neconținut  
în mine creștea încredințarea  
că așa apăruse în lume, datorită lui,

cea dintii căruță fără oiște,  
 că așa va fi să apară în lume  
 cea dintii ogradă fără garduri.  
 Ah, Ieremia! — oiștea, Ieremia!  
 Dar neavînd oiște, căruța dobîndise motor  
 și cîrmă și poate aripi...  
 Și, neavînd garduri, ograda se va lărghi  
 pînă-n necunoscutul zărilor...  
 Of, stîngaci și greoi era Ieremia,  
 dar tenace și îndărătnic, cucerind,  
 centimetru cu centimetru,  
 centrul limpede al lucrurilor,  
 drumul sigur ce merge la țintă,  
 ce nu mai poate merge în veci altundeva  
 decît la țintă.  
 Bravo (mă gîndeam), Ieremia!  
 Ai muncit, ai perseverat!  
 Face, mă gîndeam,  
 să strici o oiște sau mai multe,  
 un gard sau mai multe,  
 pentru a ajunge să bagi de seamă,  
 să dovedești  
 că nu mai e nevoie de ele!...“

*Ieremia* este o mică sociogonie ironică, o sociogonie pe dos, cu un simbol voit derizoriu, readus în final la suprafața marilor semnificații. Un caz de *remitizare* în poezia voluntar demitizantă a lui Geo Dumitrescu.

Alt poem, *Dar eu spun mereu*, e un exemplu cum nu se poate mai elocvent de comedie a limbajului, de inserare în poem a subtilităților limbii vorbite:

„Și uite-așa — zicea domnu-nvățător —  
 discutînd, iese adevărul!...  
 Și discutam, și ziceam, și vorbeam,  
 și eu ziceam dacă, și tu spuneai poate,  
 și el zicea cît-de-cît. Și apoi  
 a mai zis cineva ceva, un cuvînt tremurat,  
 ori un cuvînt obligatoriu: mîine ori pîine, sau așa ceva...  
 Și toți ne uitam în pămînt, într-un punct  
 de unde, împingînd ușor cîțiva bulgări mărunți,  
 urma să se ivească un colț roșcat-verzui,

apoi un lujer subțire,  
care nu trebuia să depună nici un efort  
spre-a-nflori, pe loc, sub ochii noștri...

Și discutam mereu, și ziceam și vorbeam —  
«dar, fiți atenți» — spunea domnu-nvățător —  
«trebuie să stăm la o distanță egală  
de lucruri, de *nu* și de *da!*»

și eu ziceam oare, și tu spuneai însă,  
și el zicea una-alta, și vorbele  
se-mbrinceau unele pe altele,  
și ardeau enorme iluzii și gânduri mănoase  
iluminând pînă departe, astfel că  
discuția părea lincedă și fără picioare,  
și tocmai de aceea apăru ca un strigăt puternic  
nevoia mișcării risipindu-ne  
într-un umblet înfrigurat, în zig-zag,  
cu ochii deschiși, cu ochii-n pămînt «căutînd»...“

Poemul are, firește, un înțeles mai serios. Floarea pe care  
vrea s-o ocrotească cel ce scrutează interiorul lucrurilor este floa-  
rea adevărului. În *Dans*, el face elogiul fragilității victorioase,  
cu ajutorul, iarăși, al unei anecdote: în prăvălia de porțelanuri  
intră un elefant și ce urmează se bănuie. Rămîne intact doar  
un picior de dansatoare și, din contemplarea lui, fantăzia recon-  
stitue modelul. Un mic poem, așadar, al creației (recipientele  
goale, rămase în urma vizitei pachidermului, trebuie umplute  
cu o băutură nouă, „amară și virulentă“, și aceasta nu poate fi  
decît singele poetului!). Alteori, decorul este mai sever. *Un jurnal  
imaginar de campanie*, dedicat „celor ce cad sub gloanțe“ și pre-  
cedat de un *motto* eroic luat dintr-o baladă de Bolintineanu, pre-  
zintă războiul ca o comedie absurdă și atroce. Un colonel strigă:

„Dar însă totuși» și tot el «Trăiască Alfa și Omega, Cubitus și  
Radius

și celelalte constelații surori! Vă ordon  
nu vă lăsați! Vă ordon: nu vă lăsați  
barbă, ori lăsați-vă barbă, vă ordon:  
faceți cum vreți»...“

În timp ce cel ce reproduce aceste replici de umor american (în  
terminologia epocii) se gîndește la lampa pe care trebuie s-o stingă,

și apoi, prin contaminare, la *Eulampia* (Eu — lampa), ființă diafană, pierdută. E obișnuitul joc al poetului cu vorbele, frîna pe care o pune desfășurării patetice a poemului prin folosirea abilă a expresiilor culese din conversația de toate zilele: „Dumnezeu să mă ierte“, „drace“, „o, Doamne“ etc.

O poezie debutează cu o replică de bodegă: „Fă-mi plata, te rog“, pentru ca versurile ce urmează să sugereze o scenă torționară:

„De aceea nu-mi mai puneți întrebări,  
altceva nu mai știu. Plata, vă rog.  
Și stingeți odată această cumplită  
lampă scormonitoare, de iad,  
care-mi bate în ochi...“

Asemenea răsturnări de situații arată, încă o dată, gustul pentru spectacol. Geo Dumitrescu îl cultivă acolo unde ne-am aștepta mai puțin, în poezia erotică, de exemplu. Ciclul *Furtuni în marea serenității* e, din acest punct de vedere, o dublă surpriză: surpriza, mai întâi, de a descoperi în ironistul neînduplecat dinainte un liric sentimental pînă la patetism (protejat, în continuare, de simțul umorului), un poet, apoi, preocupat în tot momentul să-și pună în scenă sentimentele cele mai delicate. Confesiunea ia calea indirectă a unei *aventuri* în care autorul se implică și de care se îndepărtează succesiv, după cum rațiunile regiei îi cer. Așteptarea iubitei (temă cum nu se poate mai comună) este un prilej de melancolie. Geo Dumitrescu, evitînd s-o comunice direct, implică în mica lui tragedie lucrurile din jur și își gradează, după ritmul lor, emoțiile: perdeaua freamătă, ceasul din turn bate al treilea sfert, ușa dulapului se deschide singură, ceasul bate din nou și poetul are un *reflex pur*, ca și „cîinele lui Pavlov“ (*Al treilea sfert*).

Altă dată, femeia dispăre și îndrăgostitul dă ordine severe să fie căutată, urmărită, adusă neîntîrziat. Confuzie, deziluzie: femeia regăsită are un spirit eminent casnic și seamănă cu o „veche strecurătoare de supă“. Edificat, poetul îi urează „naștere ușoară“ (*De după Lamartine*).

Inițiativele sînt însă răsplătite, de regulă, în chip mai fericit. Voind să distrugă *regatul iluziilor*, poetul pune la cale un atac curajos:

„Tiptil, pe furiș, înfășurat în pelerina nopții,  
voi intra călare  
în regatul înflorit al iluziilor.“

Înjunghiind străjile, crunt voi intra  
 cu sabia-n mină, fioros, spintecind,  
 tăind orbește în dreapta și-n stînga.  
 Crincen măcel voi duce, urgie,  
 printre măștile vechi, surizătoare,  
 idoli albaștri și galbeni și mov,  
 foșnitoare mătăsurei vii, mucavale boite,  
 fantome albe, portocalii,  
 crunt voi reteza în dreapta și-n stînga  
 capete ușoare de gumă bălțată, de hirtie,  
 capete dure de tuci și de lemn zugrăvit,  
 fragile globuri mincinos poleite —  
 sînge, sînge pestriț va curge în juru-mi,  
 urcînd în valuri de culori strigătoare  
 pînă la pieptul calului...“.

însă la sfîrșit iluzia îi zîmbește galeș, irezistibil, la fereastră sub  
 înfățișarea unei femei frumoase. Fiorosul cavaler cade iremediabil  
 în robia ei (*Atac de noapte*).

Geo Dumitrescu nu mai evită, acum, să vorbească de flutu-  
 turi, de flori, și să cînte flăcările negre ale ochilor, deși oroarea  
 de literatură nu l-a părăsit („O, mîzga livrescă, blestemată incre-  
 menire / a vorbelor, tocite, îndobitocite de sensurii...“). El pășește  
 cu sentimente mai cordiale în mijlocul naturii și înfățișează cîteva  
 pasteluri fine (*Pastel caligrafic de toamnă și de primăvară*), din  
 care nu lipsește o notă fantastică: cîmpurile de porumbi arși ca  
 o pădure de săbii zdrențuite, dovlecii — cranii aspre, desfigu-  
 rate...

Lîngă nota fantastică este însă aproape mereu și *Witz-ul*. „Îne-  
 cat de iubire“, poetul voiește să facă un cadou extraordinar  
 iubitei și-i dăruiește, în cele din urmă, „un fir de protoplasmă“;  
 sub efectul dragostei, el crește „cu aproape doi centimetri“ și  
 invocă divinitatea cînd femeia își pierde „creionul dermatograf“.  
 Ironia reintră în toate drepturile ei (sub înfățișări antonpannești)  
 în *Cîntec de nucă verde*, unde Geo Dumitrescu își regăsește puterea  
 de invenție verbală și, desigur, o rădăcină mai adîncă a sensibi-  
 lității lui receptive la formele comicului:

„Și foaie verde trei lămii,  
 «rămii, o, nu pleca, rămii»...  
 cîntam, cu zarea căpătii,  
 nepăsătoarelor statui —



eram școlar, erau dudu,  
eram un cal cu șaua-n spate,  
cu semne de celebritate,  
iubeam iubite adecvate  
pe doi-trei poli și jumătate...  
Și diridam și alelei,  
negustorite oase,  
fiți binecuvintate-n trei  
și răsplătite-n șase  
voi, neuitatele femei,  
o, prea frumoasele femei  
din ultimele clase!...

Și iarăși verde trei lămii,  
iubire fragedă dintii —  
era de Sfinta Filoftea  
cind mă-nvățarăți fapta-aceea  
ce-o face omul cu femeia,  
căci vouă vă eram frumos  
și de-a călare și pe jos,  
o, fețe vechi, cu pulpe groase,  
nemijlocite și frumoase!

Și foaie verde și-un pistil,  
mirări de tânăr imbecil  
cu ochii mari pe sub nombril,  
plecam înalt și lat în spete  
în triviale menuete,  
cîntînd spre Maica Preacurvită:  
O, du-ne iarăși în ispită,  
înfrigurată stalactită!

Dacă dăm însă la o parte spuma acestui lirism inteligent și caustic, descoperim un suflet însetat de adevăruri mari. Nestatornicia și batjocura subțire nu sînt la el (la el și la orice ironist) decît forme ale îndoielii de sine, travestiurile unui spirit care cercetează, în desfășurarea vertiginosă a lucrurilor, legea și ordinea unei existențe universale. *Tilcul* plecării, spune el într-un poem (inclus în culegerea din 1974: *Jurnal de campanie*), este *înțoarcerea*. Sensul contestației este, putem spune, certitudinea. Îndepărtate, ținute la distanță, obiectele continuă să aibă un fond de mister și în fibra

lor intimă să bată o inimă patetică. Geo Dumitrescu este un poet prea fin ca să nu vrea să intre în contact cu această parte ascunsă a lucrurilor, să nu păsească, în cele din urmă, printr-un efort de stăpânire a risului, în *interiorul umbrei*. Avem surpriza, atunci, de a citi niște versuri ce nu mai spun atât de direct (și cu o mare bucurie a demolării) ceea ce văd, devin enigmatice și grave, tulburate de spectacolul metamorfozelor interioare:

„Întoarce-te în nevăzut, acolo  
crește metamorfice adâncituri  
pe crestele iluziei ucise  
de două ori... Nici Hermes n-ar avea  
despăgubiri mai dulci decât iuțeala  
cu care ne desprindem, dus și-ntors:  
neprihănite nimburi sîngerînd  
sub clopote de plumb,  
sub prea-vîscoase umbre, sîngerînd,  
întruna sîngerînd, în metamorfice  
adâncituri, o, iscusite Hermes!”

Lîngă *Sphynkterland*, ținutul ororilor, apare, în astfel de clipe mai pure, *Tetraclea*, teritoriu necunoscut, straniu, în care, intrînd, lucrurile își leapădă cărnurile minerale și se dezleagă de adevărul aparențelor. Iată pe scepticul și copilărosul Geo Dumitrescu intrat într-o lume de simboluri intelectuale, tulburat de mesaje ce vin din altă realitate decît aceea care-i irită spiritul. Versul nu mai are elocvența și sfidătoarea discursivitate pe care le știm din alte poeme, versul respiră mai scurt și cu o pulsație pe care degetele spiritului nostru o prind cu greutate. Însă ce impresie întăritoare de poezie profundă, de purificare a spiritului, întîrziat în cîrtire și ironie, în aceste notații reținute în care răzbate răsufllarea rece a neantului:

„Dar nu e preamărit cel ce se neagă,  
sieiși ducînd mesaje licărînd,  
mesaje de Alături și de-Acolo  
și din ceea ce loc pătruns de har  
nu recunoaște. Sieiși ducînd prelunga  
dezlegare  
de adevăr, din sirmele nervoase  
care-l străbat cu preistorică  
și neporuncitoare lege. În Tetraclea,  
perfida îmbulzire-a norilor —

... iubirea castă desfrunzind planete noi  
cu patru roți, cu patru arbori, cu patru  
reci neanturi pure,  
în care muritorul lepădînd  
tremurătoare cărnuri, oase,  
rămîne nepătat vîșmint,  
o pelerină limpede; o pelerină  
din cele mai albastre...  
Dar nu e preamărit cel ce se neagă..."

Cuvîntul este aici un instrument docil, ideea nu se mai împiedică de coaja lui înșelătoare, grotescă, poetul nu-i mai ia în seamă imperfecțiunile, sensurile împleticite și confuze. Privirea este arcuită spre ceva ce trece dincolo de cuvînt, într-un spațiu în care lucrurile și vorbele se identifică, într-o aspirație comună spre puritate. Însă această idilă nu ține mult, în plin elan spre orizonturile sublimului se produce o ruptură între cuvînt și idee, sensurile se dereglează, *mîzga liivrescă*, de care poetul vorbește mai înainte, amenință din nou puritatea comunicării. Este semnalul care pune în gardă pe ironist, vocea i se schimbă și, odată cu ea, ritmul poemului, întors acum spre pamflet. Reapare, într-o amplitudine amenințătoare, sentimentul vidului și al inerției.

Poetul este (în această viziune grotescă) un nefericit făcător de vorbe uscate, încremenite, „îndobitocite de sensuri“, reflecția se concentrează asupra golului ce se deschide în orice cuvînt. Geo Dumitrescu redevine muntean și cheamă alte vorbe mai crude pentru a batjocori vorbele goale, mobilizează toate instrumentele unei ironii inteligente și pătrunzătoare pentru a teroriza o realitate falsă, inertă, care împiedică fuziunea perfectă dintre idee și limbaj, sentiment și expresie. El, poetul, ar fi voit să comunice un sentiment simplu, omenesc, un „sentiment de toamnă“, să traducă o emoție curată și să verse o lacrimă, dar intervine blestemata uscăciune a vorbelor, și atunci el părăsește tema gravă a poemului pentru a se dezlănțui asupra formelor goale. Dacă am traduce această inverșunare (cînd șireată, cînd serioasă) în limbaj ideologic, am putea spune că bucuria lui Geo Dumitrescu este să facă în versuri de o scînteietoare vervă procesul formelor fără fond. Cu silă, cu plăcere, el ciocănește cuvintele pentru a auzi vidul dinăuntru lor și întoarce pe dos, ca pe o mînușă, fața lucioasă a lucrurilor pentru a vedea dedesubturile lor grotești. Din tema inițială, profund serioasă (cel puțin în aparență), a poemului, se desfac aceste paranteze în care lirismul sarcastic al lui Geo Dumitrescu triumfă. Singurătate, lună, sentiment curat de toamnă și,

deodată, „urmele groase de labe literare“, „venerabilele inerții“ care înșfacă purul sentiment de melancolie și usucă lacrima emoției sincere. Fața poemului se întoarce spre comic și negație:

„Ah, ticălos, nefericit lustragiu de cuvinte,  
atelier de sorcove!... Hirtia  
e plină de gingăanii strivite, vorbe  
cu treizeci și două de picioare, inerții grase,  
târtoare, duhnind a cerneală stătută,  
sinuoase moluște cotcodăcind duios  
peste neîncepute emoții, printre ginduri  
desfăcute în șisturi virgine...  
La dracu! Ei bine, nu sînt sigur!  
Ei bine, dacă vrei cu tot dinadinsul,  
nu sufăr, nu e toamnă,  
nu e nici lună — nu-i nimic... «toate trec,  
durere sau noroc,  
nimic nu ține viața-n loc», pam-pam!...  
Și mă numesc încă o dată Popescu, și pot  
să declar, într-un elan nestăvilit,  
punînd la tîmplă două dește:  
«prin transcrieri succesive,  
nu încape îndoială,  
versul se-mbunătățește!»...“

Geo Dumitrescu și-a format, încă de la început, un stil, și stilul său poetic s-a impus. Este stilul unei generații și stilul unei personalități care refuză să se clasicizeze, să se ia — cum se spune — în serios, făcînd opoziție literaturii din interiorul literaturii. Prin acest continuu exercițiu al contestației, stilul, ca și omul, refuză să îmbătrînească.

Cu aerele lui băiețești și cu ironia pătrunzătoare, Geo Dumitrescu este unul dintre poeții cei mai importanți de azi.

## RADU STANCA

Radu Stanca e sălcia plingătoare a acestei generații, oglindită în rîul propriei conștiințe tragice. *Versuri* (editate în 1966 de I. Negoïtescu) descoperă un poet căruia aparițiile sporadice în reviste nu-i defineau nici calitatea expresiei, nici adîncimea lirismului. Noutatea adevărată a poeziei sale (înrudită, mai ales în *Balade*, cu aceea a lui Șt. Aug. Doinaș, de care îl leagă și cultul pentru prozodie!) o aflăm în atitudinea față de motivele mai vechi ale romantismului, deliberat acceptate. Baladele sale sînt (observă bine N. Manolescu) niște false balade, invadate de lirismul intim, cu elemente în genere din Bolintineanu, Eminescu și chiar, prin ornamentația bogată și gestul solemn, din Macedonski. Pentru un tînr ardelean, crescut în cultul lirismului profetic al lui Goga, deprins cu poezia înalt spiritualizată a lui Blaga, faptul e aproape de neînțeles. Întoarcerea la poemul trubaduresc și la reprezentările fantasticului romantic e însă un act estetic conștient, cu perspectiva tuturor riscurilor. Cel mai mare e acela de a nu putea domina convențiile acceptate voluntar.

Surprinzătoare e, la Radu Stanca (1920—1962), sinceritatea poemelor, deși punerea în scenă nu lipsește. Balada erotică, începută, în chip tradițional, cu o notă fantastică, galopantă, e întoarsă spre motive intime, încît Pierrot-ul care se preface că plînge pentru a ne amuza plînge la sfîrșit cu adevărat. Convertirea lirismului trubaduresc, fantastic pînă la macabru, în lirism intim, terorizat de ideea morții, e, aici, actul poetic hotărîtor. Figura comună e aceea a romantismului negru din *Strigoii* lui Eminescu: fantome care ies din adîncurile neantului și participă la festine funebre, schelete ce străbat străzile înguste și întortocheate ale unui oraș cu turnuri înalte, discuții intime, la o cafea, cu moartea, devenită un personaj familiar, cavaleri în armură

ce mor la porțile orașului, ducînd cu ei imaginea unei iubiri fulgerătoare etc. — desene fantastice, hieratice desprinse de pe pietre vechi. Radu Stanca e însă un poet interiorizat, și spectacolul ruinelor și al festinelor macabre e un pretext pentru reprezentări intime. „Binomul“ romantic (iubire-moarte) rămîne, sub această ornamentație grea, punctul în jurul căruia gravitează, sub chipuri variate, poetul, sufletește din speța elegiacă a lui Iosif.

Drumul spre moarte e reprezentat ca o expediție grea spre izvoarele Nilului (*Expediție*), fără posibilitatea, deci, de a cunoaște sursele misterioase. La un simpozion al libațiunilor, doar „paharnicul morții“ rămîne senin și treaz pe soclu. Notele veșele ale cîntecului goliardic (*Cîntec de beție, Simpozion*) sînt întoarse, astfel, spre simbolurile grave ale disoluției. Lucrurile, orașul, femeile, turnurile, trecătorii poartă, ca sub apăsarea unui blestem, o „aură tragică“:

„O umbră uriașă sub neguri se-apropie,  
Fantastica umbră de gheață a popii e,  
A popii ce vine din neagra genune  
Sub scrumul înfrîngerii să ne cunune.  
Noi stăm fără vlagă și plini de supunere  
Cînd el își rostește drăceasca lui spunere.“

Spaima de moarte nu coboară, ca la Bлага, în pesimism ontologic, în senzația acută a agoniei materiei, ci se exteriorizează, în chipul fantasticului eminescian, în reprezentări cu strigoi ce ies din morminte la o oră anumită a nopții și dispar în zori la cîntecul cocoșilor. Douăsprezece umbre intră pe poartă în fiecare noapte, se așază tăcute la masa regește împodobită, își trec din mîină în mîină o cupă de argint și fiecare soarbe, cu gesturi sacerdotale, sacra cuminecătură, în timp ce un șarpe cu limba arămie se ascunde în piine și-și lasă veninul care otrăvește (sau mîntuie) cele douăsprezece umbre. Metafora e ambiguă, cu rotiri și numere fatidice în maniera simbolistilor. Strigoii, adaptat modei din epoca mai nouă, nu mai apar în largi mantii, ci, ca un burghez de treabă, își pune joben, străbate parcuri în ruină și suie în turnuri mîncate de vreme, pentru a participa la un supeu intim (*Liliacul*). Totul nu e decît o parabolă complicată a morții, privită cu detașare și ironie.

Alteori, viziunea nu e atît de încercată și, păstrînd nota de fantastic, aduce elemente mai comune:

„Într-un Sibiu, sătul de viață  
Dar pregătît pe străzile uitate  
În fiecare clipă să dau față  
Cu mortul care umblă prin cetate.“

Tonul de romanță tragică e aproape general (*Numai noaptea, Plîngere, Lamentația poetului pentru iubita sa, Mică baladă de dragoste*), fără a ridica însă elegia la simboluri spirituale, ca în *Pe lângă plopii fără soț*. Caracteristica lui Radu Stanca e de a nu ști să se prefacă prea mult, de a scoate masca și de a lăsa să se vadă, cu toată figurația înfricoșătoare, rănilor unui suflet sentimental, ca în această idilă medievală:

„Acuma castelul e numai ruină,  
Dar tu vino, chiar dacă numai schelet.  
Sînt și eu o fantomă. Vom fi o patină  
A evului nostru tăcut și discret.“

Început, în tonul unei parodii fine:

„Domniță-ntocmită din fum și-ntîmplare,  
Fecioară cu sufletul trist și frumos,  
La tine visez și culcat și-n picioare,  
Pe tine te cînt și pe cal și pe jos.

...De nu mai știu cîte netrebnice zile  
Vin fără nădejde sub turnul tău sur,  
Pișc strunele roșii, ard cîlți și feștile  
Și-nconjur cetatea de jur-împrejur...“

poemul *Lamentațiile poetului pentru iubita sa* sfîrșește prin a resorbi ironia în confesiunea sinceră („Și vai cît aș vrea, Doamne, vai cît aș vrea“), în tradiția pură a vaietului lăutăresc, a oh-urilor și ah-urilor care străbat prin straturile de lirism cerebral.

Creația pură, directă, de-o sinceritate totală sub decoruri atît de neguroase, răzbate și-n haladele *Corydon, Lamentația Ioanei d'Arc pe rug, Baladă studențească, Buffalo Bill*, unde Radu Stanca fantazează cu grație. Superioare esteticește, aceste poeme reprezintă pe deplin talentul poetului care își presimte moartea și își transcrie halucinațiile. Rotindu-se în jurul categoriilor mari

ale artei (moartea, iubirea, timpul, destinul), poetul se ferește de reflecție, deși poemele au o filozofie. Intenția e, mai degrabă, de a epiciza, și în timp ce lirismul modern tinde spre eliminarea anecdotei și adincirea în zonele muzicale, pure, ale vieții interioare, Radu Stanca simte irezistibil plăcerea de a fantaza. Ideea poetică devine astfel nucleul unei balade, ca în *Buffalo Bill*, unde Timpul, vameș necruțător, constituie obiectul unei conspirații infantile, cu poștalioane, bandiți și polițiști. Dușmanului teribil i se opune, astfel, în mica baladă, candoarea copilului pe care omul matur o cheamă în sprijinul unei lupte inegale.

Capodoperele acestui lirism baladesc modern, detașat prin conștiința actului poetic de formele degradate ale speciei, sînt *Lamentația Ioanei d'Arc pe rug* și *Baladă studentescă*. Prima, mai apropiată de comunicarea lirică directă, e un monolog sincer și patetic — elegia unei iubiri neîmplinite, a unui destin absurd:

„Vai mie păcătoasa! — plîng acum  
Și-mi pare rău că mor, cînd fermecată  
Cu flăcările albe mă cunun  
Și, fără remușcări, mă las mușcată.  
Dar flăcările crește-vor mereu,  
Crește-va mult și strania orgie

...Și, în curînd, flămînd, iubitul meu,  
Întiul meu iubit, fără să știe,  
Mă va cuprinde-atît de mult în el  
Încît nu va putea să mai despartă  
De trupul lui pe-al meu — și-n alb inel  
Mă va iubi fum zvelt și ceață moartă!“

*Baladă studentescă* transcrie presimțirile tulburi ale adolescenței. Ca mai înainte, poetul ia aerul de observator rece, urmărind cum din cerurile alchimistului apare deodată o iubită imaginară. Tonul poemului e lent, așezat, sfidînd misterul, atmosfera grea în care plutesc aceste fantasmagorii de o delicată suavitate:

„Apoi cu rîvnă, pînă-n zori de zi,  
Plecat pe tomuri grele, ud de ceață,  
Căuta prin fel de fel de alchimii  
Un ser din care visul să ia viață  
[...] Sau poate n-a fost decît vis



Ori vreo halucinație pe care  
Am încercat-o lingă-un manuscris  
intr-un amurg cu vînt și febră mare.“

Totul nu-i aici decît o nostalgie a juvenilității misterioase, o reverie romantică tratată cu seriozitate. Punctul extrem al acestui fantastic modern îl aflăm în *Corydon*, poem de atmosferă poescă, în care grotescul intră ca element liric esențial:

„Născut din incestul luminii cu-amurgul,  
Privirile mele dezmiardă genunea.  
De mine vorbește-n oraș toată lumea,  
De mine se teme în taină tot burgul.  
Sînt prințul penumbrelor, eu sînt amurgul...”

Din mine cresc crengi ca pe pomi, mătăsoase,  
Și însăși natura atotștiutoare,  
Ea însăși nu știe ce sînt: om sau floare?  
Sau numai un turn rătăcit între case,  
Un turn de pe care cad pietre prețioase...”

Ambiguitatea metaforei e cultivată și în altă parte (*Copil cu părul de aur*) în mici și naive desene fantastice ce ascund, sub notele lor înveselitoare, ideea sfredelitoare a morții.

## ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ

Ștefan Augustin Doinaș apare de la început ca un poet format și *evoluția* nu poate să însemne, în cazul lui, stăpînirea progresivă a unei metode. *Tehnica* de a versifica n-a fost pentru el o dificultate. Primul poem este tot așa de bine scris ca și ultimul și, cu mici excepții, nici starea de spirit nu s-a schimbat prea mult. Nu-i un poet, în orice caz, al *crizei* și, dacă a cunoscut rupturi, tragedii interioare, le-a dat, traducîndu-le în poem, o coerență și un echilibru care înlătură ideea de convulsie, dominantă în poezia modernă. Nu rămîne, cu toate acestea, departe de mișcarea de înnoire începută de poezii din generația lui, o traduce doar într-un spirit de continuitate a tradiției. Lirismul modern nu implică, în această accepție, abolirea stilurilor existente, spargerea formelor literare, ci numai irigarea lor cu sînge intelectual proaspăt. Poezia nu poate fi înțeleasă în afara ideii de organizare. În acest punct, Doinaș (n. 1922) se apropie de Al. Philippide și G. Călinescu, adversari ai spontaneității rebele, iar prin neoclasicismul spiritualizat al versului, de Ion Pillat. Modelul mai îndepărtat este, desigur, Valéry, pentru care limbajul este elementul esențial în poezie. A crea este a descoperi (a inventa) un limbaj care să înceteze a mai fi un act pur tranzitiv, un expedient. Scriitorul este un agent *d'écarts* în sfera limbajului. Cine cultivă, așadar, ideile începe prin a avea respect față de forme. Versul este un obiect de cercetare, sugestie pe care tinerii poeți de la *Tel Quel*, apropiați de structuralism, o îmbrățișează azi cu ardoare.

*Conservarea* formelor, într-o epocă în care tendința este de a desființa granițele în literatură, poate avea și o valoare programatică. Pentru suprarealiști, și cei ce vin în prelungirea lor, poemul este o confesiune pură, în disprețul regulilor. Poemul se naște din spuma hazardului și a-i gândi aprioric forma este o aberație. Cine își propune să scrie un sonet sau o baladă pregătește sicriul pentru ideea ce se va naște. Poezii Cercului literar de la Sibiu (Radu Stan-

ca, Ștefan Augustin Doinaș) vor însă să reabiliteze în ochii lectorului modern balada, specie părăsită, compromisă, asociindu-i mituri noi și o ironie (cazul baladelor lui Radu Stanca) care să protejeze patetismul ideilor. Solemnitatea este, dimpotrivă, regimul poeziei lui Doinaș. Tonul este totdeauna grav, ideile au un piedestal și, în spațiul poemului, metaforele sînt aranjate geometric ca statuile într-un parc desenat de Le Nôtre. Primele versuri anunță aproape toate elementele lirismului său: pomi lunatici, nopți extatice, femei cu ochi hipnotici și trupuri luminoase, efebi cu fața pală, naiade ce dorm în scorburi în vecinătatea faunilor, centauri, vîrtejuri de lumină, luceferi în cascadă etc.\* Poemul are un nucleu epic și cultivă cu distincție (în cazul sentimentului erotic) pasiunea echilibrată. Iubirea este o *rană*, seară sufletului îndrăgostitului ia forma trupului uitat al femeii, *presimțul* dă tîrcoale și sub neguri grele, viscoase, uitul stă *încrămenit* la țărnam ascultînd trecerea cocorilor (*La țărnam*). Voluptatea, pentru acest liric cu simțurile supravegheate, este *sfîntă* și dezlănțuirile pasionale îl înspăimîntă:

„Iubito, rupe farmecul nebun!  
Beția asta cruntă nu-i a bună.“  
(*Symposion*)

Doinaș exprimă, ~~asadar, temperanța clasică, pasiunea rațională și, deși vorbește în mai multe rînduri de delir, extaz, spiritul lui trece prin aceste vîrtejuri ca salamandra prin flăcări. De altfel, multe poeme (mai ales cele din tinerețe) evocă *amintirea*, iar cînd sînt scrise sub puterea unei emoții recente, emoția se supune unui ceremonial complicat care temperează punctele prea calde ale confesiunii. O despărțire (*Elegie în gamă majoră*) e o temă de suferință abstractă, tratată meticuloasă:~~

„Păcerile ca luntrile vopsite  
și-au șters de ape botul lor rotund,  
iar clipa amintirii fericite  
e doar o scoică de sidef pe prund.  
Să nu-ți faci chip cioplit din amintire  
și nici la jaruri vechi să nu adăști.  
Consolatoare, o vopsea subțire  
aplică gîndurilor alte măști.

---

\* Cităm după volumul *Versuri* (ed. „Eminescu“, 1972), unde poemele sînt grupate tematic (*o cronologie a formelor — zice autorul*). În interiorul ciclurilor ordinea poemelor este însă cronologică.

Desprinde luntrea de la țarm și du-te.  
Precum se pierd în ceruri meteori,  
se stinge-n golul dragostei pierdute  
amarul sfînt, gustat de-atîtea ori.  
Lăsîndu-mă uitat, tu mă ucide  
cu fiecare vislă, ca pe furi.  
O trestie de suferinți lichide  
să cînte-n deltă spumegînd, la guri..."

Tendința mai generală este de a conceptualiza simbolurile, de a defini mai mult decît a sugera. Un poem de dragoste începe printr-o definiție a sărutului: „fruct de carne și fior / al marelui copac interior“. În alt loc sărutul e numit *neastîmpăr sfînt al cărnii*, femeia — un *templu alb de solzi de fluturi*, materia — *tărîm de foc și har* etc. Mai abstract și mai pasionat de concepte, poetul vorbește în altă parte de *Moira* și introduce noțiuni-simboluri: *Adîncul-tată*, *Adîncul lumii*, *Adîncul fărîmii*, *Locul*, *Cuvîntul*, *Spiritul*, *Ideea* etc. Peste tot există asemenea imagini-pivot din care pleacă și la care revin toate interogațiile poemului. Cum vom vedea, Ștefan Augustin Doinaș are vocația *rotundului*, *plinului*, *simetricului*. Lirismul lui este, în esență, statuar și arată o mare voință de perfecțiune formală.

Exceptionalele *balade* pornesc de la elemente romantice cunoscute (peisaje arctice, logodnici ce se iubesc fără știrea părinților, ziduri de castele părăsite etc.) într-o notație riguroasă și cu intenția de a scoate din ele mituri noi. Majoritatea privesc condiția creatorului modern. Într-un burg vechi din Țările-de-Jos un grădinar visează să crească un trandafir negru și încearcă, în acest sens, toate combinațiile, recurge la magie (fata lui hrănește trei luni la sîn un șarpe, apoi îl arde și presară cenușa pe stratul unde cresc trandafirii), inutil, soiul nou nu apare. Apoi grădinarul pierе în mlaștini și peste oarecare vreme din craniul mortului răsare floarea pe care, viu, nu putuse s-o descoperi. Devenit strigoii, grădinarul se plimbă la miezul nopții avînd în loc de ochi trandafiri negri (*Trandafirul negru*). Mister, superstiție, simbol. Simbolul poate sugera destinul insolit al creatorului. El (știm de la romantici) este hîlnav de un vis pe care numai moartea îl luminează. Ideea, poate, și a sacrificiului, obsesia unei vocații (nebunii) în care numai creatorul autentic crede. Pe această schemă, poetul desfășoară o întregă literatură de imagini: burgul este înconjurat de holde arse de pelagră, păsări sfioase zboară cu aripi fragede, grădinarul privește peste diguri vîrtejul apelor, epavele putrede ies la supra-

față, cocoșii trîmbitează, magi vestiți vin și pleacă, fluviile își schimbă vadul, vîntul bate-n echinocții etc....

Simbolistica este uneori de natură folclorică (Crai de ghindă, Craiul de Verde, Crai nou) și sugerează, în chipul basmului, inițierea tînărului, proba bărbăției lui (*Acel-care-nu-se-teme-de-nimic*). Cel care nu se teme piere, victimă a cutezanței și a nechibzuinței. E visătorul? E tinerețea fugoasă, tragică în luptă cu proza existenței?... Balada lasă posibilitatea mai multor interpretări. Ce poate să însemne cele trei sulii înfipte în stînci și de ce tînărul crai se avîntă nebunește spre acele sulii?... Cînd baladele abordează teme filozofice mai complicate (*Forma omului*), poezia piere în explicații. *Soarele și scoica* narează o idilă în lumea materiei. E balada *Riga Cripto* a lui Doinaș. Cu puțină imaginație s-ar putea spune că el prefigurează aici mitul luceafărului. Hyperion e soarele și Cătălina, o scoică oceanică, *princiară, virtuoaasă*. Îmbrățișarea Soarelui este fecundă și ucigătoare. Și mai în spiritul romantismului bolintinean (sau al tînărului Eminescu) este *Nunta*, unde aflăm tema îndrăgostiților nefericiți. Rolf este invitat la nunta logodnicei lui și, pregătit să răzbune insulta, intră în castelul inamic cu sabia în mînă. Însă mireasa e înfînsă pe catafalc și cavalerul Rolf, după ce ucide în dreapta și în stînga, ia în brațe logodnica, se urcă în turn și se aruncă în marea înspumegată. Poemul nu mai ascunde aici nici un secret:

„Îmbrățișînd-o, îi cuprinse gura  
— o frunză vînată și înghețată —  
cu buzele lui strînse și fierbinți,  
mușcînd din nou, și mai amară, ura  
iscată și hrănită de părinți.“

Subiectele sînt uneori clasice (*Funeraliile lui Demetrios, Alexandru refuzînd apa, Lucullus pe ruinele cetății Amisus*), peisajul e însă totdeauna grandios romantic, de o sălbăcie studiată: Roma în flăcări, valuri ce se izbesc de stînci, ceruri încărcate ca niște policandre. Există și un înțeles moral în aceste parabole. Alexandru cel Mare, care refuză apa în pustiuri în favoarea soldaților săi, este un simbol al justiției. Însă nu acest element se reține în primul rînd, ci simțul decorativului, interesul poetului pentru o natură în stare de ebuliție:

„Un soare imens, fioros policandru,  
rănea alburiul zenitului fiert,  
cu cîteva sute de lămpi arămii,  
urcate de scuturi la cîteva mii.

Văzduhul topit clocotea ca o lavă,  
sorbit de viltoare cu suflu de jar,  
sub coifuri fluide, respinse de slavă,  
soldații boleau de-un amarnic pojar,  
ținând, cu cercei și cu bumbi, în alai  
superbele hamuri de flăcări pe cai.  
Văpaia țîșnea din căldări și din zale,  
din stînci și vulcani cu bogat zăcămint,  
al căror cuptor cu comori minerale  
o umbră de foc arunca pe pămînt...”

Dintre balade, *Mistrețul cu colți de argint* este, indiscutabil, cea în care dorința de a moderniza mitul se realizează mai bine. Fabula este simplă: un prinț din Levant, pasionat vînător, visează să răpună un mistreț fantastic, cu colți de argint. În ciuda sfaturilor sănătoase date de slujitori, el se avîntă spre inima pădurii întunecoase. Prințul nu reușește să vîneze prețioasa fiară, e în schimb el ucis de mistrețul teribil, în timp ce cornul de vînătoare sună melancolic. Schema baladei, mai puțin latura polemică, este aceea din *Noapte de decembrie*. Și aici este vorba de un idealism (în sens moral), de obstinție în urmărirea unui țel înalt și de jertfa ce intră în chip necesar la temelia oricărui vis. Prințul e, deci, creatorul, mistrețul — idealul, Mecca lui. În planul creației ar putea fi vorba de perfecțiunea artei. Creatorul nu ajunge să cucerească absolutul și e ucis de idealul în care crede. O temă romantică foarte răspîndită. Mai puțin cunoscută este ideea forței transformatoare a visului. Halucinat, prințul vede peste tot în natură mistreți cu colți de argint, riurile, iarba, luna iau înfățișarea animalului fabulos. În propozițiuni estetice aceasta s-ar traduce: arta metamorfozează, subiectivizează obiectele. Pur fantastică este balada *Regele, fiul copacului*, istoria împreunării dintre o regină și un ulm. Regăsim, aici, tema reintegrării în unitatea originală, transpusă de Șt. Aug. Doinaș pe plan cosmic. Femeia care concepe cu un copac este simbolul unui univers material din care a dispărut diferențierea regnurilor. *Sfîntul Gheorghe cel Fals* are o notă de romantă (povestea călugăriței seduse), însă pe un plan mai profund descoperim și aici o variantă la mitul luceafărului. Diavolul ispitește pe curata Cecilia luînd chipul sfîntului Gheorghe și, o dată păcatul înfăptuit, Diavolul se convertește la legea iubirii pămîntene. Scenariul este, deci, răsturnat. Inițiativa aparține factorului supranatural și tot el suportă consecințele cele mai grele: își schimbă condiția (simbolul este ambivalent: Diavolul reprezintă și Răul) și acceptă determinarea terestră, în timp ce pămînteanca

Cecilia cucerește prin moarte iertarea și eternitatea. Fiind vorba de Diavol, lucrurile s-ar putea discuta, firește, și altfel. Teologic, el este o întrupare a păcatului, existențial — el reprezintă principiul vital, viața ce biruie ascetismul moral. O biruință ce implică însă ideea de sacrificiu. Faptul că Diavolul concupiscent ia înfățișarea sfântului Gheorghe (sfânt militar, simbol, altfel, al virilității) nu-i fără însemnătate. Psihanaliștii ar vedea în el un simbol al inițierii erotice. Urmind schema, s-ar zice că balaurul reprezintă ascetismul bisericii. Șirul ipotezelor este fără sfârșit.

Versurile de maturitate ale lui Ștefan Augustin Doinaș (*Cartea mareelor*, 1964; *Omul cu compasul*, 1966; *Seminția lui Laokoon*, 1967; *Ipostaze*, 1968; *Alter ego*, 1970; *Ce mi s-a întâmplat cu două cuvinte*, 1972) pun un și mai mare accent pe ceea ce poetica modernă numește *écriture*. Sint versuri rotunde, muzicale, fără disonanțele, rupturile pe care le reclamă poemul modern. Nevoia de simetrie impune multe versuri de legătură (*versuri-zero*, spune autorul în *Avertismentul* ce însoțește volumul antologic citat!), indicind o pauză a spiritului și un gol în construcție. De aici vine, poate, și impresia că poemele, având totdeauna *volum*, cer spațiu și o bună perspectivă pentru a putea fi privite. Nu cred să mă înșel spunind că poezia lui Doinaș este dominată de ideea *monumentalului*. Ea arată un simț al grandiosului ordonat și o vocație, repet, a *statuarului*, ceea ce implică și un sens ascendent, vertical, al imaginației. O mișcare de ascensiune, dar nu de detașare, transcendere a materiei. Obiectele își păstrează întreaga lor materialitate, se stilizează, dar nu ies niciodată din sfera gravitației terestre. Să recitim încă o dată versurile din această perspectivă: femeia este un *templu alb*, sărutul este un *fruct* (fructul fiind un produs finit, sferic, deci geometric), într-un poem (*Grota cu soare*) bărbatul și femeia constituie un grup statuar:

„Bărbatul de la briu în jos e stîncă:  
el ține-n brațele-nălțate care  
încep treptat și ele să-mpietrească  
trupul femeii, ultima ofrandă.  
Iar muntele se simte plin pe dinăuntru,  
ca zările, de stele ce pulsează...”

Soarele (am citat mai înainte versurile) participă și el la această viziune monumentală a naturii. E un *imens*, *fioros policandru* (obiect prin excelență statuar). Doinaș evocă apoi *renul*, animal

decorativ și, prin confuzia pe care o pot crea coarnele lui rămuroase, o sinteză între două regnuri. În mai multe rânduri este vorba de *cerb*, simbol al aceleiași confuzii în lumea materiei. Orice confuzie de regnuri, spunea Călinescu, este poetică. Cerbul este, în orice caz, un animal fabulos și, prin ținuta lui, sugerează demnitate și forță. Ștefan Aug. Doinaș îl plasează spectaculos pe stînci sihas-tre (iată o tendință de a *ordona* natura!):

„Ca o săgeată implintată-n scut,  
vibrează cerbul, sus, pe culmi sihas-tre.  
Alături, îmbăiată în dezastre,  
stă umbra întilnită la păscut.

\*  
Pulsează leneș apele albastre  
sub tîmpla lui. Văzduhu-i abătut.  
Și — iată frigul ce l-a străbătut  
cînd scormonea cu coarnele prin astre.

\*  
Mai fulgeră prin amintire creste,  
și falnice alaiuri din poveste  
cu murmure și susure îl bat.

\*  
Iar orele, în perindare lină,  
înalță bruse și tot mai mult înclină  
coroana lui de rămuriș uscat.“

Din lumea păsărilor decorative, Doinaș alege *păunul* și-i dedică un poem în șapte părți, cu subtilități tehnice ca acestea:

„El nu știa pe ce tulpini fragile  
își află loc miracolul: orbește-și  
*desfășura* rotirea printre arbori;  
*încet* se desfăcea încet o parte;  
*penajul* luînd foc se satura  
*ca* roua de grandoare; el scotea  
*un* sunet orb, sălbatic, ca de fiară-n  
*delir*: delir al lucrurilor toate,  
*al* virtualității lor, expuse  
*lumii* întregi, epure ale tainei  
*înlăcrămate*, rai pierdut de păsări.  
*El își desfășura încet penajul*  
*ca un delir al lumii-nlăcrămate...*“



Printre figurile monumentalului, statuarului trebuie să cităm și *amfora*, *ulciorul*, la tot pasul în versurile poetului. Chiar elementele imponderabile au la el tendința de a participa la o arhitectură a imaginarului. Timpul, de pildă, *boltește* („bolnav de faptă, timpul boltește-un arc de vie“), lumina formează un *arc de triumf*, razele, un *cort*, cerul în totalitate este imaginat ca un *vast cort*, în timp ce elemente mai profane ca bruma sculptează *sini* enormi. Moartea, în fine, începe printr-o năruire de *temple*:

„Dar vine-un timp când orice templu moare,  
statuile decad, se sparg ulcioare,  
iar trupurile se tocesc pe-alei.  
Când toate se-știrbesc și se dărimă,  
ea se preschimbă-n cioburi și fărîmă,  
făcînd din brațul morții sclavul ei.“

Poezia se cheamă *Frumusețea*, iar frumusețea este figurată ca o statuie de flăcări pe care timpul o transformă-n cioburi. Tot așa *ideea*, în slujba căreia poetul trăiește. Ideea este o amantă fără patimă care ține pe umerii ei puternici echilibrul lumii dinăuntru și al lumii dinafară (*Amanta*). Este poemul (o mică, în fapt, cosmogonie) în care viziunea statuară a lui Ștefan Aug. Doinaș se exprimă în termenii cei mai limpezi:

„Auritoare, albă stalactită  
care susține boltă unui gînd  
cu trupul ei de raze, spumegînd,  
cu gura tragică și răzvrătită;

profil de-argint, ca mare-ntr-un intrînd,  
de unde praguri tot mai sus invită  
spre-o altă lume, furtunos ivită  
din miluri și azururi, rînd pe rînd;

orgolioasă de singurătate,  
tiranică, născută cu-orchideea:

așa mă bîntuie cu voluptate  
punînd pe fruntea mea stigmat și mir  
amanta fără patimă, Ideea.“

Și mai direct legat de această temă privilegiată este în poemele lui Doinaș motivul statuii propriu-zise. Statuia ca obiect de

reflecție lirică și ca *figură* a spiritului în contact cu lucrurile. Sub diverse forme ea veghează nașterea și evoluția poemului. Trecînd peste alte referințe, să ne oprim asupra lui *Laokoon*, obiect clasic de raportare cînd e vorba de viață și granițele genurilor în artă. Ștefan Aug. Doinaș îl evocă văzînd în el o parabolă a existenței: bătrînul este același, singur și demn în lupta lui cruntă, numai numărul copiilor s-a înmulțit: copiii *urcă și-mpietresc*, victime nepuțincioase ale unei forțe implacabile. Iată în ce fel este expusă această temă:

„De două mii de ani — cum e firesc —  
e tot mai mare soclul; pietre, vetre,  
cu dalele lor galbene-l sporesc,  
adăugînd asfaltul lîngă pietre.  
Bătrînul e la fel: un urlet mut  
îl ține-n umbra deasă; dintr-o parte  
se vede barba care i-a crescut  
cu firul alb, decolorat de moarte.  
Copiii sînt mai mulți. Și vin mereu.  
Ca-n vremurile vechi, cînd fiecare  
ființă își avea destinul său  
și frumusețea scrisă-n mădulare,  
ei urcă — și-mpietresc: sălbatic grup  
în care-nchipuind prelungi eșarfe,  
plîngînd sub daltă, fiecare trup  
e sugrumat de propriul său șarpe...”

Obsesia *statuarului* întilnește aici și în alte versuri pasiunea lui Ștefan Augustin Doinaș pentru clasicitate. *Ce long regard sur le calme de dieu* — scria Valéry. O tandră întoarcere, în cazul poetului nostru, la mitologia gréco-latină. Doinaș nu caută lumea clasică din dezgust față de lumea modernă. Opțiunea este pur estetică. Din versurile lui s-ar putea ușor alcătui o culegere de *Poèmes antiques*, unde să fie vorba de Sfinx, de Orfeu revenind din Infern, de Pan, suflînd din trestii, de centauri și nimfe, de Ulisse și, firește, de Penelope, de Apollo îmbrățișînd pe Dafne, de Lucullus pe ruinele cetății Amisus, de funeraliile lui Demetrios, fără a mai pune la socoteală referințele propriu-zis literare. Ele sînt numeroase (de la Platon la Goethe) și arată preocuparea de a nu izola discursul liric de viața ideilor, sursă, ca oricare alta, de poezie. Unele referințe vizează simboluri mai înalte, cele mai

multe au însă o valoare pur ornamentală. Preferințele noastre merg, se înțelege, spre cele dintii. Reluând mituri vechi, poetul rareori le răstoarnă sensul. Lupta cu Minotaurul este o luptă cu Adevărul. Cine o acceptă învinge sau este învins, altă ieșire nu este (*Lupta cu Minotaurul*). Orfeu, frecvent citat, este un mit mai mult al creației decât al iubirii (*Orfeu, Monolog, Orfeu revenind din infern*). Pe marginea ultimului poem s-ar putea specula: Orfeu nu este învins de slăbiciunea (curiozitatea), ci de forța lui: *fiara* din suflet care-l împinsese spre *tărîmul de spaime*. Poetul însuși se închipuie într-o singurătate deplină (și *științietoare*), un Orfeu pe treapta unui *univers fără glas*.

Tema creatorului este, dealtfel, tema preferată a lui Ștefan Augustin Doinaș. Un întreg ciclu (*Piscul sau descrierea Poeziei*) își propune ca ~~obiect de reflecție~~ *poezia și poetul*. Poetul este nebunul care vinde zăpadă în cetate, cel ce rispește, altfel spus, imponderabile. Poezia este o *dobîndă a morții și o ispită a limbii*, ceea ce înseamnă: o luptă cu limbajul (*leproasele turme ale consoanelor*). Vocalele, în schimb, sînt strălucitoare ca niște astre, iar ce se rotește în jurul lor (poezia propriu-zisă) e „rod al disperării de-a stabili contacte“ (*Arta poetică*). Contacte, firește, cu lucrurile. Însă lucrurile participă la o geometrie a universului. Doinaș nu *descoperă* obiectele, n-are în fața lor nici un complex: le *asumă* doar, le introduce într-un sistem dinainte conceput. Chiar elementele rebele, dezechilibrante pe care, am văzut, le evocă (cascade, fulgere, marea-n spasmuri, noaptea brăzdată de ploii torențiale etc.) nu pun în primejdie mecanismul bine reglat al universului. Valoarea lor este mai degrabă decorativă: niște uragane *înmărmurite*. În fond, lirismul fin al lui Doinaș este sistematic, repliat în el însuși. Nu cunoaște, în orice caz, teroarea marilor procese vitale. Universul lui respiră prin cristale și privește cu ochii imobili ai stațiilor. Cînd, totuși, elementele dinainte vin în discuție, percepția lor este pur intelectuală.

Într-un loc (*Ierarhie*) poezia este văzută ca o echivalență între hazard și lume, iar creatorul — cel ce găsește echivalentul pur, ideal (în sens platonician) al lucrurilor: „*acela/ care supune lucrurile lumii/supracerescului tipar*“ (*Cel ce vorbește în locul meu*). Alte poeme vorbesc, în genere, fără angoase, fără un sentiment mai acut al tragicului, de timp, de destin, de moarte — subiecte de meditație calmă. Timpul este un *uliu* care smulge clipa fericită a dragostei și pierde apoi în azur (*Uliul*). Rodul lui e *fapta și fapta*, în general, bucură. Mai neliniștit, mai misterios — și prin aceasta

mai adânc liric — e poemul *În așteptare*, prefigurare, bănuim, a destinului, a morții sau poate a divinității:

„Dacă-aș putea să prind în scobitura  
urechii mele zgomotele toate  
de pe pământ, aș auzi și pasul  
cu care-mi dai țircoale de departe.  
Ori, poate, stai de mult în fața mea;  
dar ești atît de mare, că prin zarea  
făpturii tale ce cuprinde totul  
zăresc pe țărături cerbul cu coroana  
de coarne-mpărătești incendiate;  
și-n urma lui, sub ramuri, vînătorul  
ținîndu-l și-așteptînd să se desprindă  
unul de altul, în văzduh și-n apă,  
botul sorbit — de botul care soarbe...“

Coerentă, unitară, egală cu sine, poezia lui Augustin Doinaș este mai puțin fructul unei *experiențe*, cit rezultatul unui *exercițiu* sau, pentru a nu pune o prăpastie între aceste noțiuni, poezia lui iese din *experiența unui exercițiu*. Exercițiu, mai întîi, în domeniul limbajului, exercițiu, apoi, de disciplinare a spiritului și de depășire a simțurilor. Lirismul se obiectivizează, fatal, și tinde să conceptualizeze noțiunile curente ale existenței. Însă conceptualizarea nu înseamnă, ca la Ion Barbu, ermetizarea ideii poetice. Autorul *Baladelor* e clar, explicit, abordează cu seriozitate tema și duce totdeauna pînă la capăt poemul. Are oroare de fragmentarismul modern, cum se poate constata și în *eserile lui critice*, unde respinge delirul verbal al tinerilor. Această obsesie a perfecțiunii îl izolează de noua generație de poeți, neîncrezători în fața oricărei tendințe de clasicizare a versului. Însă trebuie să remarcăm că disciplina prozodică este pentru Doinaș o formă de purificare a emoțiilor. Construind poemul, poetul se construiește pe sine, detașat de senzațiile primare. Întrebarea este dacă poezia cîștigă sau suferă de pe urma acestui proces.

Cîștigă într-un anumit sens, pentru că, depășind emoția curentă, trece mai ușor pragul ideilor. Doinaș este, în fond, un poet preocupat de *temele mari ale artei*, cu o deschidere remarcabilă spre meditație. A face o poezie a miturilor poetice nu-i un lucru obișnuit în literatura noastră. Poemele sale cele mai bune (între ele cîteva excelente sonete) au o frumoasă transparentă intelectuală, o altitudine și o gravitate care fac posibilă speculația. Cînd în poezia română există atîtea spirite bogomilice, de ce n-ar fi

binevenit un spirit de geometru, auster, constructiv?! Trebuie să acceptăm că poezia poate trăi și sub regimul lucidității și că dorința de perfecțiune formală nu este în toate împrejurările un semn de facilitate. Orice creator adevărat tinde, în fond, spre perfecțiune, chiar și atunci când își propune s-o distragă sistematic: el visează — paradox inevitabil — la o perfecțiune în imperfecțiune. Însă imperfecțiunea (ca și perfecțiunea) absolută nu-i, din fericire, posibilă. Experiența suprarealiștilor ne convinge în acest sens.

Prea multă abilitate tehnică strică, totuși. Perfecțiunea poate oboși. Marii poeți își permit să facă din când în când și *greșeli*, coboară tonul, întrerup șirul versurilor frumoase, și această schimbare dă urechii și ochiului nostru ascuțimi noi.

Evitarea, apoi, sistematică a emoțiilor directe poate usca *discursul* liric. E impresia pe care ne-o dau unele poeme ale lui Ștefan Aug. Doinaș, bine compuse, cu *idei* admirabil puse în scenă; senzația însă de inerție (căci există și o inerție a frumuseții, o inerție a perfecțiunii!) este de neînălțurat. Să luăm, de pildă, *Trei ipostaze ale mării*, un poem în cinci părți, dintre care un prolog și un epilog. O meditație în care este vorba de increat, de *suma tenebroasă*, de ieșirea copilului în lume înfășurat în țipăt, de *blînda exudație divină, orfir* etc., însă meditația, în totalitatea ei, se apropie prea mult de spiritul unei dizertații. E meticuloasă și plină de abstracțiuni ce împiedică textul să se concentreze într-un simbol memorabil. E surprinzător, dar un text atât de plin, cizelat, lasă impresia că nu ascunde un al doilea plan, un *subtext*, unde să se poată refugia implicațiile secrete ale versurilor. Discursul se închide în el însuși ca într-o crisalidă de celuloid. Ochiul nostru caută un dezacord, o iregularitate, ca să poată pătrunde înăuntru și e dezamăgit de a nu afla.

Un ciclu nou de poeme — *Anotimpul discret* (în vol. antologic *Alfabet poetic*, 1978) — arată că în lirismul ceremonis al lui Doinaș, „livresc” în sensul cel mai profund și mai modern al termenului, există și un viu sentiment al purificării, o frenezie a simțurilor matinale.

### III. FORMELE „SATANISMULUI“ MODERN

A. E. BACONSKY

Pentru cine a citit straniile povestiri din *Echinoxul nebunilor*, poemele din *Cadavre în vid* (1970) nu constituie o surpriză. Miturile și simbolurile ce se rotesc în versuri descărnate de imagini sînt tratate, mai întii, într-o manieră fantastică, solemnă și livrescă, în narațiuni.

Temele de meditație sînt, cu mici variații, aceleași. Și acolo este vorba de moarte, de singurătate, de o tristețe indefinită a lucrurilor, de o senzație copleșitoare de vid, transpuse, toate, în niște parabole cu mai multe înțelesuri. În poeme, A. E. Baconsky (1925 — 1977) dă acestor motive o expresie mai directă. Lirismul lui este reflexiv și elegiac, însă de o solemnitate studiată și cu o notă oraculară ce nu părăsește niciodată stilul autorului. Impresia că A. E. Baconsky baudelairizează apare de la început. E vorba, în *Cadavre în vid*, de schelete, de hoituri, de osuarii devastate, de cai ce se descompun, de ciini ce mor de turbare și, încă o dată, de cranii, de viermi și de carnea ce putrezește sub puterea unei forțe nevăzute. Materia este în stare de disoluție, un rău o roade pe dinăuntru și fiecare lucru duce la bord un cadavru. Nici cuvintele nu scapă de această boală și primul semn al morții este proliferarea lor monstruoasă. Literatura nu-i decît un depozit uriaș de cuvinte moarte. Într-o *Poligrafie bolnavă* poetul sugerează un asemenea osuar de cărți. Însă baudelairianismul este, la A. E. Baconsky, numai un punct de plecare, și acela exterior. Adevărații baudelairieni cîntă cu voluptate descompunerea și simt, ca Maurice Rollinat (*Les névroses*), delicii la vederea unui cadavru în descompunere. Intuiția morții ia, la ei, aceste forme de o violentă materialitate și versul se răsfață în cultul puroaielor și hoiturilor, în cultul, deci, al antipoeticului. Baudelairienii noștri (T. Arghezi, Bacovia, N. Davidescu — cel din *Inscripții*), incompleți și inconsecvenți, sînt mai ales vizionari și (cazul lui Arghezi) pamfletari, inconformiști. La N. Davidescu, ca la mulți alții, baudelairianismul

este o poză (este și titlul unei poezii), o tunică neagră pe care, de altfel, poetul o leapădă la vreme.

O concentrare de elemente terifiante aflăm în *Cadavre în vid*, însă esențială mi se pare, în poemele de aici, nu viziunea destrămării materiei, nici presimțirea morții în materialitatea ei cea mai directă, ci intuiția morală a sfârșitului și presentimentul unui timp ucigător. Toate poemele au, de fapt, o unică obsesie, și aceasta este senzația de gol (de gol metafizic), de degradare și complicitate. Nota existențială este dominantă, versurile exprimă o conștiință terorizată de ideea morții și o sensibilitate ce înregistrează bătăile inimii bolnave a lucrurilor. Însă această senzație de pieire nu ia nici calea poemului filozofic (ca la Blaga), nici pe aceea a poemului romantic cū largi viziuni escatologice. Genul în care se ilustrează A. E. Baconsky este mica poemă meditativă, elegia distinsă, cărturărească, fără strălucire metaforică, redusă la o comunicare de idei de pe care poetul a scos carnea imaginilor. Un discurs liric de o aleasă ținută intelectuală în jurul unui simbol fundamental — acesta este poemul lui A. E. Baconsky. Însă în artele acestui discurs curge singe elegiac, și metafora, refuzată programatic de autor, intră în poem sub forme degheizate. De regulă, versurile se concentrează în jurul unei sugestii unice. Iată pe aceea de claustrare, de rupere a coerenței universale, sugestia spiritului care își întoarce cu vehemență resemnare fața de la priveliștile istoriei:

„Am voit să ard, să înalț, să iubesc, să dărim,  
am voit să plîng, să lupt, săucid —  
e oare o țară, un timp, un tărîm?...  
un zid pretutîndeni, un zid.

Voi pleca deci lăsînd moștenire o lungă  
trenă de singe, de zgură, de fum —  
puținii ce vor putea să mă ajungă  
poartă stigmatul meu de pe acum.

Otrăviți-vă carnea! Din hoitul îmbălsămat  
nici spic, nici floare, nici salcie nu dă!  
iată se-aude istoria urlînd depărtat —  
cine are urechi de auzit, să audă!...”

Aici și în alte poeme, A. E. Baconsky vizează o anumită violență a istoriei și exprimă în chipul cel mai discret un sentiment al timpului care complică, răstoarnă adesea noțiunile cele mai limpezi. Trădătorul nu se mai deosebește de cel trădat și în întuneric

ei se îmbrățișează. Morții nu se mai aleg de cei vii și nimeni nu știe cine mai este în viață, într-atît lucrarea morții sporește, timpul degradează (*Inmormîntare*). Dintr-un fluviu ies șapte hiene grase și șapte hiene slabe, hulpave, dornice de cadavre, și poetul imploră zeul hienelor să coboare duhul fetid în lucruri pentru a înmulți, astfel, numărul cadavrelor necesare (*Invocare pestilențială*). Sînt, în *Cadavre în vid*, viziuni și mai negre. Eros agonizează, nimfele au devenit scheletice, însă priveliștea acestui dezastru nu mai rănește ochiul obișnuit cu semnele agoniei. Semințele sînt, tot așa, bolnave și, ca într-o parabolă a apocalipsului, ele cad pe întinderi negre și sterpe (*Martie falsul*). Cuvintele se leapădă de sensul lor pur, inocent, obiectele suferă de un fel de rău de existență. Poetul solicită, cu oarecare pedantism de cărturar dezamăgit, moartea, pentru a grăbi o nouă naștere:

„În tăcutul, în marele rîu,  
cu aripile moarte m-aș duce —  
în tăcutul, cernitul  
dom al pădurii.

Cine mă plînge? Steaua  
își caută singură chipul —  
poate că plîng ursitoarele,  
poate ciulinii.

Poate că-n trunchiuri gravide,  
eu însumi, în trunchiuri de salcie  
plîng așteptîndu-mi  
cealaltă naștere.“

În spatele acestor decoruri, uniform dezolante, se simte o experiență morală dramatică, și aceasta nutrește, în fapt, lirisul substanțial al lui Baconsky. Spiritul privește cu un ochi resemnat violența și confuzia ce s-au instalat și în lumea minerală. Cuvintele s-au șters, sensurile s-au răsturnat, o mină istețată, diabolică organizează viața *à rebours*. Călăul a devenit victimă și victima călău:

„Aici e la fel de trist, de stupid, de zadarnic,  
nu mai ai nici pe cine ucide  
și nici de cine să fii ucis.“



În biserica goală predică, fără încetare, un glas înregistrat pe o bandă de magnetofon (*Aleluia*): religia, deci, s-a pervertit. Luna, noaptea, soarele, apele — obiectele sacre ale poeziei — sînt scheme moarte, false. Nimic n-a rezistat în puritatea inițială și poetul e un pelerin printre hîrci și ruine. Un ultim cîntec — de moarte — aduce o notă mai senină de iubire de amurguri:

„Nu-ți fie teamă de-amurg, nu-ți fie teamă  
de-un sfîrșit rușinos, de o stingere tristă —  
ploi nevăzute nu te vor sugruma niciodată —  
dormi și visează un paloș de gheață.

Capete negre\_ți vor pava ultimul drum,  
dormi și visează siluete lungi de asceți, dormi și visează  
necunoscutul ritual după care țărina  
te va investi cu armele cavalerilor ei.

Dormi și visează străvechile mituri, aura lor,  
nu-ți fie teamă — una din umbrele tale  
de pe acum trece Styxul, ceața coboară —  
dormi și visează un paloș de gheață.“

Moartea este, aici, o eliberare, viermii — umblînd prin ochi —  
vor extrage din ei tristețea, și luna va lumina ultima mască a  
unui cavaler fantomatic. În *Cadavre în vid*, poetul poartă cu obs-  
tinație o cocardă neagră, satanică, la pieptul largii lui pelerine.  
Căci plăcerea pentru ornamente nu-l părăsește pe acest distins  
poet nici în clipele în care suferă de „răul de existență“.

## IV. BUZDUGANUL UNEI GENERAȚII

### NICOLAE LABIȘ

Dificultatea de a interpreta poezia lui Nicolae Labiș ține de fascinația pe care o simțim față de destinul atât de neobișnuit al acestui tânăr. Labiș a devenit, în fapt, un mit, cum devenise Eminescu în ultimul deceniu al secolului trecut. Mitul n-a încetat să crească, să domine datele biografice reale, să le proiecteze în alte zone, accesibile doar imaginației. Autorul *Luptei cu inerția*, dispărut la o vîrstă cînd un poet își caută încă o formulă proprie și luptă cu materia verbală, a intrat în conștiința generațiilor tinere ca un mare poet și mitul talentului său excepțional nu a încetat să se dezvolte în răstimul ce ne desparte de moartea lui neașteptată (1935 — 1956).

Labiș reprezintă, azi, mitul rimbaldian al adolescentului care, de-abia desprins de lumea fabuloasă a copilăriei, intră în alta, unde universul i se înfățișează cu mari și grele enigme. Luarea în stăpînire a lumii — act poetic decisiv, propriu doar creatorilor ieșiți din comun — presupune o energie spirituală și o percepție adîncă a elementelor, însușiri pe care, cu hotărîre, acest adolescent le-a avut.

Versurile de început (*Primele iubiri*, 1956) au o structură epică și sînt dominate de eposul popular. Dar chiar de pe acum se simte o neobișnuită senzație de vitalitate a materiei, de germinație colosală. Munții ard în poleiri argintate, vinele de apă țîsnesc cu putere, peștii alburii lunecă pe lingă genele copilului ce se scaldă cu ochii deschiși în piraiele repezi, sevele se aud cum fierb sub brazde și se ridică prin țevile cucutei.

Un poem excepțional e *Moartea căprioarei*, unde se narează o „amintire din copilărie“. Copilul participă la o expediție cinegetică neobișnuită („vînătoarea foametei în munții Carpați“) și descoperă, deodată, o planetă imensă, străină, cu legi necruțătoare. Senzația copleșitoare de secetă, de carbonizare a lumii materiale, de răsturnare a rînduielilor firii (cerul e gol, soarele se topește și

curge în șuvoaie imateriale pe pământ!) e, în chipul cel mai convingător, introdusă într-un poem cu multe înțelesuri afective:

„Cu foșnet uriaș răsuflă valea.  
Ce-ngrozitoare înserare plutește-n univers.  
Pe zare curge sînge și pieptul mi-i roșu, de parcă  
Mîinile pline de sînge pe piept mi le-am șters.  
Ca pe-un altar ard ferigi cu flăcări vineții,  
Și stele uimite sclipiră printre ele.  
Vai, cum aș vrea să nu mai vii, să nu mai vii,  
Frumoasă jertfă a pădurii mele!“

Plastică și muzicală, poezia se concentrează, spre final, într-un simbol al jertfei copilăriei, al despărțirii de vîrsta candorilor. Acest poem, singur în măsură să consacre un talent, face trecerea spre o lirică detașată de anecdotic, pornită dintr-o experiență unică. Dar pînă a ajunge la expresia concentrată, sublimată, din *Lupta cu inerția*, Labiș supune meditației sale datele existenței imediate. Dramele epocii (războiul, cu toate implicațiile lui în lumea satului, apoi transformările aduse de revoluție, locuri și întâmplări ale copilăriei) sînt evocate în versuri bine articulate. Din loc în loc, poetul părăsește cadrul epic al poemului, face divagații biografice, descrieri de natură, nu o dată încintătoare prin aceeași senzație de viață ascunsă, misterioasă, a lumii vegetale (*Sadoveniene, Locuri și întâmplări*). Ciclul sadovenian pare desprins dintr-o epopee (epopeea unui cititor). Tehnica e aceea din *Les illuminations*. Superioare estetic sînt poemele din ciclul ce dă numele volumului. Poemul de început amintește de o *boemă* fan-tezistă a lui Rimbaud.

Universul poeziei lui Labiș e concentrat în aceste versuri de o fină eufonie:

„Azi sînt îndrăgostit. E un curcubeu  
Deasupra lumii sufletului meu.  
Izvoarele s-au luminat și sună,  
Oglinzile situîndu-și-le-n dans,  
Și brazii mai vuiesc fără furtună  
Într-un amețitor sonor balans,  
În vii vibrează struguri străvezii,  
Cristalele cîntecelor grele  
Și stropi scăpărători de melodii  
Ca roua nasc în ierburile mele,  
Eu curg întreg în acest cîntec sfînt:  
Eu nu mai sînt, e-un cîntec tot ce sînt.“

Simbolul primelor iubiri are la Labiș trei învelișuri lirice: social, erotic, naturist, făcînd astfel posibile mai multe soluții de interpretare. Înțelesul social e explicat în secvența a V-a („steaua polară pe cer, departe“), cel naturistic e general, ca un strat invizibil, iar cel erotic este cel mai discret, ca în toată poezia de dragoste a lui Labiș, de o mare pudoare. Dintre reprezentările concrete, cerbii și vulturii, pădurea în faza germinației capătă o mai mare extindere.

Poemele din *Lupta cu inerția* (1958), volum postum, dau o idee despre ceea ce ar fi putut deveni Labiș. O idee, firește, fragmentară, ipotetică, deoarece autorul avea un spirit mobil și era capabil de mari surprize. Majoritatea versurilor sînt scrise în ultimul an și chiar în ultimele luni din viața lui Labiș. Poetul se afla în zodia cea mai bună a inspirației sale: tonul grav, de poezie substanțială, se simte imediat. Deosebirea față de versurile anterioare e mare: semnele de lirism, de acolo, se împlinesc și se generalizează, aici, în cadrele unei poezii esențial reflexivă. Motivele poetice sînt cam aceleași, răsfrînte însă înlăuntru, intelectualizate. Procesul de intelectualizare a lirismului nu anulează, la Labiș, valoarea spontană a emoției. Ca și Eminescu, care păstrează toate motivele poeziei sale din tinerețe, Labiș își „tratează“, cum zice el cu o formulă demitizantă, orgolios prozaică, temele inițiale, dar dintr-o perspectivă poetică indiscutabil superioară. Primul semn e limitarea și chiar eliminarea epicului. Al doilea e pășirea pe terenul ideii. Trecerea la o poezie de comunicare intimă și chiar la un lirism cerebral se face repede, fără pregătiri speciale. Cu hotărîre Labiș ne introduce în intimitatea experienței sale, cîștigîndu-ne, de la început, prin modul degajat de a se confesa:

„Ce larg mă simt și lacom și niciodată plin!  
Sorb prin pupile lumea și-n taină cu azul,  
Nepotolit ca-n fața paharelor de vin  
Ce-mi scapără-n mustață stropi limpezi ca hurmuzul.“

Gesturile sînt de o dezarmantă familiaritate. O vagă tristețe erotică, o tulbure aspirație spirituală, peisajul mohorit al toamnei, amintirea unui joc de copil, reîntîlnirea cu roadele pămîntului („vinul modest“, „mămăliga bună“, „plînea de sub țest“) intră, cu grație juvenilă, în poezie, fără alte comentarii decît acelea ce derivă din percepția directă a faptelor. Tonul e de romanza sfîșietoare:

„Deci a venit și toamna cu palele-i tristeți  
Și curg încete frunze și-s pașii mai înceți,  
Pe-arginturile minții tresaltă întrebări  
Cum joacă pe icoană lumini de luminări.

Și înghețate colburi pe vînt se zbat mereu.  
Unui copil aseară i-au zmulș înaltul zmeu,  
Și-atîrnă astăzi zmeul de-un fir de telegraf  
Atît de mort acolo și zdrențuit de praf.

Iar oamenii-s mai singuri mișcîndu-se-ntre ei,  
Le-a pus pe fețe toamna un vinețiu polei  
Și se crispează risul puțin cîte puțin...  
Studentei, de acasă i s-a trimis un vin,

Eu am băut dintr-însul. Era un vin modest,  
Ca mămăliga bună, ca pîinea de sub țest,  
Și m-am gîndit ce doruri adînci, ce tandru rit  
A curs, în clipocirea acestui vin, topit,

Și ce reproșuri poate și nedormite nopți  
Curg în lividul sînge al strugurilor copti  
Și vinul lăudîndu-l pleoapele mi-am strîns  
Și nebăgat de seamă în mine surd am plîns.“

Imposibilitatea de a se fixa și de a trăi o dragoste mare, unică, este consemnată cu liniște și, fără prea mari remușcări, poemul trece la alte aspecte, dînd ocol unei idei cu o mai largă rezonanță în poezia sa. Aceasta derivă din conștiința că destinul omului se împlinește în alt spațiu decît acela al liniștii. La Labiș această idee se armonizează cu alta, filozofică, privitoare la forța generatoare a universului, la dinamica materiei sale. *Biografie*, des citată, așază deocamdată faptele pe un teren individual. Principiul de-venirii e văzut, în spiritul eresurilor populare, ca o expresie a forțelor misterioase ce acționează în univers:

„Știu eu, mama și-a zis că mă nasc într-o zodie bună;  
Plinului pîntec așa îi cînta într-o noapte cu lună.  
Trăsnete reci de furtună vedea cum în zare detună.  
Știu eu, mama și-a zis că mă nasc într-o zodie bună,  
Ea mai vedea cum în șa voi sălta împreună  
Cu îndrăzneța fecioară a pămîntului, brună,  
Și-n goană nebună vedea de pe atunci cum răsună  
Tropotul lung și mereu al galopului meu.  
Știu eu, mama și-a zis că mă nasc într-o zodie bună,  
Și că-s menit să înving veșniciei și genună,

Dar nu știa de pe-atunci că în mine-o să pună  
Suflet prea grav și răsunet prea slab, că adună  
Abur de vis și de boală ce-ar fi să răpună  
Tropotul lung și mereu al galopului meu.“

Accentele acestui romantism galopant alternează cu altele, venite din direcția unei indefinite nostalgii juvenile. În astfel de clipe tinjitoare sînt percepute „albele chemări“ ale necunoscutului, „învălmășirea tandră și crudă“, „încălcirea tristă“, vagă, autumnală, verlainiană. Un întreg ciclu: *Destinderi* stă sub semnul acestei interferări de senzații. Tînărul privește lumea prin aburii albaștri ai alcoolului, avînd deodată sentimentul destrămării lente a materiei. *Uită-te, Clonț, Gol, Contemplație, Alexandrin, Ceara* sînt niște *Romances sans paroles*, delicate, concentrate, superioare prin muzicalitatea și calitatea emoției. Lecturile din Verlaine și Bacovia se resimt ca niște ecouri îndepărtate, rătăcite într-un vast templu. Labiș era, la vîrsta lui, un poet cult, și ciclul amintit dovedește familiaritatea lui cu marii precursori ai simbolismului. Versurile sînt concentrate, muzicale, fără ornament, deși poetului nu-i lipsea ușurința de a ridica în calea ideii păduri de imagini. Senzația de mineralizare, de topire a cărnurilor vegetale e fin sugerată:

„Uită-te, încă e rouă  
Și toamna începe să-și țeară  
Foile galbene în suflete,  
Pale neliniști în pomi de mătase.“

*Ceara*, din aceeași sferă de lirism muzical, produce o stranie fascinație prin indecizia emoției, voita ambiguitate a imaginii:

„Crimpeie de idei neterminate,  
Și-n zbor de păsări albe și un vis,  
Și cîntecul sunat pe jumătate  
Despre-un tărîm ce încă nu-i descris, —  
Iar liniștea, în cadențare fină,  
S-a mlădiat smerită peste burg  
Și te topești și curgi fără pricină,  
Felină ceară, dragoste-n amurg.“

Pe liricul „Iacom de idei“ îl aflăm în poemele mai întinse, realizate fragmentar: *Intima Comedie* și *Omul comun*. Primul înregistrează chiar procesul cunoașterii, văzut ca o sondare în stratu-

rile adinci ale conștiinței. Poetul nu ajunge să străbată însă decît primul cerc din pilnia dantescă: *glasul epocii* îl ajunge și, rătăcit în pădurea de umbre, revine cuminte la temele obișnuite:

„Scump copil regăsit  
În prim cerc de vicii groase“ etc. ...

*Omul comun*, mai dezvoltat, are un sens polemic de la început precizat. Obiectul lui e liniștea mortifiantă. Totul e pus sub semnul confruntării cu copilăria, vîrsta purității absolute. Această meditație etică are un fior liric mai grav, derivat din sentimentul de nostalgie a copilăriei pierdute, către care poetul își întinde aripile. Se naște din efortul de a prelungi în altă vîrstă modul sincer al copilului de a fabula o poezie energică, polemică, necruțătoare cu ipostazele leneșe ale existenței (spleenurile, împăcările „limfatică“, căile neguroase ale devenirii etc.). Ochiul rațiunii e pururi deschis și, neîmblînzit, poetul cenzurează propriile gesturi și atitudini animate de alte forțe decît acelea ale perfecțiunii:

„Încă zîmbesc, curate, cu buzele lor pale,  
Îubirile pierdute în clinchet de pocale.

Într-un sicriu de ceață așa au adormit,  
Au amorțit în umbră firesc, fără blesteme,  
Și apele uitării le duc neconținut  
Și nu mai este nimeni la viață să le cheme.

În locul lor sosiră cu negri maci în dinți  
Femei întunecate cu gura tutuniei,  
Cu ochi ca alaunul, și au dansat fierbinți  
Și răgușit cîntat-au o tristă melodie.

Lăsîndu-vă mai singuri le duce Riul Verde,  
Imaginînd din aburi figura lui Satan,  
Le duce și pe ele și după zări le pierde  
În raclele greoaie, cioplite grosolan.

. . . . .  
Cînd amintirea-n față ca pe-un covor aștern,  
Văd c-am trecut odată și eu acest infern!  
Împleticit în alge de lene și de vin,  
Neînsoțit de nimeni pe neguroasa cale,

Am descifrat misterul otrăvilor de crin  
Și lubricul descintec din buze de pocale.

Nu mă mai minte nimeni aici. Și nici nu am  
Rupturi de conștiință, că v-am știut din vreme.  
Pe când străbat cu poftă un levantin bairam  
Adun venin, să-l picur în coadă la poeme.

Cunosc că nu-i de vină nici aerul uscat,  
Nici aerul de scamă ce-năbușă plămîinii,  
Nici leneșa amiază cînd lin s-a legănat  
În apa clocotită pe lespedeă fintîinii.“

Din orice punct am privi poezia și oricît de stingace, juvenile  
ne-ar părea poemele de început, Labiș e un poet adevărat; nu știu  
dacă atributul (dealtfel comun) de *mare poet* nu l-ar stînjiți, n-ar  
distona cu tinerețea lui cuceritoare, dar cu siguranță el e un liric  
excepțional.



## V. POEZIA POEZIEI. CRIZA DE IDENTITATE. UN POET AL TRANSPARENȚEI

NICHITA STĂNESCU

Prin 1950 se putea vedea pe sălile liceului „I. L. Caragiale“ din Ploiești un băiat dolofan cu coama blondă, înconjurat mereu de un grup de amici fideli, băieți dezghețați și orgolioși, „ploieșteni“ în sensul cel mai bun, adică băscăliși, cu vorba în dungă. Stănescu Hristea Nichita, băiatul blond, era șeful lor și își crease o reputație considerabilă de caricaturist. Semna săptămînal la gazeta de perete, cu pseudonimul *H*, desene teribile pe teme de morală școlară. Învăța bine dar fără tragere de inimă și, dacă putem să-l credem pe cuvînt, în clasa întii a rămas repetent (dar faptul nu e sigur), pentru că nu înțelegea în ruptul capului cum pot fi trecute cuvintele în semne (litere). Crescuse mare, trupul lui robust îi atrăsese porecla de *Grasul*. „Grasul“ cînta la pian și citea mult, era volubil, pune la cale mici farse. Provocat, răspundea cu insolență, n-arăta nici un complex: nici unul din acele semne ale proverbialei timidități a poetului. Avea succes pe toate planurile, era zilnic văzut prin curtea liceului sau pe stradă cu o fată care-l urma ca o umbră.

Ploieștiul era, în primul deceniu după război, un oraș care își păstra vechea lui morgă burgheză, femeile erau totdeauna bine coafate și suspect de elegante, domniile purtau mustață și mai bine se spînzurau decît să iasă pe stradă fără cravată și batistă albă în buzunarul de la piept. Modă înțepenită, puțin ridicolă, însă „ținută“ intra în chip obligatoriu în codul onorabilului ploieștean. Spiritul lui era vioi, ingenios, cu o mare poftă de a lua totul peste picior și de a trece prin sabia ascuțită a limbii lui moravurile concetățenilor. Ploieștenii sînt, de fel, mîndri de orașul lor, dar fără acel patriotism local exagerat manifestat în alte părți. Ideea că Ploieștiul este un loc de trecere spre București îi irită, dar iritația ia adesea forma ironiei. Răspîndiți în alte orașe, ploieștenii nu formează clanuri, se iubesc de la distanță, se adaptează ușor, nu fac

caz de originea lor. Nici măcar fotbalul nu reușește să-i fanatizeze, tragediile echipei locale le stimulează acea stare de *risul-plîns* pe care unul dintre fiii urbei a definit-o admirabil. Ploieștiul avea, îndată după război, o tradiție culturală puternică, școala era bună, cîțiva profesori se ilustrau în chip strălucit. Liceul „I. L. Caragiale“ (care urma reputatului, vechiului liceu „Sfinții Petru și Pavel“, un punct de referință în vechea școală românească) avea, printre profesori, personalități puternice ca istoricul N.I. Simache, elev al lui Nicolae Iorga, sau Ion Grigore, matematician, Gh. V. Milica, fost elev al lui G. Ibrăileanu, suflet, înflăcărat pentru literatură, și numeroși alții, oameni instruiți, severi, dăruiți în modul cel mai sincer profesiei lor. „Se făcea“, în orice caz, carte serioasă, unele materii dădeau școlarilor insomnii, teza de matematică era așteptată ca un eveniment tragic, la *istorie* trebuia să fii mereu vigilent, imprevizibilul N.I. Simache te putea face de ris la modul lui profetic, prăpăstios. Liceul avea și un internat în care aceiași N.I. Simache, înalt și slab ca Don Quijote, cu vocea însă tunătoare, neîndurător ca un stareț, stăpînea în chip absolut peste cîteva sute de elevi îmbrăcați prost, flămînzi dar orgolioși, plini de o ambiție (cel puțin unii dintre ei) fără margini să dovedească faptul că și la Ploiești „nasc oameni“. Și se nășteau. Unul dintre ei, băiatul blond și mare, sfida eticheta severă și într-o zi apare la școală cu o sprinceană rasă. Emoție, veselie printre amici, indignare printre autoritățile liceului. Nu mai știu cum a fost sancționat elevul Stănescu Hristea Nichita pentru actul lui de contestație suprarrealistă, dar s-a ales cu reputația de spirit liber, neros la modul simpatice, inventiv. Într-o zi, contestatarul citește o parodie după *Cioara* lui Topîrceanu cu artificii lexicale („modernisme“) care înspăimîntă pe profesorul de română. Altă dată, închină un ciclu de poeme vidanșorilor din oraș, numiți pe numele lor argotic, versuri cu un limbaj crud, porcoase, șmecherești, cu o tehnică impecabilă. Aici apare, prima oară, noțiunea de *risul-plîns* ploieștean din care poetul va face mai tîrziu un concept liric. Poemele circulă printre elevi, plac, însă puțini cred cu sinceritate că „H“ va deveni într-o zi un poet important. Nu suferă de ftizie, nu are mari nenorociri în familie, nu umblă singuratic pe lingă ziduri, nu citește din cărți groase de filozofie în recreații, nu poartă cu nimeni discuții serioase despre moarte și despre Dumnezeu. Este, dimpotrivă, robust chiar prea robust pentru vîrsta lui, pofticios la mîncare, ispitit și de alte bunuri lumești, îi place societatea zgomotoasă, tachinează, „face spirite“, etc., mă rog, un adolescent ca oricare altul, satsisit de școală, curios de ceea ce se întinde în afara zidurilor

ei. Umblă vorba că scoate o revistă: *Băcăonia*, cu un subtitlu incendiar-golănesc, strecurată pe sub mână, să nu prindă de veste vigiliile liceului. Farsele, calambururile erau inteligente, dar cam scortoase, ploieșteanul privea de sus și doar cu coada ochiului.

Din adolescentul voluminos iese, curînd, un tînăr cu trupul subțire ca un lujer, cu ochii melancolici, parșivi, intrat numaidecît (la 19 ani) sub jugul familiei. Reputația „că face poezie“ îl urmează la Facultatea de filologie din București, dar deocamdată poetul evită să iasă în public, citește amicilor (innoți între timp) și și consolidează, printre ei, reputația de versificator extraordinar. La prelegerile aride de istoria limbii române prinde cite un cuvînt vechi („vergură“, „arire“) și îl introduce în poeme năzdrăvane pe care le dăruiește prietenilor. Găsesc printre hîrțile mele o strofă oferită de Nichita Stănescu într-o oră leșioasă de curs. Este ceea ce se cheamă un *palindrom*, primul vers, citit de la stînga la dreapta, are același înțeles cu versul al doilea citit de la dreapta la stînga. Răsfăț alexandrin de tînăr poet care stăpînește în chip uluitor știința versificației:

„Dus aici, bețiv opal  
lapovițe bici asud  
Dur, o vietate, cal —  
la cetate: ivor ud.“

Debutează tîrziu în „Tribuna“ cu poeme care atrag de la început atenția asupra lui. Colegii mai vîrstnici ridică din umeri, nu cred în fanteziile tînărului, cîțiva critici, indignați, protestează. Regretul lăsat de dispariția lui Labiș este enorm, convingerea aproape generală este că liderul generației ce se ridică a dispărut. Nichita Stănescu își face greu loc în această atmosferă dominată, în plan literar, de poezia anecdoticului, evenimentului. În 1960 (la 27 de ani) îi apare primul volum: *Sensul iubirii*. În același an debutează Cezar Baltag, Ștefan Bănuțescu, Nicolae Velea, apoi Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ion Alexandru, Adrian Păunescu, N. Breban, Al. Ivăsiuc, și despre ei scriu, cu entuziasm, criticii de aceeași vîrstă. Cu puțin timp înainte apăruseră Fănuș Neagu și D.R. Popescu. Debutează o nouă generație care face joncțiunea cu „promoția Labiș“ și cu altă promoție, cu zece ani mai tînără. Reapar poezii momentului 1945—1946 (Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Ștefan Aug. Doinaș) și revin în actualitate marile modele lirice din trecut.

Nichita Stănescu îi reactualizează pe Ion Barbu și pe Eminescu, în latura lui serafică, *vizionaristă*. Un poem juvenil (*O călărire în*

zori) este dedicat lui Eminescu tânăr, și el prefigurează deja un program liric: o poetică a visării, *vizionarism* îndrăzneț și inventivitate verbală:

„Soarele rupe orizontul în două.  
Tăria își năruie sfârșitele-i carcere.  
Sulițe-albastre, fără întoarcere,  
privirile mi le-azvîrl, pe-amîndouă,  
să-l întîmpine fericite și grave.  
Calul meu saltă pe două potcoave.  
Ave, marea-a luminilor, ave!

Soarele saltă din lucruri, strigînd  
clatină muchiile surde și grave.  
Sufletul meu îl întîmpină, ave!  
Calul meu saltă pe două potcoave.  
Coama mea blondă arde în vînt.“

Poezia reîncepe să vorbească la persoana întii. Recăpătîndu-și conștiința de sine, *eul* recapătă și conștiința raporturilor sale cu universul. De mult nu mai fusese formulată atît de limpede și atît de firesc natura acestei relații, în niște versuri incîntătoare prin ingeniozitatea și dinamismul lor:

„Mi-am întors către soare unicul chip,  
umerii mei smulg din goană frunzișe.  
Cîmpul tăindu-l, pe două potcoave  
calul meu saltă din lut, fumegînd.  
Ave, mă-ntorc către tine, eu. Ave!  
Soarele a izbucnit peste lume strigînd.“

*Sensul iubirii* a produs emoție la apariție. Criticii tineri (dar nu numai ei) îl laudă și nu ezită să pună numele autorului lîngă acela al lui Labiș, socotit atunci punctul de sus în ierarhia literaturii țigere. Recitat azi, volumul de debut rezistă prin cîteva piese sau versuri izolate. Unele au făcut carieră în poezia tînără: copilărie — „netrăită minune“, „glezna mea cu aripi“, luna care încape „și în ochiul stîng și în ochiul drept“, somnul rupt de la tîmple „ca pe două coarne de zimbru, întoarse“, gîndul care crește în cercuri și sonorizează copacii etc. Poezia nu s-a rupt încă total de placenta epicului și de obsesia „marilor teme“ ale istoriei, dar se observă fără dificultate că Nichita Stănescu introduce în versuri, direct

sau pe ocolite, ceea ce am putea numi *figurile adolescenței*. Sint motivele unei subiectivități tinere, abia ieșită dintr-o copilărie deșirată de război și confruntată cu o lume ce își aruncă în aer vechile structuri. Prin ricoșeu, poezia își creează propriul său univers: un univers diafan în care se oficiază misterele adolescenței. Într-un loc Nichita Stănescu numește adolescența „cîntecul meu de izbîndă“, și versurile ulterioare reiau cîntecul și-l amplifică, asociindu-i un număr impresionant de motive lirice noi.

Din primul volum putem reține un fals pastel (*Cîmpie, primăvara*):

„În cearcăne verzui te ocolesc departe  
vibrațiile ierbii, arcuite tandru,  
și le ivești, și le azvirli în jururi, sparte,  
cu risul tău de băiețandru.“

un *Mister de băieți*, cu indicibila poezie a copilăriei suspendate într-un timp sticlos, străveziu:

„Ah, din fugă săream sub arțar,  
smulgîndu-i o frunză cu dinții!  
(Timp suspendat, ție, copilărie,  
văzduhu-ți lîngea talpa și gleznele.)“

două *marine*, între care una în stilul muzical al lui Eminescu, și un *Imn* dedicat, iarăși, sărbătorilor adolescenței.

Tema mai intimă a versurilor este *ieșirea din somn*: somnul unei vârste nearticulate, nașterea unui sentiment nou, *inaugural*, trezirea la o nouă ordine, muzicală, a lucrurilor:

„Mă ridicam din somn ca din mare,  
scuturîndu-mi șuvițele căzute pe frunte, visele,  
sprîncenele cristalizate de sare,  
abisele...“

Legat de tema dinainte este motivul *răsăritului și al luminii*. Lumina iese sau intră în lucruri, lumina se solidifică sub forme de lănci sau de poduri, soarele sare de pe linia orizontului, ochiul aruncă priviri care se înșurubă, ca săgețile, în aer etc. — acestea sînt imaginile care revin. Ele prefigurează o *poetică a transparenței* și a *matinalului* ce va deveni dominantă în poezia ulterioară a lui Nichita Stănescu.

Al doilea volum, *O viziune a sentimentelor*, apare după patru ani (1964) și cuprinde aproape în totalitate versuri de dragoste. Numărul poemelor ocazionale a scăzut și, chiar acolo unde subiectul este legat, în stilul epocii, de circumstanțe (*Sufletul metalic al orașului, Lauda omului* etc.), poetul introduce în interiorul schemei comune calul troian al fanteziei sale. Procedeu fusese utilizat și în volumul anterior. Într-un poem de tot convențional (*Nu vă jucați cu pacea*) dăm peste această imagine puternică a stingerii universului:

„(Soarele s-a infundat în cer, și-a rămas deodată lumina fără soare, destrămată, ca niște vergele de sticlă izbîndu-se strident.)

Aerul și-a răsucit, cu trunchiuri de om și de arbori, coloanele care nu mai țin nici un cer.  
Umbrele se rup de călcie și se-ngroapă în bolovani.  
Trupurile urcă, pe spinări de vultani,  
și rămîn din ele numai privirile străvezii  
care nu se văd și nu se pot pipăi...“.

*O viziune a sentimentelor* este de un lirism mai pur, totuși pentru a-l afla pe adevăratul Nichita Stănescu trebuie să mai așteptăm puțin. Acum el arată fața sa ludică, iradiantă, miturile pășesc încă timid în poem, versul, muzical și imprevizibil, e înfășurat într-un imagism de esență prerafaelită. O suavitate însă dinamică, șocantă, răsturnătoare de perspective. Poezia asociază motive trase din lecturi și inventează altele, nenumărate, Nichita Stănescu știind deja să scoată izvorul liricii pînă și din piatră seacă.

Poeemele alcătuiesc romanul unei idile, un prim roman, pentru că vor fi și altele în decursul vremii și al poeziei. Farmecul lui vine din neprefăcuta și foarte complexa lui sinceritate. Un poem se cheamă, cam livresc, *Virsta de aur a dragostei* și dă întâi o imagine inedită a iubirii ca boală a trupului:

„Miinile mele sînt îndrăgostite,  
vai, gura mea iubește,  
și iată, m-am trezit  
că lucrurile sînt atît de aproape de mine,  
încît abia pot merge printre ele  
fără să mă rănesc.“

pentru ca poemul să treacă apoi la o mitologie insolită și să vorbească de Jupiter și de Hera, de zeițele aerului, de zeii de fildeș înșurubați în lună „ca pe niște mînere sculptate“, pentru a reveni, în final, la motivul sentimental pur. Aici se lămurește înțelesul acestei evaziuni: sentimentele sînt zeițe de aer și îndrăgostitul „cu pînzele sufletului umflute de dor“ caută pretutindeni imaginea aburoasă a iubirii. Versurile au plăcut, plac și azi, ca și acelea din poemul *Leoaică tînără, iubirea*, des citat. Este o romanță cu ingenuități calculate, deconspirate în desfășurarea versului, apoi iar închise pentru a face plăcere spiritului subțire:

„Leoaică tînără, iubirea  
mi-a sărit în față.  
Mă pîndise-n încordare  
mai demult.  
Colții albi mi i-a înfipt în față,  
m-a mușcat leoaica, azi, de față.

Și deodată-n jurul meu, natura  
se făcu un cerc, de-a-dura,  
cînd mai larg, cînd mai aproape,  
ca o stringere de ape.  
Și privirea-n sus țîșni,  
curcubeu tăiat în două,  
și auzul o-ntilni  
tocmai lîngă ciocirlii.

Mi-am dus mîna la sprinceană,  
la tîmplă și la bărbie,  
dar mîna nu le mai știe.  
Și alunecă-n neștire  
pe-un deșert în strălucire,  
peste care trece-alene  
o leoaică arămie  
cu mișcările viclene,  
încă-o vreme,  
și-ncă-o vreme...”

Erosul nu este pur, el este un prilej pentru a comunica tulburile „întîmplări ale ființei“. Melancolia, vagul simbolist pătrund în cutare poem:

„Plouă infernal,  
și noi ne iubeam prin mansarde.

Prin cerul ferestrei, oval,  
norii curgeau în luna lui Marte“,

Însă, statornic, este sentimentul de jubilație, dominantă este frenezia solară. Există la Nichita Stănescu o vitalitate a diafanului. Sufletul este sorbit de „virtejuri diafane“, vertebrele luminează ca niște faruri și pe cîmpiile aeriene îndrăgostiții aleargă cu mîinile transformate în spițe solare. O stare incantatorie stăpînește aceste poeme imateriale, care traduc, cu o fantezie nebună, argheziianul „joc de-a sfiala“, beția albă a simțurilor pe care o cunosc, probabil, și serafii:

„Spune-mi, dacă te-aș prinde-ntr-o zi  
și ți-aș săruta talpa piciorului  
nu-i așa că ai șchiopăta puțin, după aceea,  
de teamă să nu-mi strivești sărutul?“

Nichita Stănescu face acum elogiul stării de a fi. Îndoiala ontologică nu pătrunde în poezie. Existența este o plutire, timpul nu terorizează, spațiul nu constituie un obstacol. Asumat pînă la miracol de starea de beatitudine, spiritul abia are timp să ia act, și atunci cu mirare, de existența lui:

„Abia am timp să mă mir că exist, dar  
mă bucur totdeauna că sînt.“

Poetul trăiește acum sub regimul plinar al lui *sînt*. Nu va fi totdeauna astfel, orarul liric al verbelor se va modifica. În faza „viziunii sentimentelor“ orele sînt pline, lucrurile sînt prietenoase, secundele zboară prin aer, lăsînd urme luminoase, cuvintele (acele care vor teroriza mai tîrziu pe poet), cuvintele sînt mingi de aer care umplu spațiul vid dintre îndrăgostiți. Starea de iubire este starea din afara incertitudinii. Ea este rezumată de versul:

„ce bine că ești, ce mirare că sînt“

reluat sub o formă care circulă și azi prin jurnalele intime ale elevilor:

„infrigurata, neasemuita luptă  
a minunii că ești, a-ntîmplării că sînt“.



Poet de pe acum profund, de-o originalitate pe care numai nepricepuții și invidioșii n-o pot vedea, Nichita Stănescu face din starea erotică o stare lirică complexă. Sublimitatea nu-l împiedică să descopere universul și să sugereze, din contactul cu forțele lui, acele inefabile întâmplări ale ființei pe care le cunosc numai poeții adevărați. Esențiale sînt în *O viziune a sentimentelor* sugestia de plutire, sentimentul imponderabilității. Apar pe cerul versurilor sale păsările, numeroase păsări, chiar oamenii sînt văzuți ca niște păsări „nemaiîntîlnite / cu aripile crescute înlăuntru / care bat, plutind, planînd, / într-un aer mai curat — care e gîndul“). Tinerii îndrăgostiți din poemele lui Nichita Stănescu scapă de sub controlul legii gravitației, sînt niște pietoni ai aerului. O pală de vînt cu două brațe transparente îi saltă în trecere, un poem se cheamă *Mișcare în sus*, un altul *Pentru că înot și zbor în sus* și sugerează imaginea splendidă a topirii în cosmos:

„Pentru că înot și zbor în sus,  
abia mă mai ajung din urmă  
amintirile  
ca niște bule de aer, unde  
mișcătoare.  
...Globuri străvezii, globuri reci,  
luminate și întunecate  
azvirlindu-mi pe grumaz  
cite un trup de-al meu neîmplinit,  
rămas din adolescență...“

În călătoriile lui aeriene, acest tînăr Hyperion trece printr-un spațiu de sublimități, cosmosul este un ansamblu de obiecte transparente, văzduhurile nu au tradiționalele vămi, plutirea este o mirifică aventură. Se prefigurează în aceste poeme tinerești, lingă sugestiile cunoscute din volumul de debut, și o *poetică a zborului* asociată cu o *poetică a diafanului* sau a „diafanizării“, sublimării universului. Exemplele pot fi luate de peste tot. Sunetele — citim într-un poem — îngheață și se prefac în „stîlpi răsuciți“, privirile trec prin ziduri, tînărul seraf bea „azurul decantat în cești“ și își contemplă răsufllarea transformată în globuri de aer etc. Dintre mituri, Nichita Stănescu alege pe acela al lui Amfion, grecul care, cîntînd, făcea ca zidurile cetății să crească singure. Este, desigur, simbolul poetului, întors de Nichita Stănescu cînd spre temele lirismului civic, cînd spre eros. Orfismul său ia forme exuberante. Din umeri ies pantere care se prefac în viaducte, din piept țîșnesc

lei cu coame flocoase care se vor face temelii, terasamente și diguri,  
iar din tradiționala coastă:

„Din coastă, zbătîndu-se ca o sabie,  
își va arcui în salt trupul lucios  
delfinul, din tot cîrdul cel mai frumos,  
izbind cu coada aerul lichid.  
Și va cobori, incolăcîndu-se ca un cercel,  
și se va face zid și se va face crenel.

Oh, pe rînd, din genunchi,  
condorii vor izbueni în mînunchi,  
se vor roti, luînd văzduhu-n tăișe  
și se vor așeza și se vor face acoperișe,

și din gleznă, pînă-ai să te-arăți, femeie,  
vor pleca și animalele celelante,  
lăsîndu-mi nerăbdarea împodobită cu plante.“

În *Dreptul la timp* (1965), vizionarismul lui Nichita Stănescu se intelectualizează și se abstractizează. Poezia este, în continuare, imaterială, voind s-o prinzi într-o formulă vezi că-ți trece printre degete. Poemul concentrează un număr de impresii difuze, de notații care trimit la mai multe universuri deodată, într-o *confuzie* (corespondență) prodigioasă. Dominantă, la prima lectură, ar fi o anumită percepție dilatată a timpului. Însă timpul este o noțiune imprecisă și poetul face totul pentru a o aburi și mai mult. O accepție istorică a ei se traduce (primul ciclu al volumului) în imaginea alegorică a femeii care naște asistată de un orizont de alte femei gravide. Asta vrea să spună că timpul acela (1933) este eroic și fecund. La apariție, versurile păreau interesante pentru că depășeau obișnuitele *evocări lirice*, foarte prolifiche în epocă. Azi alegorismul lor s-a învechit. Însă tonul cărții îl dau alte poeme, indiscutabil superioare, care mușcă în chip mai decis din substanța miturilor fundamentale. *Enghidu* este, pornind de la epopeea lui Ghilgameș, un poem despre moarte. Dispărînd prietenul său Enghidu, uriașul Ghilgameș — regele legendar al Urakului din cunoscutul poem sumerian — descoperă sentimentul morții (al limitei), necunoscut pînă atunci. Aceasta este, concentrată, substanța mitului. Poetul dă, din perspectiva mai abstractă a durerii, o definiție afectivă a *timpului* („trecerea durerii în trecerile timpului“) printr-o succesiune lirică de imponderabile. Ca

principiul Tao, *timpul* este o absență ce creează și o creație ce nu se poate numi:

„Ceea ce nu e fără de margini este,  
pretutindenea călătorește, pete mari întilnind  
căroră Timp le spun.

Ceea ce nu e pretutindenea este, picioarele  
mi le soarbe pînă la genunchi, colțul inimii  
mi-l izbește, pe gură îmi dansează.

Ceea ce nu e fără Timp este, ca amintirea.  
E asemenea văzului minilor, asemenea  
auzului ochilor.“

Însă poemul se deplasează, curînd, de la *timp, limită, moarte* la  
ideea de jertfă și creație. Mitului morții i se substituie, ca în ma-  
joritatea versurilor lui Nichita Stănescu, mitul orfic al cîntecului:

„Eu mor cu fiecare lucru pe care îl ating,  
stelele rotitoare ale cerului, cu privirea;  
fiecare umbră pe care o arunc peste nisip,  
sufletul mai puțin mi-l rămîne, gîndul  
mai lung mi-l întinde; fiecare lucru  
îl privesc cum aș privi moartea, rareori  
uit aceasta, și-atunci, din nimic fac dansuri  
și cîntece, împușîndu-mă și smulgîndu-mi  
bătaia timpelor, ca să fac din ea coroane de mirt.“

Din aceeași sferă de simboluri, dar cu un înțeles mai limpede, este  
*Către Galateea*, poem despre eros și creație. Să se remarce acest  
sincretism poetic (de izvor romantic) care va complica enorm pinza  
de simboluri din cărțile ulterioare. Miturile nu apar niciodată sin-  
gure, în puritatea și cu sensurile lor inițiale, miturile sînt asociate  
și derivate spre alte înțelesuri. Nu este vorba de comuna „prelu-  
crare“ modernă, ci de pretextul pe care îl oferă elementele mitului  
pentru a transmite o stare lirică polifonică. Galateea este *opera*,  
dar și *femeia* neîndurătoare, incoruptibilă. Creatorul modern cere  
îndurarea de a fi născut de opera lui, rotînd în acest timp ochii  
spre dublul ei existențial:

„Îți știu toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile,  
și umbra ta, și tăcerile tale, și sinul tău  
ce cutremur au și ce culoare anume,  
și mersul tău, și melancolia ta, și sprîncenele tale,

și bluza ta, și inelul tău, și secunda  
și nu mai am răbdare și genunchiul mi-l pun în pietre  
și mă rog de tine,  
naște-mă.“

Versurile sînt aici demonstrative și pipăie cu mai multe degete retorice o idee care circulă și în eseistica nouă. Însă în poemele obișnuite, acelea ce transcriu în mod mai direct ficțiunile spiritului și stările de existență, versurile se ordonează după alt ritm (interior) și nu se mai agață, ca iedera, de coloana unei idei. Lucrurile se dizolvă în stările lor sublimite. Sunetele, privirile, mirosurile devin corpuri independente. Universul se dematerializează și se supune legii de atracție a imaginației:

„Între dulcile timpane,  
sprijineam un sunet lung.  
Degetele diafane  
îl ating și parcă smulg,  
din ființa auzită a secundeii  
de atunci,  
trupurile noastre lungi.

Ce frumoase și ce line,  
fulgerate-n înălțime,  
și cu mantii lungi de nori,  
cu stele la subțiori...“

Creatorul trăiește într-un ochi uriaș și hrana lui este lumina. Corpurile calomniate (piatra, viermii) încep să iradieze. Plouă cu trupuri străvezii și, rupte, privirile plutesc ca păsările prin aer. În chip de inger chagallian, poetul zboară deasupra orașului sprijinit pe un sunet:

„Un sunet mă-nconjură și mă ducea cu el  
pe deasupra orașului, departe,  
pe sub norul cerului străbătut  
de fișii alunecătoare de noapte.

.....  
Răminea deasupra numai strigătul, numai el  
ca un jet de apă nemaicăzînd,  
dar orizontul înainte de zori ridica,  
felin, pupilele verzi ale ierbii, arzînd.“

Acest serafism generalizat tinde să înlocuiască materia cu energia ei, lucrurile cu tiparele lor pure. Forma lor de existență este mișcarea. De la sud la nord, de jos în sus, din starea de veghe în starea de vis. O continuă metamorfoză și o progresivă de-materializare și autonomizare a obiectelor se observă în poemele ce numesc, într-o mie de feluri inedite, același sentiment.

Este prematur să reconstituim din poemele de acum o *viziune a cosmosului*, pentru că Nichita Stănescu va aduce în *11 Elegii*, *Obiecte cosmice*, *Laus Ptolemaei* etc. elemente noi. Ce putem spune este că, în raporturile cu universul din afară, poezia trece printr-un proces în doi timpi: unul sparge fără violență structurile existente, schimbă raporturile reale dintre lucruri, înlocuiește materia prin forța ei interioară, sublimată, și introduce un cod nou de corespondențe bazat pe ideea unei legături universale; iese, de aici, un univers de obiecte transparente, imponderabile, plutind autonom și armonios într-un spațiu imaginar greu de determinat. Cosmosul lui Nichita Stănescu nu cunoaște încă starea de contradicție. Forța care structurează și dă consistență acestui univers imaterial este *cintecul*: al doilea timp al complicatului proces liric. Poezia dislocă, dar în aceeași măsură repopulează universul, creează o lume stranie de corpuri. Trupul este un izvor nesecat de obiecte, lumea este opera lui. Poezia are astfel o funcție regeneratoare: ea descoperă corespondențele profunde dintre celulele cosmosului și creează o lume nouă de volume și de ființe androgine care intrinsec toate atributele materiei primordiale. Din lectura filozofilor vechi și a poemelor cosmogonice, Nichita Stănescu, ajutat de o imaginație poetică extraordinară, și-a creat propria cosmogonie. În *Dreptul la timp* întrezărim deocamdată vertebrele ei albe.

Cîteva poeme (*Quadriga*, *Savonarola*) au un stil mai energic și o viziune mai întunecată. Seraful are totdeauna la îndemână o sabie de foc. Timpul interior poate intra în stare de criză și atunci apare ideea diviziunii și dorința de a sparge coaja duratei. Nichita Stănescu creează în jurul acestei idei un grandios spectacol hipic:

„Șuieră o quadrigă pe cîmpia  
secundelor mele.  
Are patru cai, are doi luptători.  
Unul e cu ochii-n frunze, altul  
cu ochii în lacrimi.  
Unul își ține inima înainte, în cai,  
altul și-o tirăște peste pietre, în urmă.

Unul stringe friiele cu mina dreaptă,  
altul tristețea în brațe.

Unul e neclintit, cu armele,  
celălalt cu amintirile.

Șuieră o quadrigă pe câmpia  
secundelor mele.

Are patru cai negri, are doi luptători.

Unul își ține viața în vulturi,  
altul își ține viața în roțile rostogolite,  
și caii aleargă, până când sparg cu boturile  
secunda,

aleargă-n afară, aleargă-n afară  
și nu se mai văd.“

*11 Elegii* (1966) a fost socotită cartea cea mai bună a lui Nichita Stănescu. Autorul însuși a sugerat, în câteva confesiuni publice, această ierarhie. Cea mai bună carte a lui Nichita Stănescu este însă poezia lui, luată în totalitate. Elegiile sînt fragmente dintr-un poem vast, neîncheiat, reluat și completat periodic. Putem spune însă că *11 Elegii* constituie volumul cel mai unitar și, în sens filozofic, mai *dogmatic* al lui Nichita Stănescu, hotărît să dea, acum, o viziune coerent demonstrativă despre filozofia sa lirică. S-a spus, în chip exagerat și impropriu, că el vrea să corecteze sistemul filozofic al lui Hegel. Niciodată însă un poet n-a corectat sau negat un filozof, pentru că metafizica poetului este de natură existențială (chiar atunci cînd operează cu concepte și se revendică de la un sistem), în timp ce metafizica filozofului este de natură conceptuală și intenționează să dea o explicație posibilă a lumii. Un poet poate lua sugestii din cărțile unui filozof, dar ideile lor se dezvoltă în registre diferite. Nichita Stănescu citează însuși pe Hegel, Vasile Pârvan și frecventează în chip sigur *Dialogurile* lui Platon (aici și în celelalte cărți), însă poemele sale nu-și propun, și nici n-ar putea, să dea un sistem unitar de gândire clasabil din punct de vedere filozofic.

Ambiția lui este mai simplă și mai mare: să sugereze un număr de raporturi care determină poezia și existența poetului, în versuri mai conceptualizante și mai disciplinate decît altele. Cele 11 elegii sînt, în fapt, douăsprezece: *Omul-Fantă* care în ediția din 1966 alcătuia elegia a noua devine în edițiile mai noi un poem de sine stătător și în locul lui apare o altă elegie (a noua), sporind astfel la 12 numărul secvențelor. *Do douăsprezece* este un număr de mai multe ori simbolic și cartea poate da de la început o sugestie despre

natura ei inițiatică. Sugestia se întărește la lectura versurilor, precedate de dedicații solemne („închinată lui Dedal, întemeietorul vestitului neam de artiști, al dedalizilor“) sau de precizuni asupra temei discursului: „lupta dintre visceral și real“, „tentația realului“ etc. Explicațiile sînt și nu sînt lămuritoare. Poemele, în sine, au o altă desfășurare și, în genere, toată această aparatură filozofică rămîne în afara scenei lirice. Esențial este efortul intelectual de a defini liric un număr de categorii care intră în sfera poeziei și o determină.

Punctul de plecare este criza de natură existențială. Trecînd printr-o întîmplare mai gravă a ființei sale, poetul încearcă s-o depășească prin meditație. Citim, toate acestea, printre rînduri, căci tema intimă este ascunsă, poetul evadează din subiectivitate pentru a contempla subiectivitatea și condiția ei. Iată de ce poemele n-au o notă afectivă deși pornesc dintr-o afectivitate rănită. *Intia elegie* este o definiție, în stilul taoist pe care l-am mai semnalat, a ceva esențial dar nedeterminat și nenumit. De la *punct*, cel mai concentrat semn și imaginea cea mai redusă a universului, pînă la Creatorul absolut, totul poate fi îndreptățit, sugerat de acest enigmatic *El*:

„El începe cu sine și sfîrșește  
cu sine (...)

Din el nu străbate-n afară  
nimic; de aceea nu are chip  
și nici formă. (...)

El este înlăuntrul-desăvîrșit  
și,  
deși fără margini, e profund  
limitat.

Dar de văzut nu se vede...“

Stilul este solemn și ermetic ca în vechile cosmogonii:

„Totul este inversul totului

. . . . .

Spune Nu doar acela  
care-l știe pe Da.

Însă el, care știe totul,  
la Nu și la Da are foile rupte“,

stil pregătitor, inițiatic, cu propoziții oraculară din care fiecare înțelege ceea ce poate. Între atîtea aproximații, sigură este doar

sugestia unei sufocante existențe în interiorul unui univers „care se începe cu sine / și se sfârșește cu sine“.

*Elegia a doua*, numită și *Getica*, destramă această solemnitate și, în stil aproape eseistic, dă o idee despre popularea universului cu zei. Zeul apărea acolo unde se producea o ruptură în coerența materiei. Orice rană naște zeul ei, orice suferință este sacralizată. Dar suferința de a scrie (Poezia), dar rupturile în interiorul subiectivității (ca cele sugerate de *tăcerile*, *golurile* elegiilor) nu au zeii lor? Propozițiile clare nu merg mai departe și gândul cititorului aleargă în voie. Mai concret lirică este cea de *a treia elegie*, divizată în cinci părți, numite cu pedanterie de savant pozitivist: *contemplare*, *criză de timp*, iarăși *con.emplare*, *criză de timp*, *contemplare*. Conceptele nu se lămuresc prea mult nici aici, în schimb lirismul afirmă, puternic, oroarea de vid, voința de solidaritate cu lucrurile. Baudelaire ura mișcarea, poetul tânăr român începe să se teamă de metamorfozele lucrurilor, el care celebrase dizlocarea, ruperea lanțurilor gravitaționale:

„Mă amestec cu obiectele pînă la singe  
ca să le opresc din pornire,  
dar ele izbesc pervazurile și curg mai departe  
spre o altă orînduire.“

El locuiește acum într-o sferă vidă și simte teroarea inconsistenței pe măsură ce simțurile cresc alarmant: ochii se deschid, unul cite unul, din tîmplă, din degete etc. Apar *păsările*, într-o imagine emblematică a înlănțuirii:

„Fluviu de păsări înfipte  
cu pliscurile una-ntr-alta...“

și *ingerii* cu lănci în mînă, și *ochii* („o gîrlă de ochi verzi“) și, în fine, *privirea* acaparatoare de care stă suspendată lumea. Viziune teribilă, de un onirism negru:

„Sintem fructificați. Atîrnăm  
de capătul unei priviri  
care ne suge.“

Este limpede (cît pot fi de limpezi conceptele poeziei) că Nichita Stănescu împinge limitele lirismului dincolo de frontierele realului și vrea să vadă ceea ce într-un loc numește „văzul dinapoia frun-



zilor". A surprinde *Altceva*, pe *Altceineva*, *Altunde* pe care deocamdată logica normală nu-i concepe este ambiția (și suferința) poetului. Nichita Stănescu creează categorii care, apoi, îi asediază spiritul și-i provoacă aceste *stări de criză*. Deocamdată, el încearcă să străpungă lumea visului și, din contemplarea ei în stare de trezie, ies micile viziuni coșmardești citate înainte. În această ordine apare și simbolul Evului Mediu (în *a patra elegie*, aceea care dă seama despre lupta dintre visceral și real!), dar nu sub chipul întunecat pe care îl știm. În fabula lui Nichita Stănescu, Evul Mediu s-a retras din afară (din istorie) în interiorul subiectivității lirice, tînjitoare, acum, după asceza meditației. În ce scop, se poate întreba logica normală? Însă logica poetică are propria ei justificare. Evul Mediu este un fragment din marele tot care trebuie să trăiască în cineva și-de care să se lase trăit, și acest factor recuperator este poezia. Nichita Stănescu poate spune, atunci, provocînd stuporea bietului nostru bun-simț:

„Evul Mediu s-a retras în chiliile  
roșii și albe ale singelui meu.“

*Elegiile* alternează asemenea secvențe, pur speculative, abstracte, cu fragmente în care imaginația lirică se întoarce spre dramele existenței. Reapare, atunci, tema fundamentală. În *Elegii*, tema este suferința de diviziune, tînjirea de unitate, ridicată la treapta cosmică:

„Durere a ruperii în două a lumii  
ca să-mi pătrundă prin ochii, doi.  
Durere a ruperii-n două a sunetelor  
lumii,  
ca să-mi lovească timpanele, două.  
Durere a ruperii-n două  
a mirosurilor lumii,  
ca să-mi atingă nările, două.  
Și tu, o, tu, refacere-n interior,  
tu potrivire de jumătăți, aidoma  
îmbrățișării bărbatului cu femeia sa...“

Obsesia rupturii aduce imediat, în această dialectică fecundă și  
sucită, ideea de culpabilitate. Refacerea unității primordiale nu-i  
posibilă pînă ce poetul nu va ști limba simburilor, limba ierbii.  
O elegie (*a șaptea*, subintitulată *opțiunea la real*) exprimă în  
stilul solemn de la început solidaritatea cu pietrele, merele, cără-

mizile, caii. Versurile, de o umilință cam orgolioasă, rupte și, din loc în loc sacerdotale ca un comunicat al Sfintului Scaun, proclamă abandonarea totală a subiectivității pentru ca, odată instruit în limba necunoscută a materiei concrete, să poată îmbrățișa „un posibil gălbenuș al existențelor“. Gînd îndrăzneț ca acela al lui Dionis care se visează Dumnezeu și se prăbușește. Nichita Stănescu nu se pedepsește pentru cutezanța lui și în altă elegie, una din cele mai frumoase, creează o țară nouă, *Hiperboreea*, locuită de ideile pure și uriașe, un fel de peșteră platoniciană unde sînt primiți și poeții:

„Hiperboreea, zonă mortală  
a mai-marilor minții  
loc al nașterilor de copii de piatră  
din care sculptați sînt doar sfinții.“

*Elegia oului*, a noua, aceea ce nu figurează în prima ediție, aduce imaginea barbiană a oului și a *sinelui* care locuiește în el. Lupta *sinelui* de a ieși din *sine* se izbește de dura lege a determinațiunii în univers, văzut, aici, ca o însumare de ouă din ce în ce mai mari. Imagine pur plastică, folosită și de vechea iconografie bizantină, împinsă de Nichita Stănescu spre simbolismul creației și drama cunoașterii:

„Sinele încearcă din sine să iasă,  
ochiul din ochi, și mereu  
însuși pe însuși se lasă  
ca o neagră ninsoare, de greu.  
Dintr-un ou într-unul mai mare  
la nesfîrșit te naști, nezburață  
aripă. Numai din somn  
se poate trezi fiecare, —  
din coaja vieții nici unul,  
niciodată.“

*Omul-fantă* este un divertisment comic într-o operă serioasă. Ca să nu supere pe zeu, luptătorul așază la coada cortegiului triumfal un bufon. Comicăria este supapa necesară tragicului pentru a nu muri de congestie. *Omul-fantă* este spiritul pozitivist care trăiește în lumea aparențelor. El se umple „cu imaginile diforme“ și așază piramide de vid pe întinsele deșerturi. El poate fi identificat cu conștiința noastră limitat existențială, el vede că „totul

este lipit de tot" și nu are știința că există „un spațiu pentru vedere" accesibil celor care trec dincolo de falsele hotare.

După acest interludiu, merit să odihnească puțin spiritul, poemul revine la tema lui profundă, exprimată, aici (în *elegia a zecea*), în plenitudinea ei. Este cea mai profundă, sub raport liric, pentru că versul nu mai ascunde tensiunea interioară în groase învelișuri de abstracțiuni. Ce a fost până acum a fost o lungă pregătire, o călătorie complicată prin straturile unei cosmogonii utopice. Atingem, în fine, centrul, izvorul ei existențial. Programul următor al poeziei lui Nichita Stănescu aici îl aflăm: voința de a atinge, prin intensitatea gândirii poetice, *neauzul, nevăzul, nemirosul, negustatul, nepipăitul*, de a exprima inexprimabilul și, mai ales, suferința pe care el îl provoacă. Spiritul care își pune astfel de probleme intră, fataț, într-o stare de criză, pentru că el suferă de ceea ce nu poate cuprinde:

„Dar eu sînt bolnav. Sînt bolnav  
de ceva între auz și vedere,  
de un fel de ochi, de un fel de ureche  
neinventată de ere.  
Trupul ramură fără frunze,  
trupul cerbos  
rărindu-se-n spațiul liber  
după legile numai de os.  
Neapărate mi-au lăsat  
suave organele sferii  
între văz și auz, între gust și miros  
întinzînd ziduri ale tăcerii.

Sînt bolnav nu de cîntece,  
ci de ferestre sparte,  
de numărul unu sînt bolnav,  
că nu se mai poate împarte  
la două țîțe, la două sprîncene,  
la două urechi, la două călcîie,  
la două picioare în alergare  
neputînd să rămlie.  
Că nu se poate împarte la doi ochi,  
la doi rătăcitori, la doi struguri,  
la doi lei răgînd, și la doi  
martiri odihnindu-se pe ruguri.“

Din izbirea spiritului creator de astfel de interogații iese, în cazul *Elegiilor*, o poezie de o frapantă originalitate, insolită prin discursul ei, ici radical prozaic, conceptual, colo amplu, patetic, muzical, pierdut în lumea ficțiunilor mari. Aventura lui Nichita Stănescu se încheie prin acceptarea realului, întoarcerea la lumea fenomenală:

„A fi înlăuntrul fenomenelor, mereu  
înlăuntrul fenomenelor.“

dar numai după ce a agitat inertiile subiectivității și a încercat să se smulgă din ele. *11 Elegii*, pe care unii mărturisesc că nu le înțeleg deloc, reprezintă o dată în istoria poeziei postbelice.

Temele, obsesiile din *11 Elegii* sînt reluate, nuanțate, duse mai departe în ciclurile *Obiecte cosmice* (1967, inclus în volumul antologic *Alfa*), *Oul și Sfera* (1967) etc. Conceptele își caută noi învelișuri lirice și, într-o inepuizabilă vervă, Nichita Stănescu le plimbă prin toate domeniile fanteziei. Poezia (într-o definiție nouă) se hrănește cu „priviri fixe“ și are articulațiile păianjenului „cînd alunecă-n tăcere pe suprafața sunetelor și se ridică la stele“, poezia trăiește, într-un cuvînt, din imponderabilele pe care i le oferă din belșug imaginația. Opțiunea pentru real duce (consecință neașteptată!) la teama de mișcare în structurile constituite ale materiei. Euforia metamorfozei din poemele anterioare este îndepărtată, și poetul cade în genunchi în fața ierbii, a pietrelor, merelor, a soarelui ca nu cumva să-și iasă din sine (*Raid în interiorul pietrelor*). Să nu ne așteptăm însă ca Nichita Stănescu să moară cu această imagine în brațe. Structurile fixe îl vor obosi repede și versurile vor face din nou elogiul stării de mișcare. Chiar și atunci cînd gîndul, înspăimîntat, cere stabilitatea formelor, poezia prin limbajul ei radical spulberă această idee.

*Obiecte cosmice* exprimă o anumită oboseală a spiritului, în ciuda premizelor lirice în continuare incitante. Poetul bate acum „trotuare de amurg“ și mizează pe nenăscuți. În rest: căderi de îngeri și un număr de desene fantastice (*Descălecare, Somnul cu fierăstraie-n el, Creierul scotea din el mîini*) în stil oniric, de o falsă cruzime:

„Somnul cu fierăstraie-n el  
taie capetele cailor  
și caii aleargă nechezînd cu sînge,  
ca niște mese roșii, fugite pe străzi,  
de la cina cea de taină.

Și caii aleargă, în aburii roșii  
clătinînd umbre. În șăi, fantome.  
Frunze se lipesc de gîturile lor  
sau se prăbușesc de-a dreptul în ele,  
cum se prăbușește umbra copacului în fintini.“

Tot decorativ, dar într-un mod mai discret, este și poemul *Grup de înotători* care anunță o temă ce va obseda de aici înainte pe Nichita Stănescu: *tema înlănțuirii*, a întrepătrunderii inextricabile a formelor. Aici înotătorii care cresc unul din altul, în altă parte (*Un pămînt numit România*) șiruri de femei care nasc și se nasc una din alta sau cîrdurile de păsări prinse într-un cerc de ciocuri și aripi comune:

„Ei vin în șir, albi și verzi,  
rupți de lucruri, rezemîndu-se doar  
în propria lor inimă, și ea — zvirliindu-se  
și prăbușindu-se-n sine, neclar.

Liberi, suspendați, albi și verzi,  
vin tulburînd aerul static.  
Ochii de noapte, întredeschiși,  
îi contemplă apatic.

Să-i lăsăm. Să le dăm voie.  
Ei cresc unul din altul, noroși și lenți,  
și descresc sub ochii ficși ce-i înconjoară  
sferic,  
și indiferenți.“

Lirismul decorativ și sentimental pătrunde în volumele de versuri patriotice din această fază: *Roșu vertical* (1967) și *Un pămînt numit România*. Primul reactualizează balada și imnul, însă cel mai reușit, estetic vorbind, este poemul *Către Hypnos*, în afara tematicii generale a volumului, nu însă în afara lirismului vizionarist al lui Nichita Stănescu. O viziune integral onirică a existenței ne întîmpină aici, însă viziunea nu respiră teroare, viața în somn este de o suspectă normalitate: oamenii se nasc, trăiesc în somn, strugurii se coc la căldura unui soare nocturn, cuvintele visează la cuvintele-treze, animalele și plantele la dublul lor diurn etc. În simbolismul lui împins spre alegorie, poemul are o notă voit demonstrativă. Nichita Stănescu tratează tema onirică cu

*spiritul treziei*. Foarte lucidă, reală, *diurnă* această lume ce trăiește și petrece sub protecția lui Hypnos.

Imaginile sînt mai violent plastice și de o ambiguitate mai mare într-un *peisaj de iarnă*, pornit sub auspiciile celui mai cuminte impresionism: patru sori de abur alb se desfac pe cer, cerul este negru, o femeie tînără stă pe un bulgăr de zăpadă verde și coama ei neagră luminează. Delicat și misterios lirism pictural:

„Eu stăteam cu brațele atrase, ridicate,  
ca și cum m-aș atîrna de un stejar tăcut,  
cu o ramură plecată, neagră peste mine,  
cătrec patru mari virtejuri, într-un cer tăcut.

Aur negru și zăpadă verde.  
Patru sori de aur, surd se desfaceau pe cer,  
ora taciturnă ne ținea-mpietriți alături  
și pe jumătate smulși spre cer.“

Nichita Stănescu sparge, scriind despre temele poeziei patriotice, schemele curențe. Chiar și atunci cînd este vorba de Toma Alimoș, de recruți, soldați în corturi, în marș etc., el introduce pe furis obsesiile sale. Elocvent în acest sens este *Un pămînt numit România*, peste care critica literară a trecut ușor, păcălită de poemele de început și de sfîrșit, circumstanțiale. În interior însă, Nichita Stănescu a introdus, într-o accepție mai muzicală, toate temele lui mari. Într-o baladă ce vorbește despre necazurile unchiului Iosif, dăm peste aceste versuri:

„Zeul stătea călare pe ochiul meu,  
pinten îi era privirea mea, rătăcită,  
ah și ah, cascade urla mereu, și mereu  
nisip era în oră și-n clepsidră“

În nici o legătură formală cu numitul Iosif și nevasta lui. În crăpăturile poemului evocator, Nichita Stănescu introduce, ca în citata elegie, cite un zeu insolit pentru a marca o disonanță.

Nouă cu adevărat este aici o poezie pe care aș numi-o a *in-determinării*. O poezie care își propune să sugereze imperceptibila trecere de la imagine la idee, de la obiect la percepție și de la gînd la materie:

„Alunecare din idee-n lucruri,  
cădere din cuvinte-n dinți

un cer cu frunze care-l scuturi  
din verde-n galben scos din minți  
și cîte zone reci se-ncheagă  
și de necontrolat cu văzul  
mandibule de cai încep să spargă  
în dinți, din staule de vînt, ovăzul.  
E tulburată glezna cu brățară  
dansînd pe tîmpla mea fierbinte  
căzută-ntr-un străfund de vară  
pe-o scară ruptă de cuvinte.“

În versurile de mai sus, poezia vrea să dea o consistență *alunecării* ideii în lumea fenomenală, în alt poem (*Zenit nocturn*) lirismul își asumă „înfățișările liniștii“, iar într-o evocare bine articulată, coerentă pînă la pedanterie, versurile vor să prindă pe hirtie pata de umbră a melancoliei. Ele vorbesc de ceva ce scapă rostirii comune, nu însă rostirii poetice care poate da un trup imprecisului, vagului, printr-o suită de echivalențe din lumea materiilor dense:

„Era o melancolie, un fel de tristețe,  
un fel de gol străbătut de o dorință imprecisă,  
un fel de decădere a gîndurilor către imagini  
reprezentînd sierre, poate chiar Sierra Leone  
pentru că sună mai îndepărtat, mai inaccesibil.  
Era un fel de întunecare de care ești refuzat,  
un fel de mărunță dezinvoltură, cum ar fi  
aceea a dansului,  
dar de la care ești respins numai cu un gest  
al nepăsării.“

Tema *cuvîntului* și a *necuvîntului*, a lui *sînt* și *însumi*, simbolistica *ochiului* și a *oaselor* născătoare de universuri (aici *tibia*, *sternul*, *călcîiul*) sînt tratate acum cu un suflet liric mai gramatical decît cel dinainte și trec o dată sau de mai multe ori prin ficțiuni mai domoale. În poezia din această fază, dominant este *mitul creației*, derivat din alt mit — *cuvîntul* —, care începe să obsedeze, realmente, pe Nichita Stănescu, ca pe toți poeții tineri. Însă autorul *Necuvintelor* nu manifestă nici o neîncredere principială în limbaj. Limbajul i se supune fără dificultate, cuvintele îi vin numaidecît și în număr coplesitor sub condei, sunetele sînt întoarse pe toate fețele și din contemplarea lor iese o mitologie originală. Toate

instrumentele imaginației se orientează acum spre cercetarea *cuvintului*, iar când spiritul obosește, el inventează o noțiune nouă: *necuvintul*, cum inventase *nepipăitul*, *neauzitul*, prototipele negative (*prototipele absenței*) din acest întors cer platonician.

Cuvintul intră mai întâi pe poarta a două corpuri geometrice: *Oul și Sfera* (1967). Sintem în zodia cercului, a rotundului, dezordinea, ambiguitatea subiectivității nasc voința de perfecțiune.

Nichita Stănescu revine, într-un fel, la substanța poetică din *Dreptul la timp*, la o poezie, adică, de atitudini existențiale. O revenire însă ce trece prin teritoriul de geometrii pure din *Elegii*. Primul ciclu, *Andru plângînd*, coboară suferința filozofică de dinainte pe un plan mai subiectiv și mai lumesc. Aflăm, aici, un Nichita Stănescu nu mai pur decît cel din *Elegii*, mai aproape însă de esența lirismului său. Un liric borealic:

„zbîrlire de obiecte prin aer către Nord,  
de brațe inutile, de avioane rupte  
în crivățul pe care îl încord  
ca pe un arc menit să lupte  
înspre zăpadă totul! La gheață și la urși...”

Universurile sale translucide se populează, mai întâi, de fantasmе, de chipurile angelice ale materiei, smulse din inerția și obscuritatea originară: de *îngerii noroiului*, de *îngerii viermilor*... Parafrazîndu-l, am spune că Nichita Stănescu pune oricărui lucru un ochi albastru, îndreptat ca un telescop, cînd spre abisurile cerului, cînd spre acelea întunecate ale pămîntului. O ninsoare de lumină cade peste acesta din urmă făcîndu-l, deodată, transparent (*Ninge cu ochi*). Țesuturile lucrurilor se răresc, din opace devin luminoase, din grele devin ușoare, imponderabile, din corpuri devin simboluri, semne. Poezia ar fi, dar, această lumină ce înalță materia și o readuce la condiția ei inițială. Poetul însuși devine, în această insolită metamorfoză, un sunet plutitor în cosmos și fixat ca vechii satani romantici pe muchia unui nor: „pe zigzaguri de lumină și de tunet“ (*Alt cîntec*). Sugestia din urmă e pur decorativă. Nichita Stănescu nu are senzația marilor fierberi cosmice. Totul la el se sublimază, își pierde tunetul inițial, forța de propulsie și de distrugere. Despîcarea cerurilor, desprinderea galaxiilor sînt fenomene pe care le percepe pe o cale pur contemplativă. Poetul nu-i, în fond, ne-o spune chiar el, decît ecoul unui sunet din trîmbița îngerului biblic; chip de a sugera că emoțiile, pentru a-și căpăta identitatea lor poetică, trec,



înainte de a ajunge în poeme, pe dinaintea oglinzilor purificatoare ale spiritului.

Dar acest vizionarism nu e lipsit de mister, zborul lui nu e atât de liber și de liniștit printre lucruri. Ca îngerul plutitor dintr-o fermecătoare baladă, el poartă cu sine o taină pe care încearcă să o descifreze într-o carte cu semne labirintice. Luminile, sunetele, chipurile angelice se învîrt, în fond, în jurul unor simboluri misterioase de care săgeata înțelegerii se frînge. Ce este incontestabil este că ele duc spre ideea creației sau, mai bine zis, a *creatului*, a ceea ce s-a întrupat. Punctul de plecare al mitologiei poetice din *Oul și sfera* trebuie căutat atunci în aceeași substanțială *Elegie a zeceia*, elegia realului, a existenței. Numai că Nichita Stănescu schimbă acum și sensul și planul speculației poetice: creația e un act subiectiv și perceperea ei reprezintă o cufundare în apele turburi ale subiectivității.

Creația formelor, diversificarea materiei, proliferarea elementelor nu sînt altceva decît opere ale verbului. Lucrurile nu există, vrea să spună poetul, decît în clipa în care antenele poeziei ajung la ele. Ele există, firește, în forma și structura lor celulară, dar pentru a ajunge ființe sau semne poetice trebuie să fie create, puse într-o stare muzicală, și aceasta e chiar opera *cuvintelor*.

Pe acest plan superior de speculație — și nu e o exagerare chiar a spune: pe un plan sublim metafizic — lirismul lui Nichita Stănescu își rotește coada sa de păun, tulburînd apele înțelegerii noastre. *Andru plîngînd* e, în fond, elegia pură a cuvîntului creator, un simbol, pe scurt, al genezei artei. Acesta e, ca și în mitologia lui Ion Barbu, *Oul*, dar nu cel de dinaintea *nunții*, din starea purității inițiale, ci cel de după, fecundat de principiul creator. Iar acesta, am văzut, nu-i decît verbul, cuvîntul lepădat de sensurile lui adiacente, urcînd spre izvoare în căutarea sensurilor esențiale și, evident, creatoare. Căutarea sensurilor primordiale, de care vorbește și Mallarmé, e mai mult decît un act poetic pur: e drumul ce duce spre misterul creației, e chiar aventura cuvîntului poetic prin cercurile existenței. Poezia nu-i decît forța care pune în stare de creație cuvîntul ascuns din lucruri:

„În străfundul fiecărui lucru nu există  
pînă la urmă decît un cuvînt  
înfățișarea trupului meu, tristă,  
știe legea acestui pămînt,  
că pînă la urmă în lucruri nu este  
în miezul miezului decît un cuvînt,

Boerebista al întinderii aceste  
cu vițele arse în vînt...

Descoperim pînă la urmă silabe  
căzute din copilărie de zei,  
foarte lungi și foarte albe  
și numai din trei în trei.“

Cuvîntul își are dramele, clipele de jubilație și momentele cînd din ochii lui curg lacrimi grele de suferință. Ființa lui androgină inspiră stimă, iubire, dar și teamă, pentru că primul semn al morții e dispariția cuvîntului. Vorbînd de drama, metamorfoza acestor ciudate ființe ce-și caută forma lor originară, Nichita Stănescu, inchipuînd totul cu fervoare, nu face în fapt decît să sugereze cîteva stări poetice esențiale. Din însumarea lor ia naștere o mitologie poetică de o rară originalitate. Într-un poem, secundele trec gravide, vorbele își caută tiparele, în altul ele se izbesc de aerul împietrit și se înroșesc șiroind de sînge. Pentru a le prinde nuanța trebuitoare în versuri, poetul întreprinde o ciudată vîntoare a sunetelor, utilizînd lassoul și arme mai profane, căci vocabulele, ființe fabuloase, au urechi de iepuri și de ciini, cite patru picioare și cite patru mîini (*Cîntec*). Nașterea poeziei e chiar ieșirea dinoul cuvîntului, intruparea lui în ființa pură a versului:

„Înșirare de cuburi, simplă înșirare de cuburi,  
zeul nu te crede niciodată cînd ești zeu.

Rămîn același purtător de trupuri  
sub culmile ploioase, eu,  
să le distrug, dar pentru care ochi, și cînd,  
în tăcere austeră?

Țin în afară tristul gînd  
neîncăput într-o pietroasă eră.  
Să vină îngerii să-mi facă vînt  
cu aripile mari cît pomii,  
zăcut cum stau pe-acest pămînt  
și mișunat de toți eonii.

O, dacă oul nu ar fi  
frumos ca iarna ce se lasă  
și dacă-n el nu s-ar stirni,  
cu plumbi, în aripi o mireasă —  
respins de nuntă aș fi fost  
și zeii numai pe de rost  
m-ar fi știut. Ah, cuburi, cuburi.“

În *Dreptul la timp*, artistul se ruga de creația sa să-l nască. Puterea creatoare o are acum cuvântul, fără de vibrația căruia poezia nu e posibilă: „respins de nuntă aș fi fost“. De drama cuvântului se leagă însă și alte stări. Respins de cuvânt, poetul simte frigul singurătății:

„Eu mă string în mine atât de adinc  
încît îmi rămîn mie însumi departe.“

Iar cînd frica de existență devine insuportabilă, el se retrage în lucruri, adică în cuvinte, în lumea pură a semnelor:

„M-am tras în lemn și în măduva dinilor,  
în ochii frunzelor și în cai,  
în uscățimea roasă de șobolani a piinilor,  
în burta lui vei fi și-al lui «Erai».“

Nichita Stănescu e, ca puțini scriitori români, un comedigraf superior al cuvîntului și rareori aflăm, ca în excelentul poem *Frunză verde de albastru*, o mai categorică dovadă de finețe tehnică. Aici totul e potrivit pe dos, oglinzile sunetelor sînt tulburate dinadins și noțiunile sînt formulate liric prin noțiuni ce li se opun. Totul pare un joc vinovat, dar nu-i decît știința de a înfige un dinte de îndoială în carnea tare a cuvîntului și a forța spiritul nostru să gîndească în alte tipare decît cele obișnuite. Linia dintre noțiuni dispăre și Nichita Stănescu ne propune un limbaj poetic cu desăvîrșire nou:

„Și-am zis verde de albastru,  
mă doare un cal măiastru,  
și-am zis pară de un măr,  
minciună de adevăr,  
și-am zis pasăre de pește  
descleștarea de ce crește,  
și secundă-am zis de oră,  
curcubeu de auroră.  
am zis os de un schelet,  
am zis hoț de om întreg,  
și privire-am zis de ochi,  
și că-i boală de deochi...“

Și-am zis verde de albastru,  
mă doare un cal măiastru,

pe care mă țin călare  
cu capul la cingătoare,  
cu călciul la spinare  
și cu ochiul în potcoave,  
și cu inima-n silabe,  
de mă duc mări, mă duc  
ca toamna frunza de nuc,  
ori ca iarna frunza albă  
de la floarea de zăpadă..."

Această limbă poezescă, pe care autorul o citește, mai întâi, în poemele blestemate și sfinte ale lui Baudelaire, sfârșește prin a se impune și a deveni ea însăși obiect de meditație lirică. Nichita Stănescu și-a câștigat dreptul de a forța materia verbală în sensul dorit de el și numai el singur poate spune, azi, fără a scandaliza spiritul nostru latin, iubitor de ordine și de granițe sigure între categorii:

„Îmi fac de cap, îmi fac de frunze, îmi fac de cai  
pentru săgeți trupul meu este crescut.

Zeul A Zeul E Zeul I  
dovedesc  
c-am murit în trecut..."

Intrucit poetul manifestă în *Laus Ptolemaei* (1968) o mare curiozitate pentru simbolurile matematice și vorbește de Ptolemeu, Georg Cantor, de triunghi, sferă, pătrat, număr, punct, *aleph*, de teoria numerelor și puterea ansamblurilor etc., s-a putut trage încheierea că ambiția lui Nichita Stănescu e de a reface limbajul, tonul inițial, unic, din care s-au desprins, ulterior, cele două arte. Apropierea se poate face, despre punct, ca element „în sine“, linie, cerc, pătrat, în artă vorbesc și pictorii moderni (Kandinsky: *Punct și linie în raport cu suprafața*). Dar să rămânem la prima ipoteză. Poezia e, ca și matematica, o abstracțiune formulată într-un limbaj inițiativ, între un vers și un postulat nefiind o deosebire de esență, ci numai de interpretare. Matematicianul închide cosmosul într-o ecuație, poetul — după definiția lui Hugo — concentrează lumea într-o metaforă. Misterul celei dintii se dezvăluie pe calea demonstrației, tinzând, în cazul speculațiilor superioare, spre o metafizică a exactității, ca în teoria, de exemplu, a numerelor. În poezie, dimpotrivă, orice încercare de a explica misterul verbului nu face decât să-l

adincească. Cu aceste deosebiri, *ecuația* și *metafora* pot fi considerate ca expresii ale unei atitudini comune, în fond, față de univers: aceea de a-l *incifra*, de a-i figura legile în niște simboluri (numere) de care mintea noastră se izbește în două chipuri: o dată, trezind simțul ordinii, simetriei, exactității, a doua oară, stimulând imaginația misterioasă, învăluitoare.

Intenția lui Nichita Stănescu, în *Laus Ptolemaei*, e de a crea o cosmogonie, în spiritul *Elegiilor*, luînd ca punct de referință pămîntul. Alte elemente sînt *focul* și *aerul*, traduse în niște noțiuni enigmatice: *Aerburg*, *Focburg*, *Terburg*. Lipsește principiul apei. Nichita Stănescu e, categoric, împotriva apei din convingerea că „viața nu s-a născut în apă“. Centrul universului e, deci, pămîntul, iar creatorul lui, Ptolemeu — „învățațul dintre învățați cel mai mare“. Se înțelege că Ptolemeu nu e chiar Ptolemeu, astronomul și matematicianul cunoscut, ci simbolul creațiunii, într-un cuvînt — Poetul, „învinsul de profesie“, „cel mai bun învins“, destinat să trăiască, prin forța frumoasei sale aberații, mai mult decît oricare dintre învingătorii lui.

Odată natura și forma pămîntului hotărîte, poetul pășește pe terenul cunoașterii. Lucrurile se complică, însă, aici, intrucît limbajul poeziei încorporează simboluri, foarte abstracte, cum ar fi *Aleph* („punctul din care se vede sensul întregului, ca și cum / sensul ar fi însuși întregul“), teoria punctelor și a ansamblelor, cu o documentație ce pune în dificultate pe cititorul comun, nevoit, pentru a înțelege despre ce e vorba, să recurgă la dicționar. Sintem, în fine, încredințați că *Aleph* la puterea *Aleph* nu e cu putință, iar viteza, adică mișcarea, pune ordine între puncte. Poemul împrumută limbajul demonstrației și, punînd cea mai mare gravitate în cuvinte, explică, punct cu punct, silogistic, cauzalitatea și înlănțuirea *numerelor în viteză*:

„...Punctul cu viteza cea mai repede  
este tatăl tuturor punctelor.  
Numărul său, care este numele său,  
este tatăl tuturor ideilor.

Dacă un șir de puncte poate  
fi  
egal cu toată infinitatea punctelor «la un loc»,  
dacă  
viteza grupului de puncte este egală

cu viteza tuturor punctelor din univers,  
la un loc,  
atunci și numele punctelor acelora  
este egal cu numele tuturor punctelor  
la un loc.

Atunci  
și numărul punctelor acelora este egal cu numărul  
tuturor punctelor  
la un loc.“

Dacă descifrăm bine ermetismul numeric al poemelor, Nichita Stănescu are în unicitate intuiția întregului și în monadă (în cazul lui punctul) viziunea ansamblului. Universul e un ansamblu de puncte și coerența, simetria, forma, într-un cuvânt, *înfățișarea* lor, e opera mișcării. Speculația merge mai departe și definește, de data aceasta într-un limbaj mai figurat, legătura cauzală a lucrurilor. Ea se arată poetului sub chipul unui univers închis în el însuși, cu punțile ridicate. Orice lucru se află în interiorul altui lucru, cerul pe care îl contemplăm are deasupra lui alt cer și impresia e de dominațiune colosală, de teroare a cauzalității. În jurul acestor obsesii cosmogonice, în buna tradiție a *Biblicelor* lui Eliade Rădulescu și cu ecouri din neoplatonicieni, se rotesc și altfel de sori, în mai directă legătură cu starea de spirit a poetului. Nichita Stănescu numește, într-un loc, aceste învelișuri lumești ale poemului „spiritele stărilor de suflet“. Ele alcătuiesc o altă cosmogonie, nu străină de cea dinainte, dar mai ascunsă și cu o forță de iradiație mai mare.

Cea dintii stare de suflet spiritualizată și pusă în relație cu niște elemente neobișnuite de inspirație e, la Nichita Stănescu, teroarea de universurile lichefiate. Un ciclu se numește *Împotriva mării* și vrea să sugereze că viața, adică creația în sens major, nu e posibilă aici deoarece lipsește principiul germinator, solar. Apa dă, apoi, nu se știe de ce, o senzație teribilă de limitare:

„Scirba de a te ineca,  
scirba de a intra în limitare,  
conservă de timp, rușinoasă,  
maț al zeului bolnav,  
pintec voindu-se glob,

piele acoperind piele,  
acoperind pielea care acoperă piele,  
care acoperă piele  
și niciodată dedesubt — carne  
și niciodată dedesubt — os.“

Același sentiment sugerează și noțiunea de sferă, și cea mai mare suferință ce se poate închipui e de a trăi pe un pământ sferic, într-o simultaneitate nefirească. Cercul dă impresia de orizont închis, pe când pătratul, triunghiul reprezintă, pentru un spirit atît de dificil, „forme ale libertății de gîndire“. Teroarei de rotund i se asociază teama de *hypnos*, cultul stării de veghe. *Cosmogonia, sau cîntec de leagăn*, e o elegie a lucidității, a spaimei de vis. Somnul deplasează liniile, visele metamorfozează volumele și poetul manifestă o obsesivă teamă de rupere a coerenței universale, sau, spre a vorbi în limbajul lui, a seriei și a simetriei numerelor:

„O, veghe gravidă de lucrurile lumii,  
să nu te întuneci, să nu te stingi, nu te stinge,  
acoperă-ți cu os, cu mușchi, cu piele  
a ta meninge.

Să nu te stingi, să nu lași alt eres  
să-ți dea o altă formă frunții,  
să-ți ningă înțelesuri fără de-nțeles  
ierburile, iederile, munții...“

Aceste *expuneri* nu mai vorbesc cu noțiunile dinainte, în cîmpul lor pătrunde umbra înfricoșătoare a lui *a fi*, verb magic în lirica lui Nichita Stănescu. Altfel spus, poemul se subiectivează total, dă la o parte coaja speculației abstracte spre a irupe, cu o putere ieșită din comun, în spațiul unei sensibilități terorizate de demoni mai abili ca *devenirea* („îndepărtare secretă și perpetuă a insului de sine însuși“), *deplasarea*, *discriminarea*, *risipirea*, *dăruirea* și, bineînțeles, *însingurarea*. Iată, de exemplu, *dăruirea*, puterea de a încorpora, de a personaliza lucrurile sub puterea devoratorului *Axios*:

„Deplasare spre roșu, mereu aceeași deplasare  
spre roșu,  
o, linii spectrale ale vieții mele,  
îndepărtare secretă și perpetuă

a insului de sine însuși,  
pretutindeni și cu atîta pasiune  
încît tot ceea ce se vede ar trebui să nu se vadă  
din pricina răspîndirii lui pretutindeni,  
din pricina felului în care poleiește totul  
cu acel «sine» de carne și sînge,  
cu acel «sine» de carne și de sînge lăsat deodată  
liber, față de propria-i inimă,  
apt să-nconjoare orice obiect  
în speranța desfrînată că  
acela i-ar putea fi inimă,  
într-o altă ordine, mortală, a firii...

Axios! Axios!  
El e demn, el e demn!  
I se cuvine, i se cuvine!  
El este! El este!  
El poartă valoarea în sine,  
el are sămînță!“

Curios acest spirit la un poet ce face, altfel, elogiul *stării crizei de timp* și al puterii ordonatoare a vitezei. Nu e unica inconsecvență: lirismul lui Nichita Stănescu se constituie din asemenea treceri spectaculoase de la starea de jubilație la tristețea împinsă spre punctul ei maxim. Dar, întrucît poetul își explicitează și tristețile și jubilațiile, apare impresia că el trăiește în afara lor, iese din *starea de criză* și intră în *starea de contemplație*. Contemplația e însă o *limitare*, ca și tristețea, ca și sfera, cercul, apa, somnul, singurătatea și toate celelalte semne rău prevestitoare. Un teren sigur reprezenta pentru poet, în *Oul* și *sfera*, cuvîntul. În *Laus Ptolemaei* cuvintele l-au trădat însă pe Nichita Stănescu. El e, așadar, și *impotriiva cuvintelor*. Odată formulate, cuvintele trădează („nelămuresc“) și timpul și lucrurile: semnificația lor dispare, ca într-o explozie:

„Orice cuvînt e un sfîrșit,  
orice cuvînt din orice limbă este un strigăt  
de moarte  
al unei specii, din nesfîrșitele specii  
care au murit fără să se mai nască,  
făcîndu-ne loc, nouă, singurilor, primilor  
care ne-am născut.“



Sprijinul poetului e, totuși, cuvintul și, într-o extraordinară elegie, *A inventa o floare* (IV), îi reabilitează fidelitatea, puterea de a cuprinde și de a numi lucrurile, înconjurându-le mai întâi, șerpește:

„Singur sunt și mă sprijin  
de «A» frumoasa vocală  
matricea literelor toate...

Și spaima de a fi singur, de a fi  
primii,  
de a fi hymene.

Și nevoia de a inventa stăpîni,  
zei și flori,  
toți absolut toți în viitor,  
în viitorul verzui pe care-l numim  
trecut...

A inventa un rîu curgînd liber  
prin aerul fără maluri...

a inventa o floare  
al cărei miros  
suntem.“

Există la Nichita Stănescu și plăcerea de a se copilări în poezie cu grație, de a inventa cuvinte cu sonorități stranii: Uk, Uk, Vef, Vef. Acestea n-au nici un înțeles pentru noi care gîndim, vorba poetului, „cu gînduri și vorbim cu vorbe“ și versurile trebuie numai auzite, ca un acompaniament muzical ce pregătește spiritul pentru religia cîntecului.

*Laus Ptolemaei* dă, sub acest aspect, o senzație de efort aproape eroic de a depăși noțiunile curente ale gîndirii poetice, lingă impresia stăruitoare de joc, de răsfaț, de voluptatea de a formula paradoxuri. *Pastoralele*, ca și întreg ciclul *Cîntec de scos apa din urechi* sînt asemenea cîntece suave, necesare pentru a odihni spiritul ținut prea mult pe crestele primejdioase ale Ideii. Descoperim, aici, un Nichita Stănescu melodic, de o fermecătoare naivitate, ca în această *zicere* de copil:

„Fir-ați pomilor, să fiți  
foarte albi și zugrăviți

pe fulgul de peană smulsă  
din norii cu față cursă.  
Ah, să cadă peste mine,  
frigu-n boaba de ciorchine  
cum decade dusă-n vin  
via vie, în declin,  
căci mai bine-ar fi să mor  
decît să îmi fie dor

și mai bine-ar fi să pier  
decît să îmi fie fier  
vorba ridicată-n cer,  
vorba cea cu trup de aer  
litera cu ris de vaer...  
Numai greutatea-i grea  
numai roata se-nvrtea  
în ieri și-n alaltăieri...  
Suflete, mai bine pieri.“

\*

Dacă *Oul și sfera* încearcă să construiască o mitologie poetică a *Cuvîntului, Necuvintele* (1969) exprimă mai limpede decît alte poeme ale lui Nichita Stănescu ceea ce am putea numi o *criză de identitate*. Poetul modern a pierdut, în genere, sensul existenței și, implicit, sentimentul personalității, identității lui. Criza de identitate este, în fond, consecința unei crize de cunoaștere și primul ei semn de manifestare în artă e repunerea în discuție a raporturilor dintre universul pe care îl purtăm și universul ce ne poartă.

Pe această realitate psihică se ridică, de pildă, tema *dublului* care, în cazul lui Nichita Stănescu, ia forma luptei *sinelui* cu *sine*. *Sinele* este nedeterminat și omniprezent ca Sfîntul Duh. Sigură este ambiguitatea, duplicitatea lui:

„Ceea ce este mai departe de mine,  
fiind mai aproape de mine,  
«tu» se numește.

Iată, m-am trezit zbătîndu-mă.  
Se zbatea în mine «tu»  
«tu», «pleoapă», te zbateai,

tu, mină,  
tu, piciorule, te zbăteai  
și deși stau întins, alergam  
de jur împrejurul numelui meu.  
Numai numelui meu nu-i spun «tu»,  
în rest însuși sufletul meu  
este «tu»  
tu, suflete.“

Lupta *sinelui* cu *sine* se încheie printr-un eșec: întoarcerea sinelui în sine, revenirea la condiția inițială. *Dublul* răzvrătit, *dublul* contestatar, anarhic este învins de *eul* împăcat cu sine, conformist, rațional. Universul pe care poetul îl poartă reintră în dimensiunile lui. Pacea este asigurată pentru o clipă. Doar pentru o clipă, pentru că partea rebelă a spiritului va relua tentativa de a răsturna armonia și mulțumirea Sinelui. Spectacolul acestei confruntări interioare e privit (și vom vedea ce semnificație capătă la Nichita Stănescu *privirea*) cu o rece disperare. Revolta nu mai ia forme titanice, înfrângerea nu mai trage după ea toate cerurile universului, poate și pentru faptul că poetul modern se revoltă avînd, încă de la început, conștiința eșecului:

„Nu pot să-naintez niciunde.  
De la eu la eu distanța  
e acoperită de moarte.

Cade înapoi simțămîntul  
plecării din sine însuși.  
Eu sunt cel care păzește poarta  
ca nu cumva eu însuși să fug.

. . . . .

Ah, deci singur ah, deci înlăuntru  
înspre mine, dinspre mine,  
cerul cel mai depărtat e coasta  
de întunecime.“

Nichita Stănescu, pe care nu-l părăsește niciodată vocația de comediograf — nici chiar atunci cînd mina unui zeu tragic se odihnește pe umărul lui — încearcă să creeze un mic spectacol (să-i spunem: *gilceava sinelui cu sinele*) în care, pe lângă rolul de regizor, îndeplinește și pe acelea de actor și spectator.

Într-un frumos articol („*Sinele*“ fugar), Valeriu Cristea a analizat fazele acestui spectacol și a tras judecăți drepte despre semnificațiile lui. Prin *sine* trebuie să înțelegem, în fond, ființa paradoxală, suicită, anormală a poetului, în care se ascunde, spune Nichita Stănescu undeva, *un maș de zeu*, dar, trebuie să adăugăm numaidecît, și o minte de diavol. O minte rea, tăgăduitoare, deprinsă cu speculația. Ea fabrică probleme fără soluții și pune pe zeu în situații imposibile.

Toate aceste metafore vor să prefigureze, în fond, condiția neobișnuită a poetului modern, a cărui dramă mai subtilă e de a nu-și putea depăși condiția și de a nu-și regăsi identitatea:

„Smuls din copilăria comunicării  
Sinelui cu sine,  
albul enorm al meu, de Moby Dick  
se lasă harponat. Prieteni, voi — cîrji de noapte  
ale Eterului Șchiop.“

(În *Grădina Ghetsimani*)

La imaginile dinainte se adaugă și aceea, mai veche în poezie, a lui Isus din noaptea trădării. Pe poet îl trădează mai întîi prietenii, apoi timpul și lucrurile, iar la urmă de tot (iată o latură argheziană a lirismului lui Nichita Stănescu!) cuvintele golite de sens. Moartea e o însingurare absolută, nunta tristă a „celui mai cel singur... cu ce nu există“.

A doua temă a *Necuvintelor* e tentativa de a lua în stăpînire universul *dinafară*, după eșecul de a pune ordine în universul *dinăuntru*. Evaziunea din *sine* nu-i posibilă, Iacob se va lupta în veci cu ingerul, dar obiectele dinafară pot fi înțelese, stăpînite, încorporate? Poetul se definește nu numai prin idealurile lui estetice, dar și prin raportul pe care îl stabilește cu lucrurile. Mecanismul imaginației e în strînsă legătură cu modul de a *aborda* obiectele. Ce e, în fapt, poezia, dacă nu o definire ideală a lucrurilor? La Nichita Stănescu abordarea obiectului echivalează cu apropierea și fixarea lui în bătaia ochiului. Pentru alții, esențiale sînt pipăitul, sonoritatea, învăluirea, penetrația și absorbția, pentru autorul *Necuvintelor* fundamentală este *privirea*. El este un liric al *transparenței*. Legătura se face prin privire și instrumentul acestui demers este ochiul. Străpunse de privire, obiectele devin translucide, abstracte, își pierd corporalitatea. De la un punct, ele devin simple figuri geometrice. Universul, în genere, se decantează și capătă lumini și transparențe noi. Nichita Stă-

nescu este un borealic și (l-am numit odată) un serafic, care pune peisajelor sale polare rame groase, sofisticate. Să urmărim acest aspect. Într-un loc (*Lupta ochiului cu privirea*) poetul notează:

„O, el, el n-are gură,  
el are un ochi în loc de gură,  
el se hrănește cu priviri“

și, mai departe, imaginînd un univers invadat de ochi sfredelitori (sugestie dată de tablourile lui Țuculescu):

„văzui că totul e dinafară înlăuntru  
și, ochiul e cel mai adînc, din trupul meu.  
Din ea, vederea curge-n mine  
cel mai îndepărtat, cel mai departe.

Nările tot un ochi îmi sînt, un ochi  
pentru o lume mai apropiată  
ca și timpanul, ochiul orbului, ca și  
tăcută limba — ochi gustînd  
ceea ce ochii mîinii văd numai îmbrățișînd  
Ochi în descreștere, privind  
de dinafară înlăuntru,  
iar dinlăuntru în afară  
numai cuvinte  
oarbe,  
lent șlefuite de mișcarea mării.“

Este aici o mică *estetică a privirii*. Simțurile intră în contact cu obiectul, dar numai în măsura în care furnizează date necesare ochiului. Ochiul le primește și le prelucrează pentru a fixa o imagine (*vedere*) pe care o transmite în interior (*vederea curge-n mine*) și acolo e preluată de alt ochi, ochiul spiritului (*ochiul cel mai adînc*).

Dar există un întreg scenariu al ochilor și al privirii. Stelele au cîte un ochi în frunte, un zeu cu un singur ochi trage de mină pe autorul ce joacă un curios meci, avînd în loc de minge capul unui ciine decapitat. O femeie chestionată tace ca un zid și numai o dată zidul deschide *un ochi mare, albastru* și-apoi îl închide. Un riu ce curge într-o oră nepămînteană și, desigur, sentimentală (*Șirul de ochi*) ia înfățișarea unui șir rece de ochi („cu cîte un pește princeană...“)

Starea de contemplație e starea în care poetul se abandonează privirii lui:

„Culcat peste privirea  
mea, dreaptă, caldeeană.“

În fine, Nichita Stănescu vede *cuvinte* cum alții văd idei și numește, într-un loc, poezia *lacrima unui ochi necunoscut*:

„Poezia este ochiul care plinge  
ea este umărul care plinge  
ochiul umărului care plinge  
ea este mina care plinge  
ochiul minii care plinge  
ea este talpa care plinge  
o voi, prieteni,  
poezia nu este lacrimă  
ea este însuși plînsul  
plînsul unui ochi neinventat  
lacrima ochiului  
celui care trebuie să fie frumos,  
lacrima celui care trebuie să fie fericit.“

Nu trece neobservată în aceste poeme intelectualizate absența culorii. Însă culoarea, ne spune chiar poetul, e o *fătărnicie a luminii*. Ea împiedică privirea să străbată obiectul și să-l aducă, pe această cale, la condiția transparenței.

\*

În *dulcele stil clasic* (1970) arată un Nichita Stănescu mai tandru și sentimental și, pînă la un punct, mai retoric. Un ochi *lăuntric* se deschide și în aceste versuri congestionate de idei, dar ceea ce domină este jubilația și afectarea unei mari suferințe erotice. Sub acest aspect, poemele își merită titlul. Mai speculativ și cu o metaforă mai abruptă, Nichita Stănescu pune în versuri *ah*-ul și *oh*-ul lui Ienăchiță Văcărescu și varsă cu prefăcătorie lacrimi în niște jălălnice romanțe de o simplitate rafinată. A spune însă că poetul renunță la temele lui și că *dulcele stil clasic* înseamnă o întoarcere la figurația poetică tradițională este mult.

Întiul ciclu (*Unsprezece feluri de a-ți pierde lumea*) este independent de restul volumului și meditează în jurul unor noțiuni

pe care le-am mai întâlnit în versurile lui Nichita Stănescu: *sinele*, îngerul ca simbol al creatorului, teroarea de diviziune, un acut sentiment al timpului etc. Lăsînd orice determinare deoparte și privind strict estetic lucrurile, să observăm plăcerea lui Nichita Stănescu de a vehicula această metaforă cu mai multe înțelesuri. *Sinele* poate fi conștiința materiei sau arhetipul, ființa misterioasă din adîncurile elementului, după cum *sinele* poate fi (s-a putut vedea în *Necuvintele*) *dublul* rebel, creator. Într-un mic poem cosmogonic (*Izgonirea din rai*) *sinele* izgonește *sinele-bolnav* și acesta, avînd vocația creației, naște riurile și pădurile, munții și mările:

„Ce avem lichid pe pămînt  
e trupul sinelui sfînt  
tot ce e apă curgătoare  
e trupul lui în închisoare.  
Tot ce e loc cu apă sălcie  
e sprinceană lui vie.  
Oceanul numit Pacific  
e lăbărtarea fostului buric.  
Șira spinării...  
drumul în valuri al sării.  
Fără-de-greutate absolută, însă  
e pururea plînsă.  
Ea ar putea să izgonească munții de piatră  
din inima ei idolatră —  
și atunci munții ar rătăci  
către planeta «I».  
«I» este planeta cea mai grea  
iubindu-se numai pe ea.“

E, aici, o pură speculație, un joc de termeni, sau o conștiință mai profundă a complexității universului? Poemele păstrează, în această privință, o nehotărîre, o cultivă chiar, punînd gîndurile cele mai profunde și metaforele cele mai pline de sens în vecinătatea jocurilor verbale, delicioase și gratuite. Căci, muntean, Nichita Stănescu nu disprețuiește *spectacolul* în poezie, moftologia, combinația vocabulelor insolite. Pînă a ieși la iveală, și sub înfățișarea lui cea mai pură, lirismul se hrănește, ca și calul răp-ciugos din basm, cu jăratecul cuvintelor. În privința lor, Nichita Stănescu își ia libertățile cele mai mari. El îndoiește fraza și schimbă terminația cuvintului, caută forma arhaică sau inventează,

cînd este cazul, un termen cu o sonoritate nouă. Zice: *vergură și trimbulind, lingă linga, mai capră și mai apă rece, mai de cal și mai de șapte, mai „R” și mai „E”*, jucîndu-se, firește, dar cu aerul cel mai serios de pe lume.

Fluența poemului este uneori întreruptă de asemenea răsfățuri verbale în care Nichita Stănescu pune multă inteligență, pricepere tehnică și, cum am spus, și multă grațuitate.

Cele *Unsprezece feluri...* din întiul ciclu al volumului sînt, în fapt, douăsprezece poeme reflexive și fantastice. Am citat mica fabulă cosmogonică *Izgonirea din rai*. Să cităm și poemul *Moartea păsărilor*, unde apare, pentru prima oară în acest volum cu mulți îngeri, păsări și cai năzdrăvani, imaginea întiului inger spînzurat de propriul lui har. Ingerul este albatrosul lui Nichita Stănescu și, ca și acolo, vrea să sugereze condiția creatorului. Însă simbolul sugerează și o teroare a grotescului. Se înnoarează cu păsări și peste capul ingerului sugrumat de vocația lui cade o ploaie de ouă sparte. Plouă torențial cu albușuri și gălbenușuri, aerul în-suși luînd înfățișarea unei mizerabile paste.

Un vechi simbol poetic este lupul singuratic. Nichita Stănescu îl introduce și pe acesta într-o ramă fantastică. Lupului sceptic și mîndru din poemul lui Alfred de Vigny îi ia locul un lup visător și delirant, un simbol poate (*Despre lupul singuratic*) al timpului devorator. Lupul lui Nichita Stănescu se hrănește cu creieri de inger și visează întinderi borealice, într-un timp indeterminat. După lup, vine leul. Acesta năvălește în poem (*Pierderea cunoștinței prin cunoaștere*) însoțit de o turmă transparentă, scoțînd — ce ciudat! — urlete străvezii.

Înțelesul mai adînc al acestor tablouri animaliere, de un fantastic terifiant, este condiția creatorului de artă, figurată de Nichita Stănescu în acest chip mai complicat, cu multe naivități studiate.

Rafinamentul este și mai evident în poeziile erotice, niște cîntece — cele mai multe — tînguitoare și prefăcute. Ele sînt adresate unei *domnișoare-doamne* pe care poetul o numește, cu metafora lui Ienăchiță, *canare*. Ca și acesta, se dă de ceasul morții, acuză dureri insuportabile, jură pe cer și pe pămînt pentru a îmblîzni inima neîmblîzită a femeii. Florile vechii retorici amoroase sînt montate în versuri de o ironie cordială. Murmurul dulce al canarului devine cercel și cercelul este fixat cu mîndrie la urechea stingă. Mai modern și cu o viziune mai atroce poetul visează, în altă parte, iubita în chip de iapă alergătoare prin poiene (*Doi cai*). O altă imagine (*A mea*) înfățișează eternul cuplu într-un



decor casnic, fără sublimități. Femeia pregătește zeama acră pentru întoarcerea bărbatului bețiv și-și întinde părul negru de la ușă spre pat (și cu această imagine nouă coaja dinainte a poemului este aruncată!), pentru ca:

„să nu greșescă bărbatul niciodată  
drumul predestinat.“

Însă, de obicei, elegia se purifică și portretul devine vaporos, imaterial:

„...de ce nu m-aș putea uita înfiorat  
la brațul tău suav, când dormi,  
atît de bine tu mirositoareo,  
cu ochi închiși, enormi.  
De ce n-aș crede că vin zeii  
călări pe lungi miresme  
ca să-și depună umbra lor  
la tine pe glezne...  
De ce n-aș crede că ești  
tu ce respiri în unde,  
tu singură, văzuto doar cu ochiul  
triunghiular, din frunte.“

Într-o manieră asemănătoare sînt compuse și celelalte balade și romanețe din volum — unele de-a dreptul excepționale (*Sete, Și adevărată — și jucată, Scurtă baladă, Miezul nopții* etc.). În vechile tipare ale speciei, Nichita Stănescu pune o ingenuitate și o putere de figurație nouă. El spiritualizează, dar cu discreție, cîntecul erotic:

„Se dizolvă în mine, încet,  
chipul tău de piatră solubilă  
o, tu, dansînd un menuet,  
pururea nubilă.  
Mă vor bea, cîndva, zeii  
și vor simți în mine gustul tău,  
cîndva, cînd întomna-se-vor teii  
de sete și de rău.  
Dar încă mai ninge, încă mai ninge  
cu tine în mine rămîn înghețat  
...suavă meninge  
și somn tulburat.“

Poetul talbură de regulă desenul inițial și transformă melancolia în angoasă. El simte în aceste clipe apăsarea lui „s” din *sunt* (obsesie veche la Nichita Stănescu) și aude în preajmă zboruri de îngeri negri. Poemele în *dulcele stil clasic* își schimbă, atunci, ritmul și renunță la ornamentația veche: devin speculative și abstracte, totuși nu atît de abstracte ca să nu se înțeleagă inconformismul lor fundamental. Știința, sau poate șiretenia lui Nichita Stănescu este a se face că se joacă cu niște jucării ce se cheamă: univers, destin, existență, iubire, moarte, singurătate etc.

O prelungire a acestei poezii arlechinești, cu *risul* dat mai mult în *plîns*, este *Belgradul în cinci prieteni* (1972), unde găsim, lîngă multe lucruri vechi, și acest *Ritual* goliardic, intristat de viziuni biblice:

„Plîng în fața cifrei cinci —  
cina cea de taină fără șase.  
Unde sunteți voi cei care sunteți,  
iară voi cei care nu mai sunteți,  
unde sunteți?  
Rupeți deci cuvîntul, este trupul meu.  
Sînge poate va și curge din silabă.  
Pentru voi voi face vin din V și I  
și blîndețe dintr-un trup barbar.  
Mă sărută cine mă sărută.  
Eu rămîn cu voi cei unsprezece.  
Suntem cinci de față, șase au plecat;  
cina cea de taină plînge-n fața cifrei cinci.  
Se întemeiază astăzi pierderea,  
durerea, plecarea.”

Nichita Stănescu se repetă, cu talent, dar se repetă: primește pe îngeri ca pe ambasadorii unei alte lumi (lumea tiparelor pure), vede o pasăre care ouă în timp ce zboară și ascultă *vorbirea pietrelor* care zic „mai piatră sîntem”. De remarcat este violența aparentă a imaginilor (aparentă doar, pentru că gîndul din interior nu este zdruncinat în „întemeierile” lui) din cîteva poeme spuse la urechea convivilor: paharele sînt trupurile în care se scurge „ciorba de inger fiartă rău”, un prieten sîrb bea din orbita goliță de „zeama ochiului” etc. Cum se vede, poetul nu mai are greață, la această oră bahică belgrădeană, de universurile lichide.

Nici structurile poemului nu rămân aceleași, ritmul devine astmatic și, furat de muzica silabelor, poetul delirează:

„E vinovat cuvîntul sunt  
că sunt.  
Fă-mi doamne un pat  
din trupul rechinului.  
El să-mi fie pernă,  
el să-mi devoreze somnul  
cînd dorm, cînd Domn,  
cînd Drrrum și Bum și Bang.“

sau rupe, pur și simplu, discursul poetic pentru a introduce un dialog exasperant de prozaic:

„Na/Nu vreau./Ia./Nu iau.“

Este riscul pe care și-l asumă numai cine știe bine puterea cuvîntului și cunoaște pînă la plictiseală tehnica versului. Atît de bine încît își permite să o disprețuiască. Adoptă limbajul anti-poeziei pentru a odihni instrumentele poeziei:

„Generalul a zis:  
«Cine nu nădușește antrenîndu-se  
nu pierde sînge luptîndu-se.»  
Doctorul a zis:  
«Ai R.H.-ul negativ,  
dar nu fi foarte îngrijorată.  
Cunoaștem cazuri cînd  
cu trecerea timpului el își revine.»

Primarul taie panglica.

Moașa taie ombilicul.  
Alexandru Macedon taie nodul gordian.

Elada, Elada,  
dar cîți mai vorbesc astăzi  
adevărata limbă greacă?

...Cînd El se-nvîrte în jurul Lui  
transportîndu-ne.“

Aici și în alte fragmente, Nichita Stănescu face în chip calculat o *poezie a disonanțelor*, mizînd totul pe puterea „laserului lingvistic“ de a ajunge la idee trecînd prin roca propozițiilor banale.

*Măreția frigului* (1972) cultivă în chip programatic acest lirism al rupturilor la nivelul limbajului. Autorul introduce masiv dialogul și dă, în genere, confesiunii o structură dilematică. Un poem este în întregime o succesiune de interogații:

„Trăim un prezent pur?  
A trăi înseamnă timp?  
Timpul este tot ceea ce nu înțelegem?  
Timpul este tot ceea ce nu suntem noi?  
Există timp acolo unde nu este nimic altceva?  
Timpul este fără să fie?  
Timpul este însuși Dumnezeu?  
Timpul are viteze inegale?  
Timpul are viteză?  
Timpul este o vorbire?  
Timpul există în sine —  
sau este un martor fix?  
Inima mea bate în timp?  
Sunetele, mirosurile,  
pipăitul, gustul, vederea  
sunt chipuri ale timpului?“

un altul (*Strigăt*) rotește aceleași vorbe, și cine așteaptă de la poezie un simbol, o sugestie oarecare, se uită la ele ca la o scamatorie:

„Eu? întrebă iarba / Eu? întrebă căcănarul / Eu? întrebă vulturul /  
Eu? se forță piatra să vorbească / Eu? întrebă întrebarea / Eu?  
se schimonosi limba smulsă / Eu? întrebă Eul / Eu? nu cumva eu? /  
Nu cumva eu? / Nu cumva eu? / Nu cumva eu? / Nu cumva eu? /  
Eu? / Eu?...“

Estetica veche a corespondențelor este prelungită în planul limbajului. Nichita Stănescu extinde granițele *limbii poezesti*, vrea acum o *limbă a vederii* și caută nu muzicalitatea sunetului, ci culoarea și misterul semnelor. Alfabetul este luat, literă cu

literă, și din consultarea lui iese o poezie de nuanță ermetică (un ermetism afectat):

„Rază violentă numai,  
și numai  
pentru A, pentru Ai,  
pentru Nu,  
U!  
Cît îmi este de urit  
și de frumos cît îmi este  
U!“...

A lega destinul uman de anumite semne grafice intră în prevederile tuturor științelor oculte. Nichita Stănescu nu-i totuși un spirit cabalistic, lirismul-ului inițiativ trage spre spectacol, învîrtirea pe degete a silabelor este o gimnastică frumoasă în sine, ca saltul acrobatului sau cursa atletului. O luptă cu secunde, o aventură care nu mișcă temeliiile lumii, sublimă în absoluta ei gratuitate. Totuși, poezia nu poate întîrzia în răsfaț, jocul obosește ideile și, poet pînă și în actele cele mai nepoetice, Nichita Stănescu nu întrece măsura sau, cînd o întrece, se grăbește să schimbe sensul spectacolului.

*Măreția frigului* are toate atributele unei poezii (ar zice G. Călinescu) superior minore: rafinement formal (prin sfidarea prozodiei tradiționale), reluarea vechilor motive în mici piese imperfecte, și asta din voința poetului care face din imperfecțiunea stilului un stil. Aceste jocuri cu morfologia limbii nu pot eluda tristețea care se insinuează:

„Ce animale au murit  
Cînd s-au scris prima oară cuvintele?  
Ce nechezat a părăsit botul calului  
de drag de șoldul tău?  
Ce țipăt au avut libelulele peste care  
s-a prăbușit o secundă veche?  
Din ce gură de leu s-a smuls litera A  
cea mai nearipată  
singura care zboară?  
Ce limbi de fiare-n omorîre  
rupte au fost ca să se scrie scrisul lui iubire.“

Bizantinul Nichita Stănescu, desfătat de vorbe, începe să ia vorbele în serios și să vadă în oglinda lor suferința trupului, de pildă, de a trece spre moarte:

„Putrezește calul răsturnat în câmp,  
lacrima care n-o plîng,  
putrezește peste cer  
ziua cea de ieri  
și decade peste noi  
al luminii trist noroi  
și te duci tu trupule  
o dată cu trupele  
ale viermilor  
și ale iernilor...  
ale florii de zăpadă  
care nu mai vrea să cadă.“

sau suferința mai abstractă a trecerii lui *Astăzi* spre *Miine*, comunicată într-o mică fabulă din care a fost îndepărtată morala:

„Prințul căzînd de pe cal  
strivește-n cădere un înger  
E sentimentul total  
pentru care azi sînger.

E steaua cea rea, e steaua cea gri,  
e steaua cea verde  
marele A și marele I  
azi mă vor pierde.

Însă spun totul, astăzi, chiar totul,  
șira cea rece de ciine,  
uritele labe și botul  
lui Astăzi lătrindu-l pe Miine.“

În finalul unui poem, Nichita Stănescu anunță, solemn, că „Poezia nu se scrie cu cuvînte“. Și asta după ce dă o raită prin matematica poetică și ciocănește cifrele pentru a auzi sunetul lor existențial. Și mai face ceva, urît, ca memorabilul Goe:  
*scuipă pe cifra 1, plînge pe 1 și-i mai dă și un picior în spate!*  
Actul de profanare a numerelor este lămurit în alt poem (*Altă matematică*). Să-l numim *un poem al corelațiilor imposibile*, născut din nemulțumirea față de imperfecțiunea instrumentelor raționale. Ipoteza poetului produce stupoare:

„Noi știm că unu ori unu fac unu,  
dar un inorog ori o pară

nu știm cît face.  
Știm că cinci fără patru fac unu  
dar un nor fără o corabie  
nu știm cît face.  
Știm, noi știm că opt  
împărțit la opt fac unu,  
dar un munte împărțit la o capră  
nu știm cît face.  
Știm că unu plus unu fac doi  
dar eu și cu tine,  
nu știm, vai, nu știm cît facem..."

apoi ipoteza paradoxală devine posibilă pentru că numai poezia cunoaște limba care poate pune în relație un inorog cu un inger. Limba *Utopiei*, limba relațiilor și corelațiilor invizibile. În *11 Elegii*, Nichita Stănescu ducea gândul subiectivității dincolo de marginile lui; în *Oul și sfera*, *Laus Ptolemaei* trece printr-o criză de identitate (a sa și a poeziei) și cercetează cu neliniște două concepte: *sinele* și *cuvîntul* redefinindu-și ființa existențială în funcție de ele; în *Măreția Frigului* el pătrunde în viscerele limbajului pentru a descoperi secretul legăturilor interioare, după ce încercase legăturile lui exterioare (cu matematica, lumea obiectelor etc). Descompunerea limbajului duce însă la o nouă comunicare căci, din contactul cu aceste axiome, spiritul nu face decît să-și determine puterea și condiția. Toate aventurile spirituale ale lui Nichita Stănescu sfîrșesc în același fel: în aproximarea, eterna aproximare a *sinelui*, „cogito“-ul poeziei sale, centrul gînditor al acestei Utopii, opera unui mare poet.

## VI. CONCEPTUALIZAREA SIMBOLURILOR

CEZAR BALTAG

Poet de factură intelectuală, solemn și grav, Cezar Baltag (n. 1939) cunoaște în versurile noi o experiență ce-l diferențiază în cadrele generației sale, reprezentată de lirici vizionari, imagiști impetuoși, pentru care arta, înainte de a fi autoexprimare, e un joc cu forțele materiei verbale. Autorul *Răsfringerilor* cultivă prea puțin „pozele“ generației și chiar stilul său tinde să se singularizeze: scrie relativ puțin, concentrat, potrivit bine curgerea versului și bătaia rimei, evită poemul despletit, galopant, din convingerea că poezia trebuie să exprime, cu solemnitatea marilor ritualuri, o idee. Pentru a da un sens mai înalt acestei atitudini, nici unul din mijloacele clasice de figurație poetică nu e de ignorat. Versul e, în consecință, muzical, bine ornat și, cum s-a observat cu o nuanță dezaprobatore, oracular. Dar poezia trebuie, într-un chip sau altul, să echivaleze puterile magice și contemplațiile spiritului speculativ. Fără a crede că există o dependență între magie, poezie și mistică (Jacques et Raïssa Maritain: *Situation de la poésie*), lirismul e, chiar prin natura lui, o confesiune solemnă și, oricare i-ar fi obiectul și elementele verbale, el pregătește spiritul nostru pentru a primi sugestia proceselor fundamentale din univers, creează acea stare muzicală, invocată și de romantici, în care lucrurile cele mai banale ies din alcătuirea lor firească, se diafanizează și trec, ca simboluri, în alt tărâm.

Muzical, lirismul lui Cezar Baltag e, în aceeași măsură, cerebral. L-am fixa chiar, dacă formula n-ar fi compromisă, în cadrele *poeziei de concepție*, în care meditația în jurul unei idei generale e totul. Acest gen de poezie, coborât la începutul veacului la ilustrarea ideilor comune, nu e însă de ignorat și, prin câteva exemple, el se justifică esteticeste. Valéry, iar la noi Philippide, Barbu sint, într-un anumit sens, poeți de concepție. Ceea ce unește aceste



spirite, atât de deosebite altfel, este vibrația la idei, stilul lapidar, neologicistic, ironia intelectuală și disponibilitatea pentru mituri. Când această disponibilitate se asociază cu o experiență morală, proprie, poezia depășește virtuozitatea, caligrafia fină, abilitatea intelectuală și intră în zona stărilor adânci...

Poeziei lui Cezar Baltag nu-i lipsește, apoi, *obscuritatea indispensabilă* pe care o cerea Baudelaire și care lipsea versurilor anterioare. Contactul cu poezia modernă se simte în versul eliptic și imaginea concentrată, redusă uneori la adăugirea de elemente abstracte. *Răsfrîngeri* debutează, în chipul oracular amintit, printr-un *Edict* în care poetul își fixează o efigie voievodală, un destin peste care apasă povara unui nimb domnesc și-n care se agită, nelimpăcat, un *august demon*. Presimțirea morții e proclamată solemn, tot așa trecerea dintr-o vîrstă în alta, invocînd cerul, stelele, fulgerele, să asiste la toate aceste metamorfoze:

„Sunați-mi fulgere de vară trunchiul!  
Eu nu îmi sînt aidoma nicicînd.“

Îndemnul de a privi totul din unghiul intelectual al *Lirei* se traduce la el printr-o poezie a conceptelor și prin spiritualizarea confesiunii. Poetul va vorbi, în consecință, de *Neclipă*, de *Nimeni*, de tot și de nimic, *Acum*, *Timp*, de *odată* și de *nicicînd*, de *Mîine*, apoi, proiectînd aceste categorii pe plan mitologic, va evoca numele Astarteei (înregistrat și de Ion Barbu în *Cîntec pentru Nunțile necesare*), al lui Absalom — omul-pendul, Cronos, Demeter, Acteon, Apollo etc. Sînt frecvente, apoi, noțiunile ce exprimă timpul, și tendința secretă a poetului e de a le mitiza. *Neclipă*, *Acum*, *Mîine* sînt zeii lui mai mici, penații casei, cărora la aduce bogate sacrificii.

Senzația timpului și a devenirii e hotărîtoare în această poezie greu de prins într-o formulă. Dinamismul moral, proclamat ca un principiu de existență în primul poem (*Edict*), revine, sub alte metafore, în mai toate poemele. Sufletul e (*Răsfrîngerea în flacăra drumului*) o prăpastie în care zilele, anii, lucrurile se prăbușesc, pentru a renaște în flacăra versului. Mod abstract de a spune că arta scoate esența ei pură din sacrificarea realului. Destinul poetului e instabilitatea, fuga de inerții:

„...eu am numai drumul, dar drumul e-n mine,  
un ghem pe care doar goana poate să-l depene,  
ascuns mie insumi alerg, eu, flacăra drumului.“

Simbolul prefacerii ireversibile este gândit, în altă parte (*Răsfringere în arbore lacom*), în plan cosmic:

„Stîlp galben, soarele-n scădere  
developează an de an  
un viscol de himenoptere  
din ochiul meu răsăritean.  
Doamnă Morgană, Astartee,  
asmuță-ți viespile de foc  
și ceartă vămile lactee  
să nu-mi oprească umbra-n loc.  
Cel ce devin și cel ce sînt  
se devastează reciproc.“

Ființa e o verigă într-un lanț de deveniri, reîntrupări succesive, de răsfringeri și armonizări provizorii de elemente contrare, de plus și minus (*Ceasornicul*):

„Cel ce nu e a venit,  
cel ce e s-a risipit,  
eu însămințez în lucruri  
sufletul lui Heraclit.“

Peste acest principiu clar prezidează însă marele *Nimeni*, din categoria zeităților abstracte. În această atmosferă de jale cosmică se aude și plînsul materiei (*Răsfringere în memoria soarelui*). Poemul e de o superioară muzicalitate și, prin mitologismul lui elevat, stăpînit, de o rară grație lirică:

„Toate sînt sub semnul tău, Apollo.  
Clipa plouă-n noi torențial.  
Ieri a rîs un ulm. O vară-ntreagă  
o femeie a iubit un deal.

Un stejar, unde septembrie țese  
ulii într-un aprig cerc sonor,  
de ieri seară vremea o măsoară  
Absalom, pendul nemișcător.

E aici un loc din care-n toate  
laturile lumii se aud.  
Nordul e un punct din care-ncepe  
numai Sud și Sud și Sud și Sud.

Cîmpul plouă-n lucruri. Valea țese  
ulii într-un aprig cerc sonor.  
Unde duci, soție a-nțîmplării,  
inimile noastre în ulcior?"

Imaginea, mai criptică, a lui „Absalom, pendul nemișcător“, necesită o explicație, cu atât mai mult cu cât poetul are o preferință evidentă pentru acest personaj, luat aici și în altă parte ca simbol al condiției umane tragice. Poetul transpune, fără modificare, semnificația biblică a personajului. Absalom, fiul lui David, s-a răsculat împotriva tatălui său și, învins în luptă, a fugit, dar părul i s-a încurcat în ramurile unui copac. Suspendat, el a fost prins de urmăritori și străpuns de trei ori cu sulita. Absalom nu formează, propriu-zis, un mit. Cezar Baltag face din el o imagine a condiției de existență.

Nu lipsește în această priveliște neagră moartea, văzută, mioritic, ca o întoarcere la starea minerală (logodna cu „doamna surisului Final“ — (*Răsfrîngere de umbră*). Pentru a da oarecare materialitate acestei idei, destul de comună altfel, poetul prefigurează galopuri cosmice, evocă ritmurile tunătoare ale singelui în artere, pupila lui Cronos dilatată, fără a cădea, totuși, în alegorie și retoricism abstract (neevitat în alt poem: *Răsfrîngere în fîntîna destinului*).

În alte poeme, Cezar Baltag cultivă oniricul negru, apocaliptic, luînd ca pretext, ca și pînă acum, miturile. O alegorie a iubirii cosmice, a germinației e *Răsfrîngere de dragoste*, pusă sub semnul zeiței fecundității, Demeter. Rotirea anotimpurilor e văzută mitic, ca și germinația, fructul iubirii dintre *Țărîna* și *Timp*. Efectul liric iese mai puțin din dezvoltarea acestei alegorii în versuri riguros desenate, cît din tonul solemn, din sugestia proceselor obscure colosale care acționează în natură. Tratat mai direct, motivul revine în *Răsfrîngere în Acum* cu o intuiție mai sigură a devenirii și o mai liniștită perspectivă a succesiunii generațiilor:

„...aici, din părinții părinților mei  
au zburat treptat zilele  
și s-au rostit cuvinte

și s-au desfrunzit așteptări  
și au căzut ploii  
și au luminat patimi

.....  
aici, pe aceste coline,  
unde eu voi fi mai departe  
roată,  
deal,  
inimă.“

Mitică este și figurația poeziei erotice. Astarteea, citată de mai multe ori, e zeița cerului la popoarele semitice. Protecția ei se capătă prin sacrificii umane. Astarteea poate fi simbolul sacrificiului necesar în iubire. Înțelesurile mai adânci ale poemului (unul dintre cele mai reprezentative pentru lirismul lui Cezar Baltag) provine din senzația iubirii ca forță pustiitoare. Sentimentul domină tiranic; sub acțiunea lui, materia, amintirile, întâmplările dispar, timpul se fragmentează:

„Știu bine cine ești și cine nu ești,  
spuse ea, sfîșindu-mă.

Zilele mele pier ca fumul  
și oasele mele ca tăciunele ard,  
deschide spre mine auzul în ziua cînd te strig  
și iubește pulberea mea arzătoare  
pentru cei care urlă pierduți în urechea-mi pustie și eu  
nu îi aud niciodată.“

E limpede că Cezar Baltag are sensibilitate la idei și ambiția lui secretă e de a crea, după exemplul marilor poeți, o mitologie lirică proprie. Deocamdată el s-a limitat la notarea reflecțiilor provocate de o experiență morală pe care o presimțim intensă și dureroasă. *Ultima răsfrîngere de dragoste*, discutată și la apariția ei în revistă, nu e atît simbolul disocierii de lume, cît acela izvorit dintr-un accident moral (de natură, aici, erotică), soluționat prin dorința de reîntrupare, de reintegrare în fluxul vieții universale: „Făptura mea sorbi-va îndoliatul lapte al sinului Neclipei, spre care alb cobor. El crește deci cu mine și este seminoapte și ochi artezian interior.“...

## VII. POEZIA SOCIALĂ ȘI COSMICĂ. EXPRESIONISM TĂRĂNESC

ION GHEORGHE

Ion Gheorghe nu e singurul ce manifestă azi o curiozitate aparte pentru mișurile românești și nici cel dintâi care aplică folclorului procedeele suprarealiste. Cezar Baltag trage din basmul *Tinerețe fără bătrânețe* simboluri existențiale și pe marginea textului popular meditează în jurul noțiunilor de timp, moarte, creație, destin etc. Ambiția lui Ion Gheorghe e mai mare: el vrea să creeze o mitologie lirică nouă, luând ca pretext basmele, legendele, baladele, descîntecele, jocurile de copii, citite cu un ochi proaspăt, lămurit că arta mare, indiferent de formele de comunicare, se ridică pe straturi spirituale naționale. Cum poezia mai nouă îi pare a fi prea abstractă și limfatică, autorul vrea să apropie versul de spiritualitatea autohtonă, privită nu din unghi tradiționalist, ci dintr-o perspectivă de cultură modernă. Idee sănătoasă, nu cu totul nouă, cum se crede: o bună parte a poeziei interbelice, nesatisfăcută de abstracțiunile simbolismului, se reîntoarce la folclor, îi stilizează motivele, orientînd lirica spre experiența expresionismului. Folclorul e, pe de altă parte, un cîmp cercetat și de poezii de avangardă: revistele vremii sînt pline de versuri absurde, inventate ori culese din poezia populară sau din cîntecele de mahala. S-a vorbit, pornind de la Urmuz, de un folclor suprarealist și observația nu e fără adevăr cînd e vorba de blesteme, descîntece, specii în care asociația întîmplătoare, creația onomatopeică, sonoritatea pură se descoperă la tot pasul. Acestea dau senzația unei realități ezoterice, dincolo de cuvinte, ce ar putea influența soarta individului. De aceea copiii pun seriozitate în jocuri și pronunță expresiile neînțelese cu teamă, pentru a nu atrage asupra lor duhurile rele.

Pentru Ion Gheorghe (n. 1935), căzut la aceste sublime naivități, duhurile răsar din faptele istoriei, de peste tot ies balauri, animale fabuloase, cai unicorni, oi năzdrăvane, cărăbuși diabolici și alte făpturi și mai ciudate: „caloboul“, „ștruțobarza“, „berbețapul“

etc., coborite, parcă, din *Istoria ieroglifică*. Poetul german Cristien Morgenstern, teozof și ironist, propunea naturii — pe la începutul secolului — „noi făptuiri“, ca *giscangurul, cangurangutanul, muscămila, căprîioasa, pisicîinele, rinocerbul*, cuplînd în voie cuvintele. Mai întîi în pictură, apoi și în literatură, procedeul va fi utilizat și de suprarealiști.

Un fel de istorie de acest chip alegoric vrea să fie și *Zoosophia* (1967). Apariția ei a provocat discuții și, pentru a fi în atmosfera poemelor, un ochi al criticii a plîns, iar celălalt s-a bucurat. Satisfacția a luat însă forme aproape delirante și nu era greu de înțeles ce reacții va provoca afirmația cuiva, reproducă și pe coperta volumului, că *Zoosophia* pune în picioare, pentru prima oară pe „arie internațională“, oul lui Columb al suprarealismului, că, în fine, va orienta într-o direcție nouă cursul poeziei române. De se va fi gîndit sau nu autorul la asemenea răsunătoare revoluții în poezia contemporană, unde, totuși, e încă viu spiritul lui Arghezi, Blaga, Bacovia, Barbu, e dificil de dovedit.

Ce e în afară de orice discuție e realitatea lirică a poemelor, care traduc mai totdeauna, în liniile naive ale iconografiei populare, simboluri mari, cu substrat patriotic. Pentru a desprinde din ele sensurile, aluziile politice, poemele trebuie citite într-un anumit fel. Limbajul colindelor, descîntecelor și al celorlalte specii folclorice, luate separat sau fragmentate, puse laolaltă, e chemat să traducă o realitate spirituală specifică. Calea de a ajunge la expresia ei e poemul de factură eliadescă, masiv, cu abundență de forme și volume, de conglomerate de metafore ce uluiesc ochiul și provoacă, totdeauna, o înfricoșată plăcere.

Ion Gheorghe e, cum l-am numit într-o discuție mai veche despre poezie, un spirit *bogomilic*, de o spontaneitate rebelă, făuritor de mitologii neguroase. Spiritul *bogomilic*, care trăia și în sistemele faraonice ale lui Eliade și în povestirile istorice ale bătrînului Asachi, tinde să deplaseze, să confunde deliberat liniile, suprafețele, să tulbure prin eresurile lui ordinea divină. În cazul autorului *Zoosophiei* lucrurile nu merg atît de departe și *bogomilismul* lui spiritual se manifestă încă modest, în poeme ce amestecă legendele biblice cu cele păgîne, tulbură apele istoriei și adună, după voie, rîurile ei, pentru a justifica un simbol, o alegorie cu înțelesuri, de regulă, patriotice: în *Oaia năzdrăvană* sugerează unirea celor trei țări românești, în *Asinul* sint evocați Avram Iancu și ceilalți mari ardeleni: Horia, Cloșca, Crișan, în *Zimbrul* poetul citește într-un chip fantastic stema Moldovei și inventează pentru noi o parabolă complicată a descălecătorilor de țară, în *Inorogul*

eroul în jurul căruia gravitează aceste desene pe troiță e Ion Vodă cel Cumplit etc.

Se vede numaidecît că Ion Gheorghe vrea să cuprindă în poemele sale istoria întregă a românilor de dincolo și dincoace de munți, de la străbunul Decebal pînă la eroii de la Mărășești și Oituz, dar nu în chipul discursiv mai vechi, ci în transcrieri libere de impresii la lectura cronicilor, psaltirilor și, evident, a manualelor de specialitate. Abia scăpat din ghearele acestora, poetul trage din fișele lui expresii adecvate, copiază sau inventează scene în care, cu o mare voluptate a anacronismelor, comprimă în versuri epoci, secole, uneori milenii. Judecate în sine, ca discursuri lirice, unele poeme croite astfel par prea complicate, fără ax liric, și ochiul, urmărind atîtea stînci prăvălitate peste lacuri tulburi, sfîrșește prin a obosi (*Melcul, Zimbrul, Grifonul, Cloșca cu puii de aur, Vircolacul*). Nu anacronismul, amestecul de elemente păgîne cu cele religioase strică deci simetria poemului și tulbură simbolurile, ci excesul de mituri, de planuri divergente, limbajul uneori insolit, de o erudiție de dicționar.

Poemul, spre a fi, iarăși, în nota epică a volumului, se dă de trei ori peste cap, începe cu sugestia unei naturi prolifică și, fără a prinde de veste, devine un simbol folcloric, pentru a sfîrși, ca în *Grifonul*, sub chipul unei evocări istorice (Constantin Brîncoveanu). Ce e curios e că poemul, cu această arhitectură asiatică, nu dă sentimentul improvizăției, nu-i scris după dicteu, în stilul suprarealistilor, dimpotrivă, totul pare îndelung elaborat. Se întîmplă, atunci, un fapt de neînțeles. Planul inițial e părăsit pe drum, fantazia fabrică altul mai complicat, care se suprapune primului și, după ce totul pare încheiat, o sugestie nouă schimbă axa interioară a poeziei. De aceea, versurile par a avea mai multe vîrste sau straturi lirice. După ce a pus în mișcare elementele intuiției sale, autorul, ca ucenicul vrăjitor, nu mai știe să le oprească, și apele poemului se tulbură. El nu e însă cu totul fals, cum s-a spus: mai totdeauna o metaforă, o intuiție rară a naturii în stare de convulsie sau a unei existențe dramatice se eliberează de strînsura construcției și plutește în libertate, sub cerul înalt al poeziei. În fiecare alegorie există asemenea clipe de destindere lirică, de pură confesiune, de o forță de sugestie puțin obișnuită. Ele se întind pe toată suprafața poemului și acoperă întreaga lui durată în *Joimărițele* și *Cocoșul*, capodoperele acestui volum. Esteticeste superioare, acestea traduc mai bine intențiile poetului, noutatea experienței sale. Ea nu e, firește, despicătoare de catapetesme lirice, nu regenerează nici pe departe suprarealismul european și nu abate într-o direcție nouă lirismul românesc. E o experiență singulară, cu

efecte excelente în poemele citate, discutabile în altele. A vorbi, în acest caz, de școală, de epigoni posibili e fără rost. O formulă literară nu e, prin ea însăși, bună sau rea: talentul îi dă viață, strălucire, după cum o poate coborî la o desăvârșită platitudine. Experiența *Zoosophiei* trăiește și se închide, așadar, în *Joimărițele*, *Cocoșul* și alte câteva poeme care traduc un temperament liric violent și o erudiție folclorică ieșită din comun. Primul e un descântec de dragoste, tratat în manieră cultă, cu abundență însă de elemente folclorice. Cel de al doilea, luînd ca pretext fantasmagoriile unui bilci (Drăgaica din tîrgul Buzăului) e, la rîndul său, o seducătoare enumerare de specii fabuloase, de invenții verbale ce dau, toate, o mare senzație de forfotă, de praf aromat, de vrăjitorie medievală. Procedeu curent e personificarea, tratată în maniera liberă a descîntecului în *Joimărițele*. Formula populară, bazată pe acumularea de vocabule misterioase, neînțelese, permite și aici desfășurarea de șaluri de imagini:

„Dimineața  
cînd și-arată soarele strungăreața  
începați-o cu strămuraniță  
și-nghemuiți-o-n raniță —  
boala lui cutăriță  
dată de joimăriță —  
boală de zbință  
în sămință,  
boală la briu  
din boabe de grîu,

boala la subțioară  
în boabe de secară —  
luată la ceasul strîmb  
la jocul în porumb.

Că-i boala semînelor  
de la părinții părințelor  
la răscrucea  
sîngelui de băiat;  
cînd i se face lui Mucea  
de-nsurat...  
C-așa-s joimărițele  
cînd incurcă ițele —  
se mărită fetele



ca betele  
băieții  
ca beții.

Ei se tulbură  
apele vieții  
cu multă volbură  
și la multe tristeți..."

Sugestia mai profundă, aici, e aceea a unei naturi în stare de agitație, de *zbință*, cum zice autorul, de misterioasă dorință de împerechere, când sângele vegetal fierbe și arborii cunosc, ca și tinerii ajunși la o vîrstă critică, suferința voluptuoasă a așteptării. Poemul rotește cîteva formule de descîntec, inventează altele, de o varietate lexicală neîntîlnită, dînd o senzație de creație spontană, de gratuitate ce se potrivește cu spiritul versurilor:

„Alfa,  
beta  
și omega —  
baba Safta,  
baba Veta —  
Baba-mega,  
vin să descînte  
de sfîntul Răspinte.“

În *Cocoșul*, spiritul inventiv al lui Cantemir e tratat în maniera Urmuz, cu absurdități calculate, jocuri de cuvinte savuroase, cu o onomastică bizară, parte inventată, parte reproducînd nume familiare în cîmpia munteană (Cotorca, Frecăței etc.):

„Dă-te-aproape, neamule,  
Spirache și Geangule,  
să vezi oaia țeapănă  
care stă și deapănă,  
omul beldie,  
să te dea-n comedie;  
balamoși făcînd ciorap  
cu picioarele la cap;  
ursul — vulpea la gherghef,  
convorbînd cu Kiseleff,  
cămiloii și cămila

stînd la masă cu Atila,  
caloboul hînd tutun  
cu Nerone cel nebun;

Struțo-barza sugînd vin  
de la Mateiaș Corvin,  
pe deasupra crocodilu  
care plînge ca copilu —  
că ce este scris pe gard  
înlăuntru-i leopard...“

Această capacitate de invenție verbală e întilnită și în alte poeme, de o construcție mai fragilă. În *Păsărea măiastră*, o pagină lirică superioară e ilustrarea zodiacului:

„Taurul din zodie  
sub mărul de rodie,  
peștii frați  
prin rîuri îmbrățișați;  
zodia scorpionului, ia vinul din pivnițele omului“ etc.

*Cărăbușul*, text hagiografic delicios, explică lunile anului, dăruind sfinților nume copilărești (Papagulie, Caloiembrie, Zlatomembre, Patrupai). Ce se poate reține în alt loc (*Bufnița*) este sugestia extincției, a îmbolnăvirii lumii naturale, explicată, bineînțeles mitic, prin păcatul biblic al incestului. Trecem peste altele, pentru a nota pastașă limbajului cronicăresc, al psaltirilor, în *Fornica*, unde cei doisprezece apostoli cărturari (Coresi, Varlaam, Dosoftei etc.) trag după ei construcții lexicale arhaice pe care autorul, și el un apostol în această mitologie de manual, a avut nefericirea să le învețe la gramatica istorică. Transcriindu-le în poem, autorul are aerul că se răzbună, inventează, la rîndul său, altele, scotocește în dicționare, apelează la ambiguitățile de limbă ale folclorului, la formulele magice ale blestemelor și descîntecelor, notînd, de peste tot, vocabula rară, misterioasă, schimbînd, peste îngăduințele morfologiei, genul cuvintelor. El zice: cure, lucoare, duple, viptu, ludea, vluviu, arină, sminte, cust, oame, burătate, unilichi, undilichi, unumași, unameni, dorodoi, dorodită, dorodan, rapîți, papiți, Euti, tenti, lepta, chepta, greconepta, nerudă, nefrate etc. În poem, acestea sînt pure gratuități, nevinovate jocuri verbale. La Ion Gheorghe cuvintele sînt de ceară, iau forma pe care o dorește, și o simplă apăsare de deget în carnea lor moale lămurește totul. Budai-Deleanu avea, dintre poeții mai vechi,

această voluptate verbală, derivind din drac-dracă și din palat-palată sau inventînd onomastica sugestivă ce se cunoaște din *Tiganiada*. Libertatea de invenție verbală e, la el, justificată, întii, de structura comică a poemului și de starea încă nesigură a morfologiei, în al doilea rînd. În circumstanțele de acum, libertatea de a revoluționa gramatica e o mare aventură pe care rareori poezii (cei mai dezlegați de canoanele filologiei!) și-o îngăduie. Ea nu e, firește, cîmpul pe care spiritul unui artist trebuie să-și manifeste inconformismul, sila lui sfîntă de inerții. Sînt alte planuri, alte domenii în care acesta poate să triumfe.

Poemele din *Zoosophia*, scrise, cum ne încredințează autorul, „cu multă parigoria“, sînt — în straturile estetice cele mai rezistente — niște picturi apocrifice pe sticlă.

Să ne spunem totul scurt și limpede — zice Ion Gheorghe în poemul liminar din *Vine iarba* (1968). Însă poemele sale nu sînt nici scurte și nici limpezi. El este mai aproape de adevăr atunci cînd mărturisește în alt vers că *sufnul grabei prădalnice rupe cuvintele* (p. 8). Ruptura sintactică exprimă o *ruptură* mai adîncă, socială și morală. Aceasta e, dealtfel, tema esențială a poeziei lui Ion Gheorghe, obsedată de dizlocări, de migrații și iubitoare de întîmplări năprasnice, acelea care arată o tulburare a ordinii stabilite. O nemulțumire adîncă și o furie abia stăpînită se află în spatele acestor evocări invadate de mituri neguroase. Ele domină încă o lume sfirtecătă de istorie. E lumea țărănească din care poetul a ieșit și în care nu se mai poate întoarce (*Scrisoare neexpediată*). Un vechi motiv de meditație pentru poetul de origine rurală. La Ion Gheorghe ia proporțiile unei drame puțin obișnuite. *Înstrăinarea* nu mai este scaldată de lumina nostalgiei, amintirea nu mai ia forma protectoare a *dorului*. Reacția e, dimpotrivă, violentă și revendicativă. Pe poet — cităm încă o dată — nu-l mai pot *îngădui întîmplările* și neîngăduința se traduce printr-o poezie lipsită de rafinament formal, noduroasă, vuitoare că o căruță cojenească pe drumurile prăfoase ale Bărăganului:

„Unii vor fi mai fericiți decît mine;  
la căpătîiul altora n-au mai venit ursitorile  
de durerea pămîntului și-a pîinii țaranului;  
toți sînt frații mei de scaldătoare  
dar numai eu m-am prins de funiile părului,  
de hîrzobul țărăncii

și-am ieșit pe lume din ape —  
de departe, de mii de ani cîntînd  
pe fluierul de os al țăranului amărit de muncă.“

Iată un adevărat program poporanist, însă complicat, modernizat, transpus în termenii unei mitologii curioase. Căci în *satul* lui Ion Gheorghe, deși nu se aud cocoșii Apocalipsului și nu coboară îngerii ca să ajute pe țărani la lucrările cîmpului, se întîmplă totuși fapte neobișnuite. O fecioară încălțată cu foi de porumb, Gheorghîța, iese noaptea pe cîmp înconjurată de șapte pitici și se mușcă de coamă cu armăsarii. Băiatul lui Stanciu Bora o vede, e prins, legat cu o funie din piele de iapă și pînă dimineața e bătut cu porumb. Intrat în pielea țăranului, porumbul încolțește (*Amin-tiri din copilărie*). Cine l-a prins, cine l-a bătut și cine e, în fond, această teribilă fecioară nu se precizează. Faptul real se pierde în indeterminări mitologice și, invers, fabulosul ia de la un punct înțelesuri foarte lumeste. Din această suprapunere de planuri Ion Gheorghe și-a făcut o tehnică. Poemul pornește de regulă de la o scenă de un realism atroce (omorîrea cailor, uciderea unui țăran etc.) și-n jurul ei construiește o parabolă în care elementele mitice și istorice se alătură confesiunii directe, tăioase, pedepsitoare. Fuziunea nu se realizează integral, zidurile, turnurile poemului sînt construite cu pietre colțuroase de riu. O poezie care ignoră deliberat poezia. O subtilitate totuși există, și ea constă în folosirea materiilor păstrate în puritatea lor inițială. La Barcelona, Gaudi a imaginat o catedrală (*Sagrada Familia*) ridicată pe mari blocuri de piatră neșlefuită. Fațada e monstruoasă (privită de aproape) și sublimă de la oarecare distanță (permițînd ochiului să unifice reliefurile). Este capodopera unui geniu răzvrătit împotriva geometrismului artei moderne, o sfidare a ideii de perfecțiune pe care se sprijină tot sistemul nostru de valori. Zidurile nu mai sînt netede, săgeți nu mai țîsnesc trufaș spre cer. Sînt puțin aplecate și prevăzute în vîrf cu mingi de piatră. I s-a lăsat, cu un cuvînt, materiei puritatea și imperfecțiunea ei. Ochiul șocat de acest amestec fantastic de granituri netrecute prin dalta ciopli-torului sfîrșește prin a privi totul cu o admirație plină de spaimă.

Poemul memorabil al volumului *Vine iarba e Sensuri* și el pornește de la un fapt de ordin social: înlăturarea cailor deveniți inutili în economia agrară în urma procesului de mecanizare. Sacrificați, caii sînt folosiți ca hrană pentru crescătoriile de pui. S-a mai

scris despre acest lucru (M. Beniuc), însă la Ion Gheorghe întimplarea ia dimensiuni de apocalips:

„Iată că mi-e rău de sensuri din copilărie;  
să fi fost doar roata roșie, a lunii,  
hurducată pe acoperișele de fier?  
Doar de multă vreme cail sint trintiți viclean  
și amestecați cu furcile-n cazane;  
oamenii, ca dracii, toarnă peste ei țărițe  
și amestecați cu furcile-n cazane;  
fug cotcodăcind spre igheaburi, dimineața,  
le-ntind, lacome de carne, inimile hăcuite  
pînă se mănîncă, fioroase, între ele.

Doar de multă vreme cail sint mîncați de păsări,  
nu ne-aducem noi amînte, cînd avem nevoie;  
însăși pajura de pe parafele valahilor  
se hrănea din carnea cailor de luptă,  
iar acum, cînd crește-atîta iarbă pe tăpșanul Stemei,  
cail flămînzesc amenințați de puii de găină;  
somonoroaselor căruțe ale satelor  
li se pun în roate stîlpii de la sensuri  
și ei stau cu boturile-nsingerate-n vînt...”

Un alt motiv e acela al satului care asediază orașul. Iarba ce crește prin crăpăturile asfaltului vrea să fie la Ion Gheorghe simbolul unei naturi îndărătnice, inepuizabile, însă, înainte de orice, e vorba de un simbol social. Civilizația tehnică se ridică pe ruinele vechii civilizații rurale („din luptă cu iarba vă nașteți“). Țăranii vin la oraș („cite pietre atîția la oraș țăranii“), fac munci elementare, apoi, încărcăți cu saci de piine, se întorc la vetrele lor. Fenomenul capătă semnificația unui exod biblic, cu consecințe amenințătoare. Țăranul care doarme întins pe asfalt cu un pachet de piine sub cap nu-i deloc o scenă idilică. Natura exercită și ea o presiune extraordinară. Un forfot imens se simte sub dalele de beton, orașul e construit pe o mare vegetală în fierbere:

„Vine iarba, inspăimîntă orașele;  
nemăsurat le încearcă, din adînc;  
sint forfotind, mișunînd, năvălînd  
grăuntele, simburii, spicele uzurpate,  
pășunile pe care s-au întemeiat...”

La asemenea poeme barbare corespunde și un limbaj cu tari vocabule dialectale: *coșurile de richită, leșia afinelor, borhotul fumegător, mirosul de urină de vacă, mocirla de pleavă și mălură, bită, șerpoaicele în călduri, căciulile putrezite de sudoare, capul țaranului* — ca un *ou de rață răsucit la lampă, pietrele dumicate în lapte de vacă* etc.

Ion Gheorghe nu e un poet al fluenței, ci al *solidității*. Preferă materiile dense și metafora lui este prin excelență *minerală*. Obiectele nu se întrepătrund, se *ciocnesc* și tind să se distrugă. Poetul nu învăluie, nu încorporează lucrurile. Le judecă și le apreciază mai mult după forța lor de șoc. *Piatra și bita* (evocate într-un poem: *Umbra bitei*) sint obiectele poetice predilecte. În limbaj tematist, Ion Gheorghe e un poet al *contuziei*. Structural social, lirismul lui reprezintă în poezia de azi expresia fondului nostru țărănesc.

## IOAN ALEXANDRU

Trecind peste delicioasele teribilisme, mult mai numeroase în volumul de debut (*Cum să vă spun*, 1964), provenite dintr-un firesc inconformism al virstei, să observăm că poezia apare în *Viața deocamdată* (1965) ca o consecință a analogiilor îndrăznețe cu natura și se împlinește, în expresia ei cea mai profundă, în cadrele unui animism cu un fond filozofic foarte pronunțat. Ioan Alexandru are ceea ce se cheamă *simț al elementelor*. Totul e supus meditației: materia în stare de agregatie sau disoluție, anxietățile virstei, elanurile erotice, misterul fiziologic, succesiunea anotimpurilor și, prin corespondență, a generațiilor și virstelor biologice, viclesugurile timpului. „Îndoiala“ este o stare propice contemplației, o încruntare foarte juvenilă în fața lucrurilor existente. Ambiția este de a afla esența lor adevărată, pretextind rătăcirii în codrul unei lumi necunoscute. Ioan Alexandru aplică un principiu, comun expresioniștilor, dedus din ideea că în spatele lucrurilor obscure se află o realitate mai adincă a existenței, că lumea vegetală are o *fire* a ei, la care poetul trebuie să ajungă. A descoperi *sufletul* universului mineral constituie actul poetic decisiv. De la expresioniști (prin Blaga) sau din animismul folcloric, Ioan Alexandru primește această idee și o introduce într-o mitologie ce surprinde prin încercarea de a da elementelor mărunte dimensiuni cosmice. A *cosmiciza* este pentru tânărul poet însași esența liricii.

De la început, nota radicală, energică, atrage atenția. Nașterea copilului nu e efectul unei conjurații a spiritelor nevăzute, ca în alegoriile vechi, ci un act de demitizare, de sfărîmare a *decorurilor*. „Teribilul actor“ apare pe scena vieții cu pumnii încleștați, spărgînd cartoanele, mod prăpăstios de a spune că esența poeziei stă în sinceritate și adevăr. Misterul genezei, ca atare, e învăluit în somn și uitare (categoriile poetice blagiene). Sigur e că cel ce avea să mediteze la toate acestea s-a născut. (1942) după ce, într-o toamnă cețoasă, „pierdută de mult“, sora lui mai mare Ța

murit, grăbindu-i astfel venirea pe lume în locul rămas gol. O forță compensatoare acționează, așadar, în univers, echilibrează lucrurile „De aceea” — trage o încheiere poetul, forțând ideea în direcția paradoxului —

„sînt și mai înalt,  
crescut în prelungirea ei,  
și am ajuns mai repede la vîrsta îndoielii.  
Mă pregătesc de toamnă în plină primăvară  
și vara gerul iernii în oase îl ascult.  
Golul surorii mele îl port eu în lume.  
Cînd voi muri am să fiu mort de mult.“

(Sora mea)

Cu aceeași psihologie abisală se desparte poetul de copilărie (*Scîndura de balans*). Procesul însuși de creștere e văzut ca o trecere spre necunoscut, dintr-un univers în altul, cu senzația copleșitoare de spaimă:

„Tu ai venit precum copilul  
pierzîndu-și greutatea în mine.  
Scîndura, scîndura de balans  
cine o va mai echilibra vreodată?”

Portretul pe care și-l întocmește poetul e de tot comun, fără nimic demonic, numai structura unui teribil inconformism mai scoate din anonim silueta unui individ „blond, cîrn, lungan și cu urechi barbare”. Fizionomia stranie pe care, de la Baudelaire încoace, poetul modern și-a fixat-o, supralicitînd liniile păgîne, inaderența morală, conștiința damnării, este modificată în cazul acestui tînăr transilvan hotărît să pună ordine în Univers. Ceea ce se mai păstrează din vechiul demonism al poetului din secolul al XIX-lea este aerul neguros al insurgentului exasperat de inerțiile existenței:

„Ochii scobiți în craniu cu așchie de bronz,  
Unul de pază la răsărit, celălalt, la apus,  
Armele — brațe — atîrnate de umeri  
Păzesc un răzvrătit presupus.“

(Portret)

„Văpaia firii” sale e depusă în vulturi, luceafărul își coace în craniul lui de lut „copitele de foc”. Genunchiul „calcă sufletul pe



piept“. De oameni, acest infricoșător adolescent se apropie „cu ruga cea mai bună“, dar, intransigent, vindicativ, anxios, el face profeții neliniștitoare:

„Lipiți-vă urechea de zidul cel mai surd,  
vulturii mai trec spre miazănoapte.“

(*Spre miazănoapte*)

Rădăcina țărănească a poetului e în modul cel mai hotărît subliniată, în mai toate poemele, cu o notă specială în *Cosmosul meu*, artă poetică de-un orgolios naturism. Ioan Alexandru readuce în poezie pășunea cu arborii străvechi și roiurile de furnici, murii copți, lanurile în pîrg, ciurdarii visători, cu speciile variate de flori și ierburi ce cresc pînă la burta cailor etc., arătînd o gravă nepăsare pentru opiniile curente ce resping o astfel de figurație lirică. El vrea să dovedească faptul că se poate face o poezie modernă (o poezie „metafizică“ — luînd termenul în accepțiunea mai veche) din observarea mecanismelor lumii fenomenale. Iarba, bivolul, ciurdarul, pomul pot constitui *obiecte* lirice, pentru că ele figurează un raport cosmic. Poezia nu este decît o încercare de a trece prin coaja acestor lucruri derizorii spre a intui „spiritul“ ce le racordează la mecanismul universal. Poemul se întoarce în final spre o metaforă delirantă a participării la viața materiei:

„Bivolul meu aici să se hrănească.  
Fulgere lungi de caracatițe spuzate  
în ochii lui cu timpul s-ar depune  
așa cum soarta farurilor în zăpușeala mării.  
Cînd seceta va bate în pămînt,  
țărugi de sare și de piatră mută  
răgînd bivolul meu  
să-mi spargă-n coarne pieptul cu fintini  
și-n hohote să năvălească-n mine.“

O reprezentare mai abstractă în seria acestor arte poetice aflăm în *Schiorul*, unde piscul sticlos, sălaș al vulturilor și al zăpezilor sempiternе, nu-i decît simbolul poeziei împlinite în absolut, în *zona* de sus a spiritului:

„Tot mai rar vei da pe-acasă,  
stîlpii de la pridvor s-or scurge-n pămînt  
și mama — cu lacrimile către miazănoapte.  
Tot mai circulare potecile și mai puține;

panta tot mai primejdioasă,  
 vara-i aproape  
 și-i o primejdie soarele încins pentru tine.  
 Calcă pământul brut și piatra neagră  
 pe urmele tale.  
 Minat din spate ca de un roi de viespi,  
 te pierzi în ceturi involburate sus  
 pe zi ce trece.  
 Lași vorbe răgușite pe la porți de lemn  
 în schimbul unui pahar de apă  
 și-n lătrat de cîini  
 te alungi mereu urcînd  
 cu drumul peste tine;  
 de acolo de pe cel mai înalt vîrf,  
 în mijlocul verii;  
 din zodia noastră vei dispărea,  
 schiorule,  
 spre muntele înzăpezit întotdeauna.“

Oscilînd între două imagini, cînd delicat infantil, cînd iscoditor și teribil, cu toate aripile deschise într-un zbor energic, Ioan Alexandru e un poet cum nu se poate mai profund pentru vîrsta lui, neliniștit și profetic, cu o limbă cărnoasă ce știe, la nevoie, să devină transparentă și diafană. În modul încrunțat de mai înainte el aruncă o privire scrutătoare Universului, îl contemplă (fără seninătatea poetului neoclasic), grăbit mai totdeauna să sondeze în misterul lucrurilor naturale. Influența lui Blaga este evidentă, deși figurația poetică e alta. De la autorul *Nebănuitelor trepte* ia, mai ales, atitudinea favorabilă în procesul cunoașterii poetice (îndescriptibila melancolie). A sta întins pe spate ca să ascuți „cum ruginește toamna pământul pe orbită“ sau cum vîntul spintecă orizontul, iar ploaia bate cu degete de ceară (*Și iată*) e o atitudine tipic blagiană, orgolioasă și fermecătoare, pentru că afectează o putere de a citi enigmele din natură. Sensul poemului e de fapt altul, etic, inconformist, însă pînă a ajunge aici versul străbate un spațiu larg, unde speciile lumii vegetale și astrele par a fi în legătură cu soarta individului. Această erezie astrologică devine sursa unei poezii care celebrează viața lutului, renașterea și catalepsia lui hibernală (*Ca în paradis*), mecanica generațiilor, remaneralizarea (*Barca, Elegie*) sau degradarea lentă, triumful anorganicului. Neantul mușcă „cu colți de duhoare“ din barca părăsită la țarm, iar moara a devenit un cimitir:

„Nu se mai poate măcina nimic,  
piatra rotundă a putrezit de mult,  
barba bătrînului năvăli-n lume  
cu spuma ei de drojdie amară;  
și sacii-n pod sînt plini de păsări moarte,  
aripa unui vultur stăruie în afară,  
șuierul morii vestește de vînt.“

Din aceeași sferă de poezie a disoluției materiale e și *Fintina*,  
cu senzația de suferință a geologicului:

„Nu se aude acolo dedesubt  
decît muțenia pietrelor și-un tăcut de vremi  
incariate.

Duhul fintinii moarte îmi țiuie-n  
urechi; apele încotro s-au retras  
și pe unde — venele lor uscate  
ard pieptul meu părăsit.“

Sensibilitatea la tragicul materiei ar părea excesivă și pur literară (cum pare la alți poeți care, din oroare față de optimismul purtat ca o mască, adoptă o poză mohorită, fără nici o legătură cu percepția lirică adevărată!) dacă spiritul n-ar vibra atît de intens în fața vieții copacilor, pietrelor, supuse, ca și omul, unui destin infricoșător. În realitate, poetul caută un punct de referință pentru a defini mai bine neliniștile proprii. Acest paralelism, foarte vechi în poezie, e uneori (*Mînzul*, *Asemănare*, *Veghe*, *Dar ploile*, poeme fermecătoare!) exprimat printr-o confuzie voită a sensurilor, o ambiguitate deliberată a imaginii. *Mînzul* e un poem al destinului, al devenirii tragice în ordinea naturalului. *Veghe* comentează migrația păsărilor, tristețea hibernală, nostalgia de vegetal, amorțirea lemnului și senzația de mortificare, de intrare în neantul alb al ghețurilor. Analogiile găsesc un temei în plus în lirica erotică, unde, de totdeauna, arborii și animalele au constituit posibilități de comparație. Ioan Alexandru le dezvoltă în cadrele unui lirism, de data aceasta, grațios, muzical (*Asemănare*, *Dar ploile*, *Acolo*, *Dor*, *Virtej*):

„Aprinsă ești sub scoarța de cireș  
Și nedormită și rîzind de mine  
Și dezvelită de genunchi prea tare  
Se-aude-un imn încrucișînd pahare.“

Aici și în alte versuri, el este preocupat, ca și Labiș, de forța... inerției, văzând în ea un principiu negativ ce acționează în Univers. Lirismul devine polemic, prevestitor în chip specific juvenil. *Iarnă grea, Zidul, Armăsarii, Oare, Păianjenii, Și iată, Ar fi mai bine* sînt asemenea poeme tinerești, înverșunate și teribiliste, obstinate de mistificările ce mai pot fi depistate în existența imediată. Poetul, care păstrează o filozofie a naturalului, nu poate privi cu ochi buni cum pisica slăbește din cauza persecuției portarului de bloc și avertizează că tigrul adormit în casnica felină ar putea să se dezmoștească (*Portarul*). Poemele care justifică cel mai bine titlul volumului: *Optior, Aceași față, Braconaj, E nevoie, Întimplare* sînt niște secvențe dure de viață, care reprimă optimismul vodevilesc strecurat mai înainte în literatură.

Fără a uza de solemne aurării, putem spune că lirismul lui Ioan Alexandru îndeamnă la reflecție, sapă în adîncul gîndirii noastre: e patetic și delicat, neliniștit, încordat, substanțial încă de pe acum.

\*

*Infernul discutabil* (1966), al treilea volum, duce mai departe această mitologie lirică și-i dă sensuri neașteptate prin ceea ce am numi confruntarea cu viața elementelor. În această luptă, esențială pentru orice creator, Ioan Alexandru pornește cu o dirză disperare, suspectînd totul, temător de forțele nevăzute care acționează în Univers și arzînd pînă la tragic de dorința de a descoperi în *infernul discutabil* al existenței semnele adevărului. Blesstemul poetului e de a păstra în toate actele lui o luciditate maximă, inumană aproape: o lentilă uriașă care luminează zonele de întuneric și descoperă în fructul Universului viermele care acționează tăcut și viclean. Ieșită din febrele adolescenței, imaginația păstrează o spaimă colosală de formele degradate ale materiei, încît Universul pare stăpînit de o conjurație a duhurilor, ostile individului. În sensibilitatea la ceea ce e supus disoluției în ordine naturală este punctul de plecare al *Infernului discutabil*. Conștiința damnării, proprie poetului modern, se manifestă, aici, în acte decisive de renunțare la orice compromis în procesul cunoașterii, în groaza de ceea ce e static și supus destrămării, în oroarea de artificial, inert, în refuzul aproape programatic de a descrie zonele idilice. Universul lui colcăie de reptile și șobolani, de viermi infernali care sfredelesc piatra, lemnul, pămîntul și stelele, de uriașe pachiderme care umplu de spaimă, cu răgetele lor, viețuitoarele pămîntului. Refuzul acceptării evidenței e actul prim, hotărîtor, al oricărei cunoașteri

pe calea imaginarului. Îndoiala ajunge să fie, apoi, după o vorbă celebră, semnul sigur al existenței și, totodată, atitudinea cea mai potrivită pe care un poet o poate avea în ceea ce este esențial pentru el: luarea în stăpînire a Universului, *cuprinderea lucrurilor*. Dar imposibilitatea de a cunoaște totul și în absolut duce la melancolie. Ioan Alexandru trăiește aceste trepte afective cu o dramatică sinceritate, de unde nota de inconformism tulbure, de disperare lucidă, de pesimism, uneori, ontologic. Poemul *Omul* e parabola unei pedepse absurde, pe care individul o suportă fără s-o înțeleagă:

„Cu omul din spatele meu  
ducem împreună o ușă — lemnul din care-i  
închipuită brutal e ud și greu și zgîriat.  
Ca și cum toate bătăliile absurde ale lumii  
cu cai, săgeți și coifuri ar fi avut nemijlocit  
loc pe întinsurile ei.  
Cîmpia mucedă ne hărțuie din urmă  
sîntem în zori și coborîm o pantă.  
Azi-noapte a plouat și lunecă  
pămîntul sub călcîie.  
Cămășile albe umflate de vînt  
parcă ducem un mort printre valuri  
de grîu nemișcat. Omul ar trebui  
să fie în față. E mai înalt și  
panta coborînd-o toată greutatea  
a năvălit pe mine și mi se umflă  
vene la gît și-aș vrea grozav  
să trag o-njurătură. Cine ești, omule?  
Cînd alunec eu, omul din spate  
rîde cu gura lui de roată dărîmată.  
Cînd lunecă el, eu aproape mă prăbușesc  
de n-ar fi ușa, gunoi de lemn,  
un fel de echilibru.  
Mergem încet spre cine știe unde.  
Cînd trecem  
pe la-ncrucișări de uliți,  
ne scoatem pălăriile tăcuți  
și acultăm — plesnește soarta lumii.  
Apoi nu-l mai întreb; știu eu pe unde  
să apuc și printre pomi înguști  
înclinăm ușa ca să putem pătrunde  
mai departe. Cad picuri mari de  
ploaie de pe frunze cum le clintim

crengile-n mers  
și reci li simt sub gulerul cămășii,  
pe umeri și sprincene, și mi-e foame.  
Am fost luat direct din somn  
la treaba asta neînțeleasă  
și tu, mamă, nicicînd n-ai să mai știi  
încotro fiul tău a dispărut fără să lase-o urmă.“

Poemul *Oedip* (care a deschis în poezia tînă ră gustul pentru simbolurile tragice ale mitologiei) pornește din aceeași conștiință a unei vine absurde, căreia luminile lucidității li dau proporții fantastice. Acest inconformism dîrz e transpus pe planul vieții naturii în poeme de o mare energie lirică, mai totdeauna deschise spre fabulos și oniric. Fără nici o pregătire, ignorînd orice preocupare calofilă, poemul intră, deodată, în inima neliniștilor interioare, numînd totul într-un limbaj aspru, de o încărcată plasticitate. Ideile rămîn ascunse în spatele metaforelor de-o tonalitate grea, amenințătoare:

„Două fete bătrîne ameiite de alcool  
cu dinți de metal  
dansează pe o terasă de seară în munți.  
Țigani bat din tobe și rinjesc absenți  
oameni grași și femei bărbierite  
cu mîinile-n sîn chicotesc  
de pe margini.  
Pîrîul scîrîite printre bolovani  
și brazii plini de riie se scarpină  
de inima mea,  
latră cîinii pămîntului în peșteri  
ermetice.  
Îmi vine să mă spînzur de limba  
lui Dumnezeu  
pe iepe înpumate  
călări, cu desagi negri de cenușe-n circă,  
norii se cufundă în noapte.  
Luna, mîță gîfîind,  
începe să-și verse puii uzi  
prin gropile cerului.“

(Seară)

Expresionismul țărănesc al lui Ioan Alexandru, deschis spre spiritualitate, agitat și polemic, tinde spre elevație și purificare.

## GHEORGHE PITUȚ

Încă de acum 35 de ani G. Călinescu observa la tinerii poeți ardeleni orientarea spre un lirism cosmic, spiritualizat, pornit din nevoia de a depăși poezia epică, profetică într-o direcție modernă, după exemplul lui Blaga. De este sau nu ardelenesc, fenomenul e real și poate fi urmărit la poeții de extracție rurală, pentru care cadrele idilei coșbuciene au devenit neîncăpătoare, iar formula poeziei anecdotice, insuficientă. Sensul poeziei mai noi a lui Ioan Alexandru și, Gheorghe Pituț (n. 1940) pornește din tendința de spiritualizare și concentrare nu numai a expresiei, dar și a materialului liric, bazat, în continuare, pe percepția universului rural. Se tinde la o poezie de cunoaștere într-un chip propriu, printr-un proces dublu de sensibilizare și de spiritualizare a concretului. Lirismul e întretăiat de forțe divergente și se realizează în reprezentări ce traduc, adesea, un sentiment cosmic și o intuiție remarcabilă a forțelor primare ale vieții. Asociem acestei direcții fecunde (deschisă de poeții postblagieni, ca Emil Giurgiuca) și pe Gheorghe Pituț, liric al proceselor obscure și al elementelor primordiale ale materiei (*Poarta cetății*, 1965). Atitudinea lui lirică e aceea a unui „păduros“ care se apropie cu teamă de poarta cetății.

Aducînd cu sine urșii, lupii, mistreții și celelalte animale ale pădurii, poetul trebuie să le lase la marginea orașului, chip de a sugera, cu o imagistică frustă, trecerea într-un alt mod de existență și, discret, nostalgia de spațiu original. Ce e de subliniat în aceste versuri dure, energice, de esență tare, ca acelea ale lui Cotruș, e intuiția sigură a proceselor vitale ale materiei, transpuse în mici poeme imagistice, trunchioase. Pituț are senzația naturii foșnitoare străbătută de vuiete primordiale, cum spune el într-o notație mai abstractă, populată de buhe, păstrăvi colorați, șerpi, picle și cețuri cu mii de brațe, de cerbi ce își freacă coarnele de cer etc. Poetul înțelege, ca Peceneaga, glasul jivinelor și al păsărilor din pădurea Borzei, dar efortul lui nu e de a fixa toate acestea în paste-

luri colorate, ci de a surprinde, după exemplul lui Blaga, ordinea ascunsă a lumii vegetale și animaliere, destinul obscur al unei existențe primare:

„Iată-i stejarii, bătrînii,  
care-au-trăit șapte sute de ani,  
fumeșoi,  
în coarne  
de patima cerului  
pe care nu l-au ajuns,  
cu rădăcinile jos răsfirate-n  
legendele Evului Mediu  
și crengile cancerate  
de funiile în care-atîrnau  
trupurile ereticilor,  
iată-i răsturnați  
de furtună  
cum stau acum,  
ca niște bătrîni din satul meu,  
după ce i-a cuprins  
o noapte adîncă  
și mîine roțile  
Carului Mare pe cer  
o să-i poarte  
spre cea mai neagră stea.“

Nu lipsesc din aceste reprezentări ale materiei nediferențiate micile notații livrești („antica mamă-pădurea“, „neantul... vibrant“) mai bune sau mai rele, dar ceea ce caracterizează pe Pituț e efortul de a tăia versul într-o materie pietroasă. Ca și la Ion Gheorghe, imaginea poetică se clădește greu, din materiale verbale aspre, dar forța ei de sugestie e remarcabilă.

\*

În *Cine mă apără* (1968), acest simț al vitalității copleșitoare se ridică la o treaptă superioară de conștiință estetică, și poemele par mai bine gândite, versurile mai limpezi și mai pline de sens. Obiectul lor nu s-a schimbat în esență, dar trecute prin refrigerentul spiritului, percepțiile poetice tind să se organizeze în jurul câtorva simboluri fundamentale.

În contact cu școlile filozofiei mai noi, poeții tineri de azi își construiesc versurile în așa chip încît urmele lecturilor din Heideg-



ger, în afară de acelea, mai profunde și mai sigure, din Blaga, Bacovia, se văd cu destulă claritate. N-ar fi exclus ca din această dorință de sincronizare să iasă o școală poetică nouă, pusă sub semnul unui expresionism de esență rurală. Ioan Alexandru merge oricum într-o asemenea direcție și, pe măsură ce lecturile sale filozofice se adâncesc, poemele trăiesc cu mai mare gravitate formele dramatice ale cunoașterii și lunecă mai sigur spre miracolul fenomenelor.

Gheorghe Pituț nu e departe de aceste preocupări și, fără a ajunge la gradul de abstracțiune atins de alții, ordonează percepțiile sale într-un sens mai înalt. Volumul *Cine mă apără* poate fi socotit o confesiune existențială unitară, abruptă, cu o oarecare cruzime a imagisticii și o preocupare insistentă pentru elementele rămase în starea lor primară. Reminiscentă blagiană, desigur, dar se observă numai deocâmp în versuri forța de a concretiza categorii abstracte, ca timpul, moartea, sau de a sugera starea de ebuliție a materiei. Poemele, lipsite de muzicalitate, ne dau senzația unei naturi delirante, în stare de germinație sau de dislocare monstruoasă:

„Ce straniu galopează  
pe dealurile din Ardeal furtuna,  
părinții fug  
spre casele care o iau din loc,  
se crapă coaja norilor  
și apele greoaie vin cu capăt  
ca șerpilor altor ere —  
brazi de nimic împinși de bolovani,  
scroafe cu dinții-ntorși  
înotă cu porcii spînzurați de țîțe,  
cerbii loviți  
de răsufllarea lupilor  
își rup de trunchiuri coarnele —  
se încilcește lumea  
așa ca la-nceput;  
auzi cum putrezește steaua  
la care te-ai gândit o clipă.  
Și nu mai sînt decît un strigăt  
rupt dintr-o gură-n alt mileniu,  
cînd mă inundă fără urmă  
puhoaietele materiei.“

(Cam atit)

În altă parte (*Punctul*), după o speculație fără relief estetic, poemul intră în zona de infern a materiei, populată de duhul păsărilor de pradă, de cîrțițe și viermi, peste care se scurge „drojdia stelelor topite“. Nașterea poetului e o desprindere din noaptea elementelor și intrarea în alta, mai lungă, amenințată de spirite neîndurătoare. La leagănul copilului ursitoarele hotărâsc să-l predea tristeților și-i leagă pămîntul de picioare cu șapte funii groase și-i spinzură de limbă șapte clopote din cer (*Prima lumină*). Erezile, demonologia lumii rurale intră în aceste poeme de vigoare păgînă. Un cîine latră prelung la lună, presimțind o primejdie neștiută, o pasăre (tioncul) cîntă la nașterea sau la moartea omului. Cineva, un individ cu mască, răpește frații mai mici, le pune bărbi și mustați din păr de cal și-i silește să care bolovani pe șapte dealuri (*Lingă*). Un limbaj secret leagă toate elementele naturii și din ziduri, din arbori, din pămînt și din apă o mîna și un glas se îndreaptă, amenințător, către poetul înzestrat cu darul divinației (*O mîna și un glas*). Cînd peste satul părinților se abate furtuna și putrezesc butucii roșilor la carul tras de bivoli, în palma celui înstrăinat într-un mare oraș apare o rană prevestitoare (*Semnul*).

Poezia lui Pituț e în totalitatea ei dominată de aceste semne negre ale vechii spiritualități țărănești. El e, aici, mai aproape de poezia lui Voiculescu, plină de simbolurile unei magii abia desprinse de formele păgînătății, decît de aceea a lui Blaga, creatoare de mituri și de viziuni comsice.

Senzația acută a materiei colcăitoare, teroarea de ceea ce e grotesc și absurd în ordinea naturii se traduc într-o notație lipsită, deliberat, de grația caligrafiei. Metafora e făcută să descurajeze ochiul obișnuit cu subtilități livrești. Pituț vorbește de „grajdurile mulțumirii“, de „blana umedă a somnului“, de timpul mort, care se umflă ca burta unui animal fecundat, de ugerile păroase ale nopții, și trebuie recunoscut că imaginile sînt chiar acelea care se potrivesc felului său de a comunica în poezie. În această cruzime a sincerității poetice, trebuie să observăm nu numai o expresie temperamentală, ci și o reacție față de extraordinara inflație de abstracțiuni din poezia actuală. O neîncredere totală se manifestă, atunci, în posibilitatea cuvîntului de a exprima ideea, și poetul alege expresia atingătoare, fără grații lirice. El recurge la cuvintele puroiate pentru a numi cîinii morți, pisicile cu rîie, spețele vegetale detestabile, materia, într-un cuvînt, în stare de dezagregare, fără nici o preocupare de pitoresc. *Boală* e, în acest chip mai frust, un poem al naturii delirante, în nota unui romantism negru. Surprinderea e de a afla că aceste încărcate viziuni onirice ies din

rindurile tulburi ale subiectivității sau, cum zice poetul, din „gropile din suflet“. Aici zac, în complicitatea cea mai adâncă:

„...bărbați incolăciți pe rinduri  
cîte doi,  
femei inverse, lunatice,  
un joc de copii  
pe virful colinei  
și ploaia aceasta întinsă  
pe toată lumea  
ca o binecuvîntare.  
Văd epilepticii  
în convulsii lunare  
leșia de pe fețele lor  
ar trebui fiartă  
într-un clopot pustiu.  
Oprește, strig scormonitorului  
din mine.  
am văzut Nebunia  
călare pe patru vînturi  
încrucșate  
în chipul unei găini fără pene  
și pe omul ce ronțăie sticlă  
cu dinții lui de cal  
și gitul lung de un metru.“

Există la acest Orfeu neguros și preocuparea de a aduce miturile pe un teren al actualității sau, mai bine zis, de a le da o figuratie modernă. Ca la Blaga, apare cultul *Înțeleptului*, al omului venit din alte lumi și care trece tăcut și grav, neînțeles, printre semeni. De prisos a mai spune că el e simbolul poetului, mag rătăcit în contingent:

„...Atît de tainic  
trece printre semeni  
că rareori îl vede cineva.  
Dacă-l întreabă lumea,  
spune un cuvînt  
rotund și greu  
ca piatra dintr-un rîu  
și mai ales:  
să poți privi-ntr-un om  
e cea mai mare  
întîmplare.“

Bătrînul acoperit cu blăni de ceață și care intră în cetate numai toamna, pentru a dispărea, apoi, în pămînt (*Bătrînul din ceață*), e un fel de Pan pierdut între zidurile reci ale orașului. Poetul însuși se simte un înstrăinat în lumea zgomotoasă a urbei și, pentru a fi în nota tradiției ardelenesti, exprimă nostalgia de sat (*Peștera, Formele, Fără motiv* și, într-un chip mai figurat, *Stejarul pe roți*). Nu e vorba de o dramă a inadaptării sociale, cît de o inapetență temperamentală, de spaima, comună la expresioniști, față de civilizația omoritoare de mituri. Înțelegem atunci titlul echivoc al volumului și dramatismul mai subtil al acestei poezii care recurge adesea la parabolă (*Omul*) pentru a sugera stărilor existențiale.

Lungul poem *Viață lingă tăcerea de piatră*, inspirat de Brâncuși, trece pe lingă o idee poetică excepțională, în spiritul și chiar în litera mitologiei neguroase pe care ne-o propune Gheorghe Pituț (reîntoarcerea la elementele, la starea pură, inițială, a lucrurilor). După un debut promițător, poetul cade în fastidioase ipoteze. Semnalăm faptul nu ca o învinuire (inutil de adus, dealtfel, unui poet de talent care are dreptul de a rata), ci ca o dovadă de inapetențitudine, deocamdată, pentru speculație.

Poet al fenomenelor vitale, Gheorghe Pituț este și un poet (urmînd și aici pe Blaga) al liniștilor primordiale. Iată, de pildă, sugestia tăcerii face să fie auzită „ceața lumii cum intră în pămînt“, sau plînsul straniu al părinților și copiilor adunați o dată pe an din toate părțile (obsesia înstrăinării!) atît de profund, încît „se aud / în cer birne / din alte planete / trosnind“. Acestea și altele (imaginea catedralelor în flăcări, pe mare, plutind spre Dumnezeu!) arată posibilități într-o direcție lirică nouă față de cea pe care am semnalat-o.

## GEORGE ALBOIU

Nu-i greu de înțeles poezia lui George Alboiu (n. 1944) destul de dificilă, altfel, ca expresie, dar este greu a explica în ce constă originalitatea ei. E limpede că, încă din volumul de debut (*Cîmpia eternă*, 1968), poetul se arată preocupat de un mit: mitul cîmpiei infinite, perene, în care trebuie să citim la prima vedere o reprezentare spațială a existenței, o imagine a vitalității sălbatice, un tropot prelung de cai prin locuri pustii și aride. La acest simbol se adaugă Muntele, de care George Alboiu leagă, de asemenea, anumite reprezentări, cum ar fi, de pildă, aceea a morții. Muntele poate fi, locul purificat unde sălășluiesc zeii și sufletele morților, pornite din cîmpia plată și tragică, adică din mijlocul existenței comune. Nu-i, firește, numai atât, poezia are și alte straturi, simbolistica ei atinge și puncte mai înalte. *Cîmpie, Munte, Moarte (Drumul sufletelor, 1970)* sînt în fond niște concepte abstracte și neutre; poezia adevărată vine odată cu corăbiile sensibilității ce acostează la țărnișurile lor. La George Alboiu este vorba de un sentiment copleșitor de singurătate, de o imagine a sfîrșitului în ordine cosmică, de o senzație, în fine, de vid și descompunere în tradiția eschatologiei romantice. Poetul evocă șapte amurguri și un răsărit foarte trist, scrie nouă elegii, între care ultima este o elegie a stingerii. Alte 16 poeme (în ciclul *Drumul sufletelor*) sînt dominate de miturile eșecului: Cristos, Daniil în groapa cu lei, Oedip, Sisif, Ovidiu, Orfeu, Don Quijote și Hamlet, toate transpuse în spațiul cîmpiei eterne, infinite, spațiul — s-a înțeles — fundamental în această mică mitologie lirică. George Alboiu este, deci, un poet al apocalipsului și un iubitor de viziuni negre. Poemele lui conțin previziuni sumbre. Dăm la tot pasul de prăbușiri, schelete, de aștri căzători, de ochi ce se dilată enorm și pocnesc asurzitor, de viermi neadormiți, de turme de animale monstruoase ce colindă *Cîmpia eternă* și devoră totul, de nopți putrede și de

ceruri scăldate în sînge. George Alboiu este mai ales un vizual și un liric cu imaginația fierbinte. Deasupra cîmpiei lui strălucește un soare negru și pîntecul ei este un imens osuar. Locului neted și înfloritor din vechile poeme agreste i se opune, în *Drumul sufletelor*, imaginea stingerii sub impulsul unei forțe pe care nu știm cum s-o numim.

De întorcem spre lumină luna acestei negre melancolii lirice, observăm de îndată că George Alboiu nu face în fapt decît să transpună în decoruri satanice o senzație de spaimă, un încruntat sentiment al singurătății. Cea mai frecventă imagine în aceste elegii grave și amenințătoare este aceea a rătăcirii pe un cîmp gol, fără cărări și fără mustoasa iarbă. Un orb calcă peste țărîna stearpă cu tălpile goale și, rătăcind, se împiedică de un trup străin care — lucru curios — dispare. Trupul străin este copilul de altădată, rătăcitorul de acum este poetul care încearcă a regăsi calea spre starea de beatitudine din altă vîrstă. Am concentrat în această fabulă mai multe poeme din *Drumul sufletelor* ce se hrănesc cu oarecare voluptate din pelinul deznădejdiei. Sînt și alte reprezentări ale obsesiei de care este stăpînit tînărul poet și una dintre ele ne înfățișează, de pildă, un pom singuratic și de crengile lui un trup spînzurat de care se lovește, cu sunet de clopot, crengile goale (*Elegie zeilor*). Nu departe de această dezolantă imagine se află turnul singuratic, unicul turn, într-o unică biserică din lume. În turn cîntă un înger, și acest înger trebuie să fie poetul, blestemat să supraviețuiască unui dezastru geologic (*Elegia pîrinților*). Doar moartea este activă, și resemnat poetul contemplă astrul ei dătător de reci fioruri:

„Aștrii pe cîmpie se rostogolesc,  
numai pe cîmpie și nu e vale  
și nu e deal iar cărările lor  
cheamă picioarele mele.  
Ei negri sînt iar dacă  
ar fi fost să fie lacrimi  
ochii n-ar fi fost așa să plîngă.  
Într-un ochi îmi răsare, în celălalt  
îmi apune soarele, pămîntul  
urcă muntele pînă cînd?  
Din oul corbului în locul puiului  
la un veac iese noaptea și cîntă  
pe lume atît de străin.  
Uitată este bătălia aceea de demult  
cînd toți s-au ucis doar eu am scăpat

rătăcesc singur pe cîmpia fără nădejde.  
Departe roua de pe genele morților  
să curgă în lacul pe care alunecă  
lebăda în rugă de seară.“

Preocuparea de a adînci un simbol, cosmosul — de pildă — în stare de dezagregare și de a spiritualiza bătăile inimii vine, fi-rește, de la Blaga. George Alboiu nu este unicul poet din generația mai nouă, care, sub impulsul gînditorului ardelean, încearcă a privi sentimentele într-o oglindă a spiritului și a da impresiilor o coerență, o viziune mai filozofică. Autorul *Drumului sufletelor* mi se pare a pune însă mai multă obstinație decît alții în explici-tarea acestei idei și în a da cuvintelor sale o asprime biblică. Ver-surile arată o sensibilitate accentuată pentru macabru, plăcerea pentru decoruri solemne și personificări îndrăznețe. *Amurgurile* sale sînt pline de imagini atroce. Pe movilele de pămînt, văzute ca niște sini gigantici, impudici, ard în loc de candelă capetele stră-moșilor, turme de porci trec grohăind prin cîmpie, cetățile se pră-bușesc și ultimul cal de pe pămînt aleargă prin niște locuri dezo-lante. Și, pentru ca deznădejdea să fie totală, George Alboiu în-hamă și soarele la carul ruinelor. În această orgie de întunecimi și amărăciuni numai conștiința vinovăției (care este aceea nu știm!) este albă.

Versurile evocă fapte teribile și prevestesc prăbușiri de ceruri:

„Cele șapte amurguri vor veni  
și pedeapsa ultimului răsărit mă va ajunge.  
Cei șapte frați îmi vor fura  
de atîtea ori mama și o vor duce.  
Cei șapte prieteni îmi vor fura femeia  
iar lanțurile spaime  
se vor scutura în pomii înserați.  
Valurile scăpate din palmele mele  
vor lătra la țărături străine, vinovăția  
va mai cere un colț de oraș.  
Primul amurg să coboare  
iar rănile iubirii să mijească cerul  
acolo unde soarele de la venirea mea  
pe lume tînjește după primul amurg...“

De dăm puțin la o parte tablourile acestea neguroase și primim mai de aproape poemele, observăm că George Alboiu încearcă a defini o stare de orgolioasă însingurare, o amărăciune mândră și agresivă. George Alboiu este — nu mai încapе vorbă — un poet de substanță. Nu i-am reproșat decît excesul în direcția terifiantului și apocalipticului.



## VIII. POEZIA POLITICĂ. UN SPIRIT MACEDONSKIAN

ADRIAN PĂUNESCU

Adrian Păunescu e o expresie tipică a ceea ce aş numi spiritul macedonskian al literaturii actuale: spirit al contrastelor, unire de sublim şi grotesc, de tragedie şi farsă, armonie de elemente ce, altfel, în lumea comună se resping ca apa şi focul. Ce e însă poezia dacă nu o continuă încercare de restabilire a unităţii primordiale a lumii, o luare în stăpânire a elementelor pulverizate, insingurate unele de altele?! Şi ce este, în fond, poetul — această frumoasă amăgire — dacă nu cel care, cu ajutorul metaforei, vrea să refacă unitatea, armonia pierdută a existenţei?! Romanticii spuneau că poeţii suferă de o boală ciudată: de incompletitudine, ceea ce vrea să spună că omul a pierdut sensul unităţii vieţii. În poezia modernă această idee a devenit fundamentală şi, dacă ne referim numai la poezia română, o aflăm, într-un chip sau altul, şi la Bacovia, Arghezi, Blaga, Philippide, Barbu, după ce ea trăise, dramatic şi spectaculos, la Macedonski. Poetul de azi nu mai are naivitatea de a crede că poate, cu adevărat, uni elemente şi lumi atât de divergente, nu a încetat însă să creadă că poate pătrunde misterul din lucruri, poate ajunge la ideea pură, răstignită în formele atât de variate ale lumii fenomenale. Din acest punct de vedere, întreaga poezie mai nouă, obsedată de ideea pulverizării, e stăpinită de un inconformism esenţial, manifestat printr-un fel de revoltă faţă de ordinele limpezi, de geometriile clare ale materiei. Pluteşte peste ea un duh al insurecţiei şi se afirmă energie o neîncredere funciară în categorii, simboluri, mituri acceptate.

Tinăr de tot, aproape adolescent la debut (*Ultrasentimente*, 1965), Adrian Păunescu scrie în spiritul generaţiei sale versuri acut senzoriale, cu o imagistică uluitoare, bătînd prin spontaneitatea ei rebelă spre absurdul suprarealist. Este cel mai tinăr dintr-o promoţie foarte ambiţioasă de poeţi hotărîţi să schimbe faţa lirismului românesc. Cînd îi apare primul *Sonet* are 17 ani, cu 10 ani

mai puțin decât Nichita Stănescu care debutează în același an cu volumul *Sensul iubirii*. Spiritual, ei fac parte din aceeași generație, au aceleași modele (Bacovia, Barbu, Arghezi, Blaga) și trăiesc cam aceleași obsesii literare. *Criza de identitate* ia, totuși, la Adrian Păunescu nuanța *crizei de afirmare*. Cuvintele par a o lua înaintea emoției, simbolurile grave, amenințătoare, sînt trase de versurile ce se rostogolesc cu forța (și dezordinea) unui torent.

Labiș și poeții de după el au cîntat desprinderea de copilărie. Adrian Păunescu se instalează de la început în turburea adolescență și, cu simțurile mărite, lacome, înregistrează marile emoții: saltul în altă vîrstă, despărțirea de părinți, delirul de sunete din natură, „mirosul istoriei“, vibrarea de „încăierate unghiuri“ din sufletul decis să cunoască și, dacă se poate, să stăpînească totul.

*Ultrasentimentele* reprezintă jurnalul acestui adolescent grăbit să ia act de existența lui și a lumii din afară:

„Mă aflu în zilele de mare emoție  
În care mă pregătesc pentru o altă vîrstă.  
Umblu cu o deosebită repeziciune pe străzi  
Unor lucruri le dau imputerniciri speciale

. . . . . ■ . . . .

Risipind în toate acestea pasiunea  
Electrică a sufletului meu, bogat în tensiuni...“

De pe acum Adrian Păunescu arată un mare neastîmpăr în tot ceea ce face. El nu contemplă, ci trăiește, devoră, sufletul se simte bine numai pe ruguri sau în galopuri nebune de cai, starea pe loc este o stare de păcat, a trece orbește prin flăcările pasiunilor nimicitoare este condiția normală a poetului. Abia instalat în adolescență, el simte deja închisoarea ei:

„Prea mult am stat în tine clandestin,  
M-am îmbăiat în singele tău sfînt.  
Erori făceam alături și-mi bătea  
Ca o teroare pulsul tău în vine.

Adolescența mea, casă de chin,  
Tu azureai frumos peste pămînt  
Și trupul tău aripe secreta  
Și mi-a fost bine, cit am stat în tine.

Dar sonerii, tăioase, au chemat  
Din toți pereții închegării tale,  
De parcă mă dorea imediat  
O lume-a unor foarte mari rafale.

Și te dezbrac, ca după-o iarnă grea,  
La începutul orbitor de ziuă,  
Adio, deci, adolescența mea,  
Maimuța mea și vîrsta mea, adio!"

Adrian Păunescu cîntă, ca și alți poeți tineri, geneza lumii delirante, simte teroarea senzuală și prin oraș vede, bacovian, fecioare despletite-care luminează cetatea cu genunchii lor:

„Fecioare despletite trec prin zi  
Mișcînd și amețind realitatea,  
Lunatice, aeriene, vii;  
Genunchii lor au luminat cetatea.

Vislite le sînt mîinile în gest,  
Li-i părul o zburare de cocoare,  
Și sclav e ceru-n dulcele arest  
Al clipei senzuale, cu fecioare.

• • • • •  
Și coapsele se simt arzînd încet  
Și disperat, în rug de carne sfîntă,  
Fecioare despletite fug și cîntă  
Și în puterea cîntecului cred.“

Însă și *filozofia*, atîta cîtă există, și *erosul* sînt la Adrian Păunescu niște praguri ce duc spre alte încăperi ale sensibilității. Emoțiile se amestecă, „se cheamă“ după un sistem elementar de *corespondențe* care amplifică și tulbură sensurile originare ale lucrurilor. Sevele curg spre rădăcini, iarba urcă pe cer, copiii se retrag în pînți, mieii în oi stufoase și berbeci. Un lirism al *întoarcerii* în placenta materiei, o nostalgie de elementele arhetipale (inspirată de Blaga), o ieșire grabnică din tiparele *existentului*, *constituitului* se observă în poemele viforoase și despletite. Adrian Păunescu care face, acum, expresionism fără să știe, își caută însă în literatură mituri mai potolite: Hamlet, prințul melancoliei, și Ofelia — „fecioara de mirare și azur“. Din ele, tînărul poet trage

simboluri greu de explicat, pentru că el sucește adesea vorbele și le împerechează după o logică proprie.

Impresia generală este că pentru Adrian Păunescu lucrurile, ca și cuvintele, sînt prea strîmte. El crește repede și haina logicii normale rămîne prea mică pentru trupul imaginației sale. Energia interioară, condensată, este pe punctul de a arunca în aer structura formală a *Ultrasentimentelor*. Totuși, poemele rezistă și, la sfîrșit, poetul trimite un poruncitor mesaj generației sale:

„Ridică-te-n picioare, salută, Generație,  
Am scris această carte pe care o ador.“

Debutul este, nici vorbă, remarcabil, cartea (la care, totuși, Adrian Păunescu va renunța în antologia din 1978: *Poezii de pînă azi*) exprimă în poeme febrile, delirante și incongruente uneori, nerăbdarea și incongruențele unei vîrste.

Volumul *Micii primi* (1966) merge, în continuare, pe urmele generației, dar de pe acum se vede că Adrian Păunescu nu se mai mulțumește cu locul de incheietor de pluton. El vrea să sară peste rînd, dar faptul se va petrece mai tîrziu, după ce temele, obsesiile, iubirile spirituale comune vor fi consumate. Pînă la *Fîntîna somnambulă* (capătul acestui lirism ezoteric, ermetic — prin imagismul torențial — pătimaș și orgolios) poetul bate încă pasul cu colegii săi, le dedică poeme misterioase (lui Nichita Stănescu, N. Breban, Grigore Hagiu) și scrie, în stilul său, despre temele care circulă. Lirismul lui aspiră într-o formă mai accentuată decît la alții la o asumare a totalității. Un ciclu de poeme se cheamă *Asediul condiției umane*. Starea de reflecție, răspîndită la poezii din anii '60, se transformă pe nesimțite la Adrian Păunescu într-o stare de revoltă.

*Micii primi* debutează, cu toate acestea, cu un simbol blagian: poetul locuiește într-un cîntec de pasăre. Însă, ceea ce este acolo spus printr-o nuanță, devine în poemul lui Adrian Păunescu (*A fi într-o pasăre*) subiectul unui discurs simpatîc grandilocvent:

„Cum e un ton în toate, pe care  
Îl auzim fiecare altfel, să cădem  
Unii în genunchi, alții în miini,  
Alții în gene, cei mai ușori.  
Sună aerul în martie

Ca oasele păsărilor,  
Într-o enormă pasăre sintem însămițați,  
Modul nostru de viață  
E osul unei aripi zburătoare.“

Adrian Păunescu dă, acum, și o definiție a poetului: „sublim nămol eterogen / De fluier, de fintini și de tragedii“, definiție imposibilă, la fel ca și cea care urmează:

„Poetul sapă temelia  
Zerourilor lungi și scoate  
De-acolo pământ, ca dintr-o fintină“...

Însă din desfășurarea retorică a poemului (*Tinerețea unchilor mei Ioan și Dumitru*) se înțelege că poet este acela care caută tiparele, originea vieții lui și, implicit, originea cuvintelor. Asta se putea spune simplu, în câteva versuri, însă Adrian Păunescu n-ar fi el însuși dacă n-ar tulbura istoria lumii și n-ar evoca originile universului pentru a sugera că toți ne naștem din osul sfânt al unui strămoș! Poemul, cu toată desfășurarea exagerată de forțe retorice, are un *ce* incantatoriu venit din prăvălirea uriașă de versuri peste trupul aceleiași idei. Cuvintele încep să se lege între ele după afinități sonore, dând o impresie de mister și gratuitate. Capodopera acestui lirism delirant (cine spunea că nu există poezie mare acolo unde nu există și puțin delir verbal?) este poemul *Spre plus infinit*:

„1 deschide lupi, 2 așteaptă, / 3 odihnește, 4 ia foc, / 5 e o lebedă, 6 o treaptă, / 7 e un 1, mai cu noroc. // 8 dă pe gheață, 9 e haos — / Și vine 10, capăt de șir, / E și fereastră, e și adaos, / Lebedă, liră, liniști, delir. // Numără, numără, tinere domn, / Numără, numără! // Vezi cum coboară cifrele-n somn, / Inima patima tinăre? / Leneș, prea repede, intră în somn, / Numără, numără, tinere domn! // Numără umerii celor ce vin, / Numără ochii celor ce pleacă. / Numără singele din cer străin, / Numără stelele care te-mbracă! // Fruntea ridic-o din mări de somn, / Numără, numără, tinere domn! // Șirul din față răstește trepte, / Iar înapoi dă piraie mistrețe, / Șirul de numere neînțelepte / Bîntuie lava de suprafețe. // Numără clipe, numără lebede, / Numără cumpene, descumpăniri, / Numără negru, numără repede, / Numără grele stele subțiri! // Fruntea ridic-o din măști de somn, / Numără, numără, tinere domn...“//.

Cu aceste salturi uriașe, poemele dau totuși roată și unor noțiuni mai subtile ca Timpul, Destinul, și fac, uneori, efortul de a traduce acea intraductibilă percepție fizică a abstracțiunilor pe care o aflăm și la Bacovia. Iată un poem al culorilor în varianta tunătoare a lui Adrian Păunescu:

„Începem de la negru, de la genunchii negri,  
Ne-nrămurăm în corpuri ce nu mai au oglinzi,  
Cu ochiul în minune, cu liniștea urechii,  
Cu dinții în cuvinte rămași ca niște grinzi [...]

Afară din privire e cerul cine știe  
Cum ancorat pe salturi de roșii meteori,  
Și carnea ne desparte ca o cortină vie  
De ultrasentimente mișcate de culori!

Și galben, galben bate în frunzele căzute  
Emoția pierdută în vechiul antipod.  
Prin uriașul galben rostind vibrații mute  
Oglinzile nervurii răsfringeri roșii rod.“

unde se vede limpede tendința autorului este de a da o corporalitate ciclopică simbolurilor delicate din lirica veche. Curgerea timpului, dislocarea, ruperea materiei sînt figurate, în altă parte, printr-un „riu de ceasuri“. Ochiul mărește, celulele materiei devin corpuri vaste, iar corpurile iau înfățișarea unor meteoriți care cad în abisuri enorme. Din lucruri ies „aburi cosmici“, în univers plesnește un ochi și albul ochiului curge peste lume. Lumina însăși devine, prin atingere cu obiectele, materială, grea, uleioasă. Adrian Păunescu are, ca Ioan Alexandru, sentimentul infernului în universul mic. Un „venin bătrîn“ se așterne peste tot, o neagră prăpastie se deschide în interiorul materiei, „flăcări păcătoase“ ard undeva, nu se știe unde, în fine, cum zice poetul: „infernul este gata în fiecare lucru“ și „cazanele infernului atîrnă de lucrurile lumii“.

Însă Adrian Păunescu nu-i un spirit metafizic tenebros și nu stăruie în viziunea universurilor agonizante. Rareori un accent de teroare de origine necunoscută coboară în versurile sale robuste, ca în acest ciudat poem de vagă jale blagiană:

„Ceea ce e străin se aude prin ploaie  
jubilând, mieii primi  
adorm bătrîn și plîng în numele lui Dumnezeu  
pe cerul jilav de străinătate al pămîntului.

. . . . .  
Afară gem berbecii, înlăuntru plîng mieii,  
targa de iarbă turbure e jilavă,  
vino și ridică-mi mîinile de pe pămînt,  
vino și binecuvîntează mieii care se așază pe pămînt  
și plîng și dorm în numele lui Dumnezeu.“

În *Mieii primi* și în volumele următoare, Adrian Păunescu este mai ales un poet al marilor aglomerări, și figura intimă a liricii sale mi se pare a fi *ospățul*, evocat într-un poem de un sarcasm patetic:

„Ospețe uriașe, continuați deplin  
Căci pieptul meu vă-ncape, fiind cu vremea geamăn,  
Ospețe uriașe, nimbate trist cu vin,  
Frumoase, petrecute, rămase, fără seamăn.“

„Gravide de dorință“, lucrurile nasc alte lucruri care cresc repede, indivizii sînt „moșii de carne turbure/ale pămîntului“, aburi fierbinți și trimbe foioase de nisipuri trec prin aerul acestor poeme heliadești, bolborositoare ca niște cazane cu smoală. Este greu de citat unul în întregime, poezia (de o remarcabilă forță) trăiește în fragmente. Ansamblul o acoperă, fluviul discursului o întunecă, îți trebuie o ureche extrem de fină ca să surprinzi, în vuietul cascadei, sunetul profund al versului.

A doua temă vine, în poezia din această fază, dintr-o obsesie comună la toți poeții tineri din anii '60: obsesia unui lirism, să-i zicem, *corporal*. Toți cîntă omoplatul, coastele, ochii, trupurile adolescenților lungani. Descoperirea universului începe printr-o descoperire a corpului propriu și a instrumentelor de percepție. *Ochiul* și *urechea*, îndeosebi, sînt mitizate. Adrian Păunescu este în elementul lui în acest cîmp de simboluri. Ochiul, osul capului, fruntea cu cele două tîmple, buzele, urechile sînt trecute de mai multe ori în poemele ce au devenit ele însele niște enorme timpane și largi telescoape. Iată începutul unui poem despre *Ochi*:

„Ochiul e o ființă din groapa  
Aburoasă a cosmosului...“,  
sau, în altul, definiția *cărnii omenești* în stilul unui romantism  
asiatic:

„Carnea omenească e noaptea  
Cu mii de lumini, ale ochilor,  
Cu mii de foșnete, ale urechilor,  
Cu mii de mirosuri tîritoare sub nări,  
Boturile aerului sînt înțepenite în ea“...

Însă Adrian Păunescu, fiind, cu precădere, un liric *auditiv*, urechea,  
dintre instrumentele percepției, este mai des citată. Urechile vin  
direct din Saturn, planeta noastră este pur și simplu bombardată  
de perechi de urechi tinere cu ajutorul cărora percepem sunetele  
divine. Poezia este, va să zică, o ureche sensibilă care aude torsul  
astrelor. Să urmărim traducerea acestei idei într-un tablou în  
stil Dali:

„Atunci urechile se duc înapoi tinere  
Și neavînd atîta timp încît să le putem  
Vedeă îmbătrînind la focul sferei noastre,  
Ne mulțumim cu bucuria divină  
Pe care ne-o aduc  
Făcîndu-ne sensibili la vibrațiile lumii,  
Osul refugiindu-l într-un simț mai mult,  
Pe cît sînt de sensibile, lărgind în carne  
Rănile lor îmbolnăvite de sunet,  
Urechile vibrînd la focul  
Sferei.“

Pentru ca să fie posibilă *confuzia* de sunete, mirosuri și culori  
este nevoie și de instrumentul olfactiv. Adrian Păunescu scrie  
și un poem despre ne-poeticele „nări“ (*Fațada grotescă*):

„Nările sînt semnul grotesc al spaimii,  
Nările sînt scara de incendiu  
A respirației...“

Poetul, ca ființă biologică specială, este suma acestor simțuri  
ieșite din comun. „Canalul colector al diferitelor sisteme“ — zice  
Adrian Păunescu scoțînd de pe umerii serafului romantic aripile  
diafane. Starea de înstrăinare începe prin izolarea simțurilor.  
Cînd:



„Urechea mea n-aude pipăitul meu,  
Ochiul meu nu vede cuvintele mele,  
Nările mele nu miros gândul meu...“

atunci se prefigurează tragedia alienării. În poezia lui Adrian Păunescu tragedia nu se declanșează, totuși. „Sistemul simțurilor“ funcționează bine, ochiul, urechea și nasul conlucrează. „Asediul condiției umane“ este, în primul rând, un asediu asupra stării senzoriale.

Stilul devine și mai decis în *Fintina somnambulă* (1968), unde, reluate, simbolurile dinainte formează o mitologie lirică bazată pe un abil joc al contrastelor.

În poemul desfășurat în volute largi, torențial adesea, elanurile se unesc cu dezamăgirile negre, revolta față de măști, convenții, cu împăcarea amară în fața unei existențe tragic de confuze, imposibil de pătruns. Sentiment de o clipă, totuși, pentru că și în deznădejdea cea mai adâncă poetul rămâne un luptător, un spirit activ, incitant. E un atlet al neliniștii. Ciclurile cele mai puternice din volum (*Vaccin, Convalescența lui Iov, Cîna cea de taină, Fintina somnambulă*) sînt asemenea drame juvenile „jucate“, spuse cu glas tunător, într-un dispreț aproape total față de legile prozodiei tradiționale. Poetul nu-și construiește poemul, îl trăiește numai, îl eliberează într-o izbucnire tulbură de metafore care, citite fără prejudecăți, lasă o impresie extraordinară. O propoziție țîșnește și alte douăzeci îi urmează ca scăpate din pușcă, ducînd cu ele limbile de foc ale unor metafore neașteptate. Ele dau sentimentul unei percepții neobișnuite a proceselor vitale ale materiei. Poetul respiră prin toți porii și, ca în plastica indiană, el are zece perechi de ochi, zece perechi de urechi și o sumedenie de brațe și de picioare. Cu toate acestea, sentimentul dominant nu este jubilația, ci spaima de existență. Versurile evocă un duh rebel, ascuns în lucruri, o energie interioară ce le metamorfozează. Lucrurile au ochi, coapse, urechi și glezne. Lemnul se umflă, în scaune se aude susurul apei primordiale, copacii din fereastră cresc pe nesimțite, în pămînt se deschid guri uriașe, se crapă ceruri, e peste tot, în Univers, o forfotire, o viață secretă interpretată blagian (*Marele orb*), însă mai retoric, cu exces de explicații:

„E cineva care absoarbe peștii  
ca un magnet din fluviu și din lac,  
e cineva ce lasă în golul negru al fereștii  
această lună de-nceput de veac.

E cineva care trăiește-n papuri,  
care domnește-n scrum și arde-n guri,  
nu i-am putut vedea, erau doar aburi  
la roșiile stelelor încheieturi.

.....

E orbul; cred că-i orbul; cine mai poate fi  
stăpîn pe ele, pe tainicele-i creșteri  
cînd el este insinuat oriunde și  
poartă în tîmple două goale peșteri.“

Există în versuri o senzație de viață multiplă, de proliferare monstruoasă. Universul în stare de alertă e contemplat, aici, cu o spaimă teribilă. Se aude, mereu tropot de tauri și de cai „batarzi“, o ceață uleioasă se lipește de lucruri, celulele lor provoacă un scîrțit apocaliptic. Chiar cuvintele dau această senzație ciudată de frecare, de rupere:

„Spunînd cuvinte, căci cuvintele  
sînt scîrțitul gurii mele.“

Oameni și lucruri trăiesc după o „oră bivolară“, într-o continuă stare de surescitare.

Adevărata originalitate a poeziei lui Adrian Păunescu mi se pare a o desprinde însă nu aici, ci în poemele ce traduc, mai direct, stări existențiale acute. *Testament* e elegia despărțirii de prietenii trădate:

„O, distrugere! O, ruguri de gelatină,  
o, prietenii mei!  
Blestemată fie tinerețea voastră, căci nu mai e,  
mătase a broaștei fie lumea pe singele vostru,  
bătrîni înaintea mea, voi care aveți puterea  
de a vă lepăda.“

*Singurătatea finală* din aceeași sferă de sentimente e, tot așa, sugestia unei friguroase, bacoviene retrageri din lume, din pricini, bănuim, afective, deși poemul sugerează și altfel de cauze, mai metafizice:

„Tu, singur cu cîinii, cu casa, cu caprele tale,  
în miezul de noapte în bale să intri plîngînd,  
cu toată puterea schimbată în scîrbă, în jale,  
să-ți tai beregata, genunchii, arterele, lobii pe rînd.“

Poetul cunoaște, deci, nu numai starea de jubilație, dar și „groaza vitală“, nu numai voluptatea de a fi, dar și suferința de a exista. Întreg ciclul *Convalescența lui Iov* e, în fapt, o parabolă a existenței omului, privită sub această latură. Iov e însuși omul pedepsit pentru setea lui de a ști. E convalescențul ideii de dumnezeire, proba absurdă, tragică a puterii de a crede. Suferința e modul lui de a exista și ultima pedeapsă pe care o primește e plictisul, otrava vieții moderne. Îl așteaptă o moarte neglorioasă, după ce a trăit, în suferință, bucuria de a fi o victimă aleasă: victima propriei sale credințe. Dumnezeu e — în această reprezentare mai laică a existenței — un călău sublim, un motan colosal cu laba întinsă asupra robului său, șoarece conștiințios, atins de o boală ciudată:

„Motan-cețos al lumii, iar eu șoarecele tău.“

Poemele oscilează astfel, nehotărît, între două simboluri: unul ce tinde spre parabolă, cu o ironie atroce, altul ce merge spre ideea de existență tragică a individului, pe un pământ populat de monștri și sub un cer stăpinit de un călău cinic.

Iată, dar, un poet nu numai, cum s-a spus, al teluricului, al materiei în dezordine, dar și un liric al setei de divin, ca în *Întîi a fost cuvîntul*, *Umil pretext*, *Îndurerează*, *De dorul cui cresc*, *Doamne*, unde aspirația spre celest e prezentă ca o dramă morală, drama imposibilității de a depăși o condiție existențială:

„Ce gros sînt îmbrăcat, ce simțuri groase.  
Ce piele groasă, ce urechi rudimentare,  
și ce ochi groși, ce limbă trîndăvită,  
ce neîndurare!

Tu care poți, întîia și singura, să fii izvor al ființei mele,  
mai naște-mă o dată,

iubește amintirea întîilor tăi ani,  
fii, de mișcarea cerurilor, tulburată;

Și-apoi redă-mă lumii, înfrăgezit și gol,  
culori și zgomote și ace asupra mea să se răstoarne,  
fă-mă să pot pricepe pentru voi toți misterul lumii,  
îndurerează, mamă, din nou această carne.“

Spunînd aceasta, n-am spus însă totul despre poezia lui Adrian Păunescu, spirit mobil, curios să încerce mai multe formule.

Una foarte izbutită este aceea, să-i spunem, a simbolurilor întoarse. Ea e, firește, fructul lecturilor, dar se va vedea în ce chip original întoarce poetul lucrurile. El pleacă de la simboluri, mituri cunoscute, banalizate de cărți, dar numai pentru a le dinamita, a le înculca alte înțelesuri. *Calul, Fiul Troiei, Incestul Anei, Înscenarea nașterii, Să bem, Alt fiu* sînt asemenea poeme-parabolă ce dezvoltă o ipoteză profană într-o simbolistică sacră. În această perspectivă, calul troian n-ar fi produsul fanteziei lui Ulisse, ci invenția troienilor înșiși, orgoliul lor de a-și pregăti singuri înfrîngerea. Fiecare poartă în sine, vrea să spună poetul, „calul-gînd“ al prăbușirii lui, instrumentul eșecului.

Ana, apoi, din cunoscuta baladă, nu a fost sacrificată pentru a putea fi ridicate zidurile minăstirii, ci ea însăși, printr-o fină stratagemă, s-a încorporat zidurilor, sătulă de plictisul dinafara lor. Jertfa știută nu e, deci, jertfa necesară creației, nu-i un simbol al sacrificiului în artă, ci — împinge poetul lucrurile mai departe — o înscenare, o mică farsă, sacră: ca să poată naște pe Isus, sfînta fecioară se întrupează în biserică... Un personaj și mai nefericit în Biblie e Iuda, simbolul de două mii de ani al trădării. O victimă, în realitate, dinainte hotărîtă, eroul unei farse sinistre. Sacrificiul lui a fost prevăzut, trădarea lui intra în program, fără ea Isus ar fi murit, ca orice evreu de rînd, de moarte bună. Cina cea de taină nu poate începe fără Iuda și, observîndu-i lipsa, Mîntuitorul strigă iritat: „Lipsește iarăși Iuda“. Cina sacră nu-i, în fapt, decît un teribil chiolhan, apostolii — niște băutori încercați. Lui Iuda i se ia chiar și dreptul de a hotări trădarea: el nu-i decît pionul sacrificat într-un joc neînțeles. E un personaj eminentemente tragic, personajul cel mai nefericit al Noului Testament, expresia — într-un cuvînt — a unui destin de două ori absurd: o dată pentru că joacă un rol pentru care nu este pregătit (rolul trădătorului necesar într-o parabolă tristă!), a doua oară pentru că i se ia și dreptul de a decide asupra actelor lui. Punga cu arginți n-ar fi decît o stratagemă polițienească...

Acest chip liber de a întoarce simbolurile sacre amintește de eseistica unui filozof de origine română, pe care unii îl compară cu Voltairé și-l consideră întîiul într-o țară de moralisți străluciți: „Cea mai compromisă persoană din istorie — scrie acesta într-un loc — este Iosif, tatăl lui Isus. Creștinii l-au aruncat pe o linie moartă și l-au făcut de risul bărbaților. De-ar fi spus el o singură dată adevărul, fiul lui ar fi rămas un evreu obscur. Triumful creștinismului își are originea în lipsa de orgoliu a unei virilități. Concepțiunea pleacă din pietatea unei lumi întregi și din lașitatea unui bărbat.“

Pe aceeași cale păgână, iconoclastă, Adrian Păunescu arată comedia ce se ascunde în forțele cele mai tragice și farsa ce stă la temelia miturilor sacre. Nașterea, călătoria magilor, fuga în Egipt, trădarea, crucificarea, învierea din mormânt și întreaga figurație biblică sînt dinainte calculate. Personajele sacre sînt niște bieți comedianți. În Hamlet se ascunde un farsor, în orice farsă trăiește un Hamlet. Care este cel adevărat? Adevărată nu-i decît tragedia farsei, reală nu-i decît farsa tragediei. Își trăiește, cu adevărat, condiția comediantul ascuns în Hamlet și nu moare decît Hamletul din comediant. Ceva în noi, adică, moare, ceva se salvează, un ochi se ridică spre cer, un altul rămîne legat de furtăciunea pămîntului. Optăm în orice clipă, trăim între două planuri în imposibilitatea de a ne hotări.

Nici nu bănuie Adrian Păunescu în ce lume de simboluri formidabile a împins poemul și cît de sincer își figurează, în fond, propria nehotărîre. Căci în poemele sale trăiesc laolaltă, disputîndu-și rolul esențial, un tragedian și un comediant, un spirit care observă marile drame și un altul care le joacă, le „încorporează“, le transpune pe scenă. Un Saint-Just și un Mitică guraliv, fanfaron, își dau, astfel, mîna în versurile lui Adrian Păunescu. Poemul stă sub acest semn al indeciziei, iar indecizia se traduce în *Fintîna somnambulă* prin imposibilitatea poetului de a-și stăpîni cuvintele, de a disciplina materia poemului. Avem, de aceea, senzația, citindu-l pe Adrian Păunescu, poet excepțional de talentat, că 20 de butoaie goale se rostogolesc la vale, 10 oratori vorbesc simultan și 50 de cazane sub stare de presiune aruncă trimbe șuierătoare de aburi. Voind uneori să explicitizeze prea mult simbolul, poetul nu reușește decît să-l obscurizeze.

Îi trebuie acestui tînăr care trage toți norii poeziei după el mai multă claritate, geometrie, precizie latină. Să nu uităm că ne tragem nu numai din misticii daci, dar și din arhitecții Romei, constructori de poduri și apeducte.

\*

*Istoria unei secunde* (1972) are valoarea unui manifest liric: marchează revenirea poeziei tînere la o formulă pe care părinții ei spirituali au ratat-o: poezia politică. Condiția este ca versul să nu mai alege umil în urma istoriei, dimpotrivă, s-o devanseze și s-o provoace; să nu mai fie umbra evenimentului, ci conștiința lui profundă. *Istoria unei secunde* este, din acest punct de vedere, o experiență cu dublu sens: încearcă să modernizeze, prin accente subiective, poemul patriotic, pradă adesea retoricii goale, și să actualizeze totodată confesiunea lirică, închisă prea mult — în ulti-

mul deceniu — în propriile mituri. Prima mișcare e subiectivizarea temelor generale printr-o infuzie de sînge liric. Evenimentul e un pretext pentru confesiune, poemul patriotic se transformă într-o meditație liberă asupra istoriei. Trebuie să vedem în răsturnarea aceasta de planuri dorința, în fond, a poetului modern de a-și defini propria condiție, în raport cu mecanismele istoriei. Tema mai intimă a volumului lui Adrian Păunescu e relația dintre creator („fiu al iluziei“) și determinismul circumstanțelor. Circumstanțele fiind dure, iar mecanismul istoriei implacabil, poezia ca să însemne ceva nu poate fi decît un act de rebeliune, o provocare. „Un risc — zice poetul — pe cont propriu“ într-o lume ce trăiește ea însăși sub stare de risc. Sînt lăsate, atunci, deoparte subtilitățile, discursul poetic se radicalizează, versurile devin incitante, de o mare violență verbală:

„Mor substantivele, poți să te bucuri,  
nu mai contează cine făcu,  
ucidem ființa, ucidem lucruri,  
rămîne pofta de *da* sau *nu*.

Mor substantivele, verbul e totul,  
Sîntem mulțime, grămadă, șir.  
Fraza o spune vita. Cu botul  
Rămîn pronumele. Plin cimitir.“

În poezia politică propriu-zisă, Adrian Păunescu folosește față de eveniment două atitudini: fie dilatarea, ridicarea lui la valoarea unui simbol general prin acumulare de propoziții oraculare, fie, în sens contrar, tendința de a înveli rana deschisă a faptului într-o plasă de imagini aluzive. În primul caz poemul se deschide, se explicitează pe măsură ce în cuptoarele lui încăpătoare intră noi șarje de minereu verbal, în cel de al doilea se codifică, pătrunde deliberat în zona aproximației și a aluziei. Pentru situația dinții putem cita un întreg ciclu despre Bălcescu (*Nicolae Bălcescu, La gurile Dunării, Stafia lui Bălcescu, Mormîntul lui Bălcescu*), unde eroul de la 1848 e văzut ca un profet care plutește peste ape veghind la puritatea și semeția nației. Adrian Păunescu pune în mișcare, aici și în alte poeme evocatoare, toate motoarele vechii retoricii. Dunărea, Oltul, cimitirele patriei sînt chemate spre a cinsti memoria celui pe care poetul nu ezită să-l numească *Măritul, Înaltul, Neatinsul*. Chiar și primarii din județe sînt trași la răspundere că Profetul n-are încă un mormînt în solul național. Tonul e de profetie neagră și conversație amicală, grav și bufon, ca în poezia lui

Geo Dumitrescu și, în genere, a poezilor din prelungirea supra-realismului:

„Stafia lui Bălcescu colindă blind prin țară,  
primarii de județe să știe că e ea.  
Ne dă ocol de-atîta și de atîta vreme,  
și parcă s-ar întoarce, și parcă ar pleca.

. . . . .  
Ce facem cu Bălcescu, noi, cei care-l cunoaștem?  
Ce-i de făcut cu gîndul și cu stafia lui?  
Se-nvinețește-n hohot țărina țării noastre,  
un plîns și o ruină adie spre statui...“ (p. 32)

Printre eroii neamului, Adrian Păunescu așază și pe foarte puțin profeticul Anton Pann, numit *Domnul Acestei Limbi*. Însă mai des el se adresează direct țării, într-un stil de rugăciune minioasă, în care vaietul cronicăresc se învecinează cu insolenta pamfletarului (remarcabil e poemul *Da, mai avem*). Regăsim aici vechile flori de stil („dulcele nostru pămînt bătrîn“, strămoșul care vine și cere socoteală urmașilor, „fîntinile strămoșești“, „crucile din cimitire“ și, încă o dată, „dumnezeiescul nostru pămînt, cuvînt, miraj și chin“), introduse într-un poem nemuzical, pasionat ideologic, de o aspră virilitate.

Însă efectele cele mai puternice le obține autorul în versurile în care recurge la expresia ocolită, alegorică. Iată, într-o parabolă (*Parcul zoologic al lui Franz Kafka*), în ce fel e figurat sentimentul teroarei:

„Sintem șoarecii de gradul întii,  
avem atît de multe necesități și vicii,  
ne place să respirăm, să fugim vioi,  
ne place un subsol cît mai bine mobilat,  
ne-am învățat cu legile pisicii.

Și din cînd în cînd sintem chemați și întrebați  
ce e cu noi, ce ni s-a năzărit de ne-am aprins,  
laba motanului are gheara zidită corect,  
monumental și fără limbuție,  
în fața gropii noastre, ca un sfinx...“

sau, în altă parte (*Ieșirea din sobă*), printr-o acumulare de vocabile jeluitoare și amenințătoare în stilul lui Coșbuc din *Noi*

*orem pământ*, în ce mod sugerează Păunescu ieșirea din starea de inerție umilitoare, revolta pe care o presupune orice regăsire a conștiinței (și a demnității) de sine:

„...noi, care n-am protestat niciodată  
(da, erau prea mulți oameni, trebuia  
să fie cineva și lemn și vreasc și așchie și butuc),  
noi care — teracotă sau nu — soba o respectam,  
noi care — țanțoș sau prăvălit — hornul îl  
suiam cu fumul fibrei noastre,  
noi care știam  
că nu sintem lemne, nici vreascuri, nici așchii,  
dar acceptam să ne facem că sintem,  
noi care ne născusem la fel  
ca și gospodarii presupuselor odăi cu sobe

deodată am înțeles că e vară  
și că își bate cineva joc de noi,  
chehtuindu-ne în plină caniculă.

Atunci, cu scăfiriile pe jumătate arse,  
văduvi și turbulenți, cioate înăbușite,  
arătându-ne dinții spartii de jeratec,  
am izbucnit din sobă,  
afară, afară,  
în presupusele dumneavoastră odăi.

Unde sinteți, friguroșilor? Nici urmă  
de iarnă, țurture lângă țurture negru,  
crengile adevăraților copaci...”

*Măseaua de minte, Jeluirea lui Omega, Ucigașul de pian* etc. sint, tot așa, niște alegorii în care cine știe să vadă dincolo de cuvinte descoperă judecăți inteligente și nu o dată curajoase despre condiția individului și a artei în secolul nostru. În spatele lor se află un viu spirit de justiție socială și, fiind e vorba de evocarea istoriei, o conștiință a solidarității naționale, în niște poeme ce renunță la legile efoniei, mizând în întregime pe forța de a incita. În înțeles estetic tradițional acestea nici nu sint propriu-zis poeme. Să le spunem mai bine discursuri, în care puterea de șoc a imaginii constituie totul. Tehnica e bazată, ca și în versurile dinainte, pe acumularea de grupuri lexicale, pe



rotirea şuierătoare a frazelor în jurul unei idei. Oriunde am deschid volumul, dăm peste înlănţuiri ca acestea:

„Noi iubim Rîul Dîmboviţa, daţi-ne pace,  
Noi iubim Dealul Mitropoliei, daţi-ne pace,  
Noi iubim Clădirea Poştei Române, daţi-ne pace,  
Noi iubim Cartierul Pajura, daţi-ne pace,  
Noi iubim Radioteleviziunea şi Casa Ştiinţei, daţi-ne pace,  
Noi iubim Spitalul Colţea, daţi-ne pace,  
Noi iubim linioara, noi iubim apostroful...”

Procedeul e prin excelenţă retoric. De aceea discursurile lui Adrian Păunescu trebuie ascultate. La lectură, ochiul descoperă dezarticulaţiile, încongruităţile, la audişie urechea înregistrează cu spaimă şi încîntare tropotul frazelor, căderea în ropot de grindină a cuvintelor. Dealtfel, cuvintele se înlănţuie în versurile lui Adrian Păunescu în progresie geometrică. Pentru o singură nuanţă el are cinci vorbe, pentru o idee — douăzeci şi cinci de propoziţii înfuriate năvălesc în arena poemului.

Ceea ce mi se pare caracteristic în stilul poetic al lui Adrian Păunescu e foamea de cuvinte, lăcomia de determinări. Un poem scris de el este un ospăţ pantagruelic. Şi, pentru că am cercetat şi la alţii poziţia faţă de lucruri, să observăm că la Adrian Păunescu ea este determinată de un apetit colosal: el absoarbe obiectele cu repeziciune şi fără saşietate. S-ar putea spune că-i un poet al bulimiei. Demersul liric începe printr-o încorporare imediată şi necondiţionată a elementelor. Poemul reprezintă chiar momentul acestei acumulări extraordinare:

„Şurubul, frate vultur! Şurubul, frate şoarec!  
Şurubul, soră apă! Şurubul, soră osie!  
Şurub mă simt eu însumi pe cal, cînd îl încalec,  
măcar de i-aş reţine fugara lui explozie.  
Maşini mai complicate făcute din şuruburi,  
şuruburi în copacul cu frunza-n pace simplă,  
şuruburi recoltate din zona frunţii tulburi,  
şuruburi ce pe sine cu altele se schimbă.  
Bătrîne Don Quijote, eu înţeleg şi rostul  
şi cauza din care loveai moara de vînt;  
şuruburile toate i le-auzeai urlînd,  
o, vino şi loveşte moara din timpul nostru.”

Efectul estetic este de mai multe feluri, pentru că, în rostogolirea de materii, urechea e lovită uneori de împerecheri barbare. Poetul zice *hapsinătate* (p. 43) și *spasm de neamoruri* (p. 103) sau pune unei noțiuni concrete o aripă prea abstractă: *isteric și rîncezit șurub* (p. 39). Nu-l părăsește de tot nici frivolitatea jocului verbal:

„Reh-bleh-zicînd-rehblehăim,  
la talpa idolului blond,  
entuziaști și optimiști  
ca o scrisoare de pe front,  
ca o orchestră de alămuri  
care ne scrie de pe front“.

În aceste cazuri sunetul ideii nu se mai poate auzi de bolboșeala frazelor și discursul se prăbușește într-o inextricabilă proză (*De ce cînta Bacovia la vioară, Vis*). Se pune, apoi, întrebarea dacă niște versuri atât de strîns legate de împrejurări nu vor dispărea odată cu ele. Fără îndoială, dispărînd cauzele, va dispărea și interesul față de ele. Aluziile nu vor mai fi înțelese peste un timp, iar unele versuri își vor păstra doar valoarea de document uman. Riscul lui Adrian Păunescu, scriind aceste discursuri intrate pînă la gît în materia actualității, este și de natură estetică. Cu atât mai mult trebuie să subliniem, atunci, inițiativa lui de a smulge secundeii citimea ei de veșnicie și evenimentului, inima sa istorică.

Programul poetic din *Istoria unei secunde* continuă în *Repetabila povară* (1974), *Pămîntul deocamdată* (1976), reluate și organizate după criteriile tematice noi în volumul antologic *Poezii de pînă azi* (B.p.t., 1978). Adrian Păunescu face acum o poezie aproape în exclusivitate socială, îndepărtînd de la sine ispita poeziei ambigue, jocurile limbajului:

„Iar cîntecul să fie bătut în cuie fiindcă  
de el depind prea multe, și bocet și lozincă;

iar gura care-l cîntă pe-un parapet de plini,  
să fie dată morții și haitelor de ciini.

Iar fața care ține pe ea această groapă  
să fie cercetată cu-un plug și cu o sapă;

iar trupul ce pe umeri a dus această babă  
în stol mărunț de oase cîltoase să se rupă.

Iar crucea, așezată pe acel trup de-a dreptul,  
sălbatic să-i sfărîme încă o dată pieptul..."

Tragedia individuală este transpusă în tragedia mai largă a istoriei, iar *starea de furie* a căpătat accente biblice. Poezia devine, în aceste condiții, un sunet al violenței, iar violența sunetului îi marchează stilul, din ce în ce mai decis, ultimativ. Un stil al comunicatelor de război (un război moral, desigur!), înainte și după marile bătălii istorice. În versuri bat grinde cumplite și ard, înconjurate de groase suluri de fum, pasiuni nimicitoare:

„Prietenul meu mi-a spus  
fii atent, fii atent,  
în zadar vrei tu să scrii pasteluri,  
tu ești pierdut pentru gratuitate,  
tu vei spune cuvinte  
și pe gură îți vor ieși amenințări,  
tu vei semăna grîu  
și boabele vor exploda ca niște grenade.

Am ieșit la semănat și cîmpul bubuia."

Versul este clar și precis aici, imprecis și tulbure prin gramatica lui suctă în alte poeme, totdeauna însă incitant, nervos, hotărît să ocolească gratuitățile frumoase, să spună lucrurilor pe nume. Poezia este invadată de obiecte, amenințată de vorbe: vorbe aspre, șuierătoare ca pleasna unui bici și inestetice ca niște bulgări de pămînt, trăgînd după ele o idee ce se repetă și se amplifică pînă ne sfredelește urechea și sparge liniștea spiritului nostru. Citim într-un lung pamflet în manieră argheziană:

„Ați cultivat și vîntul și furtuna  
Și n-ați avut măcar un lucru sfînt,  
Ce iese după voi v-a fost totuna  
Ați ofensat și oameni și pămînt.

Nu v-a fost milă nici măcar de mame,  
Ați aruncat idei în pușcării,  
Voi ați să moară patria de foame  
Și, dac-ați mai putea, ați mai voi,

Ați ars cuvintele limbii române  
Pe ruguri de-mprumut, duhnind urit,  
Din cite trei ciobani aflați la stîne  
Voi pe toți trei rizînd i-ați omorît...“

Adrian Păunescu nu este numai un poet al acumulării, este și un poet profund al *dizlocării*. Materia pe care o percepe este o materie în stare de *rupere*, congestie, lucrurile ies din volumele lor normale, fibrele se umflă, celula vegetală plesnește. Un *scrișnet*, un *geamăt*, un *plîns* general — nu plînsul metafizic al lui Goga, ci plînsul particulelor care se dizlocă — străbat lirica sa: „se auzi *pacnet* de bici“, „*tunet și furtună*“, „se dă foc, se zmulg căpestre“, „lumina *injectată* a ochilor“, „*arde* lutul nostru moale“, „*urlet* de ape“, „*arde* gustul ninsorii“ etc. La Adrian Păunescu pînă și eșecul este patetic, și înfringerea este (prin violența sunetului) o victorie, căci cine găsește un limbaj atît de puternic pentru a exprima amărăciunea unei despărțiri a și găsit mijlocul pentru a o depăși. Citim într-un sonet (*Cuplu sfîrșit*):

„Ne căutăm mereu spre-a ne zdrobi,  
Cu-ntiul pas, ca și cu ura primă,  
Gata mereu de dragoste și crimă  
Și doldora de noapte și de zi.“

unde criza de existență devine, în poezie, expresia unui prea plin al pustiului, o absență care, prin amplitudine, întrece prezența. Golul din suflet a fost umplut de cuvinte, cuvintele dau pe dinafară și trag după ele, în valuri repezi, puhoaietele melancoliei. Șoaptele devin, atunci, tunete, plînsul ploilor o cutremurare a celulelor cosmice. Într-un extraordinar poem de factură bacoviană (*Scrie ploaie, citește jale*), scîncetul se transformă în urlet geologic. Confesiunea astenică a lui Bacovia a devenit, în mîinile lui Adrian Păunescu, un *geamăt* uriaș:

„De-atîta ploaie, parcă milenară,  
Se umflă ușa brusc, peste țîțînă,  
E un potop mărunt, care îngînă  
Potopul întîmplat întîia oară...“

Dar eu, acum, nu-i spun urechii tale,  
Cuvinte despre apă, aburi, ceață,  
Eu plîng bolnav, de-atîta rău de viață  
Deci scrie ploaie, dar citește jale.

Năravul tare al puterii slabe  
E că scîncește demn, în patru labe.“

Pină și tandrețea este la Adrian Păunescu o stare de revoltă, erosul înflorește sub bătaia viscoalelor. Liniștea nu-i decît un ecou al furtunii, contemplația este pentru acest poet ce trăiește sub semnul pericolului („pericolul este mediul meu firesc“) o clipă de odihnă în inima unui vrtej.

Poemul urmează această dialectică viforoasă: este cînd armonios în tropotul frazelor șuierătoare, coerent în patetismul lui poruncitor, cînd, mai ales, disonant, rupt, cu versuri răsucite, inextricabile uneori, pentru ca rima să cadă bine la urmă. El adună o mare cantitate de materiale inflamante, cuvintele au devenit neîncăpătoare, boala lor cea mai rușinoasă se cheamă ambiguitatea:

„Cuvintele sînt pline de noroi  
Cum sînt copitele de cai plugari  
Nu mai ajunge sensul pîn'la noi  
Copiii adevărului sînt rari...

.....  
Nu-și mai găsesc în viață nici o cale  
Cei ce lumina o privesc urît,  
Chiar dacă munții par nămolul moale  
Purtat de porcii veacului pe rit...“

Neîncrederea în cuvinte (care, totuși, îl servesc cu docilitate pe Adrian Păunescu) duce, în clipele rare de deznădejde, la îndoiala asupra cîntecului. Războinicul luptă cu toate armele, poemul lui este impur, într-o zi vor veni alții, cu o viziune mai senină și o estetică mai înaltă, și vor găsi versurile prea zbîrnîtoare, cîltoase, aspre. Păunescu, care gîndește la toate, scrie un poem (*Cîntecul și lupta*) și pe această temă:

„Vor mai putea aceste răgușite  
coarde vocale  
intona un cîntec pur  
dacă trupul care le apără,  
dacă trupul care le ține  
va învinge toate piedicile,  
armatele, fumul și țărîna dominatoare,  
pentru a instaura, la sfîrșitul luptei,  
puritatea universală?

.....

o, voi coarde vocale,  
zbirnind gros, neputincios, impur,  
ca arcurile unei canapele,  
destinse, brusc,  
de flacăra unui incendiu!

Vai, despre acea puritate vor putea cânta  
numai coardele vocale ale celor care  
nu au participat la luptă.“

Este o umilință și un orgoliu în aceste versuri triste, mai ales un orgoliu, pentru că poetul nu întârzie în resemnare și nu crede până la capăt că ceea ce scrie el va fi dat la o parte. Dimpotrivă, are o încredere nelimitată în posibilitățile poeziei. Sentimentul lui (deducem din lectura versurilor) este că orice fapt, orice act (chiar și cel mai insipid prozaic, ca formarea unui număr de telefon) poate semnifica ceva în această colosală lume a semnelor. Este suficient ca degetul unei mari subiectivități să se îndrepte spre ele pentru ca lucrurile să înceapă să vibreze. A telefona poetului Geo Dumitrescu este (cu puțină ironie) un act mitic:

„Să mai fii tânăr și să se mai poată,  
În acest trai infect și monoton,  
Să-i dai — trăgându-i numărul pe roată —  
Lui Geo Dumitrescu telefon.

Iar vocea lui, de-o răgușită jale,  
Să-ți repropozeze că mergi prea încet...  
O, fericit tribun al vremii tale,  
Ce poți telefona unui poet!“

A călători la Oradea lângă un ofițer care doarme cu șapca peste ochi capătă sensul unei extraordinare aventuri. Poemul se cheamă, dealtfel, *În căutarea unei vieți* și, oricâtă ironie pune poetul în enumerarea elementelor banale, încredințarea lui profundă este că întâmplările de acest fel pot fi întoarse spre un mare simbol. În poemul citat nu-l atinge, în altele însă versurile au un *tilc* mai general, o *morală* care, de regulă, este formulată la urmă în termeni aspri. Adrian Păunescu, tânărul „fachir valah“, devine, în versuri, procurorul (sau avocatul, cum să-i zicem?) umanității ultragiutate, înșelate, umilite.

În *Pământul deocamdată*, el impune acestei furii teribile o mai mare disciplină formală. Cu excepția poemului-manifest ce dă și

titlul volumului, toate celelalte poezii sînt *sonete*. Asta nu înseamnă că Adrian Păunescu renunță la temele și la stilul său. Culoarele poeziei s-au strîmțat, dar energia a rămas aceeași. Ea aleargă acum prin cele 14 tuburi ale sonetului cu aceeași tensiune. Multe dintre versurile de acum au fost puse pe muzică și sînt cîntate la festivalurile cenaclului *Flacăra*, la radio, televiziune. Adrian Păunescu se bate, cu toate mijloacele, pentru poezia pe care o face și vrea să ajungă (mărturisește într-un interviu) cel mai mare poet al românilor. Ambiție frumoasă, ce artist adevărat nu speră să fie cel mai bun în sfera creației lui?! Însă puțini au curajul să-și dea vanitatea pe față. Lipsit de vanitoasa modestie a caligrafilor, Păunescu afirmă tare, în auzul tuturor, voința lui de a fi întiiul într-o lume (lumea artei) în care locul întii este totdeauna vacant. Acolo stă mitul spiritualității naționale. De o sută de ani el este ilustrat de M.Eminescu.

Nu-mi displace, repet, această sinceritate, cîtă vreme dorința de a fi cel mai mare poet al românilor nu devine (metamorfoză fatală!) „unicul poet al românilor“. Scriitorul român este ispitit mai ales de ultima ipostază. El vrea să fie, nu exemplar în genul lui, ci *unicul*, și atunci caută să creeze un deșert în jurul său. Mentalitate nenorocită, aculturală, izvor de bătălii fără glorie, de rivalități absurde, căci *unicul* nu are ca termen de comparație decît neantul. *Întiiul* presupune emulația, competiția valorilor egale, *unicul* este visul unei maladii urite în literatură. De ea suferă tiranii literaturii, și se știe care este soarta tiranilor în genere: lumea se grăbește să-i uite!

Lucid, solidar cu poezii pe care îi iubește, Adrian Păunescu vrea o competiție loială, sportivă, voința lui este să incite spiritele și să le ciștige pentru cauza poeziei politice. A reușit, numele lui, aruncat într-o adunare, are efectul unei grenade. Unii îl admiră cu fanatism, alții îl contestă cu același fanatism. Spiritele nu rămîn indiferente, în orice caz, în preajma omului și a operei. Acesta este semnul personalității. O personalitate, încă o dată, incomodă, acaparatoare, polarizantă. Omul social își slujește poezia, poezia vine în sprijinul omului angajat în luptele cetății. Așa procedează poezii de felul lui Maiakovski, rapsozi ai revoluției. Adrian Păunescu vrea să fie însă, s-a văzut, nu numai profetul, dar și judecătorul necruțător al istoriei. Șerban Cioculescu vede în el „cel mai vrednic urmaș al poetului Tudor Arghezi“. Urmașul își reformulează programul în poemul *Condiția cîntărețului revoluționar*: nu este poetul „căldurii liniștite“, ci poetul muncii, al cinstei

și-al dreptății; el tună, cu interjecții, pe cel care minte și jură să nu devină un bard mizerabil „la mese de elite“. Așadar:

„Poet ireversibil al clasei care face,  
Teavă de crin în care cîntă spre cer morminte.“

Interjecțiile fulgeră pe birocrații, îmburgheziții, delatorii epocii, *sonetul* este o ghilotină. Penița este, după caz, o spadă sau un tun, cerneala miroase a sînge, poemul devine un tribunal. Poetul trece prin lume, cum și zice, „cu nările umflate“, pentru a adulmece eroarea, crima morală, inerțiile sociale. Iată, ales la întîmplare, un sonet despre fabricile de dosare:

„Trăiască fabricile de dosare  
La care noi lucrăm fără de știre,  
Cu milă, cu credință, cu iubire,  
Cu tot ce ne-ncălzește și ne doare.

Cui ne justificăm? Cui dăm aceste  
Rapoarte despre sufletele-n boală?  
Ridicol e în criza mondială  
Să șantajăm, să suportăm căpestre.

Ni s-au uscat toți pomii din grădină,  
Din seve crește azi direct omidă,  
Iubirile stau gata să se-nchidă,  
Că viața în dosar le e străină.

În somnul nostru trist, fără de formă,  
Pustiul urlă foamea lui enormă.“

Este una din fețele acestui lirism proteic, afirmat în negație, negat prin acumulările afirmației. Poemele suferă, uneori, de abundența limbajului și au o notă demonstrativ gazetărească peste necesitățile notației lirice. Impresia este, atunci, de elefantiazis poetic, de insuportabilă prolixitate. Însă este aproape sigur că, undeva, în mijlocul sau la sfîrșitul poemului, Adrian Păunescu va trage aceste elemente rebele, redondante, într-o metaforă care să ne taie, pur și simplu, răsufierea și să închidă gura clevetitoare.

Luptătorul are și momente de singurătate, melancolie și atunci, în locul „furnicăturilor de cosmos“, simte cum toamna intră ca un



coșmar în natură, și în fumul ce se ridică peste cîmpuri întrezărește umbra morții. Imensa orchestră a poemului amuțește și se aude doar sunetul unui violoncel:

„Acum, cînd cade toamna pe pămînt,  
Ca un coșmar al unei boli ciudate,  
Acum să trecem prin acele sate,  
În care merele în meri mai sînt.

Acum să ne iluminăm de tot,  
Pînă-n adîncul inimii și-al firii,  
Ce disperare, cum se duc martirii,  
Și a-și rosti plecarea nu mai pot.

Foioasele în vîntul toamnei ard,  
Mușcate sîngeros și trist de lună,  
Și turturelele se despreună  
Acum, noi doi în focul revanșard  
Acum, atît de singuri pe pămînt,  
Să recităm Bacovia, plîngînd.“

Adrian Păunescu a mai publicat un foarte interesant volum de interviuri: *Sub semnul întrebării* (1971), o proză fantastică: *Cărțile poștale ale morții* (1970), în stil parodic, și un volum masiv de articole jurnaliere: *Lumea ca lumea* (1973).

## XI. IRONIȘTI ȘI FANTEZIȘTI

MARIN SORESCU

Este inutil să ne întrebăm, cum face recent cineva, dacă poezia fantezistă, ironică pe care o scrie Marin Sorescu are sau nu o justificare estetică mai înaltă. Justificarea trebuie să existe din moment ce există poezia. Însă noi sîntem de la o vreme foarte sceptici și, pe cît de îngăduitori și plini de mulțumirea cea mai adîncă ne arătăm față de complicatele versuri abstracte, ininteligibile nu o dată, pe atît de temători și nehotărîți sîntem față de poemele ce se adresează în chip mai direct simțului nostru liric. Este aici o înfumurare și o neștiință. Mulți cred că poezia este ceea ce se ascunde înțelegerii noastre, confundînd inefabilul cu insolitul și stuporea cu emoția lirică. Că există o poezie a inexprimabilului și că un vers bine făcut nu este încă poezie rămîne un fapt incontestabil. Sînt mulți autori care au conștiința versului, dar foarte puțini ajung la conștiința poeziei. Însă inexprimabilul nu este în afară de orice noțiune de cunoaștere. Aș spune chiar că inefabilul este un atribut al clarității. Numai în oglinda unei ape limpezi lucrurile capătă forme și dimensiuni ireale, ne dau, cu un cuvînt, o sugestie de viață misterioasă într-o încrîngătură de regnuri neștiute, incitante pentru spiritul nostru surprins de a nu mai distinge, sub acest strat de masă lichidă, deosebirea dintre vegetal și animal, verosimil și neverosimil, existent și inexistent.

Senzația de inefabil apare atunci cînd există și senzația unui efort extraordinar de limpezire a sensurilor. O strofă de un ocultism calculat nu trezește în noi acel sentiment înalt de uimire și miracol pe care ni-l pot da, de pildă, niște versuri clare și muzicale. Fiind mai limpede, poezia lui Bacovia nu-i mai puțin profundă și misterioasă decît poezia de simboluri enigmatice a lui Barbu. Scriind în respectul sintaxei obișnuite, fiind, pentru unii, dezolant de clar, Arghezi nu este — pentru

cine știe să citească — mai mic filozof decât Blaga, poet al ceței și al umbrei din lucruri.

Spunem toate acestea deoarece este răspîndită printre tineri ideea cum că o poezie clară ar fi sub condiția mării poezii. Această credință este cel puțin tot atît de falsă ca și aceea care decide că o poezie pe care nu o înțelegem de la prima vedere și în totalitate nu poate fi o poezie superioară. Teribilă prejudecată! Claritatea, în poezie, este de multe ori înșelătoare și numai naivii cred că înțelegînd logic versul, să zicem, liminar din *Odă în metru antic* („nu credeam să-nvăț a muri vreodată“) au și intuit poezia lui. Dincolo de suprafețele netede și limpezi ale versului sînt adîncimi ce păcălesc ochiul nedepins cu asemenea ascunzișuri.

După acest lung ocol, să revenim la poezia lui Marin Sorescu, autor cu mare ecou la public. Acest succes pune pe mulți pe gînduri, inuțil însă, pentru că popularitatea, ca și impopularitatea unui scriitor, nu spune încă nimic despre valoarea lui. Poemele lui Marin Sorescu sînt citite într-o mai mare măsură decât poemele altor tineri, și este explicabil de ce. El face o poezie de comunicare directă și găsește totodată o cale spre public. Mărturisesc că prețuiesc acest efort și-l consider un semn de inteligență din partea poetului, pentru că, într-o epocă în care există în lirică un ermetism amețitor și, în fond, atît de calculat, el simplifică versul și-i descrețește fruntea. Condiția este ca această simplificare să nu coboare sub o anumită limită, iar versul simplu și limpede să nu devină simplist și superficial. Marin Sorescu știe, ca și noi, la ce primejdie se expune cel ce scutură versul de toate podoabele și mizează numai pe forța unei expresii precise, incisive.

Sorescu (n. 1936) a debutat cu un volum de *parodii: Singur printre poeți* (1964). Un nou Topîrceanu!, a spus de îndată critica literară, și formula a urmărit multă vreme pe autor. Adevărul este că *parodiile* lui Sorescu folosesc procedeul pe care G. Călinescu îl numea odată „uitarea în model“, semnul, tot după G. Călinescu, al clasicei inspirații. Inteligența și talentul parodistului superior constau în evitarea pastîșei care duce, invariabil, la simpla poezie umoristică. Operind cu elemente ce au fost o dată folosite în vers, el trebuie să construiască în așa chip noul poem, încît să depășească simpla caricatură și să dea sentimentul de gravitate estetică în comic. Cei mai mulți parodiști ridiculizează o slăbiciune, un tic stilistic și scot efecte umoristice din exacerbarea acestor laturi, liricii adevărați (creatorii) se folosesc de instrumentele parodiei pentru a suprapune propria lor viziune peste un peisaj liric constituit. Marin Sorescu este unul dintre aceștia. Parodiile

sale arată imaginație lirică bogată și o virtuozitate tehnică ireproșabilă. Nu trece neobservat spiritul lor critic. Într-un loc ia în ris familiaritatea nepotrivită cu care o poetă contemporană vorbește despre cosmos (*La Marte*), în altul pastișează (și surpă din interior) modul solemn cerebral de a vorbi, în lirică, despre lucrurile banale și a spiritualiza elementele derizorii (cravata ca o „fișie de cosmos“, „singura certitudine cu nod“ etc.). Nu se poate, totuși, insista în această direcție, pentru că parodia nu poate trăi esteticeste numai din bagatelizarea platitudinii literare.

Efectul este mai profund liric când autorul de parodii, luat de valul imaginației, adaugă, creează în marginea unui text o nouă partitură, fără a tulbura prea mult gravitatea simbolurilor. Ironia nu mai umbrește frenezia bucolică în poemul *Sentimentul fructelor și al legumelor* (după Ion Horea). Poemul trăiește, artisticeste, independent de model:

„Și-ntârziind cu ochiul timid pe cite-o doamnă,  
Bronzată ca o prună, cărnoasă ca o toamnă,  
Ce cumpără verdeață, mă-ncearcă-un gând anume,  
Un dor — un dor de fructe și unul de legume.  
Pss! Degetul la buze dacă ți-l duci, auzi  
Cum seva face valuri prin duzi și cucuruzi.  
Chiar în minuta asta pe-al șesului porthart  
A mai căzut o nucă și-un turchestan s-a spart  
Ca un obraz de soare, cu schije de miresme,  
Rânindu-te cu simburi din suflet pin-la glesne...“

Verva, comicăria limbajului — armele obișnuite ale parodistului — le descoperim ușor în versurile lui Marin Sorescu, ironist subțire cu o capacitate de invenție verbală remarcabilă, aici și în poemele ulterioare. Stilul arhaizant, de un pitoresc erudit abuziv, dintr-o traducere din Villon, îi inspiră o pastișă foarte reușită, cu un glosar, la urmă, de un calculat comic al absurdității:

„Ipac o hoască războită  
Cu negi robuști, dormind pre ea,  
A fost Margot, cea mai rivnită  
Din fițele cu malotea?  
Se scaldă-n ploii, belșug zoi strins-a  
Și cearc năstrape de lichea,  
Căci fieri de viezure-s într-însa,  
Dar unde e Margota mea?“

Cu *Poeme* (1965), Marin Sorescu trece la alt stil liric, nu lipsit de ironie nici acesta, dar într-o comunicare mai directă și situat în inima temelor mari. El câștigă de la început adeziunea lui G. Călinescu: „Fundamental, Marin Sorescu are o capacitate excepțională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile și latura imensă a temelor comune. Este entuziast și beat de univers, copilăros, sensibil și plin de gânduri până la marginea spaimei de ineditul existenței, romantic în accepția largă a cuvintului.“

Critica tină ră n-a mers, totuși, în această direcție de interpretare. Pentru ea, Marin Sorescu nu este un romantic, ci un spirit demitizant în poezie. Numele lui Prévert a luat locul lui Topirceanu în comentariile critice, spre iritarea autorului care se vedea, astfel, pentru a doua oară răstignit pe o formulă. Prin *witz*, Sorescu este, într-adevăr, un spirit romantic, dar din clasa aceea pe care o prevedea Friedrich Schlegel: „trebuie să ne ridicăm deasupra poeziei noastre și ceea ce adorăm să putem distinge în minte: altfel ne-ar lipsi simțul pentru totalitatea lumii.“ Ironia a devenit, în orice caz, una din armele poeziei moderne, amenințată de o prea mare concentrare de mituri.

Marin Sorescu nu evită marile simboluri lirice, dimpotrivă, le caută în praful banalității cu știința și abilitatea cu care mitologul caută elementul sacru camuflat în faptele profane. „Funcția poeziei — spune într-un loc autorul — e mai degrabă una de cunoaștere. Ea trebuie să includă filosofia. Poetul ori e un gânditor, ori nu e nimic (...) Poetul autentic e un filosof și mai mult decât atât: el posedă în plus intuiția. Gândurile lui, spaimele, tristețile sînt transformate într-un instrument de cercetare. Lentila, tubul, cunoștințele despre aer devin telescop care scrutează cerul. Cred că un poet genial poate descoperi numai prin intuiție poetică o nouă stea, care mai apoi să fie confirmată de savanți, prin calcule de parametri. E tot ce poate da poezia. Gustul său final e totuși amărăciunea. Asta nu înseamnă pesimism, ci numai luciditate. Trăiește în cunoștință de cauză.“ (*Finerețea lui Don Quijote*, Postfață).

Curios, cei care contestă poezia lui Marin Sorescu îi reproșează tocmai absența unei filozofii lirice originale. Însă originalitatea în poezie nu poate fi decât de un singur fel: prin profunzimea comunicării, prin capacitatea expresiei de a sugera raporturi nevăzute dintre lucruri. Sorescu este un intelectual serios care meditează la ceea ce scrie și scrie învăluind tragicul, sublimul, grotescul în plasa fină a ironiei. A pune aceste noțiuni în raporturi insolite este tehnica lui. În configurația ei intră și un element de absurd calculat, acela care facilitează pătrunderea paradoxului în poem.

Lucrurile merg, atunci, cu capul în jos, la suprafața versurilor. În adineul lor, filozofia este însă limpede, pe cât de limpezi pot fi, în ambiguitatea lor funciară, simbolurile poeziei. A spune că locuiești într-o roată pare la prima vedere o extravagantă. A vedea însă, din această perspectivă, universul într-o rotire amețitoare înseamnă a sugera un sentiment teribil de fragilitate cosmică. Printr-o normală raportare la destinul individului, lectorul intuește exact sensul parabolei:

„Locuiesc într-o roată,  
Îmi dau seama de asta  
După copaci.  
De câte ori mă uit pe fereastră  
Îi văd  
Cînd cu frunzele-n cer,  
Cînd cu ele-n pămînt.

Și după păsări  
Care zboară  
Cu-o aripă spre sud  
Și cu-o aripă spre nord.

Și după soare  
Care-mi răsare  
Azi în ochiul stîng,  
Mîine-n cel drept.

Și după mine  
Care cînd sînt,  
Cînd nu mai sînt.“

Se observă, aici și în celelalte poeme, raritatea metaforei ornante. Poemul, în întregime, devine o metaforă bine disimulată, în interiorul ei însă limbajul este cât se poate de precis. O comunicare aproape albă, cu toate atributele oralității. Marin Sorescu formulează, și teoretic, un program al lirismului despovărat de podoabele figurației: „poezia trebuie să fie concisă, aproape algebrică. Urmăresc mișcarea literară din mai multe părți și am impresia a observa această tendință a poeziei moderne. Nu spre comparație, ci spre metaforă“.

Metafora poate veni de pretutindeni. Marin Sorescu justifică, în fond, ideea, răspîdită printre suprarealiști, că orice lucru

e poetic. Universul este un sistem de semne. Solitudinea e figurată de poetul romantic prin mitul geniului exilat fie pe ulițele mediocre ale vieții, fie într-un decor cosmic grandios. Poetul modern caută un cadru mai modest, cei patru pereți ai mansardei sordide îi ajung. Marin Sorescu imaginează (după o idee luată, poate, din Eugen Ionescu) o lectură în fața scaunelor goale (*Capriciu*), pentru a sugera imposibilitatea comunicării și, prin ea, senzația de singurătate. Totul este spus fără patetism, fără sarcasm (care ar trăda o iritare abia stăpinită), într-un limbaj de o falsă neutralitate. Iei, colo un cuvânt, o nuanță disonantă într-un discurs jovial:

„În fiecare seară  
Strîng de prin vecini  
Toate scaunele disponibile  
Și le citesc versuri.

Scaunele sînt foarte receptive  
La poezie,  
Dacă știi cum să le așezi.

De aceea  
Eu mă emoționez,  
Și timp de cîteva ore  
Le povestesc  
Ce frumos a murit sufletul meu  
Peste zi.

Întîlnirile noastre  
Sînt de obicei sobre,  
Fără entuziasme  
De prisos.

În orice caz,  
Înseamnă că fiecare  
Ne-am făcut datoria,  
Și putem merge  
Mai departe.“

Cititorul descoperă, după ce a parcurs un număr de versuri, cifra lor. În termeni simpli, el ar putea fi rezumat astfel: o negație în

primul plan al poemului (planul vizibil, planul manifest) și un sens, în cel de al doilea (planul latent), care contrazice pe cel dintii. Sau o afirmație care subînțelege o contestație în interiorul versurilor. Oricum, un *sens întors*, de regulă un înțeles filozofic foarte amar ascuns în mătășurile ironiei. Estetica veche credea că nu se poate glumi cu marile mituri. Nu poți privi moartea în față, așa cum nu poți privi soarele... Se poate, totuși. Prin gemul afumat al ironiei marile mituri se întrezăresc, ușor mișcate. Iată, într-un poem dezarmant de simplu, sentimentul morții, văzută ca o boală pe care o capeți de la naștere. Rilke și Blaga exprimaseră aceași idee, în alt chip. Sorescu reia tema în termenii unui dialog fără patetism:

„Doctore, simt ceva mortal  
Aici, în regiunea ființei mele.  
Mă dor toate organele,  
Ziua mă doare soarele,  
Iar noaptea luna și stelele.

Mi s-a pus un junghi în norul de pe cer  
Pe care pînă atunci nici nu-l observasem  
Și mă trezesc în fiecare dimineață  
Cu o senzație de iarnă

. . . . .

Cred că m-am îmbolnăvit de moarte  
Într-o zi  
Cînd m-am născut.“

Fuga de lirismul oracular, emblematic, fuga de livresc și de toate formele retoricii tradiționale intră în programul acestei poezii. Ceea ce nu înseamnă că îi lipsește o tensiune interioară și chiar un patos care vine din acuitatea ideilor. Un exemplu îl constituie poemul *Trebuiau să poarte un nume*, citat deseori și de admiratori și de detractori, intrat în manualele școlare. Fiind vorba despre Eminescu, poetul, urmînd calea retoricii obișnuite, ar fi trebuit să caute metafore de sărbătoare: *Ceahlăul, vulturul geniului românesc, Luceafărul etc.* El alege însă o modalitate mai prozaică pentru a traduce sentimentul de evlavie față de marele înaintaș. Versul liminar creează stupoarea necesară („Eminescu n-a existat“), pentru ca demonstrația să fie, mai departe, posibilă: Eminescu este un mit care numește o țară, o istorie și atitudinile fundamentale ale vieții unui popor: nașterea, iubirea, moartea etc. Demon-



strație simplă, la îndemina oricui, dar numai poetul a avut fantezia să descopere în această judecată comună un mare simbol. În același fel vorbește și despre mitul Shakespeare într-un poem care i-a plăcut lui G. Călinescu.

De la *Poeme* pînă la volumul *La Liliaci*, cînd formula lirică se schimbă, Marin Sorescu folosește aceeași tehnică de a *semnifica*, apropiată, în plan pur teoretic, cu aceea a semiologului. „Textul“ lui Sorescu este însă ceva mai dificil: existența, universul, destinul individului în relațiile știute și neștiute. Poemele sînt din ce în ce mai rafinate și cu o filozofie (meditație) ce tinde progresiv spre cercurile largi ale problemei. Unii comentatori îi reproșează lipsa de implicație istorică. Însă poetul se apără, zicînd — în chip just — că poezia este prin natura ei implicată în istorie ca planta care trăiește în apă: „Cei care cer mai multă contingentă poeziei sînt niște naivi ori ignoranți. Neagă prin asta caracterul profund social al artei. Ideea asta o putem ilustra și altfel. E ca și cînd ai pretinde unei privighetori care își petrece majoritatea timpului într-un copac să cînte numai *în* și numai *despre* acel copac. «Tema» arborelui respectiv revine în trilurile păsării? Se poate, dar cine e în stare să-mi demonstreze aceasta, îl rog s-o facă.“

*Moartea ceasului* (1968), *Tinerețea lui Don Quijote* (1969), *Tușiți* (1970), *Suflete bun la toate* (1972), *Astfel* (1973) l-au consacrat pe Marin Sorescu ca poet și au impus un stil de a face poezie. Stihul a creat repede o școală, fiind imitată schema lui generală, mai puțin finețea reflecției lirice, mai greu de imitat. Ce surprinde acum este deschiderea mai mare a poemului spre gravitatea existenței. Mica poantă înveselitoare rămîne în umbră, risul fin nu mai înșală asupra naturii serioase a meditației. Sorescu nu mai arată nici o ezitare în fața marilor teme. Un poem (*Popice*, volumul *Moartea ceasului*) sugerează fatalitatea limitei. Pămîntul este o popicărie imensă și traiectoria fiecărei bile este dinainte calculată. În limbaj folcloric asta se traduce prin: destinul *îți este scris* de la început, cineva din afara existenței omului decide asupra soartei fiecăruia. Inteligența lui Sorescu este de a traduce aceste propoziții printr-o imagine ce contrastează, formal, cu sensul ei tragic:

„Cineva aruncă bilele  
De departe  
Și înseamnă cu cretă  
Pe cele doborîte.

E un joc de societate,  
Desigur,

Tot atât de frumos  
Ca și armele clasice.

Totul e calculat dinainte  
Cu mare precizie,  
Numai noi, naivii,  
Mai umblăm pe la policlinici.

I-auzi stelele huruind  
Înapoi pe banda rulantă,  
Deseară vor fi la orizont.“

O temă tratată de toți poeții citadini și dezbătută de filozofii existențialiști este aceea a agresiunii obiectelor asupra omului. Sorescu o prinde într-o metaforă fals mitologică. Fiecare obiect casnic ar fi după el un cal troian din care noaptea ies oștenii furiași. Sint oștenii neliniștii, desigur, care împresoară ființa umană. Spune mult acest *creion* simplu:

„În jurul nostru-s cai troieni  
În care stau pitiți oștenii  
Și noaptea ei deschid o ușă,  
În jos alunecă pe funii.

Din sticle, haine și tablouri  
Ce le-am adus, naivi, în casă  
Coboară cetele vrăjmașe  
Și-n fruntea lor este un scaun.“

Nu există o evoluție a motivelor, o înlănțuire a *subiectelor*. Imaginația aleargă printre mituri și întâmplări, descoperind poezia acolo unde ne-am aștepta mai puțin. Apoi totul este reluat de la capăt în volumul următor, ca în cunoscutul mit al omului care poartă pe umeri la infinit o imensă stincă. Poezia devine, atunci, o lungă confesiune despre condiția omului. Poemele (metaforele) se completează, se amplifică, volumele de versuri formează o imensă bobină. De oriunde apuci firul ei, poți intra în problematica întregului.

Volumul *Moartea ceasului* pune un mai mare accent pe reprezentarea timpului și a morții, dar timpul, destinul biologic al omului, neantul care-l așteaptă revin și în celelalte cărți, sub alte reprezentări și altă *stare* lirică. Sorescu, ca orice poet autentic, și-a creat un univers și nu înțelege să-l părăsească pînă nu spune

până la capăt ceea ce gîndește. A fi *altfel* de la o carte la alta nu înseamnă a schimba, automat, stilul și teme. Numai poeții fără personalitate își pun alte haine stilistice de la un sezon la altul.

*Tineretea lui Don Quijote* readuce ideea de joc pentru a o anula prin sensurile grave ale aluziei din subtext. *Tehnica subtextului* este, de altfel, generalizată. Un poem se cheamă *Jucăriile* și el exprimă nostalgia de puritate a omului matur. Omul care și-a pierdut jucăriile este omul care trăiește suspendat între două necunoscute, năpădit de gerul singurătății. Sorescu este foarte abil în a trage concluzii tulburătoare din niște premise absurde:

„Noi care sîntem îngrozitori de mari,  
Care n-am mai căzut pe gheață  
Dintre cele două războaie,  
Ori dacă din greșeală am alunecat vreodată,  
Ne-am și fracturat un an,  
Unul din anii noștri importanți și țepeni  
De gips...  
O, noi cei îngrozitori de mari  
Simțim citeodată  
Că ne lipsesc jucăriile.

Avem tot ce ne trebuie,  
Dar ne lipsesc jucăriile.  
Ne e dor de optimismul  
Inimii de vată a păpușilor  
Și de corabia noastră  
Cu trei rînduri de pînze,  
Care merge la fel de bine pe apă  
Ca și pe uscat.“

Căutînd peste tot semne, poetul simte de la un timp și teroarea de semne. „Semnofobia“ duce la superstiție. Individul este prizonierul imaginației sale. Realul devine un infern al duhurilor ascunse, semnele duc gîndul spre ideea neantului. Trebuie să intervină din nou ironia pentru a pune capăt acestei simbologii demonice:

„Dacă te-ntilnești cu o femeie,  
E semn bun, ajungi în rai.  
Dacă te-ntilnești cu o față de masă,  
E semn rău, ajungi în sertar.

Dacă te-nțilnești cu un șarpe,  
E semn bun, moare și tu ajungi în rai.  
Dacă șarpele te-nțilnește pe tine,  
E semn rău, mori și el ajunge în rai.  
Dacă mori,  
E semn rău.

Ferește-te de acest semn,  
Și de toate celelalte.“

Plăcerea pe care o au toți poeții tineri de a întoarce miturile spre sensuri dorite de ei ia la Marin Sorescu forma unei sistematice contestații, cu efecte de mai multe feluri. Mitul biblic al izgonirii din paradis, care a inspirat bibliotecii întregi de exegeze serioase, este explicat în deriziune prin insașiabilitatea erotică a primului bărbat. Imaginația poetică demolează marile sensuri ale întîmplării sacre: Dumnezeu a confecționat pe Eva din coasta lui Adam pentru că bărbatul era trist și nu știa ce-i lipsește; învățînd procedeul, Adam începe să scoată din coastele lui mai multe cadine, ori de cîte ori Eva oficială era plecată la piață după aur, smirnă și tămîie. Un „harem (...) intercostal“ — îngroașă poetul în final ironia lui rea. Pentru a bagateliza total mitul creației în versurile următoare:

„Dumnezeu a observat  
Această creație deșănțată a lui Adam.  
L-a chemat la el, l-a sictirit Dumnezeiește,  
Și l-a izgonit din rai  
Pentru suprarealism.“

Comentarea mitului are, aici, efecte mai degrabă umoristice. Zimbim ca de o glumă reușită, resorturile profunde ale mitului n-au fost atinse.

*Tușiți* (1969) se menține în linia poemelor anterioare, nici un pas înainte, nici un pas înapoi. Poetul a deprins o tehnică ingenioasă și o folosește într-un număr infinit de cazuri. Însă cazurile pot interesa și poezia poate atinge semnificații înalte. Faptul nou în volumul de acum este renunțarea la miturile celebre. Marin Sorescu nu mai face, vreau să spun, cu obstinație o lirică a miturilor întoarse, evită de regulă motivele livrești și lasă versului o mai mare libertate de mișcare.

Subiectele sînt luate de peste tot, cu ideea, evident justă, că poezia nu este o însușire a lucrurilor, ci a celui care le privește.

Universul are atîta poezie cîtă poezie introducem noi în el. Sorescu pune oarecare ostentație în a dovedi acest fapt, alegînd, ca pretext de meditație, obiectele cele mai îndepărtate de judecata curentă a frumuseții poetice. O ladă, nu este, cu hotărîre, un element din categoria preferată de poeți. Însă ea poate da un sentiment de reclusiune și, de fi alăturăm un alt element, marea, de exemplu, poate să sugereze condiția de precaritate și de amară utopie în care trăiește individul de rînd. În această zonă sapă poezia lui Marin Sorescu.

*Pînda*, de pildă, este un poem al suspiciunii. Frunzele, fluturii, furnicile trezesc o adîncă neîncredere. Universul, în totalitate, este, pentru cei ce și-au făcut din neîncredere o filozofie de viață, cu desăvîrșire suspect. Elementele se spionează între ele, lucrurile sînt bătuitoare și copiii bine dresați adulmecă marile comploturi în ordinea materiei. Ipoteza este, firește, absurdă, dar pentru a comunica o observație mai ascuțită, poetul dă faptelor această înfățișare grotescă. Morala este, la rîndul ei, de o suspectă liniște și indiferență:

„Că nimic nu-ți stimulează mai mult pofta de mîncare  
Decît o lume plină de potlogării.“

Să luăm alt poem: *Echerul*, simbol al spiritului dogmatic. A măsura arta, sentimentele, inteligența cu echerul este a sili cămila să treacă prin urechile acului. Însă tocmai această enormitate vrea să sugereze Marin Sorescu aici și în alte versuri. Multe din poemele sale sînt niște fantezii atroce. Nota subliniat inconformistă se simte numai decît. *Indigo* dezvoltă o idee destul de comună într-o fabulă cu tîlc foarte limpede, însă cu multe elemente de absurd. Cineva lipește în fiecare noapte pe ușa de la camera poetului un uriaș indigo. Acesta reproduce tot ceea ce gîndește, în intimitate, poetul, prilej pentru vecini, trecători, de a se informa. Numai sufletul scapă ochilor iscoditori. Poezia, va să zică, nu poate exprima totul. Rămîne ceva ce nu poate fi pus în versuri, sufletul, însă despre el nici poetul nu știe mare lucru. Versurile pot fi și altfel interpretate, pentru că în tehnica pe care o folosește Marin Sorescu intră și un element de ambiguitate.

Parabolele au mai multe învelișuri și pentru a ajunge la miezul lor amar trebuie date la o parte cîteva obstacole false. În acest spirit sînt compuse versurile cele mai pline de sens din volum: *Simetrie*, *Alergătorul*, *Prietenul*, *Sens unic*, *Dincolo*, reflecțiile unui întristat ironist. Un poem admirabil este *Simetrie*. El voiește să sugereze o dramă a opțiunii și chiar mai mult decît

atit: labirintul pe care trebuie să-l străbată individul pus totdeauna în situația de a alege, între două cărări, pe cea mai grea. Vocația omului este, așadar, a trăi într-o tragică nehotărâre și într-o eternă eroare. Se prefigurează în aceste versuri tăgăduitoare un mit (mitul labirintului).

Poemul lui Marin Sorescu se ridică peste măruntele inconformisme, aluzii, chei, și dă o imagine, nu zic metafizică, dar suficient de profundă pentru a trezi și altfel de meditații:

„Și după aceea în fața mea s-au căscat două Prăpăstii:

Una la dreapta,

Alta la stînga.

M-am aruncat în cea din stînga,

Fără măcar să clipesc, fără măcar să-mi fac vînt,

Grămadă cu mine în cea din stînga,

Care, vai, nu era cea căptușită cu puf!

Tîrîș m-am urnit mai departe.

M-am tîrît ce m-am tîrît,

Și deodată în fața mea

S-au deschis larg două drumuri.

«V-arăt eu vouă!» — mi-am zis —

Și-am apucat-o tot pe cel din stînga,

În vrăjmășie,

Greșit, foarte greșit, cel din dreapta era

Adevăratul, adevăratul, marele drum, cică,

Și la prima răscruce

M-am dăruit cu toată ființa

Celui din dreapta. Tot așa,

Celălalt trebuia acum, celălalt...

Acum merindea îmi e pe sfîrșite.

Toiagul din mîină mi-a-mbătrînit.

Nu mai dau din el muguri,

Să stau la umbra lor

Cînd m-apucă disperarea.

Ciolanele mi s-au tocit de pietre,

Scîrție și mîrșie împotriva-mi,

C-am ținut-o tot într-o greșeală...

Și iată în fața mea iar se cască

Două ceruri:

Unul la dreapta,

Altul la stînga.“

Curios este să descoperim, apoi, un Marin Sorescu sentimental și elegiac, însă neconvingător. Poetul are de luptat, aici și în alte versuri, cu ușurința lui de a scrie poeme din care ironia prea insistentă scoate singele emoției.

Emoția se afirmă mai direct în volumele *Suflete bun la toate* (1972) și *Astfel* (1973) pe care critica le-a trecut cu vederea, cu ideea, probabil, că autorul nu mai poate spune nimic nou. Pe cel mai profund Sorescu, în linia lirismului ironic și fantastic, îl aflăm totuși aici: deplin matur, ușor sceptic, scăpărător în dialectica lui insolită, deschis spre acea metafizică a existenței pe care o întâlnim la poeți diferiți ca formulă, de la Arghezi la Michaux. Filozofia este mai sobră, ironia stă, mai rușinată, în anticamera poemului. Obsedantă este, acum, tema creației. Îndoiala asupra cuvintelor capătă la Marin Sorescu o figurație biblică. Poetul se aruncă de bună voie în groapa cu lei a cuvintelor, și leii, tigrii, lupii cuvintelor îl sfîșie zilnic. Jocul cu vorbele a devenit un măcel:

„Mă aflu-n groapa cu cuvinte,  
În care nu te joci:  
Nu-s numai lei, ca la Samson,  
Ci tigri, lupi și foci.

Răcnesc la ele, le lovesc  
Cu pumnul peste falcă,  
Dar ele iarăși se reped  
Și-mi smulg câte o halcă.

Ca într-o apă mă scufund,  
Cu cât mai mult mă-neaier,  
Ci sufletul eu vi-l trimit  
Prin bulele de aer.

Iar dacă într-o zi cu soare  
Voi dispărea de tot:  
Cătați-mă-n acele vorbe  
Care se ling pe bot.“

Creatorul se uită la opera lui ca Avram la Isaac înainte de a-l înjunghia. Opera este o jertfă pe rugul cunoașterii:

„Te voi sacrifica și eu  
Pe aceste câteva vreascuri  
Ale cunoașterii,

Și din litere va curge sânge.  
Și mă voi învălui în fumul lui  
Să nu mă mai vadă duhurile.

Și așa voi fi bun  
Materiei  
Încă o vreme.“

Acel „încă o vreme“ nu mai lasă nici o iluzie în privința eternității. Poetul modern întâmpină timpul cu fragilitatea operei lui în mâini: singura sa armă, dovada, totodată, a limitei sale în univers. Cunoașterea este o istovitoare neputință de a te cunoaște. În fiecare dimineață, poetul pornește să cucerească cetatea închisă în sine, piatră cu piatră, într-un elan de o neistovită ură. O fantezie cosmologică (*Pirghii*) traduce, cu puțin umor absurd, mitul orfic al cîntecului care se întrupează în lumea fizică:

„Mi-e sufletul atît de greu  
De parcă atîrnă de el Dumnezeu  
Ca un bolovan de cumpăna fîntîinii.  
Sînt întunericul cu care el scoate minunile  
Și sînt înainte de facerea lumii.

Iată, scîrțîind pe respirația mea  
A pornit mai departe o stea.  
Feriți-vă din calea ei, la o parte,  
De va opri-o din drum ceva  
Pentru mine înseamnă moarte.

Și-mi mai răsar din suflet munții cu zări care cad  
Ca fahirii pe ace de brad.  
Uneori atît de mult mi se dilată vreun por  
Că din el țîșnește un nor  
Ori mai degrabă marea cu sarea.“

Din sfera aceluiași lirism disociativ, să cităm și poemul *Întrebare*, unde ideea de repetabilitate și de timp cosmic este sugerată în maniera sofîștilor greci. Săptămîna este un fel de săgeată a lui Zenon care se rotește în același spațiu de la începutul lumii. Nimic nou, deci, sub soarele poeziei. Autorul clipește cu subînțeles la urmă. Să fie așa sau este tocmai pe dos? Ambiguitatea este morala obișnuită a poeziei lui Sorescu:



„Ce zi e azi? / Luni? Dar luni a fost / Săptămîna trecută. // Marți? / Marți a fost tot anul trecut, / A fost marți ca popa. // Miercuri? / Secolul trecut, după cîte știu, / A căzut într-o miercuri. // Joi? / Într-o joi a fost arată / Cartagina, / Într-o joi a fost arșă / Biblioteca din Alexandria / Imposibil să nu fi trecut / Nici o zi de atunci. / Vineri? Sîmbătă? / Eu am mai auzit odată / De zilele astea, / Nu-mi umblați cu povești. // Poate Duminică? / Timpul dinaintea genezei / Se numea duminică. / Îmi aduc bine aminte. // Dumnezeu, toate zilele au fost / Nu ne-a mai rămas nici o zi / Nouă.“

Revine, în cîteva poeme, viziunea burlescă a miturilor. Pentru ca Pitia să-ți prezică viitorul trebuie să stai la o coadă interminabilă. Afli, în sfîrșit, că mîine sau în altă zi ți se va întîmpla ceva obișnuit sau ceva-extraordinar (*Pitia*). Îngerii stau cu paharele în mînă și din cînd în cînd beau bariu (*Lumina*). Dedublarea, tema gravă a romantismului, este tratată zeflemitor pînă la un punct (dimineața hainele sînt boțite, dovadă că cineva a umblat cu ele peste noapte), apoi tonul se schimbă și parabola se întuneacă: nu doar hainele, pantofii, dar și gîndurile sînt obosite, au dimineața cearcăne la ochi. Probă că altcineva, poate ființa nocturnă, onirică a poetului, le îmbracă în absența conștiinței sale raționale. „Cine s-o fi potrivit la suflet cu mine?“ — întrebă, iarăși, cu șiretenie, autorul? (*Dedublare*).

Încercarea de a recupera mitul eșuează, aici. Ironia este mai puternică, pus în hainele sărace ale întîmplării, simbolul tragic al conștiinței umane divizate dispare. Se poate deduce, din aceste exemple și din altele, că ratarea miturilor a devenit, indirect, la Marin Sorescu o temă poetică. În volumul *Astfel* dăm peste o parafrază după Edgar Poe (*Nevermore*), în stilul acela fals serios pe care îl știm din poemele de pînă acum. Ironia strecurată printre rînduri nu distruge, aici, atmosfera de mister și teroare a poemului. Dosarul „Corbului“ rămîne închis, strigătul rațiunii hotărîte să descifreze misterul unui mare simbol se izbește, în continuare, de ziduri. Sorescu este, pe rînd, mușcător, tragic, într-un poem discursiv și patetic.

Căutarea de sine continuă să fie tema dominantă a versurilor revenite, într-o oarecare măsură, la structura tradițională. Un scurt poem scris în vers cantabil sugerează o coborîre fără sfîrșit în abisul interior:

„Mă cobor la suflet, iată,  
De pe trup cad ca o piatră.  
Spre adînc, spre-adînc mereu,  
Unde e să-l văd și eu?“

Fumia mai lungă, soare,  
Lasă-mi-o spre cel țărîm,  
Unde nu sînt mîini, picioare,  
Ci numai un ochi rămîn.

Unde e o risipire  
Ca de fire-n patru fire.

Soarele care mă-mbună  
Zise: raza-mi merge strună.  
Ține-te de ea, cum poți,  
Astăzi, ca și alte dăți.“

Un altul (*Pod peste suflet*) reia imaginea sub forma, acum, a sufletului văzut ca o apă întinsă în care spiritul înnoată zilnic cu neliniște.

Versurile sînt suspect de serioase:

„Sufletul meu nici n-are pod  
Și zilnic dau să-l trec înot.  
Departa-i țărmul celălalt,  
Vadu-i adînc și ceru-nalt.

Ca peștii, din abis, stîncoși,  
Răsar munți tineri, și munți roși,  
Contemplu palma lor de lut  
Și zic: Aici eu m-am născut.

Buza-mi sărută-albastra zare,  
Cu setea muntelui de sare.

Ce bine e că nici n-am pod,  
Că dorul meu e plin de glod.  
Dacă mă-nec, mă țin de-un plai  
Și-not spre gura cea de rai.“

Se vede limpede că poemele lui Sorescu revin, sub diverse învelișuri formale, la ideea de repetabilitate. Poezia este un continuu efort de luare în stăpînire, un reînnoit eșec. Coborîrea în abisurile lăuntrice, asediul cetății din același impenetrabil interior, oceanul pe care nava spiritului pornește în fiecare zi etc. figurează același vechi mit prin care existențialismul a tradus condiția omului. Poetul, în imaginația lui Sorescu, este un Sisif care își judecă tragedia existenței cu ironie filozofică. Uneori resorturile

ironiei se blochează și atunci gândul își arată adevărata lui față. Există în toate cărțile lui Marin Sorescu (inclusiv în teatru) o bogată figurație a acestui mit. El definește nu numai condiția de existență a creatorului, dar și poziția creatorului față de obiectul meditației. Sorescu nu asumă niciodată integral și definitiv obiectul estetic. Stratul ironiei împiedică *priza* perfectă. Asumarea este provizorie, poezia este o eternă tentativă de apropiere, o înșfăcare și o lepădare aproape ritmică a lucrurilor. Lucrurile (în număr impresionant de mare, alese cu precădere din sfera banalului) nu rămân mult timp în poem, ele sînt într-o continuă migrație. Ironizate, ele revin în chip obsesiv la punctul de pornire, ca stîncă mitologică. Poetul plătește scump libertatea lui de a lua peste picior simbolurile grave. Simbolurile îl năpădesc, poemul devine un vehicul care, ajuns la destinație, o ia înapoi, cu aceeași sau altă încărcătură. Evitînd sistematic patetismul (expresia unei *prize* absolute cu temele), Sorescu este condamnat să scrie o poezie involuntar patetică, născută din amplitudinea eșecului.

Originale, profunde sînt versurile aforistice din ciclul numit *Trunchiate*: notații de stări lirice, aburoase, meditații în marginea lecturilor. Iată un peisaj cu ceață:

„Ceața era atît de deasă,  
Încît, dacă voiai să cazi, te ținea,  
Totuși, ca și cînd s-ar fi întors acasă,  
Cîte un pom murea“...

Volumul antologic *Norii* (1975) cuprinde și un ciclu de versuri inedite: *Și aerul*, din care reținem o severă demitizare a Penelopei, văzută, aici, ca o femeie bănuitoare și rea, comuna nevastă scorpie. La gândul că acasă o să-l ia de la poartă în primire zgripțuroaica, plîngăreața Penelopa, Ulise refuză să se întoarcă în Ithaca. Se va vedea însă cît de liniștită este noua lui așezare:

„Of, o să-mi fac o căsuță  
Aici pe valuri,  
Să-mi ridic un cort în colțișorul ăsta  
Mai ferit  
Între Scyla și Caribda.“

Marin Sorescu se copilărește în niște versuri de o fantezie inteligentă și o ironie fină (*O aripă și-un picior — Despre cum era să zbor*, 1970). E un volum cu poezii pentru copii, însă cu

subtilități pentru oamenii mari. Genul acesta de a subția glasul, a scoate limba la trecători și a face o mie de alte inocente nădrăvăanii cu o prefăcută seriozitate l-a ilustrat la noi Tudor Arghezi în poeme memorabile. Ele cultivă suavul, grațiosul, miniaturalul și întrețin un cult pentru ceea ce este pur și inocent în viața materiei. Versurile au și o morală, însă morala este totdeauna întovărășită de o ironie blîndă. De unde vine plăcerea noastră, a celor oboșiți de cărți grave, problematice, pentru o literatură de acest fel, nu-i greu de înțeles. Ochiul se spală și auzul nostru își recapătă ascuțimi vechi. Pentru că vedem zilnic lucrurile drept și tăiem firul în patru pentru a descoperi inima lor rațională, ne place, din cînd în cînd, să vedem lucrurile răsturnate și să credem că firul este o frînghie de aur pe care ne putem urca la cer. Știința poetului este de a ne da sentimentul acestei metamorfoze și, propunîndu-ne o convenție, să ne facă s-o uităm. Marin Sorescu are această știință, ajutată de o tehnică impecabilă de a versifica orice îi cade sub condei. Cartea lui este o însumare de mici fabule în oglinda cărora obiectele apar în chip voit cu capul în jos, iar raporturile dintre ele într-o alcătuire absurdă. Este inutil a căuta, aici, un mare simbol și a trage din orice poezie un înțeles mai adînc. Înțelesul vine din nevoia noastră de a accepta o lume în care puricii vorbesc și broaștele fac filozofie:

„Într-o noapte, într-o clipă,  
Îmi dă unul o aripă.  
Nu l-am deslușit la față.  
A pindit cînd era ceață.  
— Zice: «'Nfige-o subsuoară,  
Du-te dracului și zboară».  
«Ești nebun, cum o să zbor  
C-o aripă și-un picior?  
Dă-mi-o și pe-a doua, frate,  
Nu mi-o pitula la spate.»  
A plecat să mi-o aducă  
Și-l aștept ici pe ulucă.“

O variantă a celebrului *Zdreanță* este cîinele sceptic din *Blazare*:

„Găina oua iar —  
Și-l învelea-n ziar.  
«Un ou e muncă, dragă,  
Nu cumva să se spargă.»

Grivei — știa cui barul —  
Venea, citea ziarul,  
Chiar îl mânca — cu ou —  
Zicînd: «Nimica nou».

Uneori Marin Sorescu reia elemente din vechile fabule și alcătuieste altele noi, cu o morală mai atroce, sub învelișuri umoristice. Didactica fabulă *Perechea* e în acest chip întoarsă: lupul agresor și oaia victimă formează, pentru ochii curioși ai lumii, un cuplu fericit. Morala lupului este teribilă:

„Oaia ce-a mâncat-o lupul  
A format cu el un cuplu.  
Și-au rămas, un lup și-o oaie,  
De povestea lumii-n ploaie.  
— Ce-ai văzut? Cum l-ai luat,  
Oaie dragă?  
— M-a mâncat.  
— Lupule, cum de-ai putut  
Să iei oaia?  
— Mi-a plăcut.  
Oaia ce-a mâncat-o lupul  
A format cu el un cuplu.“

Iată-l, dar, pe ironistul Sorescu în postura de poet al diafanului, tandru și inocent. Însă nuielușa ironiei lui mai lovește din cînd în cînd cu isteție aceste materii suave, și bănuiala își face atunci loc și tulbură totul.

Marin Sorescu, care scrie delimitîndu-se totdeauna de ceva, vorbește în *La Liliaci* (1973) despre viața la țară, luînd în ris două rînduri de prejudecăți sau, mai bine zis, două rînduri de mituri. Este, mai întîi, mitul tradiționalist al vieții frumoase și profunde de la sat, tradus de regulă într-o literatură fără conștiință estetică, mediocră, și, nu mai puțin răspîndit, mitul născut din intoleranța față de cel dintîi.

Parodierea temelor tradiționaliste se vede numaidecît, încercarea de a reabilita o mitologie compromisă de alții și de a respinge, astfel, o prejudecată literară constituie planul secund al poemelor. Critica, observînd numai primul aspect, a subliniat încă o dată virtuțile de ironist ale lui Marin Sorescu și a ignorat lirismul

dezvoltat în umbra ironiei, poezia *implicată* în negația unei false poezii. Poezia trăiește însă în ambele planuri și se condiționează. Ironia construiește în măsura în care distruge, protejează *obiectul* și-l reabilitează, bătîndu-și joc de expresia lui degradată. Dacă Marin Sorescu s-ar fi limitat, cum crede N. Manolescu, la un *radicalism al depozitării* (*România literară*, 16 aug. 1973), ironizînd încă o dată poezia sămănătoristă, ironizată dealtfel fără întrerupere în ultimii 70 de ani, intenția lui ar fi fost excesivă și fără nou-tate. A spinzura din nou morții sămănătorști nu-i actul estetic cel mai curajos, azi, în literatura română. Dealtfel, trebuie spus că, în genere, clișeul antisămănătorist (mă refer mai ales la critică) este tot atît de insuportabil, prin facilitate, ca și clișeele pe care le combate.

Adevărul este că poemele lui Sorescu vizează, în subtext, judecata ce ține pe poetul modern departe de viața satului, din frica de a nu fi suspectat, prin chiar simpla abordare a temei, de tradiționalism. Însă tradiționalismul este o doctrină, o *atitudine* ce se poate discuta, iar universul rural este, ca oricare altul, un obiect posibil pentru poezie.

Lancea ironiei lui Marin Sorescu are două capete: cu unul ră-nește, distruge, cu celălalt tămăduiește și reanimă. Pentru ca elementele vieții rurale să retrăiască în poezie, ele trebuie să fie sacrificate, întii, în parodie. Parodia este în *La Liliaci* sistematică și îmbrățișează aproape toate miturile compromise, prin lipsă de talent, de barzii de la *Sămănătorul*, *Ramuri*, *Luceafărul*: copilăria, înstrăinarea de sat, viața duioasă în familie, poezia naturii, revelația divinității, moșul blind și înțelept etc. Toate acestea sînt reluate în *La Liliaci* sub regimul protector al ironiei. Inteligență și discretă, ironia îi îngăduie lui Marin Sorescu să vorbească, fără a cădea în ridicol, de vacile cu ugerile unse cu balegă, de *pătuiag*, de apă băută din *căuc*, de *lăsatul postului*, de povești cu ibovnice și de certuri pe *mejdine*, de Frusina lui Coadă și de Șolda lui Cazacu, figuri decupate dintr-un veritabil calendar sămănătorist și puse în situații umoristice. Țăranul Lungu (*Minunea*) a văzut în pătuiag pe Dumnezeu stînd în capul oaselor. Întîmplarea are mare ecou și țărani vor să știe ce-a spus, ce-a proorocit Dumnezeu, cum era îmbrăcat, dacă era „în razele alea bune ori alea de purtare“, însă Sfîntul se biblîie și, pus să predice, nu zice decît: *e-ei!* În cele din urmă sătenii îl iau peste picior și Sfîntul din Bulzești, cu min-tea tulbură și o coroană de mărăcini de roșcov în jurul gîtului, pleacă spre Caracal să propovăduiască. Parodia vizează aici o întregă poezie mistică atentă la *semnele*, misterele și eresurile populare.

În *Dumneata* aflăm o viziune derizorie a *demoniacului*. Grigore al lui Tăgărilă întâlnește într-o noapte, sub înfățișarea unui cunoscut, mort de o lună, un moroi și, vrînd să-l ia de guler, înțepenește, apoi paralizează. Povestind pe lumină întîmplarea lui Nae Coze, vrăjitor specializat în alungarea stafiilor, țărănul, suspicios, suferă al doilea atac cînd vrăjitorul, făcînd o glumă sinistră, lasă să se înțeleagă că și el are o origine neguroasă. Ceea ce saltă relatarea peste nivelul unei anecdote tragicomice e limbajul voit sărac, fără poezie, fără gravitate, de o oralitate colorată:

„...ai scăpat ieftin, neică, moroi din Bulzești sînt Arțăgoși.

Cînd le strășunează din ceva pe cîte unul... îl fac Cîrpă, treantă, poți să ștergi lampa cu el.

Așa e de

Moale, și affinat.

— Dar mi-a zis „dumneata“... își aduce aminte Grigore.

— Nu, că de purtat știu să se poarte... nu sînt bădărani, țopirlani, modirlani, capsomani.

Nu că le iau partea, dar

Trebuie să te gîndești și la ei; pînă mai ieri erau aci cu noi,

Într-o lume va să zică, odată mor și se pomenesc pe altă lume,

Bunăoară pe lumea ailaltă, care nu-i primește, nu știu

Din ce cauză, și-i trimite înapoi pe lumea cealaltă,

Bunăoară asta a noastră... care se sperie și-i alungă...”

Sînt și alte figuri ale micului romantism țărănesc ce reapar, sub învelișuri umoristice, în *La Liliaci*. Bunica elegiacă, cuvioasă a lui Iosif și Goga este la Marin Sorescu o babă maniacă și arțăgoasă care spală cu apă clocotită clanța ușii și picioarele de la pat de frica microbilor (*Baba*). Moș Petru, solomonar, umblă cu vitele pe cîmp și le învață filozofie. Chestionat de săteni asupra esenței vieții, filozoful dă aceste explicații (*La Cornul caprei*):

„— Vedeți voi căcăreaza asta de iepure?

Moșu Pătru se apleacă și ia în mînă un gogoloi bine rotunjit.

Dacă-o pui pe gîrlă... într-un ceas, a ieșit din

Bulzești, pînă la chindie e la Balș, în Olteț, de-aci în

Dunăre... și-i pierzi urma...

Bine că nu ne dăm noi seama, că ne luăm cu altele.

Cînd ești mic, joci pietricelele, de-a alimerele, de-a omul negru,

Dacă te mai mărești, tragi la horă, iei hora-nainte și țopăi

Alunelul, Jianca, Sirba, briful, hora-ncet, hora tare,  
 hora de la Plopi,  
 Creițele, Banu Mărăcine, Șuleandra, Rustenul, ori  
 cum le mai zice, cîte și mai cîte,  
 Așa că să-ți ostenești picioarele, mușchii și să nu-ți  
 faci ginduri.  
 La urmă te pomenești năpădit de copii. Și-odată ți  
 se zbircește  
 Fruntea, parcă-a tăiat cineva de noițe din ea.  
 Dacă ești muliere, ții Filipii, Precupul, Cișlegii,  
 te calcă toți pe picioare la dragobete,  
 faci zile pe ajutorat,  
 Pui ceanul de mămăligă și mesteci... în soare, în lună,  
 Că nu-ți mai dai seama, ți-e mintea-n altă parte..."

*Petrecerea* prezintă o imagine grigoresciană întoarsă: un țăran trage, înjugat la o cotigă, pentru ca boul din hăis să se odihnească, apoi, cînd moare, nevasta face un fel de inventar pitoresc al mize-riei. Bocetul, descintecul, jocurile de copii sînt și ele evocate în același chip umoristic. Copilului i se umflă gilcile, și țața Anica, doftoreasa satului, este chemată să-i descinte. Ca și la Creangă, formulele n-au nici o solemnitate și nu sugerează ideea de mister și inițiere. E mai degrabă o glumă pusă în versuri, întreruptă de copil și reluată la nevoie sub expresii ușor schimbate:

„Gilcile motofilcile  
 Plecară cu curcile,  
 Curcile s-au întors,  
 Gilcile nu s-au întors.“

Dealtfel, toate imaginile copilăriei tind să destrame în *La Li-licii* viziunea idilică a virstei de aur, impusă de literatură. Copilul are în grijă paza curcilor, apoi duce, fără tragere de inimă, oile la păscut, iar cînd oile sînt furate (*Ciobanul care și-a pierdut oile*), teama lui este să nu fie găsite. Dispare sentimentul mistic pentru animale, dispare și sugestia solidarității *mioritice* cu natura. Un țăran, auzind lupii urlînd în baltă, alege o oaie blindă și-o duce în baltă, legînd-o de-o salcie (*Hau-Hau*).

Însă adevărata temă a poemelor e, am putea spune, *cheful*, cu variantele: *la govie*, *prînzul*, *pomana*, *praznicul*, *masa* (mai toate titluri de poeme). Totul, în Bulzeștii lui Sorescu, se învîrte în jurul mesei. Singurul sentiment sacru la țăranii aceștia iuți la



mente și cu o concepție foarte practică de viață pare să fie *senti-mentul nutriției*. Timpul lor interior și exterior se desfășoară în funcție de ora mesei și de consistența alimentelor. O aventură, o faptă eroică, o discuție pe podișca din fața casei se încheie cu o masă. Când autorul, copil fiind, este trimis să păzească ogorul de vrăbii, răsplata pe care o primește este o *masă bună*:

„Și țin minte, la masă când ne strîngeam toți  
Frații și zbirnîiau lingurile,  
Noi mîncam cu multă demnitate...”

(*Momîtile*)

Pregătirea prînzului cere o strategie complicată, ca înaintea unei mari bătălii. Țăranca Veta împarte ordine ca un comandant militar, trimite copiii în vecini după sare, varză acră, gaz, ulei, găini, masa fiind, în fapt, o parodie a cinei sacre.

Mărin al lui Pătru, țăran înzestrat cu darul speculației, face previziuni sociologice și, în mintea lui, timpurile bune (timpurile, evident, revoluate) erau acelea când:

„...Beai cîte-un putinei de lapte bătut  
și te ștergeai la gură cu mîtca,  
Mîncai un geac de brînză, coceai floricele,  
Nici mălaiul nu mai e  
Așa de dulce, cînd îl spoia mama cu cocă  
Și făcea pe deasupra flori cu lingura,  
După aia-l băga-n țest.  
Zăbicul are alt gust.”

Și mai evidentă este această temă în *Masa, La govie, La Lili-eci*. În primul poem comical rezultă din contrastul dintre prepara-tivele de *chef* flamand și calitatea modestă a nutriției. În familia unui oarecare Pătru, două muieri ridică tuciul de mămăligă pe vatră, apoi tot ele mesteacă mălaiul cu făcălețele și pun pe masă o varză mare, acră, peste care au presărat ardei pisat. Zece inși din zece părți, din toate generațiile, se reped cu lingurile asupra mămăligii. După ce o termină, femeile aprind din nou focul pentru a pregăti fasolea de seară. Primăvara, gaz este schimbată cu urzicile, cu efect curativ: „schimbă singele care s-a îngroșat”. *Govie* este o petrecere unde țăranii beau, ciocnesc ouă roșii și mănîncă păsat întins pe șervete înflorate. Femeile au fuste de borangic, cusute cu gogoși de fir, și în cap maramae. Pre-

zența unui ciine, Gealap, atras de sunetul goarnei, ar constitui elementul umoristic în acest tablou mai degrabă idilic. Însă în astfel de poeme vesele se simte și cea de a doua voce a lui Sorescu, aceea care exprimă, în fapt, poezia unui univers desacralizat. Luat în ris, depoetizat, demitizat, satul continuă să existe ca obiect poetic. Poezia crește în marginea acestei batjocuri subțiri și atinge, uneori, chiar nota elegiacă. Îngroșarea caricaturii are efectul contrar, așa cum o acumulare de efecte grotești naște ideea tragediei. Un poem tipic pentru iscusința lui Marin Sorescu de a uni cele două voci este *La Liliaci*, istoria unui praznic la cimitir. De ziua morților tot satul se-ntinde pe iarbă la umbra bisericii, făcând un chef cumplit, ca într-un tablou de Brueghel bătrînul. Vecinii se cinstesc cu țuică, rudele beau din aceeași ulciacă și mănincă din aceeași strachină, în timp ce copiii se joacă de-a v-ați ascunselea printre cruci. Poetul are aerul că narezăz ceva vesel, tonul elegiac, în orice caz, lipsește, pentru ca la sfîrșit poemul să lepede aceste invelșuri și ideea morții să răzbată la suprafață:

„...E răcoare la umbra bisericii bătrîne, care a rămas  
aici de cînd  
Era satul în pădure și veneau haiducii de mîncău  
pe furiș.  
Pe Săliște cîntă cucul, cimitirul are un aer important,  
impăcat cu sine.  
E bine să fii mort aici, între codri, locul e ferit,  
nici nu trage,  
Clopotul nu te deranjează, că nu sună decît de sărbători,  
Și duminica dimineată, cînd cade în misticism,  
bang-bang, —  
cine-o mai fi murit? —  
De răsună morții și stafiile.  
Cîntă păsările și e un miros de liliaci înfloriți,  
Cum trebuie să fi mirosit raiul din dreapta, de la  
intrare,  
Pe vremea cînd era culoarea nouă și nu crăpase.“

Poemele sînt aproape epice și orice preocupare pentru limbajul liric a dispărut. Autorul narezăz întîmplări și prezintă personaje din lumea satului, ocolind metafora și folosind în mod deliberat expresia prozaică, vorba dură, regională. El zice: *gărgăuna-rița, frumușată, străfigai, linciurea, bozăști, urdinau, jerebie, curătoare, vascălie, cucumbele, samodive, boraci, brocatiș* etc. ..., sau înre-

gistrează numele și porecelele aspre, nemuzicale, ale țăranilor: Spînzur, Focu, Dirmon, Ciușe, Nete, Cîrică, Guiț, Amărăzeanu, Duluman, amintind de onomastica bizară din nuvelele lui Nicolae Velea.

Sînt și pagini ce nu trec peste nivelul prozei umoristice (*Carlota, Ciudin, Pălărie*), însă de regulă ironia este, în *La Liliaci*, buzduganul care anunță apariția unei idei poetice pline și aici de surprize.

Volumul al II-lea din *La Liliaci* (1977) intră și mai mult în istoria unui sat oltenesc, făcînd din el centrul unui univers spiritual, deși majoritatea pieselor sînt de un comic burlesc. Un poem este doar o juxtapunere de nume insolite:

„Al lui Flețu, / Ai lui Fleașcă, / A lui Gîrlă, / A lui Tiugă, / Al lui Bășină, / Ionete-al lui Făsui, / Al lui Deșca, Roncioaica, / Coadă al lui Ceapă, / Sandu lui Ciurel, / Tăgărlă, Ai lui Mitrofan, / Ai lui Modîrlan, / Al băiatului Măriei lui Didu...”

Limbajul a devenit și mai accentuat regional: *năplai, îmbulgeau, nichitarii, podbal, ududoaie, landră, gîrnița, coprelă, vuva, hupită, cloță, cocîrlă, însovonită, giovla, îngîmbat, tiuga* etc., iar intenția de a reconstitui un sat arhaic (satul copilăriei) ia, acum, forma sistematică a unei monografii: date (sub formă de întîmplări tipice) despre înmormîntare, vrăji, căsătorie, botezul copilului, relațiile dintre soț și soție, dintre vecini etc. Monografia unui ținut imaginat, *Bulzeștiul*, prezentat, mai în ironie, mai serios, ca centrul lumii. Aici se face politică, se transmite din generație în generație o morală de viață, se moare, bineînțeles, și este exprimată, sub o formă elementară, o filozofie despre moarte. Poemele ar fi plăcut, în mod sigur, lui Petre Pandrea, pentru că vin în întîmpinarea ideilor sale despre metafizica Olteniei. Formula lor lirică a fost contestată de o parte a criticii literare pe motiv că nu respectă legile genului și n-au lirism, ci numai umor. Umoristice sau nu, versurile plac, sînt inteligent scrise și dau o puternică imagine despre plenitudinea și originalitatea unei experiențe umane. Față de poemele vechi, abstracte, algebrice, în poemele de acum domină concretul, amănuntele nesemnificative. Poezia se întoarce astfel la faptele cele mai simple și, complet desacralizată, recurge pe față la procedeele epicului. Se constată și în alte literaturi (în poezia tînăra americană) o revenire la poezia faptelor de viață, după ce versul s-a închis, mult timp, în propria solitudine.

Influențat sau nu de această tendință, Marin Sorescu încearcă o experiență deocamdată unică în poezia noastră, primejduită nu numai de prejudecățile noastre despre poezie, dar chiar de elementele cât se poate de prozaice cu care operează. Ce poate fi poetic în faptul că un țăran vine beat acasă și, infuriat de soacră, sparge tuciul, tigaia, străchinile, apoi se împrumută de la vecini până cumpără altele, sparte și acestea la o nouă criză de furie? Nu este nimic poetic formal în această banală întâmplare, dar ea poate căpăta un sens liric prin imperceptibila organizare a faptelor și limbajul (aici ironic și semnificativ) al relatării. „Schița“ umoristică surprinde o relație de viață de un comic absurd. Țăranul care distruge periodic avutul familiei și apoi se umilește cu sinceritate este un Sisif deplorabil și comic.

Astfel de amănunte intră în cărțile lui Sorescu și, puse la un loc, dau imaginea unui univers uman de o culoare extraordinară. O bătrână este alungată de nora sa de la cîmp și, ca să nu piardă ziua, bătrîna se duce să muncească gratuit la o rudă. Explicația ei este de o naivitate cutremurătoare: „Mă goni netoata, să nu secer pe locul ei, / Și era cît pe ci să pierd ziua, / Acum în toiul muncii.“ Bătrîna moare după un timp și nora iese înadins cu pînza s-o înălbească la fîntînă cînd moarta este dusă spre cimitir. Autorul nu comentează faptele, cititorul dă singur o judecată asupra lor și trage, acolo unde este cazul, un simbol mai general despre morala unei comunități țărănești. O femeie își omoară copilul în pîntece și preotul satului o pedepsește să mănînce un cot de pămînt. Femeia, superstițioasă, mănîncă, apoi face 14 copii (*Un cot de pămînt*). Stăncioaia mănîncă huma lipită pe casă (un personaj similar există în romanul lui Marquez!) și explică astfel deprinderea ei: „E bun, uite îmi vine mie așa un gust bun“ (*Gustul casei*). Tăierea porcului este un spectacol teribil în viața familiei din Bulzești. Un asasinat pe care copiii vor să-l prevină trimițînd porcul în lume, să haiducească:

„Cînd aflam mai din timp cînd cade ignatul, eu cu Ionică ne sculam  
În ziua aia mai devreme, și-l scoteam în vale pe la curul Grădinilor.  
Să se piardă în lume, să ia drumul codrului, pe Mătăsoaia, ca  
Haiducii.

Dar porcul venea de cum o auzea pe mama rîcînd ceaunul.  
O dată abia învășasem să fac literele și i-am trimis de cu seara  
Un bilețel, scris cu litere de tipar.  
I l-am pus în coșare.  
Mesajul era cît se poate de clar.

Guiț după ce-a-ntors la lumina lunii pe toate părțile  
Bucata aia de hîrtie cu pătrățele,  
A mîncat-o ca pe dovleac, fără s-o citească,  
Cum am văzut mai tîrziu că se întîmplă în drame, cînd impricinatul  
Nesocotește știrea de păzeală.  
După un ropot de plîns, biruia curiozitatea și setea de  
spectacol  
Ieșeam din casă, cu ocazia pîrlirii.“

Nicolae, fratele naratorului, trece pe furiș la adventiști, și mama, țarancă neclintită în credința tradițională, admonestează sever pe „schimnatic“ și-l readuce în comunitatea familiei. Schimnaticul suferă, se revoltă, apoi reîncepe să mănînce carne de porc și să muncească sîmbăta lăsînd credința și biserica pentru bătrînețe (*Schisma*). Secvența este admirabilă. Dealtfel, figura mamei capătă în *La Liliici* proporții mitice. Nicolîța, văduvă cu mulți copii, reprezintă legea morală neîndurătoare. Ea scoală de dimineață copiii care trebuie să plece cu vitele la pascut, hotărăște strategia muncii agricole, face educație cu varga în mină și suprimă din fașă tendințele de evaziune (ca în poemul citat mai înainte). În privința căsătoriei, morala ei este temeinică:

„Cînd auzea maica de vreo fată care se mărită  
Și nu vrea să se ducă la bărbat, zicea:  
«Fată, dacă bărbatul te duce  
Lîngă un gard, mături bine, migălești, stringi  
Și tu acolo, mături, împodobești cu sălcii, cu boji  
Și stai acolo. De dragul lui.  
Aia e casa ta, ce vrei?  
Să nu te măriți, dacă nu ești în stare să-ți placă tot.

• • • • •  
Și ce spuneam mai înainte:  
Să te ducă bărbatul lîngă un par  
Să zică: asta e casa noastră  
Și tu să stai acolo de drag.»“

*La Liliici* este o încîntătoare sfidare a retoricii tradiționale a poeziei. Este și o sfidare a lirismului modern care elimină epicul, anecdoticul și abstractizează de regulă simbolurile, închide mesajul și face din limbaj un cod pentru inițiați. Marin Sorescu întoarce mînușa acestei poezii și arată nodurile ei inestetice, pînza aspră a vieții elementare. Momentele tipice sînt trecute în niște pagini care nu fac nici un efort de a înfrumuseța faptele sau de a le trans-

figura cu ajutorul limbajului figurat. Limbajul este (vorba lui Ion Barbu) voit „prostesc“, de un rafinement, totuși, ce vine din folosirea abilă a orality. Lirismul vine din filozofia aspră și profundă pe care o exprimă aceste false decupaje. Filozofia, morala, tipologia unei lumi vechi care, în elementaritatea ei, are un sens înalt al existenței. O lume care trăiește în vreme mitică, fără sentimentul sacralului, și face fără să știe, ca păstorii și navigatorii greci, fapte ce vor intra în legendă.

*Descântoteca* (1976) exprimă erosul sorescian. În cărțile anterioare sînt puține versuri de dragoste, ironia nefiind cel mai bun regim pentru emoția sentimentală. Sau cel puțin așa ne pare nouă, celor obișnuiți să cerem versului erotic sinceritate absolută sau o prefăcătorie cît mai desăvîrșită. În *Descântoteca* ironia este, totuși, mai vie decît oriunde. Sub pomul ei se desfășoară o idilă relatată pe 150 de pagini. Idila trece prin toate fazele cunoscute, de la contestația dulce la beția simțurilor. Sîinii, spre care Văcăreștii abia îndrăzneau să privească, oțînd adînc și prefăcut, sînt pentru poetul ironist două morminte ispititoare în care se îngroapă și din care înviază:

„O stea m-a călăuzit la acești sîni,  
Ca la două, albe, mușuroaie cu minuni.  
Eu nu vin de la răsărit, ci de la apus,  
Dar tot aici steaua m-a condus.  
Îngenunchez la sîinii tăi, ca magul,  
Și nu mai pot de dragul lor, de dragul.  
În ei furnicile lucrează de cu noapte,  
Furnicile care dau lapte.  
Că este pace ori război afară,  
Retrase-n munți furnicile tot ară.  
Trebuie lucrat într-una acest lut,  
Unde e veșnic ceva de făcut.  
Ca la fîntîna cea de lîngă casă,  
Ce cumpăna în noapte și-o apasă.

Obrazul lasă să-l îngrop în sîni,  
Ca-n două mușuroaie cu minuni,  
Mormîntul din care, fără-a osteni,  
Voi învia a treia zi.“

Parfumul, părul dat pe spate cu cochetărie, starea [de visare („visălogeala“ — adică „visare cu pisălogeală — în gol“ — zice autorul), mișcarea coapselor, mărul cunoașterii, pierderea de sine,

oate simbolurile, mari și mici, ale eroticii tradiționale trec prin aceste versuri malițioase și tandre, lipsite de podoabele metaforei. Versurile trec ușor de la sugestia unui sentiment la reflecția asupra aceluiasi sentiment, altfel zis, „de la poezia *de dragoste*, la poezia *despre dragoste*:

„Seara e un cuvânt convențional,  
Pentru că depinde doar de noi  
S-o numim dimineață.  
Dacă treci meridianul  
Te trec eu în brațe dacă nu știi să-noți.  
Dai ceasul înapoi și ai alt timp,  
Tot convențional,  
Pentru că dacă mergi mai departe  
— Te duc tot eu —  
Și așa mai departe.  
Se schimbă ora, tabieturi,  
Numai dragostea noastră e cam aceeași  
Asta sînt sigur,  
Aș fi vrut și să probez,  
Să-mi bazez afirmația pe fapte.“

Greu de definit natura acestui eros ce bate atîtea cărări întortochiate pentru a i se șterge urma. Și mai greu de spus în ce constă *idealul erotic* al lui M. Sorescu, cum cerea critica veche. Cerebrală, poezia lui n-are în chip vizibil sentimentul naturii (alt punct de referință), nici nu propune un ideal de feminitate. Sorescu înfățișează fără solemnitate erosul bărbatului care simte nu numai bătaia inimii, dar și bătaia minții. Cînd nu iau înfățișarea acelei nesuferite eseistici uscate în marginea unui sentiment fundamental (unele partituri din *Descîntoteca* lui Marin Sorescu merg în această direcție!), poemele comunică acea stare mai complexă a spiritului tulburat de viața incontrollabilă a simțurilor.

*Trei dinți din față* (1977) nu este un roman liric, nu-i nici măcar un roman simbolic (altă variantă a lirismului în proză), este, pur și simplu, un roman de observație, scris limpede (cu strălucirea simplității) și cu o compoziție nesofisticată. Iritat, probabil, de inutila complicație a romanului de azi și de lipsa lui de epic, M. Sorescu scrie o carte cu o intrigă bogată (multe „coincidențe“, suspansuri, piste false) și încearcă să fixeze o tipologie verosimilă în ordine psihologică. Abuzului de introspecție și fragmentarism, autorul îi răspunde, programatic, printr-o narațiune nu zic liniară,

previzibilă, dar suficient de clară pentru a afla din primele pagini cine vorbește și a cunoaște, în continuare, care este esența dramei.

Drama iese din fervoarea cu care niște indivizi înzestrați, rătăcind în planul vieții, ratează și în artă. Val, sculptor, Tudor Frățilă, gazetar și prozator, Olga, femeie pasională și inteligență speculativă, eșuează dintr-o prea mare vitalitate interioară și din neputința de a trece de la gând la faptă. O posibilă explicație, dar este ea cea mai profundă? Val, fost miner, pictor de vocație alungat din institut pentru că prezentase ca lucrare portretul unei lăptărese teribile, Balița, este un spirit contestatar în neputință de a-și canaliza revolta în artă. Singura lui operă este statuia (capul) Olgăi, femeia stranie pe care o iubește și de care va fi părăsit încă din prima noapte, după o plimbare prin parcurile orașului. Statuia se sparge, și celelalte proiecte (un complex de volume simbolizând *Speranța*) sînt abandonate. Val se înecă (se sinucide?) în Deltă, unde se refugiase pentru a pedepsi o ezitare (a sa) și o trădare (a femeii). De la el rămîne, păstrat cu grijă de gazetarul Tudor (*martorul*), un mesaj într-o limbă inaccesibilă: babiloniana. Mesajul unei sensibilități superioare și al unei inteligențe care n-au aflat (sau au fost împiedicate să afle) calea spre realizare. Numai prietenia (Tudor) și iubirea (Olga) pot descifra într-o oarecare măsură secretul acestor cuvinte scrise, apoi, pe nisipul unei plaje pustii, în dezolarea cea mai adîncă. Însă iubirea și prietenia ajung tîrziu, omul care ar fi putut întruchipa *Speranța* în artă a unei generații părăsește în chip tragic viața.

Pînă să ajungem aici, parcurgem un roman cu un ritm precipitat și o intrigă, repet, de roman polițist. Olga este măritată, și soțul, Șandru, gelos feroce, își urmărește adversarul și încearcă de două ori să-l suprimă. Tînăra femeie are un moment de derută și încearcă să se sinucidă, dar, ca într-un film senzațional, o salvează părul ei lung, prins, în cădere, de o traversă a podului. Ieșind din starea de criză, Olga rătăcește pe străzi și este culeasă de Nucu Constantiniu, fante de Cluj, seducător de profesie. Olga suferă, zice prozatorul, de „complexul Ienăchiță Văcărescu“. Este, altfel zis, o *amărită turturea*, iubește pe Val, dar are presimțirea catastrofei și provoacă, din inconștiență sau disperare, un șir de drame. Ratează moartea, așa cum ratează — cu ardoare — în viață. Ea fuge de Val, fuge și de Șandru și cedează, din silă, lui Constantiniu.

Scena căderii ei este de mare subtilitate psihologică. Bărbatul este un escroc sentimental și nu ascunde acest fapt. „Sînt o victimă a eternului feminin“, se martirizează el și roagă cu lacrimi în ochi pe femeia din fața lui să-i facă hatîrul de a nu se îndrăgosti: „Te



rog frumos, dacă vrei îți cad în genunchi [...] să nu te îndrăgostești de mine“. Constantinii joacă rolul cinicului copleșit și „deschiderea“ lui nu rămâne fără urmări. Lucida, orgolioasa Olga cedează și, ironie a sortii, fugind de marea ei iubire, concepe cu un individ mediocru și vulgar.

Alunecarea femeii provoacă un lanț de întâmplări tragice, sporind numărul misterelor și coincidențelor în roman. Constantinii povestește, în timpul unei excursii în Deltă, aventura lui cu Olga, și printre ascultători se află soțul înșelat și logodnicul părăsit. Soțul pune mâna pe cuțit și spintecă (involuntar) pe seducător. Mai târziu, când Olga se întoarce acasă, Șandru, soțul, dă cu mașina peste... același Constantinii, așezat în calea tuturor. Seducătorul are o bogată biografie în spate și un fir al ei duce, pe o cale colaterală, la Tudor Frățilă, prietenul lui Val. Urmărind acest traseu, romanul se complică, apar personaje noi și întâmplări vechi. Acțiunea se mută, pentru oarecare vreme, în Iașul studențesc din anii '50, unde dăm din nou peste inevitabilul Constantinii. Tudor Frățilă, *martorul* păgubos, iubise o colegă, Diana Dălălău, căzută în mrejele lui Constantinii. După mulți ani, Tudor revede pe Diana, despărțită între timp de fatalul seducător, și vechiul sentiment revine. O altă fatalitate, de ordin social, împiedică însă brutal și această iubire. Pentru că scrisese un articol curajos, gazetarul Tudor Frățilă este eliminat din redacție de dogmatica Stoicescu și dat, în cele din urmă, sub false acuzații, pe mâna autorităților.

După Val, Tudor este al doilea *dinte* care cade. Centrul de greutate al romanului se deplasează de aici înainte spre destinul acestui tânăr incapabil să accepte „festivismul“ în literatură și ipocrizia în viață. Minte ascuțită și gură rea, Tudor devine, fără voia lui, *martorul* (și victima) unei generații ce are de înfruntat conformismul spiritelor dogmatice. Foarte vii, sub raport literar, paginile despre mentalitatea unei epoci, reprezentată, între alții, de Șandru, eternul director. Șandru crede că artiștii sînt niște paraziți, și dacă ei nu mai înnebunesc azi (sîntem în 1957), aceasta se datorează faptului că artiștii — explică el — „o duc prea bine. [...] Toți sînt grași și roșcovani și atît de sănătoși la minte încît nu uită să ceară mereu să li se mărească tarifele.“

Roșcovanii dau însă semne de angoasă. Un poet, Mitache, suferă de delirul persecuției și, într-un moment de criză, vrea să strîngă de gît pe prietenul său, Tudor Frățilă. Tudor însuși are nervi „cu clopoței“ (notează prozatorul) și se gîndește des la moarte. Atacat de psihopat, el nu opune nici o rezistență, mai înainte își băgase capul într-un butoi cu apă și numai mișcarea bruscă a unui

pește împiedicase o sinucidere monstruoasă. Nu s-ar putea zice că artiștii „sănătoși“ au un psihic de piatră.

Sarcasmul este arma lor de apărare. Revolta lui Val și a lui Tudor ia forma ironiei violente și a paradoxului. Într-o epocă în care și „dumnezeu depinde de contemporanii săi“, personajele lui Marin Sorescu fac tot ce pot pentru a rupe relațiile utile și a scandaliza spiritele pioase. Prozatorul, construind astfel de naturi spirituale, este în largul lui. Toate personajele din *Trei dinți din față* fac spirite și iau peste picior pe indivizii înverșunat mediocri și răi, ca Șandru. Există chiar un abuz de speculație în vorbirea personajelor și, de la un punct, subtilitățile nu mai pot fi urmărite. Val, Tudor, Adrian (ziarist, ca și Tudor), Olga sînt mereu în vervă și, în orice propoziție, ei introduc un paradox. Puțină banalitate în comunicare n-ar fi stricat în roman. Ideile mari s-ar vedea mai ușor și îmbulzeala cuvintelor mereu istețe n-ar mai întuneca desenul caracterelor. Inteligențele artistice trebuie să învețe să fie, uneori, prozaice. A oferi mereu șampanie spiritului poate să ducă la saturație.

Vorbele ingenioase sînt, în alte cazuri, la locul lor. O Ruxandra Cocean își împarte farmecele în lumea artistică și, tot ea, dă dovadă de o colorată cruzime în limbaj cînd este plictisită de cineva. Unui filozof care o omoară la telefon cu conversații despre Kant îi strigă enervată: „Ia mai lasă-mă cu Kantrafusele“. Prozatorul o numește, din cauza migrației ei prin atelierele pictorilor și a universalei competențe sentimentale și estetice, „un Vasari în fustă“. Vasari locuiește în podul unui spital și crede cu tărie că „toți bărbații sînt porci“, ceea ce n-o împiedică să-i frecventeze.

Romanul lui Sorescu este plin de asemenea personaje pitorești (rodul unei fantezii ironice), care acoperă spațiul epic și dau aceea impresie, foarte importantă pentru un roman, de mișcare și densitate a vieții. Este calitatea cea dintîi în *Trei dinți din față*. O carte în care (spre deosebire de altele, multe) existența nu apare golită de fapte, iar oamenii nu mai par a trăi într-un pustiu. Mișcarea lor este normală și, chiar dacă numărul coincidențelor este neverosimil de mare, impresia generală este favorabilă. Oglinda (celebră oglindă a romanului) se plimbă pe un drum întins și populat, reținînd cîteva destine și, prin ele, o lume de simboluri neconvenționale. Arta, iubirea, prietenia dintre trei tineri, alunecarea lor în tragedie, împlinirea neașteptată a vieții, libertatea de gîndire și eșecul sufletelor mîndre și al inteligențelor scăpărătoare într-o lume în plină metamorfoză — iată temele unui roman ironic și grav, scris cu strălucire stilistică de la început pînă la sfîrșit.

*Trei dinți din față* este un roman „intelectual“ nu pentru că este vorba de intelectuali și de dramele lor morale, ci pentru că se deschide spre problema inefabilă a talentului și vrea să analizeze o prăbușire care, în fond, nu se poate explica. Scriitor cu bune lecturi și cu un simț remarcabil al creației, Marin Sorescu nu explică mai mult decât trebuie. Naturile inefabile sfîrșesc în circumstanțe inefabile, după ce trec prin banalitatea aspră a vieții.

\*

Este de luat în seamă și eseistica lui Sorescu. În *Teoria sferelor de influență* (1969), spiritul se plimbă sprinten și sagace de la Anton Pann la Saint-John Perse și T.S. Eliot, comentînd lucruri cunoscute, dar și altele pe care le vede numai el. Reflecțiile despre structurile lirice ale baladei populare sînt originale, aceea, de pildă, de care s-a mai vorbit în critică, despre *locul* pe care trebuie să se ridice mereu o creație ce se surpă pentru a pune bazele alteia, într-o înlănțuire infinită. Ideea trece și prin capul lui Ioanide (G. Călinescu), tradusă în metafora succesiunii civilizațiilor, obligate, prin aceasta, să rămînă mereu tinere. Marin Sorescu are un mod particular de a dezvolta astfel de gînduri, el se apropie de un subiect mare fără complexe, fraza este incisivă și, apucînd o idee, o plimbă repede pe mai multe game afective, pînă ce, astfel încercată, ideea oricît de gravă se îmblînzește. În mituri, arhetipuri, el citește niște atitudini de existență simple, în folclor caută rafinamentele marii arte și pune un blestem anonim lingă blestemul sofisticat liric dintr-un poem de Ion Barbu. Poezia lui Saint-John Perse „hibernează“, T.S. Eliot scrie o poezie „în unghi drept“, adică limpede, Urmuz este un „divagaționist absolut“ și, pentru a-și întări judecățile, eseistul dă drumul fanteziei și creează analogii care fascinează spiritul nostru. În acest chip sînt scrise și articolele despre film, în care trebuie să căutăm nu atît o *estetică* a genului, cum ne îndeamnă autorul, cît o proză de idei cu definiții memorabile, rod al unei inteligențe ironice adînci și inventive.

*Starea de destin* (1976) cuprinde un număr mai restrîns de eseuri, între care unul (de aproximativ 60 de pagini) despre tragedia greacă. Marin Sorescu citește sau recitește niște texte și, în marginea lor, imaginația lui execută mișcări acrobatiche. Meditația este, cu toate acestea, profundă, formulele ironice nu trebuie să ne înșele asupra seriozității observației. Tragedia greacă este interpretată, de exemplu, prin ideea lui Camus, care și el o luase de la Hegel, despre legitimitatea, justificarea părților intrate în conflict. Eseistul român nuanțează această idee și dezvoltă în jurul ei o literatură de sugestii,

observații de amănunt, analogii fine care provoacă în noi acea bucurie greu de definit a spiritului în fața soluțiilor inedite în lumea ideilor.

Procedeul curent este punerea tragediei sacre în planul existenței comune, ceea ce vrea să zică a descoperi sursele mitului în faptele vieții. Clitemnestra pare, din această perspectivă, o biată femeie care, orbită de dragoste, ajunge la crimă. Oreste intră în ceea ce Marin Sorescu numește „starea de destin“ printr-un act de răzbunare și va fi la rîndul lui pedepsit în chip absurd. Încercînd să rezumăm ideile eseistului, vedem că nu putem, ele nu urmează un sistem de lectură și nu-și propun, în fond, să dovedească ceva foarte precis, bunăoară să dea o nouă interpretare a conceptului de tragic la antici.

Ideile ies din contemplarea liberă a tragediilor („parcă m-aș fi uitat la cer și, întîmplîndu-se să văd norii, n-am urmărit nimic cu ei, ci i-am lăsat să se desfășoare în voie“...), însă de tot liberă și gratuită contemplația nu este la Marin Sorescu, spirit caustic, cîrțitor în fața miturilor. El vorbește cu familiaritate de chestiuni pe care alții refuză să le privească direct în față din teama de a nu le întuneca mintea, ia de guler personajele sacre, bate pe umăr pe Eschil, Sofocle, Euripide ca pe niște confrăți mai vîrstnici.

După o frază lirică prin gravitatea, sublimul judecății, el pune o observație ironică, dintre acelea ce ne aduc teferi pe pămînt și ne dau curajul de a merge mai departe. Tragediile antice ies astfel pentru o clipă din înghețata lor solemnitate pentru a se supune gustului și vederilor omului de azi, intrat și el în altă „stare de destin“. Lui Marin Sorescu îi pare, de aceea, că Euripide „are psihologie și realism“ și, dacă mai ținem seama de numărul mare de răzbunări din piesele sale, se poate spune chiar (și M. Sorescu spune) că Euripide „e un pesimist ranchiunos pe lume și societate“, așa, ca Ionescu și Popescu, dramaturgi contemporani, membri ai Fondului literar. Sînt și observații mai serioase, aceea, de pildă, că locul corului este luat în dialogurile lui Platon de Socrate, dar gîndurile noastre nu rămîn prea mult în lumea aceasta de sublimități, eseistul ne aduce repede la o stare mai suportabilă de existență, căci iată ce scrie el în capitolul XII, intitulat *A rumega bine*:

„Totuși! Apariția filozofiei dialogate oare nu reia, poate mai diluat, intriga descoperită de Eschil în Prometeu ținuit pe stîncă și cu vulturul consultîndu-i măruntaiele? Personajele lui Platon sînt, în mare parte, niște mîncăi și ideile le vin stînd pe o rină. Singurul personaj de tragedie e Socrate, și tragedia lui, poate cea mai mare, a fost de a determina niște oameni sătui să gîndească.

«Gîndește, omule!», iată pe scurt toată dialectica socratică, ironia socratică, ironia sorții, pentru că, gîndind, Grecia se trezește fabricînd cucută.“

Eroi platonicieni care mîncă bine și meditează stînd pe o rînă, ca niște muncitori agricoli în timpul digestiei, asta pare la prima vedere o necuviință, o glumă prea groasă. Totuși, nu este așa, imaginea traduce într-un limbaj voit profan scena banchetului luat aici la propriu. Inteligența lui Marin Sorescu este de a nu stărui în comicărie și de a converti, la vreme, această isteție ironică într-o analiză profundă a tragediei antice. El nu distruge *obiectul* eseului, îl apropie doar și-l îndepărtează de privirea iscoditoare, *cusurgie*, însă în esență serioasă și constructivă. Eseistul pornește întii de la fapte, face, cu alte cuvinte, o narațiune critică, pentru a-și pune în temă cititorul, dar faptele fiind prea întunecate, eseistul abandonează după un număr de rînduri reconstituirea epică pentru a introduce propriile comentarii. „Bine că am scăpat de fapte“, zice el într-un loc, cu satisfacția omului care a avut de îndeplinit o muncă grea. Nu trebuie să-l credem, îl regăsim, dînd foaia, pe Marin Sorescu intrat pînă la gît în altă serie de fapte singeroase, din care încearcă să se salveze (și să ne salveze) printr-o propoziție ironică și cordială.

Obiceiul de *a da raita prin epopei* (este expresia autorului), pentru a vedea cum mai stăm, duce la scrierea acestor pagini speculative, hrănite de o fantezie comică și de o inteligență ce nu se teme de complexitatea operelor fundamentale. Pentru că s-a accentuat latura lor metafizică, pentru că s-a vorbit prea mult de inefabilul, sublimitatea lor, Marin Sorescu mută accentul și introduce în comentariu o familiaritate care pe unii poate să-i jeneze, pentru că, nu-i așa?, operele mari nu trebuie bagatelizate. Este însă un bun-simț, o știință a eseistului de a nu coborî analiza sub o anumită limită a verosimilului, de a nu stărui în *cîrtire* și de a reface, printr-o schimbare oportună a tonului, unitatea și măreția capodoperei. Asta dă încredere în comentariu și înlătură suspiciunea cititorului, îngrijorat să nu fie tras pe sfoară.

Tonul este de la început reținut în analiza pieselor lui Camus (*Camus și nevoia de imposibil*), totuși, eseul este mai puțin interesant decît altele. Ceva esențial rămîne deoparte, o latură importantă a dramaturgului francez (cu care, nu mai încapе vorbă, dramaturgul Sorescu are multe înrudiri) nu intră în atenția criticului Sorescu. Observația că personajele lui Camus „nu se simt bine“ și că operele lui „au gîtul ușor sucit spre imensitatea valurilor“ este agreabilă, dar nu spune prea mult. Stilul este mai liber

(apropiindu-se de tradiționala „bășcălie“ gazetărească) în comentariul la teatrul lui Alecsandri, pe care, altfel, Sorescu îl prețuiește. Putem compara pe Alecsandri și I. L. Caragiale cu două foi de ceapă strinse în jurul aceluiași bulb? Se poate:

„Dacă desfoiem ceapa dramaturgiei românești, opera sa și cea a geniului I. L. Caragiale sînt două foi care se împlinesc și se îmbucă, frățește și cu lacrimi în ochi.“

Dar să vedem dacă metafora este și profundă. Eu cred că este numai iscusită. Eseul despre *Ghilgameș*, ca și acela despre balada românească (*Pod peste mare și punte peste munte*), este de o remarcabilă finețe. Marin Sorescu știe să scoată dintr-un text vechi un mare mit și să-l actualizeze filozofic, dînd faptelor acea prelungire existențială care nu mai ține seama de spațiu și timp. Cînd în analiză apare o temă mai dificilă (aceea a *dublului*), care ar obliga pe eseist să deschidă un paragraf nou, apelînd la psihanaliză, el scapă ușor printr-o interogație jumătate serioasă, jumătate umoristică. N-are timp pentru subtilități freudiene sau n-are chef și merge atunci mai departe pe firul ideii de prietenie, esențială, de altfel, în epopeea *Ghilgameș*. În același fel sînt primite și alte opere (*Demonii*, *Craii de Curtea Veche* etc.) și, cu o notă anecdotică mai pronunțată, opera lui Brâncuși (*Brâncuși fără sfîrșit*): comentarii savuroase prin ingeniozitatea ipotezelor de analiză și puterea fanteziei de a fabrica argumentele doveditoare.

Complexă, sarcastică, lirică din loc în loc, tăgăduitoare în limite admise, eseistica lui Marin Sorescu este, în fond, excepțională.

Cînd un poet scrie teatru, este aproape sigur că piesele lui sînt niște metafore dezvoltate. Marin Sorescu face excepție, piesele lui nu intră în categoria incertă a *teatrului poetic*, deși, prin tensiunea ideilor și traducerea unor atitudini umane în simboluri mari, nu sînt lipsite de lirism și nici de dramatism. *Iona*, *Parcliserul* și *Matca* sînt opere dramatice în sensul nou, pe care îl dau termenului scriitorii moderni de genul Beckett sau Ionesco: *o cîntare spirituală*. Temele dezvoltate de aceste monologuri dramatice merg, pînă la un punct, în direcția existențialistilor (omul în fața existenței copleșitoare, revolta față de determinismul circumstanțelor etc.), însă Marin Sorescu nu face din moarte o problemă fundamentală și nu caută în absurd o eternă soluție de salvare. *Iona*, cea mai existențialistă dintre piesele sale, dă o rezolvare originală unui conflict ce s-a dezbătut și altădată pe scenă:

omul față în față cu moartea. Pentru Camus, individul intrat într-o situație de acest fel nu are decât o singură soluție, și anume să iasă cât mai demn din comedia existenței. „Sinuciderea — spune el — este adevărata problemă a filozofiei.“ A înfrunța voluntar moartea este un act de revoltă și, deci, de demnitate. E suficient un gest de împotrivire pentru ca omul să-și depășească condiția. Sinuciderea este, așadar, manifestarea unei libertăți interioare, o *eliberare* pe care numai firile cu adevărat puternice o pot încerca. Marin Sorescu dă, reluând această dezbateră, altă interpretare faptelor, făcând din revolta față de condiția imposibilă în care l-a pus existența adevărata problemă a unui individ. *Iona* intră într-o trilogie (împreună cu *Paracliserul* și *Matca*) sub titlul *Setea muntelui de sare* și alăturarea nu este gratuită pentru că, vom vedea numaidecit, o problematică unică leagă cele trei piese.

Piesele sînt, în fapt, niște parabole sub forma unor monologuri dramatice (în *Matca* monologul alternează cu dialogul), în care spiritul nostru poate citi mai multe lucruri. O tehnică a ambiguității, foarte răspîdită și ea în teatrul modern, face ca faptele să poată fi interpretate în mai multe feluri. Lucrul sigur este că *Iona*, *Paracliserul* și *Matca* propun trei soluții într-o dramă existențială unică, deși situațiile în care se găsesc indivizii diferă. *Iona* reia, știe toată lumea, o fabulă biblică, lepădînd-o de orice înțeles religios. Pescarul *Iona* este (în Cartea Sfîntă) pedepsit pentru infidelitățile față de porunca divină, fiind închis, ca într-o carantină, patru zile în burta unui pește, după care, pocăit, este eliberat. Pescarul lui Marin Sorescu stă de la început în gura peștelui, a trăi într-o stare amenințare este condiția lui de existență. Practică o meserie inocentă, dealtfel fără rezultate încurajatoare, *Iona* fiind ceea ce se cheamă un *păgubos*, un individ, cu alte vorbe, care ratează etern situațiile fundamentale. El pîndește peștele care întirzie să apară în năvod (*așteptarea* a ceva ce nu vine ne-ar putea trimite cu gîndul la Beckett!) și, pentru a evita o întoarcere rușinoasă, și-a adus de-acasă un acvariu cu pești docili, domesticiți (soluție ironică). Peștele nu apare, într-adevăr, și *Iona* intră într-o situație fără ieșire: este înghițit de-un pește enorm. Călăul potențial a devenit o victimă sigură, răsturnare numai prin ineditul circumstanțelor absurdă. *Iona*, pierzînd încă o dată, ajunge în pîntecele unui pește și singurul lui gînd este de a ieși la „clocotul mării“, de a reveni, altfel zis, la condiția dinainte. Locul unde a fost închis de destin nu-i stîrnește panică, nici

surprindere, întîmplarea intră, s-ar părea, în ordinea firească a lucrurilor. Marin Sorescu tratează absurdul în maniera cea mai realistă cu putință. Prizonierul face reflecții despre progres, psihologia generațiilor, urzește chiar planuri de viitor, trăind în absurd ca într-o situație normală. Intrarea în burta unui pește este, desigur, un ghinion (încă un ghinion), și omul nu este din această pricină disperat. S-a instalat în *anormalitate* și-și vede în continuare de treburile lui. Cea mai importantă este, desigur, *ieșirea*. O întregă problematică a ieșirii dezvoltă Marin Sorescu în aceste excepționale piese unde indivizii apar de la început instalați într-un *spațiu închis* ca într-un spațiu originar. În *Iona* locul împremuit este pîntecele unui pește; în *Paracliserul*, o catedrală în care nu vine nimeni; în *Matca*, o casă amenințată de potop; în altă piesă (*Există nervi*), o cameră ce e confundată cu un compartiment de tren etc. Faptul apoi că pescarul Iona e împins de soartă în burta unui pește sau că Irina, femeia ce trebuie să nască din *Matca*, are amintiri intrauterine ar putea stimula speculații psihanalitice. Reflecțiile femeii din *Matca* („ce am învățat acolo înlăuntru e că toate lucrurile sînt legate între ele. Și deodată m-am pomenit ruptă, dislocată, aruncată afară din lume [...] Mă născusem“) merg, în orice caz, în sensul teoriilor lui Otto Rank, deși nu credem ca dramaturgul român să fi consultat pe acest eseist care judecă toate faptele spiritului și toate gesturile elementare ale individului prin ceea ce el numește *traumatismul nașterii*. La Marin Sorescu considerațiile de acest fel sînt însoțite de obicei de ironie, ironia fiind, dealtfel, o soluție de a ieși din absurd, un mod de a depăși tragicul. Pescarul Iona nu are alt gînd decît să scape din cercul în care l-a introdus fără voia lui destinul, și prin *acțiune*, *faptă* (spintecă burta peștelui cu un cuțit) reușește să evadeze. Însă itinerarul nu se încheie prin acest act de violentare a condiției lui tragice. Peștele de care fusese înghițit este la rîndul lui înghițit de alt pește și, urmînd o lege inexorabilă, peștele din urmă este înghițit de un al treilea — sugestie, desigur, a unei existențe care se închide în altă existență, ca un cerc într-un cerc mai mare sau o capcană într-un șir neîntrerupt de capcane. Viața este o ierarhie de sfere pe care omul trebuie s-o străbată, minat de o voință aprigă de eliberare. Iona spintecă și al doilea și al treilea pește, convins că, în cele din urmă, o scoate la capăt („ies eu la liman“), capătul fiind o grotă pustie, într-un loc nisipos, murdar de alge. Orizontul este format de un șir nesfîrșit de burți, „ca niște geamuri puse unul lîngă altul“, și între ele, ca o insectă, individul ce voise să asculte mugetul mării:



„Sînt ca un dumnezeu — zice Iona — care nu mai poate învia. I-au ieșit toate minunile: și venirea pe pămînt, și viața, pînă și moartea — dar odată ajuns aici, în mormînt, nu mai poate învia. Se dă cu capul de toți pereții, cheamă toate șiretlicurile minții și ale minunii, își face vînt în dumnezeire ca leul, la circ, în aureola lui de foc. Dar cade în mijlocul flăcărilor. De atîtea ori a sărit prin cerc, nici nu s-a gîndit c-o să se poticnească tocmai la înviere!“

Imaginea omului prins de lanțurile cauzalității ne amintește de o sculptură a lui Pevsner care figurează, într-un labirint de fire suprapuse, raportul dintre individ (în opera citată: un *ou*) și circumstanțele existenței. Însă prizonierul acesta de preț nu încetează să mediteze la condiția lui și, prin simplul fapt că își asumă responsabilitatea destinului său, el își depășește condiția de victimă. Pescarul, ca toate personajele lui Sorescu, nu este strivit de existență, și prin aceasta (sînt și alte elemente) el depășește soluția din teatrul absurdului. Iona, ieșind dintr-un *spațiu sufocant*, descoperă un *orizont* dominat de alte obstacole: burțile enorme pe care ochii spiritului, în de dorința de a fi liber, nu le poate străbate. Înțelegem, din toate acestea, că pescarul a intrat în alt cerc și că Universul este un fel de pilnie dantescă. A trăi în această lume de determinări circulare este marele eroism al omului. Problema esențială, pentru Iona, nu este sinuciderea: „Problema e dacă mai reușești să ieși din ceva, odată ce te-ai născut. Doamne, cîți pești unul în altul [...] Cînd au avut timp să se așeze atîtea straturi?“ Esențial este deci a înăuntrul acestor straturi, căci a *exista* este fapta cea mai bravă a omului încercuit de legile existenței. „Toate lucrurile sînt pești, observa iluminat Iona. Trăim și noi cum putem înăuntru.“

Finalul piesei tulbură această idee. Trezit din amnezie, Iona își reamintește numele, își recapătă, altfel zis, identitatea și, odată cu ea, conștiința eșecului: „Iona, eu sînt Iona [...] Și acum, dacă stau și mă gîndesc, tot eu am avut dreptate. Am pornit bine. Dar drumul, el a greșit-o. Trebuia s-o iau în altă parte [...] E invers. Totul e invers. Dar nu mă las. Plec din nou. De data asta te iau cu mine. Ce contează dacă ai sau nu nevoie? E greu să fii singur.“

Această altă parte ar fi calea profunzimilor. Iona își spintecă burta cu cuțitul strigînd „răzbim noi cumva la lumină“, lășînd sfîrșitul acestei admirabile piese deschis mai multor interpretări. Căci vorbele pline de speranță au în spatele lor un gest ce le anulează. S-ar putea spune — și faptele au fost judecate în acest mod — că spintecarea pîntecelui nu-i decît un gest de eliberare

în plus, un efort suplimentar de a ieși dintr-o situație fără ieșire, înfrângând un nou cerc, unul din numeroasele cercuri care, negreșit, îl așteaptă. Importantă ar fi, în acest caz, dorința lui de a nu se lăsa învins, moartea voluntară fiind un gest simbolic: un nou capăt de drum și nu un sfârșit, o tentativă nouă a individului de a-și lua în stăpânire destinul și de a-și infringe condiția.

Care este acest drum și unde duce el, dramaturgul nu mai spune. Piesa se încheie la acest punct, lăsând loc jocului liber al speculațiilor. Adevărul este că textul poate fi citit și altfel, căci numai în plan simbolic înfigerea unui cuțit în pînțece poate fi începutul unei noi aventuri în cercurile interioare ale spiritului. Gestul poate semnifica și altceva, o ieșire (o soluție) în sens existențialist, la capătul, totuși (și în acest punct Marin Sorescu se desparte de veritabilii existențialiști!), unui îndrjțit efort al eroului de a nu-și accepta condiția tragică.

Pentru aceasta el uzează de două arme: *curajul* (în care intră și o mare putere de abstragere, o inocentă măreție) și *ironia*. La Beckett, omul se apără în fața morții cu vorbele. Cuvintele constituie singura salvare, ele fac ca *timpul să treacă* și termenul fatal să se apropie. Marin Sorescu dă individului mai multe șanse, și una dintre ele este ironia, care înseamnă o distanțare, un început de stăpânire a obiectelor terorizante.

*Paracliserul* debutează tot cu o așteptare, locul de veghe fiind acum o catedrală unde un individ curios, coborît parcă dintr-o pinză de El Greco, stă neclintit, hieratic, cu o luminare în mână, și se uită fix la ușa ce nu se deschide niciodată. El are deja conștiința inutilității gestului („aici nu mai intră nimeni“), timpul s-a golit, pentru el, de durată, încît *așteptarea* pare mai degrabă un reflex din altă existență, existența *din afara* acestor ziduri și din altă vîrstă morală. Paracliserul s-a fixat de mult *înăuntrul* acestei catedrale noi pe care încearcă s-o *innegrească* cu fumul credinței lui. Precizarea din text că este vorba de ultima catedrală și de ultimul paracliser dă o notă de mister expresionist, însă faptele capătă alt înțeles îndată ce aflăm că paracliserul se închisese voluntar între pereții unei clădiri ce nu servește, în fond, la nimic. În *Iona*, individul este împins în spațiul unei singurătăți absolute de o lege din afara lui, în *Paracliserul*, personajul s-a închis singur într-o iluzie. O reclusiune, așadar, consimțită, o singurătate voluntară în interiorul unei idei (credințe) din care individul nu se grăbește să evadeze! O tentativă de ieșire există, totuși, și aici, dar *în sus*, pe calea spiritului.

Dar să vedem elementele piesei. Bizarul paracliser, izolat benevol într-o catedrală uitată, îndeplinește cu osîrdie o muncă măreață

și inutilă: afumă pietrele goale pentru a le da patină, vechime. În această acțiune el pune multă credință și meticulozitate, vorbind în acest timp cu sfinții de pe pereți, într-un limbaj ce amestecă în chip curent planurile, vîrstele, situațiile. Proiectul este dificil, aproape imposibil, și, prin enorma lui gratuitate, sublim. Gîndul ne duce de îndată la eroul unei epoei cunoscute. Ca și acela, paracliserul este eroul unei iluzii, trăite cît se poate de realist, lumesc. Crede în misiunea pe care și-a asumat-o și o duce la capăt cu prețul sacrificiului. Cînd ultima luminare se stinge, el își aprinde veșmintele (e vorba, firește, de un simbol) pentru a înnegri fișa de zid care a mai rămas. Paracliserul a devenit un rug, trupul s-a mistuit în focul credinței lui și ultima replică arată un spirit împăcat: „O să-l las să ardă... pînă la capăt... Așa, de sufletul meu... Așa... de sufletul... meu.“

Sînt în acest text plin de subtilități și ironii, ce alternează cu replici pline de cel mai adînc dramatism, mai multe serii de simboluri. Văzînd sfîrșitul piesei, ne dăm seama că faptele paracliserului au un sens mai înalt și că metaforele ce plutesc ca frunzele pe o apă turbure participă la o arhitectură coerentă a imaginarului. Simbolul, mai întîi, al zidurilor afumate. Pentru ce, ne întrebăm, vrea paracliserul să înnegească pietrele catedralei? O primă sugestie ar fi că omul, obsedat de o existență transcendentă a lucrurilor, și-a ales o muncă (o cale de ispășire) deliberat dificilă pentru a istovi o dorință aprigă de creație. Paracliserul se supune de bunăvoie unei torturi mai subtile („există, spune el, o voluptate a epuizării. Ce extraordinar trebuie să se simtă lămia bine stoarsă“), căci a afuma o biserică în care nimeni nu intră întrece sugestia pe care o poate da întinderea corpului pe un pat de cuie sau condamnarea la un îndelung post negru. Însă simbolul are și alt înțeles, după noi mai important decît primul. A afuma pietrele unei catedrale înseamnă a-i da o istorie, o tradiție, a pune în spatele unui obiect simbolic (catedrala) o vechime care să întărească ideea de durată și de durabilitate. Obsesia paracliserului, exprimată dealtfel în mai multe replici, este că sîntem oamenii unei singure generații, că biserica în care s-a închis este, în raport cu altele, prea nouă și deja abandonată, ignorată. Grija lui de a întări, printr-o operație de accelerare a semnelor, istoria, vechimea edificiului capătă în acest caz o semnificație de ordin mai general.

*Paracliserul* sugerează și o soluție în conflictul ce opune, cum s-a văzut, omul și existența în piesele lui Sorescu, și anume soluția spiritualistă. Omul vrea să termine o ctitorie, pornind disciplinat, modest, de jos în sus, urcînd treaptă cu treaptă spre săgeata care arată ca un deget întrebător. Ca psalmistul arghezian, el vrea un

semn, iar semnul divinității întârzie să apară. Paracliserul piere mistuit de propria pasiune.

Sînt și alte elemente care sugerează, în text, direcția acestei eliberări spirituale. Marin Sorescu este un scriitor profund, și pentru a impune o idee uzează de toate subtilitățile limbajului. Încă de la început sintem, de pildă, avertizați că „adevăratul drum [este] *în sus*“ (s.n.). Faptul, apoi, că afumarea zidurilor se face de jos în sus și este pe punctul de a se încheia în clipa în care paracliserul ajunge la săgeata ce se înfige, interogativ, în infinit arată o direcție a imaginarului și, negreșit, sensul acestei meditații profunde. Amănuntul apoi că *paznicul mut* începe să strice schela în timp ce paracliserul se află sus, aproape de scopul operei lui, poate fi, de asemenea, plin de semnificație. Trimiterea la *Meșterul Manole* — Simblul creației ce impune o ispășire, o implicare totală și o experiență irepetabilă — nu este fără temeii. Și pentru că am vorbit de paznic, să reținem că el poate traduce, ca și cei doi pescari care își poartă cu resemnare și în tăcere birnele în *Iona*, o idee despre imposibilitatea eroului de a comunica. O replică reluată adesea în teatrul lui Sorescu este: *trebuie să mă descurc singur*.

■ Legătura cu Iona se vede acum mai limpede. Individul suferă, în prima piesă, rigurile unei cauzalități exterioare, în *Paracliserul* drama se desfășoară în lumea interioară a spiritului. Posibilitatea altei eliberări, exprimată de pescar, este urmărită aici sub forma unei fabule simple într-un cadru aproape realist. Absurdul, spiritualul, simbolicul se insinuează treptat în chipul cel mai firesc ca o emanație lentă și irezistibilă din interiorul faptelor obișnuite. S-a spus despre teatrul lui Ionesco că tema lui cea mai profundă este metamorfoza. Literatura lui Marin Sorescu (poezia și teatrul) are ca temă privilegiată inserția absurdului în viața de toate zilele. Tragicul, starea de criză ies din această confruntare permanentă între un spirit care concepe rațional și realitatea care fabrică neîncetat *irealități*. Așa se explică și starea de inocență în care trăiesc personajele soresciene, liniștea cu care ele acceptă neobișnuitul, curajul lor de a îmbrățișa și de a trăi iluzia, condiția de excepție.

În *Matca* ni se propune o altă soluție în acest etern conflict, și anume, cum zice infatigabila, optimista Irina (eroina piesei), înfrățirea lucrurilor începute și care trebuie duse la capăt, „solidaritatea lucrurilor gravide“. Simbolul piesei se luminează mai bine în dialogul dintre tatăl ce trebuie să moară și fiica în situația

iminentă de a naște. Dialogul, ca întreaga desfășurare a acestei profunde parabole, se desfășoară sub semnul unei amenințări teribile: potopul. Irina, tinăra învățătoare într-un sat impresurat de ape, așteaptă să nască, tatăl ei și-a pregătit din timp coșciugul și, instalat în el, așteaptă liniștit moartea, neezitând, în acest timp, să dea sfaturi fiicei care trece prin durerile facerii și s-o certe pentru ceea ce omul simplu și onest crede a fi fandoseală intelectuală:

„Ei, ce e gălăgia asta?... Nu, nu mori... Dar ți-e mai greu, că ești intelectuală... De-aia ți se pare apa... peste mină... Bunică-ta se ducea cu mîncare la oameni pe cîmp... și cînd venea acasă, se-ntorcea cu plodu-n baniță... Îl aducea-n baniță în cap, printre oale... linguri... Îl făcea la umbra vreunui mărăcine, pe unde-o apuca... Naștea urgent... în vreun tufiș, ca dihăniile. Așa a făcut paisprezece... Eu sînt al treisprezecelea...”

Cele două procese fatale se îndeplinesc, tatăl moare, nepotul se naște, și în această simetrie se poate citi (și lectura este în sensul voit de autor) ideea de continuitate, de solidaritate a vieții pe deasupra circumstanțelor. În casa invadată de ape, copilul doarme pe coșciugul bunicului, și mama, în fața atitor probe ale morții, rămîne senină și demnă, cu conștiința datoriei duse la capăt: „Balena a făcut totul. S-a simțit pînă la sfîrșit răspunzătoare de soarta celui pe care Dumnezeu i-l sădise în pîntece. L-a depus teafăr pe uscat. Uscatul era un coșciug.” Ea moare ținînd deasupra apelor pruncul care continuă să respire.

*Matca* este, se înțelege numaidecît, o dramă a singurătății mîndre și curajoase, a solidarității și continuității în ordinea existenței. Un poem al vieții și al morții care se condiționează și se întretaie: „Moare un om — spune tatăl cuprins deja de negurile morții — dar asta nu-nseamnă că s-a isprăvit lumea”. „Una peste alta viața e frumoasă[...]. Trăim bine... de bine, de rău, trăim bine... [...] Totul va fi bine, din ce în ce mai bine. Ne refacem cît ai zice pește...” meditează învățătoarea înconjurată de puhoai, preocupată, cum spune ea într-un loc, în egală măsură de *fiță* și de *cosmos*, de datoria sfîntă față de cel pe care l-a adus pe lume și de lumea dinafară care și-a pierdut echilibrul.

Piesa este o parabolă modernă a potopului (a dizlocării, a *ruperii* Universului) și o parabolă, în același timp, a încăpățînării de a exista. Simbolul din *Iona* este dezvoltat, aici, mai sistematic și cu elemente normale de literatură. Cîteva semne tulbură, totuși, această *normalitate* a piesei. Un tînăr stă într-un pom ținînd în

brațe logodnica moartă de câteva zile (desen chagalian), niște măști (spirite, ursite) confundă pe cel mort cu cel născut și fac proocrii sumbre, apoi dispar călare pe ciomege. Rostul măștilor este mai puțin limpede în structura unei drame puternice, deasupra, indiscutabil, altor opere scrise la noi pe această temă. *Pluta meduzei* și *Există nervi* sînt mai aproape de genul comediei. Dar să nu ne înșelăm: „Comicul fiind o intuiție a absurdului — spune un scriitor contemporan — mi se pare mai disperant decît tragicul“. La Marin Sorescu, ele, în orice caz, se pîndesc, se adulmecă, se cheamă unul pe altul, satira cea mai atroce se pierde într-o umbră tragică și invers. În *Pluta meduzei* este ridiculizată tentativa de *cucerire a cosmosului*, toată știința specialiștilor fiind aceea de a urca în copac un *cățărător* cu niște aparate care nu funcționează niciodată. Ideea sacrificiului necesar (în fond inutil) și demagogia ce crește în marginea acestei idei ar fi tema mai profundă a piesei. În *Există nervi*, un profesor, specialist psihiatru, susține că oamenii sînt pesimiști din ignoranță, nervozitatea, disperarea putînd fi vindecate prin autosugestie. El concepe o lume populată de „atleți ai calmului“. Un mărunt slujbaș, Ion, propune să se codifice țopăitul ca unica formă, obligatorie, de mers, niște femei iau o cameră drept un compartiment de tren și călătoresc într-o direcție pe care n-o cunosc etc. În dialogul rupt, voit confuz, de factură ionesciană, răzbat și sugestii mai subtile privitoare la însingurarea individului și la mijloacele lui (aici derizorii) de ieșire dintr-o stare de veselă alienare.

În raport cu *Iona*, *Paracliserul* și *Matca*, aceste comedii inteligente, tăioase, sînt mai puțin importante pentru că vrea să fie, și ceea ce este, cu adevărat, teatrul lui Marin Sorescu: o meditație excepțional de profundă asupra condiției omului modern.

## MIRCEA IVĂNESCU

Procesul de disoluție a schemelor poeziei tradiționale atinge, probabil, punctul extrem în versurile lui Mircea Ivănescu (n. 26. III. 1931), cu obstinație prozaice, fără culoare și fără muzicalitate. Nimic din ceea ce știm despre lirică nu aflăm aici. Marile mituri, patetismul subiectivității, în fine, toate atitudinile specifice poeziei de totdeauna sînt excluse. Într-un volum de versuri (*Alte poezii*, 1976), dacă întîlnim două-trei metafore, și acelea folosite pînă la banalizare de alții: „păianjenii gîndurilor“, „elefantul alb al unei dorințe“. Imagismul, procedeul obișnuit de contestație a literaturii vechi în avangarda noastră literară, este, prin urmare, îndepărtat de Mircea Ivănescu ca fiind lesnicios. Poezia rămîne, atunci, „cu toate coastele goale“, cum zice T.S. Eliot, o vorbire interioară, monotonă și fragmentară ca experiența pe care o exprimă. Iar experiența indică nu o incitare a sensibilității, ci o imensă oboseală. Poezia iese din senzația *absenței*, a golului ce se deschide între obiect și subiectul ce îl observă.

Spunînd toate acestea, sîntem conștienți de sofismul în care ne-a atras inteligentul poet. Senzația de vid este o altă formă de a sugera *prea plinul*, *absența* reprezintă reversul unei *prezențe*, și vorbind de cea dintîi, căutăm să scăpăm de obsesia celei din urmă. Simbolul este întors, și poetul subliniind inconsistența relațiilor dintre lucruri, nu face decît să întărească sentimentul existenței lor. Aflăm un subtil mecanism în toate aceste schimbări de planuri, și Mircea Ivănescu, om învățat și artist complex, în ciuda indiferenței pe care o arată față de *artă*, știe să-l utilizeze cu iscusință. Depoetizînd versul, el încearcă să-i dea o vigoare nouă prin transcrierea directă a stărilor de spirit în în-lănțuirea lor normală. Aceasta este, în fapt, poezia sa: jurnalul unor stări de spirit, notarea fără artificiu literar (afară doar de artificiu în-lăturării oricărui artificiu!) a unor senzații ce ies din contactul cu obiectele trecute în memorie. Poemul nu tinde spre o

recuperare a lor, dimpotrivă, el devine un exercițiu de eliminare, din depozitul memoriei, a amintirilor legate de o casă, o stradă, o după-amiază blândă etc.

Cu aceasta revenim la problema substituirii de care am vorbit, și este locul să spunem că Mircea Ivănescu este un spirit complicat care îmbrățișează cauza banalității. În *Poeme* (1970), el face cronică unui personaj fantastic — Mopete — și a prietenilor lui, la fel de ciudați, V. Înnopteanu, tinăra Nefa, doctor Cabalu El Midoff, bruna Rowna etc. Aceștia nu fac nimic scandalos: beau în cârciumi obscure, filozofează, se bîrfesc, se plimbă însoțiți de o bufniță blondă, simbolul rațiunii. Mopete citește romane polițiste, conduce acasă pe tinăra Nefa sau scrie poeme despre Mopete. Are despre el ideea că este un spirit independent, însă bufnițele îi pîdesc gesturile. La bufetul „Termita“ („de departe cel mai mare bufet“ — să se observe limbajul boemei actuale!), Mopete meditează la lucruri, voind a scăpa de amintiri printr-un fel de terapeutică a închipuirii. Plăcerea lui este de a fantaza în marginea absurdului, însă desenele sînt sistematic împiedicate să ia o înfățișare suprarealistă, ca la Urmuz, de pildă, printr-o bruscă revenire la logica obișnuită a lucrurilor. Un exemplu: Mopete iese în grădina orașului să-și plimbe cîinele lui personal — „un cîine de aer“. Sintem, pînă aici, în plin absurd. Însă sugestia ce urmează este că acest cîine există și, burghez de treabă, Mopete nu-și îndeplinește decît sacra datorie de a-l scoate la plimbare. E vorba, așadar, de o tehnică poetică. Tehnica constă în a da iluzia vieții curente într-o existență fantastică, absurdă prin discontinuitățile ei, și de a frîna, în același timp, zborul închipuirii printr-o autoironie insistentă.

Mircea Ivănescu pare a se amuza relatînd epopeea unui individ banal, însă, de la un punct, poemul capătă accente grave și masca nu mai poate ascunde tragedia. Cele mai profunde, sub raport liric, din aceste năzdrăvane poeme mi se par acelea (în maniera lui Morgenstern), cu o notă funambulescă mai pronunțată, din ciclul: *Animale heraldice*:

„v înnopteanu se plimbă de mîină cu un animal ciudat —  
e un psicline, care pe cîmpul heraldic  
se exprimă prin laba ridicată spre cerul baltic  
și prin gestul cozii înălțate într-un întortochet  
tirbușon, lui v înnopteanu îi place



să umble cu pisicținele lui — pe nume benone —  
și uneori să-l și fluiera — căci pisicținele este afone  
și trebuie de mic deprins cu modulațiile, îi face  
plăcere și pisicținei să-și simtă laba lui baltică  
strinsă în mina puternică a lui v înnopteanu  
și să meargă cu el în câte o plimbare heraldică.

(de fapt, pe blazoanele cu litere gotice, rune,  
și cimpuri de azur și cu flori pe care v înnopteanu  
nu le ia nu  
le ia în serios — pisicținele nici n-aude unde  
se-ascunde).“

Iată, acum, broscoporcul, alt animal heraldic, un fel de geniu  
al indolenței:

„Broscoporcul se mișcă atât de încet prin iarbă  
încît prietenii tatălui lui vasilescu era să calce pe el  
cînd a trecut cu v înnopteanu, cu malvida și cu acel  
tînăr trecut care nu încetează să o soarbă  
din ochi pe domnișoara malvida, broscoporcul e gras  
căci își merită numele — și trece prin luxurianta  
vegetație de sub brazi — și planta

pe care v înnopteanu o miroase îl acoperă, tînărul  
cel retras  
care o fixează obsesiv pe domnișoara malvida se  
simte observat

de ochiul broscoporcului țintit spre el bulbucat  
și nu prea se simte în largul lui.

În schimb, prietenul lui vasilescu, care  
a organizat această plimbare,  
simte cu plăcere pe frunte vîntul muntelui.“

Se simte, aici și în alte poeme, modelul urmuzian, în seriozi-  
tatea — mai întîi — cu care poetul vorbește despre faptele cele  
mai nefirești și în plăcerea, în al doilea rînd, de a banaliza noțiun-  
ile sublime. El Midoff bea ceai la bufetul „Copaia“ și gîndește  
la esența lucrurilor. În alt loc de reflecție — bufetul „Nurca“ —  
Mopete se cufundă în apele conștiinței de sine. Un poem se nu-  
mește *tratat despre așteptare* și în el este vorba de prietenul tatălui  
lui Vasilescu (alt personaj-simbol) care așteaptă o vizită, prilej  
de a medita asupra însingurării. Poemul pare a fi stenograma unei  
convorbiri lejere. E vorba, într-un loc, de Jean-Paul Sartre,

de Ruskin, de timpul lăuntric, de viața interioară, de spațiu și timp, de pisicine (încă o dată), cracomur, rinocolul, e vorba — pe scurt — despre orice: poemul dă impresia unei plaje întinse care primește sfărîmăturile unei corăbii.

Sub învelișul complicat al parabolei se ascunde, în fapt, un liric înspăimîntat de lucruri și copleșit — cum se va vedea mai bine în cel de al doilea ciclu al volumului (*Poveste de iarnă*) — deangoase. Poemele de aici adoptă un limbaj mai direct și sint, în majoritate, niște timide elegii erotice. Ele iau înfățișarea unei cronici — cronica unei vieți pustii, în decorul unei camere închise. Simbolul din urmă revine în versurile lui Mircea Ivănescu. El sugerează teama de reclusiune:

„Setea de arbori — în camera aceasta, printre  
lemnele moarte  
ale mobilelor — și împingînd la o parte  
aburii nevăzuți, care se urcă, și înfășoară  
cu timp mai greu tot ce este în jur — însă această  
sete de arbori, de lemn viu, cu surpate  
vene prinzîndu-se în cerc — dorința de a te lipi  
cu obrazul, de acum încolo, de scoarța uscată —  
Setea de arbori — adică de ființări inlemnite,  
pe care s-o simți, mișcîndu-te printre chipuri  
alunecoase  
și calde — setea de ceva nemișcat, de care  
nici nu te poți despărți.“

Spre sfîrșit, poetul revine la comentariul autoironic, traduce în franțuzește o parte din versuri și — spre a duce bufoneria pînă la capăt — explicitează textele dinainte. El face nu numai cronica sensibilității lui, dar și cronica acestei cronici. Adoptă, în acest sens, rolul unui regizor și propune organizarea mai multor spectacole pe o temă unică. Obiectul acestei dizertații în versuri (spre a fi în nota poemelor) este, acum, spațiul, sau mai bine zis relațiile dintre personaj (stăpînul camerei) și obiecte. Aparatul de luat imagini revine asupra aceluiași elemente fără a descifra semnificația lor mai adîncă. Cel închis face de zeci, de sute de ori drumul de la fereastră și — invers, strecurîndu-se, lunatic, printre lucrurile înstrăinate. O sugestie, iarăși, a reclusiunii și, totodată, a înstrăinării de obiecte. Asistăm, în acest chip, la o reprezentare fără sfîrșit, în care eroii sînt încăperea (cu lucrurile în ele însele), Fata, El (poetul detașat, obiectivat) și, din cînd în cînd, un grup de ființe nemișcate, spectatorii unui spectacol dezolant. Și aici

lirismul vine nu din ceea ce spune poetul, ci din ceea ce ascunde. Sensibilitatea lui Mircea Ivănescu este — nu cred a mă înșela — aceea a unui simbolist întârziat, rușinat a-și purta tristețea pe față.

În poemele sale nu se petrece nimic memorabil, o deșteptare dimineată într-o cameră de hotel, un geam prin care se văd o stradă obișnuită și niște obiecte fantomatice ce-i trezesc în minte vechi întâmplări. Atît. Mergînd pe urmele lor, poezia vrea să le șteargă. să purifice spiritul, să-l elibereze de toți *ido ii* trecutului. S-a vorbit de proustianism invers la Mircea Ivănescu. Există, cu devărat, în versurile sale un lirism al întoarcerii, o trăire fără bucurie a timpului revolut, dar mai puternică mi se pare senzația de gol nesfîrșit, de tăcere împietrită, de singurătate mahmură. Din consemnarea, fără nervi, fără patos (ca la Bacovia) a acestor stări iese originalitatea poeziei. Într-un loc (*Alte poezii*, 1976) Mircea Ivănescu vorbește de o „greață a stărilor“, de „mișcarea unei stări de spirit“, „închipuire pustie“ etc., și din aceste formule trebuie să înțelegem că intenția lui este să noteze nu fructul unei meditații: reverii, ci însuși procesul meditației, reveriei. Așadar, nu starea de spirit ca atare, ci doar metamorfoza ei, nu gestul lăuntric, ci „așteptarea la marginea gesturilor lăuntrice“, și, încă o dată, nu senzația de lumină, de frig, ci „spaima luminii de atunci“, „ființa clipelor de atunci“ etc. Se poate ușor deduce că Mircea Ivănescu operează cu niște imponderabile și că lirismul lui imaterial vrea să evite pe cît posibil atît poezia de conceptualizare a simbolurilor, cît și poezia de emoție directă. Tehnica amintirii permite această deplasare într-un timp nedeterminat și într-un plan în care obiectele își pierd consistența fizică. Cele mai multe poeme sînt niște fapte vechi observate cu o acuitate nouă, într-o stare de spirit imprecisă, între înstrăinare, resemnare și tristețea neîmplinirii. Faptul că toate aceste întâmplări banale s-au întîmplat arată și o dezamăgire a spiritului în fața implacabilului, dar dezamăgirea nu ia forme puternice, totul se desfășoară într-un registru minor:

„Înfrîntă lumină și obsesiile mele, demult,  
răsturnate într-o lume a sunetelor închise  
pe zidurile oarbe, la care să stau privind, fără vorbe,  
și fără puterea de a le mai urmări sunetele sparte.  
Destrămări ale timpului, și care să-mi șerpuiască urît  
de sub degete — și chinuitoarea lumină de atunci  
acuma însemnînd altceva — destrămare imperială  
a timpului cînd privești o ființă, și se sfîrîmă  
privirile, și nu mai au continuare. Și ce mai încerci

să ridici în mâini sunt dire de fum și cu arse  
contururi — și cu lumina de calcinare imperială  
arzînd pe o față, coborîndu-i în păr — și coborînd  
pe umerii celor din jur cînd își întoarce fața cu multă  
lumină  
spre ei.“

Poema se cheamă *Inserare de amiază* și, la prima vedere, am putea crede că este vorba de un impresionism spiritualizat, de un „discuționism“, cum spunea cu alt prilej G. Călinescu, inspirat de o senzație complexă și difuză. Lumină, obsesii, sentimentul de destrămare a timpului, impresia de suspendare a ființei între două realități și două timpuri, iată elementele cu care operează aici Mircea Ivănescu. În toate poemele lui apare un zid sau un geam, în orice caz un *obstacol*, un spațiu care împiedică fuziunea între cele două realități. „Între ceea ce este acum și ceea ce ar fi putut fi / înainte, în urmă, este un geam gros“, zice el undeva. Trecute prin acest geam gros, obiectele, întâmplările vechi, stările de spirit se deformează, necunoscutul devine și mai necunoscut, lumina scade și se îngustează, *ființa* (enigmatică ființă din versurile lui Mircea Ivănescu) pierde într-o profuziune de nuanțe. Ea trăiește după-amiezi confuze, ore slabe, incerte, închisă într-o cameră, sau între dealuri și percepe „sunetele care se alungesc“ și alunecă printre degete, limpezimile de afară, gesturile care trec prin nemișcarea timpului, lumina ce spală zidurile murdare ale burgului etc. Prezența lecturii (a închipuirii) și a altui timp (amintirea) complică această reverie. Poetul amestecă timpurile, emoțiile, ezită între *atunci* și *acum*, între impresia vie și amintirea ce stăruie, evitînd să ducă confesiunea pînă la capăt. S-a întîmplat ceva, înainte, dar nu știm ce, o necunoscută trece pe stradă, dar necunoscuta de acum nu este decît amintirea alteia care s-a pierdut pe un drum ce duce în amintirea de acum... În astfel de subtilități își îmbracă gîndul Mircea Ivănescu, poet al nuanței și al stărilor pure, obsedat de relativitatea lucrurilor. Poemele sale exprimă o mare teamă (prin persistența senzației ca atare) de inconsistență, un sentiment neobișnuit al destrămării în ordine interioară:

„Descrierea unei amieze — un soare foarte înalt  
pe muntele din fața gării — și drumul  
urcînd pe scările sfărîmate — spre fumul  
de ploaie al unei alte amiezi, în celălalt  
timp — care nu mai este nici zidul prea  
mult ridicat deasupra străzii, pîndindu-i, subțire,

cu suris viclean, parcă, mersul, și casele foarte înalte  
cu balcoane de lemn — și muntele mohorit —  
și eu, la fereastră, privind acele adevărate

elipe, atunci — a trecut acea vreme într-un abur urit  
de ploaie, spulberată. Acum e o amiază de miere,  
densă adică, în soare decolorat — e drept, fără mare  
putere.“

(Vară și fumegare)

*Ființa* pe care o urmărim în versuri capătă, uneori, o altă  
identitate, detașată de aceea a poetului ce se exprimă. S-a mai  
discutat despre acest *eu* care este *altul* în poezie (sau invers), des-  
pre puțința spiritului creator de a se detașa de sine printr-o în-  
șelătoare obiectivare. Poezia modernă recurge la astfel de con-  
venții pentru a-și înnoi limbajul, a folosi, de pildă, ironia. Mircea  
Ivănescu și-a creat, cum se știe, un personaj, Mopete, care face  
carieră în versurile unor începători. Pisici de aer scoase la plim-  
bare, papagali de abur pe care stăpînii îi poartă pe umăr etc.  
Mopete reapare în *Alte poezii* și despre el aflăm că stăpînește  
„știința trecerii prin vreme“ și în sensibilitatea lui se deschide o  
trează remușcare, în timp ce, dintr-un pocal străveziu, se ridică  
„aburi răi“. Mopete, totuși, este o parte a ființei poetului, care,  
potrivit unei fatale, crude legi, începe să piară („începuturi de  
moarte în ființa noastră“), în timp ce altă *ființă*, necunoscută,  
trece, înfășurată în fum, prin versuri.

Mai precise sînt poemele care tratează despre abstracțiuni.  
*Intenționalitatea*, de pildă, poate deveni o temă lirică pentru că,  
izbindu-se de zidurile acestui concept, spiritul poate trece prin-  
tr-o gamă de stări. Introduse în versuri, ele pot duce gîndul la  
sentimentul de singurătate cosmică:

„Să ridicăm intenționalitatea deci pînă la rangul  
cunoașterii? să spunem adică — acum  
cînd fac acest gest cu intenție — de pildă, în largul  
plan al însingurării mele întind mîna spre o amintire  
altcum

indiferentă — înseamnă asta că ajung să înțeleg  
vremea aceea amintită? (amintirea, nu?  
unui anumit lucru nu e decît regretul, cu  
viclenie ascuns, după un anumit timp.) Ca un melc

adică meticulos, încet, lăsînd urme viscoase,  
îmi construiesc intenții, cît mai vizibile în afară,  
și pe urmă nici nu mai fac vreun gest.

Să coborîm deci intenționalitatea printre mai sterilele  
stări.“

Nu scăpăm din vedere că în toate aceste *inchipuiri despre inchipuire* (cum ar putea fi numite poemele lui Mircea Ivănescu) există o ironie abia perceptibilă și funcția ei este să facă posibil, în lirică, imposibilul, începînd cu gestul de a pune pe hîrtie aceste notații ferite de orice strălucire formală despre profunzimea unei existențe monotone.

## EMIL BRUMARU

Surprinzător de mature și unitare, sub raport stilistic, sînt versurile lui Emil Brumaru, un poet care trăiește departe de zarva vieții literare, exercitînd cu onestitate o profesiune neliterară. De la început se observă, în *Versuri* (1970), o bună tehnică poetică, un simț remarcabil al limbii și o voită vetustate. Emil Brumaru (n. 1939) introduce în poezie obiectele de bucătărie și scrie elegii despre roade și ierburi, punînd lîngă plăcerea de a sugera poezia naturilor moarte oarecare ironie cordială. Procedeu de a scrie patetic, și în același timp ironic, despre sare, ceai, cartofi și de a evoca amestecul de parfumuri și culori ale legumelor strînse în lăzi vine de la poezii simbolisti și postsimbolisti. Pillat, Fundoianu, Voronca, Perpessicius, chiar sentimentalul Minulescu fac cu deliciu inventarul cămărilor și dedică lungi poeme elementelor derizorii din lumea vegetală. Emil Brumaru reinvie acest program, avînd grijă să-și cenzureze sentimentalitatea prin umor. El exultă cuțitele de pe masa gospodinei, plita încinsă, mujdeiul pișcător la limbă, tava cu cești din care se ridică aburi aromați sau compune un imn despre banalul dulap:

„Dulap obscur, în tine arde-un inger  
Îmbobocit pe rîșniți de cafea  
Visînd piper rotund și zahăr cubic,  
Fără să-ți știe taina nimenea.

Ouă adînci cu-amiezi sub coaja fină  
Tu-ascunzi, tăcut, miresme ce le ierți,  
Dulci farfurii cu sufletul ca roza  
De parfumat lîngă mari pești inerți.

Dar la amurg cotloanele de umbră  
Pline-s de spaima furilor gîndaci!  
Unde e cheia tandră și subțire  
Spre-a rupe neputința-n care zaci?

Ca s-auzim cum pentru-ntia oară  
Cuțitele vorbesc de mărul acru  
Și scos suav din căni miezul de apă  
Să-ți tremure pe rafturi, dulap sacru.“

Versul este concentrat și poemul nu se întinde mai mult decît este nevoie. El se apropie, fără prejudecăți, de orice obiect casnic, efortul (și plăcerea) poetului fiind de a sugera, într-o epocă de mecanizare excesivă, bucuria unei existențe rămase la gesturi și preocupări elementare. A scrie, azi, despre bucătărie, dormitoare, bulion, ibrice, motani etc. este un curaj. Poeții mai noi vinează, de regulă, miturile mari în poeme din care au izgonit orice referință mai directă la lucruri. Autorul despre care scriem reprezintă, din acest punct de vedere, o excepție. El se întoarce la o tematică socotită minoră (poezia căminului) și scrie, în genere, despre elementele ce trezesc cea mai mare suspiciune poetului modern, devenit — fără să vrea — robul abstracțiunilor coplesitoare. Emil Brumaru nu are, așadar, teama de a fi minor și anacronic, și scrie în versuri limpezi (există la el chiar o obstinație a clarității!) despre interioare, prinzuri abundente, despre gospodine cu sini mari, mirosind a pătrunjel și a rintaș.

Tehnica este simplă: o aglomerare de lucruri și o oarecare solemnitate în evocarea lor. Concludentă, în acest sens, este *Elegia* din fruntea volumului, cu versuri piliate îndelung și bine sunătoare:

„O, vechi și dragi bucătării de vară,  
Simt iar în gură gust suav de-amiază  
Și în tristețea care mă-nconjoară  
Din nou copilăria mea visează:  
Ienibahar, piper prăjit pe plită,  
Pești groși ce-au adormit în sos de lapte,  
Curcani păstrați în zeama lor o noapte  
Spre o delicatețe infinită,  
Ciuperci cit canapeaua, în dantele,  
Icre cu bob bălos ce ochiu-și cască,  
Aluaturi tapisate crescînd grele  
Într-o dobitocie îngerească,



Moi miezuri de fificați în butoiase  
De ou de melc, înlăcrimate dulcea,  
Mujdeiuri ireale, șunci gingașe  
Cînd sufletu-n muștar vrea să se culcea,  
Și-n ceainice vădindu-și eminența  
Prin fast de irizări și toarte fine  
Ceaiuri scăzute pînă la esența  
Trandafiriu-a lucrului în sine!“

S-ar putea reconstitui, de am înregistra toate temele poemului, un adevărat ritual casnic, înfățișat în momentele lui esențiale: pregătirea prînzului, cafeaua de după masă, gustarea, cu limba plescăind de satisfacție, a fructelor zemoase etc. Vine, apoi, la rînd contemplarea dulapurilor pline cu lichioruri și dulcetuuri petrificate (*Cîntec*), a tăvilor pe care stau îngrămădite piersici cu pielea subțire și roșie, a sticlelor de untdelemn și de bulion, a rufelor întinse pe funie (*Sentința*) etc.

Ca D. Anghel, Emil Brumaru evocă în versuri parfumurile puternice de după ploaie (*Apocrifa, II*), aromele grele, unsoase ale cepei și acelea, amărui, ale cucutei. Decorticarea unei portocale este un prilej de a medita la starea de sublimitate a materiei (*Amnezie*). Gospodina care întoarce cu dibăcie cartofii sfîrșitori din tigaie și apare apoi, purpurie la față, în ușa bucătăriei, este o Beatrice cu un simț practic mai dezvoltat:

„Glyceria are vergi cu care bate  
Nervoasă portocalele prea dulci  
Și-un păr cîrlionțat de vechi păcate  
În care nu e bine să te-ncurci.

Ce zeu să născocesc să îmi ajute  
Cu harul lui ca dînsa să mă lase  
Să-i fiu umilul sclav ce scoate plute  
Cu grație din sticle lungi la masă?

Și piersica, stropind-o, lin cu apă  
Să nu leșine, să-i așez în mîna,  
Să strig la papagal cînd o să-nceapă  
Să-i ocărască mersul de stăpîna

Și sînii mari ce-i ține doar afară,  
Licențioși, pe ei motani să-și culcea,  
C-un pămătuf să-i scutur la picioare  
Din copăcei miresmele năuce

Și seara să-i citesc cu vocea clară,  
Spre-a adormi frumos, poeți sublimi  
În timp ce-n porțelane-o să transpară  
Războaie între guelfi și ghibelini!“

O cruzime în privința cuvintelor se observă, uneori, la acest poet care vede prin colțuri și dulapuri numai îngeri: îngerii lucrurilor umile. Este cruzimea rafinatului amator de vorbe verzi, nerușinate. *O baladă* și o *Închinare* fac loc, între atâtea suavități, și unor imagini mai fruste, ca de pildă: „vechi piftier de țite cloctoare“. Versul este „un subțire maț de fluture“ și chiar mai mult decât atât: „crud, pîrț de inger chiflicînd cristale“... etc. Din universul domestic nu este uitată, apoi, latrina („dulci latrine cu hîrtii murdare“), iar niște romanțe — scrise de un Minulescu mai truculent — nu se sfiesc a vorbi de buicile nevestelor. Îngerii suavi ai poetului iau, așadar, și înfățișări mai profane, și pentru ochiul comun, mai vulgare: ei rătăcesc nu numai în fructe, legume, în miezul harbujilor și în sinii albi ai femeii, dar și în gălețile cu zoaie și în colțurile murdare ale casei.

\*

*Detectivul Arthur* este, tot așa, o carte dezolant de simplă ca expresie, fără mituri și demitizări, fără pești abisali și cai metafizici.

Detectivul Arthur care inspectează o așezare bucolică nu-i, firește, decât poetul, tandru și depășit de vreme, prețuitor de tangouri și valsuri prăfoase. Un personaj atât de lunatic a mai apărut în literatura noastră și tot într-o carte de versuri: Mopete, din poemele lui Mircea Ivănescu. Acesta este însă convertit la o existență urbană și suportă o extraordinară teroare a spațiului (simbolul recluderii).

Detectivul Arthur este un spirit bucolic și elegiile lui vorbesc despre carnea suavă de fluture și de motani grași, visători, așezați în roase fotolii:

„O, dac-ai vrea să ne-ascundem de lume în vechiul  
dulap

Plin de jachete și rochii din marea sufragerie,  
Cînd după-amiaza ne tulbură mințile-n cap  
Și prin unghere sînt nasturi pierduți ce se roagă  
acolo pe veci să rămîie...

Toți s-ar gândi c-am fugit de prea multă iubire...  
Singur, motanul tău blînd ne-ar cunoaște teribila

Si ne-ar aduce, pe-ascuns, portocale, prin rostogolire,  
Ca să mîncăm, ghemuiți, de plăcere,-ntr-o haină...  
taină

Iar apoi, dac-ai vrea să ieșim, către seară,  
Ne-am întrista atît de adînc clătînînd un albastru  
sifon,

Că, uluiți de obiectele strînse-n lumina aceea amară,  
O, ne-am ascunde din nou sub patul imens de mahon.“

Se întîmplă în aceste poeme serafice fapte și mai mari: un  
înger duce în spate o ladă cu mirodenii, un altul întîrzie în buduarul  
Glyceriei, o Veneră casnică, opulentă. Duios și ironic, poetul  
venerează sutienul și portjartierul și piere de emoție atunci cînd  
contemplă genunchii rotunzi ai femeii:

„Octombrie în calendare  
Bisericești îngălbenirea...  
Din ce dulap sublim voi scoate  
Atlase vechi, spre-a căuta,

Cu degete muiate-n aur  
Ca de gutie, țărmlu pur  
Pe care îți desprinzi ciorapii  
Din catarama de azur?

De ce nu vrei să-nnebunești la ora cincii  
După amiază, cînd e-atît de bine,  
Și în sufrageriile adînci  
Să faci pe preșuri tumbă dulci cu mine?

M-aș milogi-n dulapuri vechi să-ți pui  
Rochia moale și, rămasă goală.  
Ne-am bate cu lichioruri amărui  
De chimion și mentă glacială.

Iar către-amurg, fără-a mai ține minte  
Cine sîntem, aproape de mătasă,  
Îngenunchind pe paturile sfinte,  
Am da cu sufletele noastre foc la casă!“

Cu Emil Brumaru reapar în poezia noastră grațiosul, bucolicul și miniaturalul, bucătăria plină de arome ațîțitoare, pudra, fermoarul și ciorapii de mătase. O curiozitate a poetului este de a popula acest univers cu serafi care, în afara lucrurilor știute, fac și gesturi nepotrivite cu condiția lor: se tăvălesc prin cutiile de pudră, fură clătite cu mentă și nu se sfiesc a privi o femeie goală. Îngerii lui Emil Brumaru sînt frivoli și din cale-afară de pofticioși. Retrași prin unghere, ei se dedau la fapte scandaloase și absurde, cum ar fi amorurile cu firele de ață. Poetul ține cu orice preț să-i compromită în ochii noștri!

Lîngă detectivul Arthur, simbol al perspicacității și al candoarei poetice, stă Julien Ospitalierul, coborît și el dintr-o fantezie livrescă. Julien trăiește la țară, cultivă levănțică și duce o viață biblică, alături de boi, melci și furnici. Amorurile lui sînt în număr de cinci (sau poate șase) și se manifestă de preferință în lumea obiectelor: o ceșcuță de ceai chinezească, un dulap, un sifonier blind (pe acesta îl mîngie — în chip urmuzian — și-l sărută pînă îl înăbușă plînsul), o bilă de फिल्डेș capricioasă etc. Ospitalierul își construiește și o fîtină în casă în care coboară în fiecare seară, pînă cînd, ars de o sete cumplită și eternă, ia hotărîrea de a nu mai reveni la suprafață. E o parabolă, desigur, și ea vrea să numească o plonjare în adîncurile conștiinței, o pieire în undele meditației. Poetul renunță, aici, la versificație, nu renunță însă la reprezentarea fabuloasă și, în același timp, umoristică a lucrurilor.

Emil Brumaru este un neoclasic pe care ironia inteligentă și buna calitate a fanteziei îl feresc de a fi un simplu versificator pe teme vechi, cum sînt atîția.

## MIHAI URSACHI

Un debut notabil este și acela al lui Mihai Ursachi (*Inel cu enigmă*, 1970). El face o poezie de reverie intelectuală, meditănd, mai întâi, în jurul câtorva noțiuni. Melancolia, Cuvântul, Forma, Muntele Vinei, Moșneagul Silențio, Hazardul, Infernul, Singurătatea etc. sînt cuvinte-cheie în jurul cărora gravitează un lirism de nuanță livrescă, nelipsit de o notă de ironie. Ironia îngăduie poetului să vorbească în chip oracular despre orice îi vine în minte, să citeze formule ilustre și să inventeze altele, dînd impresia că se amuză. Zamolxis este sclavul lui Pytagora (sclavul Ideii, va să zică) și, într-un dialog de un ceremonial încărcat, îl numește Cavaler al Triunghiului. Alchimistul Abstractor caută *essentia nobilis* și o mare distilerie îi stă la îndemînă. Cuvintele trec prin tuburi complicate și retortele colectează, cînd procesul de prelucrare se încheie, substanța secretă din vorbe, *spiritum verbi*.

Procedeul este lesnicios și oricine are oarecare cunoștințe de poezie îl poate folosi cu abilitate. Poezia adevărată a lui Mihai Ursachi (n. 1941) trebuie căutată în versurile în care lasă la o parte abstracțiunile și dă fanteziei o mai mare libertate. *Palmierul Tali-pot*, *Flanela*, *Poem despre Domnișoara Gabriela Șerban...* sînt niște mici balade, înfumurate și ironice, în stilul poemelor lui Jules Laforgue (*Les complaints*). Iată, *Flanela*, balada unei călătorii în imaginație și a unei trădări în iubire:

„Îți amintești desigur flanela violetă,  
Flanela aceea sublimă pe care o îmbrăcasem  
În cea mai frumoasă din serile noastre;  
Despre care spuneai că îmi șade  
Ca o armură de smalt, știi tu, în seara

Cînd ne pornisem împovărați de garoafe  
și iasomie

Către Ierusalim...

Cînd madam Zambilovici

Ne-a dat cîte două tartine (ca să avem pentru  
drum),

Flanela pe care apoi am adus-o

Fluturînd ca un steag zdrențuit în războaie,

Pe care apoi am purtat-o

Cu frenezie pe trupu-mi uscat de hagi,

Pînă ce-a fost absorbită prin pori și s-a  
asimilat

În toate celulele trupului meu,

Și în schelet,

Iar țesătura ei sclipitoare a devenit un țesut,

De ce încerci să negi,

De ce pretinzi că nu știi ce flanelă,

Ce seară, ce Ierusalim și așa mai departe?

De ce vrei musai s-o pipăi, s-o vezi,

Să o dezbrac, tocmai acumă cînd nu se mai  
poate,

De ce pretinzi că nici n-a fost nici o flanelă,

Că nu mă vezi, că nu mă simți, că nu mă  
recunoști?"

Patetismul este subminat de ironia strecurată ca o otravă  
fină în versuri, iar în locul versului cantabil dăm peste un stil  
voit prozaic. Tehnica ar fi, deci, aceasta: o ridicare la putere, o  
exagerare a unui fapt banal (întîlnirea, de pildă, cu o fată la o  
expoziție de pictură), o mobilizare a Universului pentru a cele-  
bra acest simbol crescut pe straturile locului comun (mahalaua  
*celestă* Țicău este un exemplu) și o diminuare sistematică, în  
același timp, a faptelor, o reducere a lor la treapta zero, printr-o  
inteligentă ironie binevoitoare. Rămîne, totuși, în poem un li-  
rism discret, elegiac, ca în această fantezie exotică:

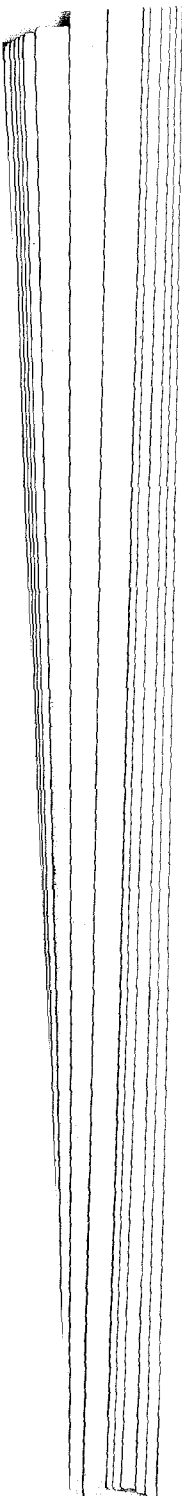
„Văzut-ai vreodată pe țărml de aur

Cum înflorește ciudatul palmier

Talipot?

Este o mare coincidență

Să nimerești chiar în clipa aceea pe țărml.



Pe dedesubt mișună porcii sălbateci

Însă palmierul,

Palmierul Talipot....

Prin aer filftie pasărea-liră și pasărea ibis

Și fluturii grei de un albastru otrăvitor;

Însă palmierul...

Și dacă totuși te-aduce dracul cu barca-i

blestemată,

Palmierul Talipot, Talipot

Se face mii de fărîme cu floare cu tot.“

## X. LIRICA FEMININĂ. SPIRITUALIZAREA EMOȚIEI

ANA BLANDIANA

O elegie a ideii de cunoaștere mi se pare a fi poezia Anei Blandiana, și cea din *A treia taină* (1970) și cea din volumul anterior (*Călciul vulnerabil*, 1966). Tonul diferă de la o culegere la alta, temele sînt însă aceleași, și chiar ceea ce se cheamă atitudinea poetică, poziția față de elemente, e, în fond, neschimbată. O notă de inconformism juvenil, un ton mai radical în versurile din *Călciul vulnerabil*, un accent mai tandru și o melancolie mai senină în *A treia taină* sînt semnele ce arată o evoluție lipsită de dramatism, nu însă și de profunzime.

În *Călciul vulnerabil* tema esențială este oroarea de literatură și — în nota întregii generații — spaima de inertiile limbajului. *Persoana intîia plural* (1964), prima plachetă de versuri, cultiva mai ales o poezie euforică, delicat senzorială, de un patetism reținut. Ardoarea de a trăi nu înlătură însă tristețea de a exista. Poemele Anei Blandiana (n. 1942) au — chiar și cele mai exuberante — o zonă de penumbră și melancolie. Peste cîmpiile fierbinți ale poemului cad ploi line (ploi albastre, tinerești, spune poeta undeva) și o mulțime de sălcii plîngătoare se oglindesc în apele de o cuceritoare limpezime ale versului. Este poezia unei vîrste și vîrsta unei poezii aflate pe prima ei treaptă.

*Călciul vulnerabil* tulbură această imagine încruntat surizătoare și radicalizează limbajul poemului. Neîncrederea în cuvinte aduce în chip fatal neîncrederea în *Poezie*, ca literatură:

„Doamne, cită literatură conținem!  
Sentimentele — vă amintiți — le-am învățat încă la  
școală.

În jurul patului celui ce moare ei plîng,  
Dar nu se contaminează de moarte nici unul...“



Poemul trebuie să fie altceva: expresia unei opțiuni fundamentale. În *Intoleranță* mi se pare a se sugera mai bine decât oriunde această radicalizare a poeziei, înțeleasă, acum, ca rigoare, iubire de geometrii pure, opțiune pentru culorile esențiale:

„Vreau tonuri clare,  
Vreau cuvinte clare,  
Vreau mușchii vorbelor să-i simt cu palma,  
Vreau să-nțeleg ce sint, ce sinteți,  
Delimitind perfect de ris sudalma.

Vreau tonuri clare,  
Și culori în stare pură,  
Vreau să-nțeleg, să simt, să văd,  
Prefer acestei fericiri ambigue  
În tonul clar, îngrozitorul meu prăpăd.

Vreau tonuri clare,  
Vreau să spun «fără-ndoială»  
Să nu mă îndoiesc cu toate c-aș avea răgaz,  
Urăsc tranziția, mi se pare trivială  
Adolescența strălucind de coșuri pe obraz.“

Poezia nu mai este o stare, o emoție, o îmbrățișare tinerescă a materiei în febra creației, ei o detașare de lucruri, o scrutare îndelungă și severă a lor. Darul de a cînta este tragic, poezia e o vină, o ispășire și poetul are soarta regelui Midas: tot ce atinge se prefăce în cuvinte. Iubirea, moartea, existența sint încorporate de cuvintele lacome, vorace. Cuvintele însă trădează și nu se poate închipui pentru poet o mai mare suferință decât aceea de a nu putea dezlipi lucrurile de coaja deformatoare a vorbelor. Se naște, atunci, o poezie din meditația asupra posibilităților Poeziei, din negarea ei — încă o dată — ca literatură, și acceptarea Poeziei ca stare de spirit și act de cunoaștere. De aici vine, poate, și refuzul de a mai face o lirică specific feminină, viscerală, și voința de a intelectualiza emoția. La Ana Blandiana această trecere începe printr-o reconsiderare a obiectului poeziei și ocolirea sistematică a temelor tradiționale ale liricii feminine. Elocventă este, de exemplu, lipsa motivului erotic. Uniwersul însuși nu se mai prezintă ca o armonie de elemente muzicale, ci ca un echilibru precar de forțe divergente. Pe acestea, poeta le cuprinde, acum, cu minile spiritului ei. Ochiului terorizat, Uniwersul i se arată scuturat de convulsii teribile. Zăpezile fac viermi, lumina

curge murdară spre canale și — ca la Ioan Alexandru — un complot al verminelor amenință acest frumos infern care este pământul. Poezia crește în marginea acestei senzații colosale de spaimă, care nu se încheagă, totuși, într-o viziune. Ana Blandiana revine, la timp, la o stare mai senină de contemplație, și atunci priveliștile luminoase năvălesc în versuri:

„Va veni o vreme  
cînd voi simți nevoia frunzelor  
și-o să mă vindec cu iarbă“...

A *treia taină* reia această încordată meditație, cu un mai pronunțat accent pus pe ideea de opțiune. N. Manolescu găsește evoluția poetei, de la *Călciul vulnerabil* la volumul recent, „excepțională și dramatică“. Excepțională, da, dar dramatică nu vedem cum, deoarece motivele poeziei din *A treia taină* sînt prefigurate în culegerea anterioară. Din acest punct de vedere, *Călciul vulnerabil* este, esteticeste, mai unitar și cu o înălțime a tonului liric pe care nu toate poemele din *A treia taină* o ating.

S-a spus că elementul nou în *A treia taină*, față de poemele dinainte, este întoarcerea la starea de puritate a copilăriei. Oboșită de ascetismul moral al poeziei, Ana Blandiana redescoperă inocența lucrurilor. Sînt cîteva poeme (*Pietă, Dorința*), care pledează în favoarea acestei metamorfoze, însă nostalgia după inima pură a lucrurilor se vedea și în poemele din *Călciul vulnerabil*. E greu a deduce, așadar, un program liric din niște versuri ce-mi par a gravita în jurul altei idei: neputința de a alege, imposibilitatea cunoașterii, ca act, în primul rînd, moral. Aceasta o exprimă Ana Blandiana foarte limpede în poezia *Hotarul*:

„Degeaba am crescut,  
Din toate puterile  
Aleg și acum să găsesc locul unde  
Să mă așez pe pămînt și să contemp lu  
Linia care desparte răul de bine.  
Dar totdeauna răul încetează-nainte  
De a-i descoperi hotarul  
Și reîncepe-nainte  
De-a ști pînă unde e binele.“

Lucian Raicu găsea aceste versuri agreabile și facile și trăgea (în *România literară*) concluzia mai generală că Ana Blandiana, tratînd la nivelul unor comparații acceptabile marile teme ale poe-

ziei (inadaptarea la lume, aspirația la puritate etc.), arată o lipsă de gravitate și de concentrare lirică bătătoare la ochi. În câteva poeme faptul este evident, dar, judecînd lucrurile principial, nu se poate contesta unui poet posibilitatea de a reprezenta miturile mari ale liricii cu o familiaritate și o limpezime a imaginii ce țin de natura lui intimă. Vrem, adică, să spunem că o poezie a sentimentului de extincție sau de jubilație în fața spectacolului cosmic se poate scrie și în acest stil mai suav. Cînd apar atîtea viziuni apocaliptice în versuri încruntate și ermetice, să acceptăm și posibilitatea unei poezii ce gîndește la complexitatea existenței cu o umoare mai puțin neagră. *A treia taină* însumează asemenea notații lirice, pe o tematică variată (chiar prea variată), într-un stil concis și accesibil, de remarcat într-o epocă în care există o atît de mare inflație a versului ermetic.

Anei Blandiana nu-i este rușine să se exprime simplu și nu cunoaște, observ, teama de a fi înțeleasă. Deschidem acest album cu acuarele tulburate de cite-o imagine mai gravă și dăm, peste tot, de o uimire, de o umilință în fața materiei sempiternel, de, în fine, o contemplare cuminte — ceea ce nu înseamnă și lipsită de teamă — a proceselor vitale. Cu ce să începem? Iată spaima de decizie (*Nealegere*), sentimentul, apoi, de complicitate și suferința de a fi solidar cu Universul (*Legături*):

„Totul este eu insumi  
Dați-mi o frunză care să nu-mi semene  
Ajutați-mă să găsesc un animal  
Care să nu geamă cu glasul meu [...]

Mă hăituieste Universul cu mii de fețe ale mele  
Și nu pot să mă apăr decît lovind în mine.“

Umlința, supunerea sint însă înșelătoare. Identitatea totală cu Universul ascunde orgoliul unei subiectivități dominatoare. Universul — vrea să spună poeta (în *Ochiul închis*), luînd o sugestie din Rilke — există atîta vreme cît există spiritul care să-l contemple, și o simplă închidere de pleoape poate arunca în neant totul:

„Nu îndrăznesc să-nchid o clipă ochii  
de teamă  
să nu zdrobesc între pleoape lumea [...]  
Privesc cu disperare  
Și mi-e cîinește milă  
De Universul fără apărare  
Ce va pieri în ochiul meu închis.“

Alte versuri trimit la Blaga (*Bătrâni, Sihuștrii, Alternativă*) sau Argezi (*Călătorie, Pietă*). Ana Blandiana glosează aici în jurul unor mituri cunoscute, cum este acela al pustnicului sau al întoarcerii la starea de inocență a naturii. Nu sînt, firește, lucruri noi, numai surpriza de a le afla tratate în chipul unei confesiuni simple, fără afectarea marilor revelații, este nouă și întăritoare. Satana — ca să luăm un exemplu — este un principiu *sine-qua-non* al existenței. Fără el, fără adică ideea de rău, de dezordine, Dumnezeu — perfecțiunea, binele — nu ar exista (*Alternativă*). Această speculație s-a mai făcut, pentru a sugera ideea de dualitate, de echilibru în Univers. Ana Blandiana îi adaugă o nuanță de joc, de copilărie. Dumnezeu și Satana stau pe cîte un capăt al unei scînduri ce se balansează și, pentru ca cel dintîi să fie totdeauna sus, trebuie ca Satana să rămînă totdeauna jos, o contrapondere necesară. Să rămînem în această figurație biblică. Îngerii cad în păcat (*Cădere*) nu din greșeală, ci din oboseală. Sihuștrii fugiți de lume au uitat să mai urască și Dumnezeu se arată enervat de această amnezie. Isus, fugit de pe cruce, solicită odihna, moartea; perspectiva învierii îl deprimă (*Pietă*).

Aceste frumoase speculațiuni au cusurul de a atinge prea multe chestiuni grave, de a aglomera teme mari ale liricii într-un spațiu prea mic de meditație. De aici vine, probabil, impresia de afectare, de tratare cordială, prea literară, a miturilor pe care au avut-o comentatorii poeziei sale. Este de observat însă că aceste spații sînt — în *A treia taină* — asediate de peste tot de notații pornite dintr-o percepție proaspătă. Actul cunoașterii se transformă, în fond, în poezia Anei Blandiana, într-o elegie pură și înaltă, ca în *Requiem* sau această fermecătoare *Elegie*:

„Leagă-mi urechile cu foșnet de aripi  
Să uit mecanicul vuiet de zbor  
Și pentru a nu mai căuta să-nțeleg  
Acoperă-mi ochii ușor.

Și lasă ploaia să curgă pe trupul  
Prin care uimirea a trecut ca un plug.  
Îngăduie limbilor roșii-ale ierbii  
Să mă suie pe rug.

Îndură-te-apoi și cheamă ninsoarea  
Să cadă nebună, să cadă,  
Labele păsărilor să-mi pună, pioase,  
Cruci pe zăpadă.“

În *Octombrie, Noembrie, Decembrie* (1972), Ana Blandiana revine la poezia erotică, păstrînd însă plăcerea de a spiritualiza emoția. Dragostea este văzută eminescian, ca o *bucuroasă disparare*, și tot eminescian este sugerat și momentul ei de extaz: somnul, adormirea:

„Adorm, adormi,  
Cum stăm cu ochii-nchiși  
Părem întinși alături  
Doi tineri morți egali.  
După ce somnoros pășește soarele  
Prin ierbi uscate,  
Căerul e moale și lasă pe degete  
Un fel de polen.  
Peste fețele noastre se mută  
Umbrele cîrdurilor de păsări,  
Mirosul strugurilor ne pătrunde.  
Adormi,  
Nu te speria,  
Pletele noastre vecine  
Răsfirate în iarbă  
Au început să prindă rădăcini,  
În curînd frunzele ne vor înveli  
În auriul omăt.  
Niciodată n-am semănat mai mult,  
Aripile ți s-au afundat în țărîină  
Și nu se mai văd.“

(*Adorm, adormi*)

Somnul nu este cu necesitate o prefigurare a morții. E întoarcerea pentru o clipă la ritmul pur al materiei, o zonă de liniște și de plenitudine a pasiunii degajate de forța devastatoare a simțurilor. Iubirea își regăsește în acest spațiu chipul ei melancolic, suav, spiritualizat. Dealtfel, în poemele de dragoste ale Anei Blandiana lipsește nuanța temperamentală, carnală, strigătul simțurilor se pierde în tăcerea meditației. Dragostea încetează atunci să mai fie o emoție incontrollabilă, este o *luare de cunoștință*, o sensibilizare a spiritului în fața problemelor existenței. Blaga a pus, la noi, poezia erotică în legătură cu miturile esențiale, făcînd din ea o formă de cunoaștere prin intermediul imaginărilor.

lui. Bătăia inimii ne pune în contact cu ritmul Universului, dragostea, cultivând inteligența simțurilor, deschide o cale spre înțelegerea condiției și a poziției noastre față de lucruri. Această idee nu-i departe de încheierea că numai îndrăgostiții au acces la cunoaștere, numai lor li se deschide împărăția înțelegerii... Fără să împingă poezia erotică spre pragul conceptelor, Ana Blandiana pune în poemele ei mai multe teme de reflecție, cum este aceea a devenirii, în ordinea naturii, sau a morții. În pragul somnului hibernal, natura cunoaște o explozie de vitalitate. Ca la Blaga, presimțirea agoniei se însoțește cu un fel de delir vegetal: iarba crapă de sevă, pământul se ascunde sub odăjdii, arborii se înfășură într-o lumină moale, uleioasă, îngerii pădurii umblă goi, cu gura plină de afine, și aruncă semințe și fructe în cuplul *sortit să nu închege rod* (Leagăn):

„O, numai în Octombrie poți să întâlnești  
Îngeri goi rîzind prin păduri.  
Mînjiți de rouă pe obraz  
Cu dinții negri de afine,  
Cu spini și frunze agățate-n pene,  
Ne fac cu mîna  
Fără să te recunoască  
Și fără să le fie rușine.  
Pe unde calcă,  
Talpa strivește fruct  
Și-nseamnă  
Sămînța destinată nerodirii,  
Ne pierdem printre ei —  
Acestei lumi  
Crepusculare  
Noi îi sintem mirii.  
O, mirii norocoși ce niciodată  
Sortiți au fost să nu închege rod.  
Se miră îngerii că nu port aripi  
În felul lor stîngaci, puțin nerod;  
Copilăroși, încearcă să-și descheie  
Însemnele puterii de pe omoplați.  
Nereușind,  
Se-upleacă supărați  
Și-ncep s-arunce în mine  
Cu fructe și semințe.“

În poeme este vorba și de moartea adevărată, contemplată însă fără teroare, ca, dealtfel, toate categoriile negative ale existenței care tind să capete la Ana Blandiana o luminozitate stranie: disperarea este *bucuroasă, suavă*, moartea — *clară (Clar de moarte)*, bezna — *tandără, curată*, povara — *dulce*, spaimele — *moi* etc. Impresia este că poeta filtrează, estompează totul, luminile ca și umbrele. De aceea lucrurile, chiar și cele mai terifiante, impure, se privesc în oglinzi clare, purificatoare, sfârșind prin a avea în jurul frunții lor cercuri de lumină. Obiectele tind, astfel, spre o stare — dacă putem spune — de *sfințenie*. Sfinți ai lumii materiale. Însă cercul de lumină este și un cerc al morții (în *Clar de moarte*), lucrurile trăiesc într-un regim crepuscular, tendința lor profundă este să se *retragă*, să se scufunde lent. Figura poetică a Anei Blandiana este, așadar, *stingerea*, dar nu în sensul escatologiei romantice (unde intră și nuanța de *spectacol*), ci ca o însingurare luminoasă și tristă a elementelor, o coborîre spre starea de inocență. Cu aceasta revenim la tema somnului, esențială în *Octombrie, Noembrie, Decembrie*. Ea depășește sugestia erotică, dorința de somn fiind generală. Nu știm dacă poeta a ordonat sau nu mișcarea fanteziei ei în acest sens, dar toate elementele evocate în versuri au un gest de recul, de închidere, o fugă, s-ar putea zice, de starea lor normală. În primul poem din volum (*Îți aduci aminte*) este citată marea care „*se-nchide* (s.n.) ca o pleopă / peste ochiul în / care-așteptam“. În alt loc, femeia cere mirelui să *închidă* ochii pentru ca florile pe care le privește să nu se stingă (*După felul în care alunecă luna*). Fericirea începe, apoi, cu o senzație de somn: „*e-atîta fericire / c-aproape că ți-e somn*“. Somnul este, așadar, o stare de grație. Dacă mirele își plimbă prin *somn* mîna pe trupul femeii, cresc deodată frunze cîntătoare (*Nu-mi voi aminti*). Culoarea somnului este întunericul, și întunericul este rodnic, în regimul lui anotimpurile se învîrt mai repede, iar îndrăgostiții *văd* mai limpede:

„Lasă-mă să m-aprind de întunericul tău  
 În lumina feroce  
 Învață-mă să ard întunecat,  
 Modelează după forma aripilor  
 Flacăra mea  
 Și purific-o de orice culoare.  
 Sau,  
 Și mai bine,  
 Dă-mi o sămînță de întuneric

S-o îngrop în pământ [...]
Un întuneric în care
N-am mai fi frumoși, nici buni,
Ci doar singuri,
Și nemaitrebuind să privim
Închizînd ochii am putea vedea.“
(Învață-mă să ard întunecat)

Somnului afectiv îi corespunde și un somn vegetal. Noembrie este o lună onirică, timpul ei este incert, lucrurile ezită între viață și moarte, într-o reculegere demnă. Viața materiei continuă în ritmuri încetinite, elementele lunecă spre o stare de inerție fabuloasă unde nu este nici gând, nici moarte:

„Rîuri mari trec în somn
Spre oceane
Purtîndu-și poeziile adormiți...“
(Încununată cu flori de mac)

În versurile Anei Blandiana este o pregătire generală de somn, o mișcare de repliere a materiei în ea însăși. Și totul — spunea ea într-un poem — adoarme cu ochii deschiși. Zăpada e punctul ultim al acestui proces. E simbolul încetării totale de a mai trăi exterior. În acest somn mineral îndrăgostiții se refugiază cu voluptate:

„...Dar eu trec prin zăpadă dormind,
Tu ești somnul din care
Nu vreau să mai ies,
Rar cite-o privire mai mare
Distrată, uitucă, visez,
Neaua moale, înghețată pe mine,
Mă stringe,
Mi-e cald în somn și bine
Și știu e-o să mor...“
(Tu ești somnul)

Lingă somn apare, ca temă complementară, tăcerea. Ana Blandiana o închipuie și pe aceasta luminată, creatoare (tot în sensul lui Blaga). Poezia este o floare care crește în tăcerea somnului. Pentru ca lumina spiritului să poată arde înăuntru, trebuie ca lumina



din afară să se stingă. Căci poezia nu comunică, nu exprimă  
ceea ce nu există:

„Nimic din ceea ce ascund nu trăiește  
Dincolo de hotarele mele.  
Niciodată, niciodată nu se va sparge  
Echilibrul perfect  
Care doarme-n tre lume  
Și sufletul meu?  
Numai pentru că nu există-n afară  
Îl văd în mine-atît de limpede pe Dumnezeu?“

## CONSTANȚA BUZEA

Poezia Constanței Buzea (n. 1941) a fost pusă de la început în legătură cu suferințele feminității și introdusă într-o mitologie lirică în care apare când duioasa Solveig, când tunătoarea, implacabila Medeea, deși, dacă dăm crezare unor versuri, poeta nu primește cu plăcere condiția ei biologică și nu exultă la ideea de a reprezenta simbolurile speciei:

„E un coșmar, oricum, să fii femeie  
Privire, plantă, moarte, mare  
De unitatea ta încăpătoare  
Se spînzură destinul cel mai rău.“

În primele poeme (*De pe pământ*, 1963; *La ritmul naturii*, 1966) ea tratează fără exuberanță senzorială temele generației (amintirea copilăriei, incertitudinile adolescenței, ieșirea în lume, descoperirea iubirii etc.), arătînd încă de pe acum o gravitate a tonului și o încruntare de moralist care, în versurile ulterioare, se vor amplifica. Germinația este o luptă între îngerii miresmelor, lumea vegetală trece printr-o lungă insomnie:

„Vin din arbori miresme și îngeri  
Flutură peste podoabe un suflet îngreunat  
Cojile trunchilor cad și se aude un zăngăn de luptă,  
Parcă de luptă, dar mult mai suav. Se aude  
Lumea mergînd asaltată de fii și de fiice,  
Lumea de plante visînd sub polen.“

În *Norii* (1968) dominant devine erosul, transformat într-un receptacol al suferinței cosmice. Iubirea, ajunsă repede în faza conjugală, aduce întii un sentiment de liniște și împlinire, o bucurie suavă și chinuitoare ca la Eminescu și, sub puterea ei, spiritul

descoperă „priveliștile geniale ale firii“. Dilatate, simțurile acaparează totul, cerul și pământul, cu o putere vorace extraordinară:

„Bem lucruri,  
Dormim în atingere cu moartea  
Între visele ce ni le dă  
O, alternare [...]  
Sufletul mănincă vietăți,  
Numai sufletul,  
Fără dinți, el se aruncă asupra  
Tuturor ființelor  
În libertate...“

Însă această muzică de herghelii în trecere se pierde în pusta poemului și locul ei îl ia alta, mai pură. Reapar, atunci, izvoarele, cerul și planetele, iar fiarele simțurilor se liniștesc. Întorși la frumoasa nerușinare a cuplului inițial, îndrăgostiții își desfășoară idila în mijlocul unei naturi purificatoare:

„Și, fără de minte, goi și sfinți  
În natura uitată,  
Iubim...“

sau:

„Când mai rămîne o singură zi,  
Și cînd oamenii tineri se pregătesc să se apropie  
Cu obiceiuri curate,  
Să fugim în natura din care ei s-au retras.

Cu toate roadele,  
Acolo unde sînt miriști pustii și frunze-n cădere,  
Să ne-așezăm pe pămînt simțînd gelozia sentimentelor,  
Simțînd gelozia noastră pentru viața lor sigură  
Și viitoare.“

În astfel de clipe, prin pajiștile poemului erotic zburdă felurite animale albe, și păsări misterioase dau tîrcoale lanurilor încărcate de rod — chip bucolic naiv de a sugera o stare de tihnă și împlinire conjugală. În alte poeme, Constanța Buzea părăsește repede caprele negre, melcii și arborii carnivori pentru decoruri mai intime. Penelopa, inconjurată de lucruri casnice, așteaptă întoarce-

rea unui Ulysse — rătăcit prin circurile oraşului — pentru a  
împrăştia peştorii negri ai neliniştii:

„Pe piciorul lămpii văd amprente tale,  
Te urmăresc cu o sacră încredere din umbră,

Te atrag în otrava prin care plutesc  
Cu toate făpturile bolnave.  
Vocea mai începe să sufere şi fug  
Animale orbite din sufletul meu,  
Colţii se smulg şi rămân să se vindece  
Rănile mici şi rotunde.“

De aici pînă la sugestia unor stări mai dramatice şi, implicit,  
la o poezie de privelişti negre, nu mai este decît un pas. Autoa-  
rea schimbă lentila telescopului şi prin ea se vede, acum, un uni-  
vers în prăbuşire, o retragere a vieţii în minerale, agonia lumii  
vegetale:

„Ce tulpure în ploi şi cită pradă,  
Şi ce atingere peste păduri,  
Şi animalele albe înnebunesc în părul de gheaţă  
Pe sufletul negru, alba lor pată,  
Pe moartea mea amînată, nesigura lor viaţă,  
Pură de jurăminte şi rugi  
În acest univers gata să cadă.“

Poezia Constanţei Buzea se instalează în dezamăgire şi durere,  
şi de aici înainte (*Agonice*, 1970; *Coline*, 1970; *Sala nervilor*, sonete,  
1971; *Răsad de spini*, 1973 etc.) versurile vor murmura un lung  
bocet demn, întretăiat de blesteme şi, la mari distanţe, de reverii  
mai luminoase. Rar caz de poet care, sub obsesia unui unic senti-  
ment, să aducă atîtea nuanţe ale suferinţei, de la dorul abstract  
la senzaţia acută de transformare a materiei în cenuşă. Oriunde  
am deschide cărţile, dăm peste aceste imagini ale „vidului vital“  
ce se lărgeste necontenit şi cuprinde lumea fizică şi morală, în-  
tr-o strînsă comunicare. Soarele putrezeşte, natura agonizează  
şi făpturi tenebroase de ordinul broaştelor şi viermilor se tirăsc  
pe o planetă cuprinsă de fiorii morţii. Esenţială la ea rămîne  
judecata morală. Ce se întîmplă în lumea fenomeneală nu este  
decît efectul unei traume interioare, o amplificare a pulsaţiei psi-

hice. Versurile sînt demonstrative, aspre, fără fluența și muzicalitatea cu care ne-a obișnuit lirica feminină:

„Sunt tristă, dar de tine niciodată.  
Fug animale speriate de minuni  
La care nu mai știm să ne gîndim,  
Miercuri și marți, vineri și luni.

Săraci în zile, cine știe, trecem  
Legăți la gît de lungi copilării,  
Ninși de puterea sfintelor petreceri,  
A nu fi, a te naște, a iubi.

Ce-mi dai, să nu mor azi, să mai rezist,  
Leac pentru ingeri, cîntecul meu trist.“

Moartea începe printr-o senzație de înstrăinare de obiectele intime, de abandonare în singurătate. Otrava veche din sînge se reactivează și spiritul asistă, atunci, la moartea înceată a trupului. Însă odată cu el pierе și bărbatul, pentru că acesta nu există decît atît cît trăiește pasiunea ce l-a creat (*Suferință — umbră*). Al doilea semn negru este pieirea bucuriilor zilnice:

„Definitiv pierdute sînt  
Surisul, stările cele mai bune  
Paloarea ce mă căuta în somn  
Curînd se duc și tîmplele pe rînd  
Și întîmplările din gînd, neîntîmplate,  
Și-atunci mîinile din umeri cad  
Ca niște pedestale aplecate...“

Vin, la rînd, încercări și mai mari, neîncrederea în cuvinte, de pildă. „Tot neamul vorbeii — deșertăciune“, exclamă Constanța Buzea undeva, și înțelegem că teroarea de limbaj pe care au trăit-o aproape toți poeții tineri se abate, acum, și asupra versurilor ei. Poeta face mai tirziu acest pojar și-l suportă mai greu decît alții, pentru care neîncrederea în vorbe poate fi o simplă temă literară. Constanța Buzea ia însă lucrurile în serios și îndoiala ei în puterea cuvintelor traduce o îndoială morală fundamentală. Este aceea pe care i-o dă senzația de impostură, de fard în decorul unei tragedii autentice:

„Ninge cu fard în atmosfera tragică  
Îndoială,  
Și n-am făcut nici binele, nici răul,

Și n-am sădit nici pomul la care să mă duc.  
Milă mi-a fost să smulg o buruiiană.  
De candidul castel al plantei nu m-am îndoit.“

Disperarea trece și la plante. Speciile lumii vegetale proliferază monstruos sub puterea și vraja spaimei. Un spital este natura, o forță devoratoare a intrat în materie, o senzație de isterie și deznădejde cuprinde totul. Însă arma cea mai perfidă a morții este singurătatea. Despre ea, Constanța Buzea scrie poemele cele mai frumoase (*Dor de vedere, În gând, Mască în bernă, Ispită, Golgota* etc.). Ce să cităm? Iată această elegie pură cu figuratie biblică:

„Plîng la temelia crucii,  
Cuie curg din ochii mei amari.  
Dați-l jos de pe curata cruce  
Nu pe Crist, el s-a jertfit demult,  
Nu pe Crist al cărui duh și tată  
Ne crucifică de zile și de nopți.  
Dați-l jos pe cel din urmă ins  
Care-a fost bătut în lemn prin carne,  
Care s-a-necat de scirba singelui nevinovat,  
Un olog înfipt adînc în cruce,  
Chiar în semnul crucii vag pe care-l fac,  
Ego, ultima femeie credincioasă,  
Născătoarea cuielei din veac.“

Două motive lirice revin în versurile de acum ale Constanței Buzea. Unul este acela al *umbrei*. Iubirea este o vocație a discreției, a plenitudinii modeste, un sentiment crescut în zona muzicală a tăcerii. Cu o frumoasă modestie, femeia se numește, atunci, *umbra laterală, suferință — umbră, umbra [...] blestemată* etc., acceptînd soarta de a-și lucra, ca păianjenul, pînza fină a iluziilor prin locuri tăcute și întunecoase. În aceste colțuri retrase se pun însă la cale, uneori, comploturi teribile și *Agonice* sugerează tocmai această răzvrătire a conștiinței.

Alt sentiment statornic este acela al creației, în corporalitatea ei cea mai puternică. *Sete, Eter, Clepsidra* traduc în chipul cel mai direct durerile facerii și înalță simțul profund al maternității în sferele de sus ale poeziei:

„Ochii de spaimă-i deschid dimineața devreme.  
Șuportînd decorul cu moarte femeii fără corp,  
Respirația lor nu e un semn liniștitor,  
Eu le contempul profund ca un orb.“

Țipătul uneia, noaptea, și vocea ei palidă-n zi,  
Tremurul mîinii pe șarpele ucigător.  
La capătul lumii stă Eva cu mărul în mînă.  
Mi-e sete, coșmarul e limpede, mor,

Plins și năvală de îngeri în sală, purificare.  
Mărturisim fiecare, primindu-i, slăbite de chin.  
Îngerul meu plînge zidit în perete,  
Mi-e sete, nu plînge, mai bine trezește-mă lin.“

Poezia devine din ce în ce mai pronunțat un jurnal care notează, exprimă în măsura în care învăluie o durere ce fierbe în adîncurile ființei. Discreție și tensiune, înăbușire a marilor elanuri, a țipătului de revoltă — sînt nuanțele ce se observă la lectura acestui monolog neîntrerupt. Stele muribunde, petreceri în umilință, Magdalene ce se jeluiesc și, apoi, se crispează și tac cu îndrjire, îngeri înlăcrimați, „silă“, „colastru“, „anemice oglinde“, ridicare de brațe în sus sub impulsul unei deznădejdi grele, un cap cu două brațe „ce nu se înțeleg“, priveliști de mlaștini cu stuf sau de „palate astenice“, ninsori cu viermi de mătase, singurătăți aspre în insomniile lungi, goale — iată un peisaj de coșmar, cadrul meditației poetice în *Coline*. Există un ritual în această negație lirică și el începe seara, cînd măștile sînt lepădate. Temele lui Bacovia sînt tratate într-o manieră mai explicativă, prin acumulări de simboluri din sfera vieții gospodărești și repetiții ce dau acea senzație de înverșunare în răsucirea fierului în rană:

„Vremea mea începe seara cînd deodată înviez,  
Îes atuncea din tăcere cum din coji amarul miez [...]  
Masca mea de os o lepăd, întorc fața către foc,  
Simt singurătatea casei stînd cu mine la un loc,  
Uit o lume pentru alta care nu se mai inventă,  
Uit o lume-n care cuget pentru una imprudentă.  
Acest schimb care nu pare a mă umili, e, totuși,  
Otrăvit de o mireasmă ca de crini ai apei, lotuși [...]  
Vremea mea începe seara cînd atîta lume pică,  
Și cînd ochiul pur susține luna care se ridică.

Insomnia vine albă, mintea-n fața mea desface  
Și-mi arată cită umbră umple văile-i sărace.“

Confesiunea este tulbure, cu unele versuri obscure, rupte, arătînd o destrămare a sufletului, o imposibilitate de organizare, de eliberare prin literatură. Impresia de sinceritate, de refuz

al convenției în poezie este puternică la Constanța Buzea, care scrie fără a-și lustrui metaforele. Poemele sînt, de aceea, halucinate și crispate, fără mistificație, departe de sugestia de „joc“ și cochetărie erotică. Constanța Buzea nu este o esteta, nu transformă, ca simbolistii, existența într-un spectacol, ea pune, dimpotrivă, poezia să exprime simplu și discret o existență interioară întunecată de întimplări rele. Filiația ce se poate stabili, pe un anumit plan al versurilor, cu Bacovia rămîne din această cauză neesențială. Arta încetează să fie o poză trăită cu sinceritate în sfera fanteziei: e descojire a lucrurilor pentru a ajunge la celulele lor însingerate. Este drept că această operație se face, totuși, cu mijloacele de figurație ale artei. Un alt tip, în fond, de mistificație literară, mai autentică prin eliminarea declamației și a decorurilor grandioase.

Neeliberată pe de-a-ntregul într-un poem, tensiunea trece în poemul următor, în aceeași mișcare nespectaculoasă, tenace, apăsată a gândului împovărat de o obsesie puternică. Într-un scurt poem (*Cric*) citim:

„Sar la fereastră. Nu-mi face bine,  
Și mă retrag în umbra perdelei“,

ceea ce vrea să zică (într-o traducere simplă) teama de a expune sentimentele, iubirea de obscuritățile germinative. Retrasă în sine, ființa își linge rănila și pune la cale răzbunări teribile, care n-ajung să se împlinească. Poezia, în orice caz, nu le consemnează. Între incitația gândului și expresia lui literară se interpune luciditatea cumpănitoare și, sub puterea ei, gândul se răsfiră și se complică în ramificațiile poemului. Medeea nu-și ucide copiii din ură pentru tatăl lor, o vedem numai purtînd pe unul de mîna și pe altul pe umăr, înfiorată de glasurile lor străine (*Intrus*).

Un loc de evadare (un spațiu securizant) în imaginația poetică a Constanței Buzea este *colina*, un simbol care se plimbă prin toate cărțile. Deocamdată, evadarea nu-i posibilă, *colina* nu-i accesibilă. Penelopa nu poate părăsi războiul de țesut. Ana se zidește singură în mînăstirea unor seci neliniști. Remarcabilă sugestia acestei imposibilități de a ieși din cercul problematicii interioare:

„Cu clasic dor vin la colina,  
Acolo unde nu sînt ruine,  
Unde se-ngîna umbra cu sine.



Mă duc sperînd, n-am plecat încă,  
Mă sfișește o moară adîncă,  
E ca o boală partea mea stingă,  
E ca piatra ce se mîncîcă  
Numai de vînt și de nimica,  
Numai de starea soră cu frica.

Înmormintată acolo cîntă  
Seaca mea fire, ană subțire,  
Sfîntă ca iarba unde mă-nchin.  
Nu sînt de vină că nu mai vin.“

Volumele următoare (*Sala nervilor, Răsad de spini*) întăresc acest peisaj de dezastre interioare cu imagini inedite, unele remarcabile. Tonul se înăsprește imperceptibil, meditația abordează noțiuni mai complicate, cum este aceea a timpului. Senzația orei ce se sparge și a sufletului care se rupe în două este, oricum, colesitoare în versuri. Singurătatea a devenit „mistică“, mila o „crimă de taină“, în poeme pătrund cimitirele bacoviene, sufletul e o groapă în care cade, descumpănită, ființa terorizată de „eroarea de sine“, poezia însăși a devenit un somn din care spiritul, odată intrat, nu se mai trezește. Versurile au căpătat o notă întunecat oraculară:

„Cît pot mai șterg fereastra de cenușă,  
Cît poți respiră-ne, întunecime“,

iar sentimentul de teamă crește pînă a se fixa în viziunea unui univers format din ziduri de ochi pînditori și lacomi:

„Cînd dorul e mai lung decît o moarte,  
Halucinez periculoase ringuri,  
Trădează sinea, nu putem fi singuri,  
Un zid de ochi disting pînă departe.  
E fără saț, sălbatic de frumoasă  
Priveliștea ce vine către casă.“

Compoziția poemelor este acum mai limpede și mai coerentă, deși aflăm încă destule versuri obscure din cauza prolixității lor (*Cai în coșmare cu mlaștini*). Constanța Buzea nu este singurul poet, din generația ei, în luptă cu materia verbală. Neîncrederea în cuvînt este dublată, observ, de o neîndeminare a cuvîntului, o dificultate, în orice caz, a limbii ce se vede în poemele gloduroase, cu sintaxa sucită. Lipsa rafinamentului sporește pînă la un punct

senzația de autenticitate și vine în întâmpinarea ideii moderne că în poezie trebuie să existe cât mai puțină literatură. Însă literatura nu poate fi combătută decât prin literatură. Sinceritatea este o expresie a artei, limbajul direct și agresiv are nevoie, în poezie, de un suport de subtilitate care să dea sugestia acestei agresivități. Spun toate acestea pentru că poeții sînt adeseori lăudați pentru frustetea limbajului, confundîndu-se calofilia (detestabilă!) cu subtilitatea expresiei, necesară în orice situație.

Se remarcă la Constanța Buzea o oarecare purificare a versului și asta este bine pentru că aceste răsaduri de spini din jurul poemelor nu trebuie să ne împiedice să ajungem la florile din interiorul lor. Un poem mai clar și cu o viziune mai senină este falsul pastel: *E înflorită lintița pe baltă*, o confesiune, în realitate, într-un cadru natural mai ordonat. Dăm aici peste dealul tihnit numit în altă parte „această genune frumoasă“, peste care se suprapune imaginea îndepărtatei copilării fericite. O melancolie învăluitoare, în pauza între două accese de suferință, răzbate prin versul mai bine curgător:

„Aștept un deal tihnit păscut de vite,  
Din cornul lor să cadă flori pălite,  
Un praf încet și urme de copite,  
Grînele dulci, aproape pîrguite.

Aștept cu ochii-nchiși căruțe goale  
Să treacă hurducîndu-se la vale,  
Copil în zdruncin, fete fără poale,  
În gîrla verde cai să se țesale.

Fîntîni zăcute, negre de bătrîne,  
Salcîmi sărați ca setea unui spine,  
Privirea mea le-ngroapă laolaltă.

E înflorită lintița pe baltă.  
Mai sunt copil. Copil de-aș mai rămîne!  
Aștept și-mi pun pe piept țărîna caldă.“

Călătoria (*Rucăr, Săpînța, Voroneț, Vălenii-de-Munte* etc.) și cîteva ecouri petrecute în natură (*Pasteluri*, 1974) îmblinzesc puțin privirea gravă, muștrătoare a poetei și, cu altă stare de spirit, ea savurează calmul după-amiezilor la mare sau ascultă fără angoasă căderea ploii pe acoperișuri. Versurile amintesc prin vagul,

fumuriul impresiei, de simbolisti, însă numai pentru o clipă, pentru că ideea morală pătrunde țeapănă, intolerantă în pastel și orientează imaginația spre alte probleme.

*Ape cu plute* (1975) reia firul suferinței vechi cu mai puține, parcă, împleticiri în sintaxa versurilor și cu o minie mai rafinată. Fantezia distilează cu mai mare răbdare durerea pornită de undeva din zonele obscure ale spiritului și dă propozițiilor acea intransigență impersonală (dar teribilă) a versetelor biblice:

„Pină la mine este mult,  
Pină la moarte mai puțin.“

Cu gustul cenușii pe buze, Constanța Buzea caută pentru neliniștile ei nu o metaforă, ci o pădure de simboluri care agresează din toate părțile ideea. Poezia devine un discurs arborescent unde blestemul se unește cu o confesiune de o pasionalitate rece și tăioasă:

„Același vis uscat, de sticlă, port,  
Cum și tu porți, dorind să te păstreze  
Vina de-a vieții aproape mort  
*Trupul jertfit zadarnicei asceze...*“

Poezia capătă acum o funcție exorcizantă: ea vrea să îndepărteze răul ce continuă să crească și să se manifeste. Amintirea, lucrurile din jur, cărțile răsfoite odată împreună readuc acești demoni de care ființa spiritului vrea să se elibereze. Însă, cum putem afla din mărturisirile sfințelor care voiau să îndepărteze Diavolul din preajma lor, exercițiul exorcizării nu face decât să sporească prezența răului. Diavolul trăiește prin efortul celor care vor să se lepede de el cu înverșunată intoleranță. Tot așa, în versurile Constanței Buzea, *eroarea*, supusă unui lung exercițiu de negație, în loc să dispară sau, oricum, să se diminueze pe măsură ce este exprimată, ea continuă să existe și să umple întreaga suprafață a liricii. Fabricăm, așadar, mituri, nu numai prin iubirile, dar și prin urile noastre

*Eroarea* de care vorbește mereu Constanța Buzea nu are o identitate precisă. Prin repetiție, ea capătă o amplitudine biblică. Cineva a trădat, dar cum în versuri vina nu este numită cu vorbe clare, trădarea se întinde de la iubire (sentiment) la ideea de existență în sens larg. Universul se ordonează, oricum, în funcție de această culpă teribilă, așa cum la

poetii mistici existența materială și spirituală n-are consistență decît prin raportare la ideea de divinitate.

Lirismul Constanței Buzea se construiește, ca la Arghezi, pe ezitarea între tăgăduința aspră și spaima de uitare:

„Mi-e milă și să-mi amintesc  
Dar nici să uit nu mă îndur  
Cîtă părere-i în destin,  
Cîtă greșeală-i împrejur.“

*Limanul orei* (1976) aduce din nou în prim-plan tema cuvintului care trădează. Eroarea fatală a început printr-o mistificare a vorbelor. Destinul atîrnă, spune poeta în altă parte, de cîteva cuvinte, dar cuvintele, în loc să comunice, să apropie, înstrăinează și distrug. Ele sînt „semnele morții“. Un poem (*Dedicație*) concentrează această neîncredere nouă în limbaj:

„Cuvintele sunt boala de care suferi, oare?  
Frenetice de silă, anemice de sete,  
Maidane pustiite cu ciini mișcați în cete,  
Cuvintele fac, toate, o lume de turbare.“

Totul este văzut de aici înainte prin „vama gri a vorbei pieritoare“, dincolo de cuvinte se întinde o realitate sumbră:

„Mizerii, și măști, și dezastre  
Pun negură-n pure fintni“,

timpul seacă, pe cer plutesc „răni mari“, în somn viperele își clatină veninul, frunzele se sinucid. Un peisaj dezolant, comparabil (prin intenție) cu acela din *Lauda somnului*, dar fără implicațiile metafizice de acolo. Deși Constanța Buzea se numește, într-un loc, „unul din fiorii lui Dumnezeu“ (*Nor*) și declară (tot în poezie) a purta îngeri triști pe umeri sau a sta la masă cu ingerul singurătății, suferința ei nu trece dincolo de o limită perceptibil umană. Cine nu ghicește imediat simbolul norului îndepărtat și sterp, al cerbului văduv, rătăcitor năuc prin codri? Constanța Buzea nu scrie, în fond, decît un singur poem, un lung, dramatic poem în care concretizează o mică mitologie lirică: a trădării și a absenței. Cuvintele de care se teme o slujesc, totuși, cu credință,

vorbele „se îmbulzesc“ în poem, exprimând, uneori, și tristeți mai calme, iertătoare, ca în acest frumos *Dor de veghe*:

„Dorul de veghe, melancolie,  
Urme-n zăpadă, crengile stînd,  
Și în adînc muritorul pămînt  
Pentru iubirea ca o stafie.

Rănită pasăre fără soție,  
Te va petrece pe lîngă mine  
Gîndul, limanul orei senine  
Din libertate către robie [...]

Nins și lunatec să te primesc,  
Vino sărac într-o zi fără șir,  
Singur ca vinul într-un potir  
Cu trupul dulce, minăstiresc.

Aruncă lumii tot ce ții minte,  
Numai căldura să ne rămîie  
Abur pe gura ca de tămîie,  
Vino tu singur, fără cuvinte.“

## XI. ALȚI POEȚI

### MARCEL MIHALAȘ

Marcel Mihalaș pune versurilor sale (*Nume*, 1967) o mască surizătoare, însă masca ascunde o încordare interioară mai profundă și un sentiment mai grav al existenței. Primul ecou al violoncelului său liric este o exaltare a bucuriei de a fi:

„Cântec spun. Și se face lumină mare. (p. 5)

Trebuie să fim fericiți că un copac este un copac,  
că aerul este aerul,  
să le strigăm aceste nume  
cu bucuria că ne recunoaștem.“ (p. 7)

urmată de o semeție, o încredere imensă în puterea actului poetic:

„Un singur cuvânt dacă scot pentru a numi ceva  
Lucrul numit capătă a patra dimensiune.“ (p. 10)

Exaltarea și semeția nu ating însă formele pateticului și nu vizează niciodată grandiosul, cosmicul, Marcel Mihalaș cultivă de regulă ceea ce e delicat în natură și întreține cu lucrurile o relație, am putea spune, de *umilință*. Pentru marii vizionari, de felul lui Arghezi, supunerea față de lucrurile mici e o strategie: de a ajunge, prin miniatural, la universal, de a privi în boaba de rouă imensitatea cerului. Însă umilința poate să exprime și ideea de puritate și de perfecțiune a creației naturale. A tăia un copac, a strivi o giză e un atentat împotriva echilibrului lumii fenomenale. Un depozit de lemne este imaginea unui măcel biblic:

„Lemnele-n stivă așezate  
Au un miros de măcel de copaci.  
Lemnele-pulpe, lemnele-antricoate

*Lemne de oi, lemne de vaci.  
Lemne de capre negre, lemne de căprioare,  
Lemne de veverițe, lemne de ciocirlii,  
Lemne de sticleți, lemne de privighetoare  
Lemne de vrăbii, lemne de copii.“ (p. 8)*

Integrată în asemenea raporturi, poezia e o rană în inima materiei originare:

„Nu pot spune nimic fără singe, orice cuvânt  
E-o ramură în lucruri, omenească (p. 11).

.....  
Nu vreau să las urme, nu vreau să las  
E-un sacrificiu fiecare pas.  
Fiecare urmă care-o fac pe mal  
E-o rană în esențial.“ (p. 32)

Violoncelul începe, așadar, să scoată și altfel de sunete și să dea melodiei de la început o tonalitate nouă în care dominantă este ideea de moarte:

„Leul se-ncorda furtunos  
cu coama în flăcări, încit se vedea  
dunga subțire pe care vînătorul pășea.

Vînătorule de lei, îndrăzneț vînător,  
cum te-au supt leii vînați, și-a rămas ca un dor  
leul acesta lîngă inima rece.  
Leul acesta care nu mai trece.

Moartea este răgetul leului întors  
în inima din care l-ai scos.“ (p. 76)

În versurile de dragoste, Marcel Mihalaș manifestă de asemenea pudoarea cea mai mare. El nu vrea să lovească acest sentiment pur și esențial nici măcar cu floarea unei imagini. Declarația e o șoptă opită la jumătate, confesiunea e purificată de orice implicație a simțurilor. Asiaticii își mărturisesc sentimentele (cel puțin așa se spune în cărți) prin povești complicate, voind a exprima, pe o cale indirectă, decentă, impersonală, o pasiune nimiciitoare. *Aluzia* e arma ce lovește (și deschide) poarta sentimentului.

O ceremonie a aluziei folosește și autorul *Numelor*, ca în acest poem japonez:

„Știe iarba dragostea care ne leagă,  
știe piatra aceasta, pe care-am tăcut,  
planeta tîrzie care acum se încheagă-n  
dansul nostru dramatic și mut?

Să știe și ele: am avut niște mîini,  
am avut niște ochi. Am avut. Am avut  
multe semne ciudate  
înainte de pragul acestui sărut.

Ninge undeva. Ninge cu stele, ninge cu sori.  
Nopti și zile filfii în vîntul ce le bate.  
Mai aveau în ele alteori  
Sunetul acesta de cetate?“ (p. 58)

Poemele lui Marcel Mihaș, poet clar și profund, sînt niște  
urme într-un cîmp de zăpezi imaculate.



## VASILE VLAD

Vasile Vlad practică un imagism torențial, în sensul liricii lui Voronca, punînd accentul, în metaforă, pe concretizarea abstracțiunilor. Poetul *Incantațiilor* vorbea de *esofagul tăcerii* și de *salteaaua inimii*, alți suprarrealiști au dus mai departe procedeul și au unit sub acoperămintul aceleiași imagini lucruri care, în genere, nu se pot uni. Cu mai puțin retoricism și în poeme mai concentrate, Vasile Vlad vorbește și el de *gogoloașele întîmplării*, de *pachetele duișiei*, de *dîmburile de silă*, *toartele așteptării*, *văgăunile inimii*, *catarama vocalelor*, *țiglele inimii*, de *pivnițele tăcerii* și de *bolovanii schimbați ai încrederii*. Luate în sine, metaforele nu sînt nici bune, nici rele: sînt doar excesive și lesnicioase. Concentrate în spațiul unui poem, îl sufocă. Repetat într-un volum, procedeul lasă o impresie de artificialitate și monotonie: monotonia extravagantei.

E ceea ce se întîmplă cu versurile lui Vasile Vlad, poet, indis-cutabil, de talent, cu un limbaj pregnant. Însă din poemele lui nu putem reține decît imagini izolate, autorul neavînd, deocamdată, știința de a organiza o confesiune. Pornit ca un tunet, ca o rupere de nori deasupra unui peisaj accidentat, poemul se dispersează și se pierde într-o speculație incongruentă, pînă ce o metaforă îl scoate din nou la suprafață. Iată o mică parte din flota acestor metafore care — spre a vorbi în limbajul autorului — brăzdează apele volumului *Omul fără voie*:

„La strigătul rațelor sălbatice închise în cer  
se holbează răbdarea oricui.“

\*

„Siguranța ne întoarce spatele ei subțirel  
și acolo trebuie lopătat adînc.“

\*

„Pasăre de apă sînt, Doamne,  
înr-o piață ruptă de ris.“

\*

„Și o reală nefericire stă în faptul  
că trebuie să mă compar mereu  
doar cu mine.“

\*

„Doar nesfîrșitul se depășește întruna  
și bine se mai simte în singurătate...“

\*

„Trebuie despicat pieptul cailor  
pentru a mai surprinde căldura.“

\*

„Viața ta veche  
seamăna complicatului trecut al zăpezii.“

\*

„Așteptarea: suflet cu cocorii pe drum  
Așteptarea: suflet cu o margine suspendată.“

\*

„...Nimeni nu a trecut  
în picioare  
peste umeda temelie a lumii.“

\*

„Și erai atît de blîndă și tandră  
încît oricare cîine ți-ar fi sărit în suflet  
să-ți lingă păcatele.“

\*

„Cineva îmi taie picioarele  
și curg pietroaiile din mine  
ca dintr-un ciorap.“

\*

„Și îți era îndurerată speranța  
Ca oglinzile dintr-un spital“ etc.

În compunerea versurilor lui Vasile Vlad intră, cum se vede, și oarecare ironie strecurată în propoziții mai grave, unde este vorba de singurătate, de iubiri pierdute, de moarte, de greața de viață și de frica de lucruri. Chipul acesta juvenil de a trata lucruri serioase într-un limbaj voit nesianos îl folosesc curent în poezie Geo Dumitrescu și Marin Sorescu. Îl aflăm și în poemele din *Omul fără voie*, unde dăm mereu peste personificări îndrăznețe: panica își spală, satisfăcută, mâinile la spate, singele crapă de ris, o lăcustă, frecându-și picioarele de pământ, produce un vuiet cosmic și, ascultându-l, poetul simte cum i se strepezește sufletul. În alt loc (*Decît să car pietre, mai bine*) el întoarce în chip umoristic sensul unei analogii tragice: „decît să car pietre, mai bine îmi car sufletul...”

Iscușința lui Vasile Vlad de a uni în limbajul poemului șagălnicia și cruzimea, aluzia ironică și observația tăioasă este remarcabil. De pildă:

„Și să vezi  
scamele dintr-o mină  
păzite de-un gardian.

Păi dacă te apasă speranța.

Și să vezi păpica  
la înălțimea dinților  
cum dispare.

Păi dacă nu-ți ajunge saliva  
puternică,  
saliva puternică.

Și să vezi o inimă  
îmbrîncită  
de îndoiturile cotului.

Păi există un simțămînt somptuos  
prin care îți poți închipui  
despre durere  
orice.

Și să vezi morții îngropați  
în picioare.

Păi dacă nu mai e loc

Și pe stăpînii zorilor de cretă  
să-i vezi, lovind cu var bunăvoința  
de a trăi. Pe aștia să-i vezi, pisîndu-te  
mărunțel, pomenindu-te.

Păi asta însuflețire se cheamă!“

Versurile au aici coerența necesară, și radicalismul moral al poetului nu se mai împiedică de vegetația unei expresii prolixă.

# EVOLUȚIA PROZEI

## I. PROZA POETICĂ

GEO BOGZA

Nu s-ar putea scrie satisfăcător despre cărțile lui Geo Bogza fără a vorbi, întâi, despre om: într-atît omul (n. 1908) își domină opera. Sînt scriitorii inferiori operei lor: se zidesc cu întreaga lor personalitate între copertile unei scrieri de care se lasă în cele din urmă dominați. Biografia autorului nu spune, atunci, nimic sau foarte puțin despre simbolurile adevărate ale cărții. Viața lui Bacovia nu explică în nici un fel poezia sa: scriitorul nu are biografie și e o eroare a încerca să-i compui una. El nu e la înălțimea versurilor sale, și cine leagă strania muzicalitate a poeziei de datele vieții intime, caută, adică, o explicație a spiritului creator în existența de zi cu zi a omului, nu poate ajunge la nimic; viața intimă e comună, fără relief, poezia e rodul altei vieți, secrete. Macedonski, în schimb, are o biografie seducătoare. Omul își domină, categoric, opera și, ca și aceasta, trăiește zgomotos toate ipostazele.

Sînt și cazuri în care opera nu exprimă decît parțial spiritul autorului. Ceva rămîne nespus. Bănuim, atunci, o existență ce refuză să se dezvăluie pînă la capăt. Omul piere și duce cu sine ultima cheie a talentului său. Mateiu Caragiale e, din acest punct de vedere, scriitorul român care a refuzat cu obstinație să ne comunice pînă la capăt secretul existenței lui ciudate. Închidem cartea *Crailor* și avem viul sentiment că cel ce a scris-o ne-a ascuns un fapt esențial. Nu ne rămîne decît să medităm la o altă existență, închipuită, a unui prozator care n-a voit să scoată și ultima lui mască.

Geo Bogza are, dimpotrivă, o anumită frenezie a confesiunii. El vrea să spună totul și de la început își pune cititorii în gardă, le încredințează proiectele, arde — pînă la ultima celulă a spiritului — în rîndurile pe care le scrie. Impresia e, cu toate acestea, că opera n-a cuprins, nici aici, decît o parte din ceea ce ar fi voit și-ar fi putut scriitorul să spună. Există analogii care n-au fost exprimate, sînt încă viziuni ce n-au fost traduse. Reluat, poemul

ar arăta, negreșit, altfel: nu spun mai bogat, mai expresiv, dar altfel, oricum, ca o interpretare muzicală ce nu poate fi de două ori aceeași.

Dar omul își domină opera și altfel: prin mobilitatea spiritului, prin extraordinara vocație, aș spune, a neliniștii. Prin aceasta, Geo Bogza e un veritabil fiu al secolului său. Un Blaise Cendrars al nostru, o conștiință tragică, într-o perpetuă stare de alertă. Printr-un joc indescriptibil de forțe, el devine un poet al forțelor vitale, al spectacolelor violente ale naturii, privite totdeauna dintr-un unghi cosmic. Numai cine are această conștiință tragică a existenței poate să exalte freamătul vital al materiei și să scrie, cu niște metafore ce au toate rănilile deschise, despre armonia, simetria Universului. Blaga mai sugerează, la noi, această extraordinară vitalitate a lucrurilor ce pier, frenezia unei lumi cuprinse de fiorii morții.

Răzbate în toate scrierile lui Bogza un înalt sentiment al tragicului, exprimat — și aici stă nota originală a literaturii sale — cu o mare frenezie vitală.

Omul însuși are o înfățișare ieșită din comun. Masiv, de o înălțime ciclopică, el pare, când merge pe stradă, venit din altă lume. E de o tăcere violentă, uneori un munte de tăcere, ca Sadoveanu. Când vorbește, oficiază. Nu are nici o însușire pentru a fi orator. E însă, fără îndoială, unul din oratorii cei mai seducători. E un secret al vocii lui subțiri, tărăgănite, cu o intonație moale de adolescent întârziat în altă vîrstă. Seducția discursurilor lui stă, poate, în ceea ce aș numi ridicarea amănuntului la puterea astrală. În a privi totul, cum a spus el însuși odată, din perspectiva *Sirius*.

De oriunde ar porni, oricare ar fi obiectul intervenției, Bogza ajunge, invariabil, la metaforele esențiale ale existenței umane. L-am auzit vorbind într-o banală situație: acordarea unor distincții. Cuvîntul lui, fatal protocolar, s-a înălțat la metafora marilor, albelor zăpezi. Ochii s-au ridicat, dacă nu mă înșel, spre lumina rece a stelelor, deși era o zi frumoasă și privirile se puteau odihni pe catifeaua verde a pomilor din jur. L-am zărit altă dată într-un costum bizar de excursionist, traversînd o piață aglomerată. Părea un turist de pe altă planetă: absent, cu aerul semet, de vultur printre stînci arse de fulgere. Omul acela — am avut o clipă impresia — nu avea ochi pentru nici un amănunt al străzii: un înger lunatic, rătăcit nu se știe cum, se îndrepta spre o țintă necunoscută, ducînd cu el secretul unui destin paradoxal.

A început să scrie, cum se știe, versuri. Niște poeme de dragoste de o vigoare barbară. Violența metaforei a scandalizat și poetul a fost multă vreme suspectat de pornografie. A părăsit după o vreme versurile, dar nu și poezia. Reportajele sale stau — s-a mai

spus — la granița dintre o epică acută și o poezie vizionară, cosmogonică. Talentul ieșit din comun al tînărului avangardist era de a crea lumi: lumea tăbăcărilor, lumea petrolului, lumea țării de piatră. Se abuzează, în critică, de acest termen, dar el e cum nu se poate mai potrivit pentru ceea ce face, prin spiritualizarea amănuntului, Geo Bogza: creează o lume a violenței, a mizeriei colosale, o reprezentare, într-un cuvînt, a contrastelor vieții moderne. Căci aceasta mi se pare definiția cea mai bună pentru Geo Bogza: poet al violenței moderne. Opera e expresia unei supreme încordări, un strigăt alb și pur, deznădăjduit, în fața contrastelor societății industriale.

*Cartea Oltului* pare, din acest punct de vedere, o aspră bucolică romantică, o compensație a spiritului, o operă de meditație calmă și contemplație cosmică (se va vedea cît de falsă este această liniște!) într-un spațiu îndepărtat de convulsiile vieții moderne. Fugind de trepidația marilor aglomerări citadine, de lumea fetidă a străzii, scriitorul intră în alt univers de neliniști, de spaime și (o expresie pe care Geo Bogza o preferă) de acute singurătăți. Contemplația senină nu mai este posibilă. Bucolica modernă devine, fatal, expresia unei angoase fundamentale, pe care natura n-o vindecă în nici un fel: o face numai să se vadă mai limpede în apele proprii sale conștiințe. Iată cum, Geo Bogza, spirit modern prin definiție, agitat, mobil, rănit de toate injustițiile pămîntului, o conștiință, într-un cuvînt, ulcerată — ratează intenția de a scrie o pagină de măreție calmă, cum poate ar fi dorit, și scrie, în schimb, un poem neliniștit al geologicului în stare de delir. Aceasta e *Cartea Oltului* (1945), indiscutabil capodopera lui Geo Bogza și o capodoperă a genului în literatura română.

Ideea de a scrie epopeea unui riu este extraordinară și ea amintește pe aceea a unui prozator american de a înfățișa lumea variată a unei paralele geografice. Deosebirea e că Geo Bogza nu face operă de observație socială, ci scrie un poem despre spațiu, timp, existență geologică, luînd ca pretext viața unui riu. Poemul are peste trei sute de pagini și e fragmentat în șapte cinturi sau șapte trepte, corespunzînd (ca într-o veritabilă operă parabolică, cu simboluri oculte) diferitelor vîrste ale existenței: treapta minerală, vegetală, spirituală etc., pînă la dispariția sau reîntoarcerea în cosmos. Apare și ideea de destin geologic, interpretat antropomorfic. Pe această substituție (geologic-uman) se bazează *Cartea Oltului* și trebuie remarcată la Geo Bogza marea capacitate de a ilustra poetic această echivalență.

Detășează, apoi, această scriere de altele, cu o formulă similară, puterea de a ridica descripția la simboluri mari, de a folosi,



pe scurt, detaliul pentru a medita, încă o dată, la miracolul lucrurilor simple. E ceea ce diferențiază această carte într-o literatură saturată de descripții și dominată de peisaje. Hogaș e, s-a spus de atâtea ori, un clasicist baroc, un profesor de limbi vechi care se emoționează cu măsură și descrie o furtună stînd, confortabil, într-un fotoliu. El scrie după o schiță dinainte stabilită, calculînd (ca în vestita furtună din *Singur*) dinainte efectele. Tendința inevitabilă de a homeriza e din fericire dublată de alta ce învăluie totul în lumina rece a ironiei intelectuale. Acest element face din Hogaș un autor modern, agreabil și azi la lectură. Sadoveanu evocă mai ales viața ascunsă a lumii vegetale: totul participă, la el, la o ordine secretă, la o existență (termenul e inevitabil) mitică. Pădurea e un personaj cu o viață dublă: una materială, pe care o vedem în descriere, și alta, fumurie, vagă, transcendentală, constituită, ai impresia, dincolo de intențiile prozatorului. De la acest punct, Sadoveanu nu mai e doar un autor de frumoase descripții ca stări de suflet. E un vizionar, un prozator de un fabulos spiritualizat.

Inserat, fatal, în această tradiție, Geo Bogza e, mai cu seamă, un poet al stihialului, un spirit care nu se mărginește a înregistra frumusețea, tiparele lucrurilor, ci observă dramele ascunse în ele. Ca și Hogaș, vede urieșește elementele, dar cu un real sentiment al tragicului. Grandiosul încetează a mai fi un element de decor: e un mod de existență, perceput cu un ochi înspăimîntat de emoție. Descripția pierde, atunci, inevitabil în meditația poetică, iar metafora devine expresia unui spirit traumatizat de tăcerea minerală a lucrurilor.

Geo Bogza vrea să audă bătînd inima primordială a stîncilor și în liniștea pietrei milenare să descopere semnele revoluției de la începutul vieții planetare. Toate imaginile cărții dau acest sentiment de apocalips geologic, tradus în niște picturi în stil expresionist. Un tablou memorabil e acela al furtunii de pe Hășmașul Mare, un altul — cu o coloristică și mai violentă — înfățișează agonia brazilor:

„Sînt brazi foarte groși, asemeni unor monștri zăcînd răsturnați cu fața în sus, din a căror coloană vertebrală se ridică zeci de coaste cenușii, uscate, scheletice, ca un uriaș rinjet al morții. Sînt brazi cărora crăcile de dedesubt rămase întregi, susținîndu-i deasupra pămîntului în toată lungimea, le dau siluete de gigantici miriapozii, gata să pornească pe sutele lor de picioare. Sînt apoi brazi cărora le-au căzut toate crăcile, și zac la pămînt, rotunzi și grei, asemeni unor șerpi cuprinși de un somn adînc, din care nu uită totuși să deschidă asupra lumii guri lacome de balauri. Această ultimă înfățișare le-o dau rădăcinile rămase întregi, avînd aerul unor groaz-

nice maxilare, pe cînd bucățile de stîncă prinse între ele par resturile unui hidos ospaț. Sînt, în sfîrșit, printre aceștia din urmă, unii care țin strîns încheștată între fălci, smulsă din munte, întreaga stîncă pe care creșteau. Par șerpi gigantici, încercînd să înghită, într-un efort disperat, o pradă de zece ori mai mare decît ei. Cînd le-au rămas întregi și crăcile de dedesubt, dîndu-le înfățișarea unor miriapozi, devin în cel mai înalt grad înspăimîntători: ridicăți pe sutele lor de picioare, par că duc în gură un bou întreg, pietrificat de groază. Tot virful muntelui e acoperit cu aceste fantastice schelete, ale unor monștri pe care moartea pare să-i fi surprins în plină desfășurare a groaznicelor lor instincte și poște bestiale. Parcă mai foiesc și acum, lacomi, concupiscenti, tirîndu-se greoi pe pămînt și căscînd guri flămînde spre victimele împietrite de spaimă.

Cînd vîntul prinde să bată pe culmi, ciudatele schelete scot o lungă și infricoșătoare lamentație. Dar ceea ce, mai mult chiar decît acest plîns uriaș, se dovedește obsedant și straniu în cimitirul brazilor de pe Hășmașul Mare e trista și nedefinita lui culoare. O culoare fără nume, de oase de mort care au stat multă vreme în ploaie. În dramatic contrast cu tălăzuirea verde a pădurilor, ea pare să exprime, pe dimensiunile unui spațiu imens, totala dezolare a morții; tăcerea, pustiul, pietrificarea. Nimic n-ar putea aduce, privirilor și inimii, un mai puternic fior al neantului.

Lăcuste, de aceeași nedefinită și tristă culoare, țîsnesc printre arborii pietrificali, fiind singurele ființe vii din straniu cimitir. Și așa cum semnătura pictorului, abia schițată într-un colț, autentifică tabloul, bizarele orthoptere, cu capul lor ca o cazma arheologică, întregesc și autentifică această uriașă privescătoare a morții.

Despre sugestiile picturale ale cărții s-ar putea încă discuta. Geo Bogza e neîntrecut în a fixa scene, chipuri simbolice. E cunoscută scena boticelliană, din altă scriere, a femeii ce mușcă dintr-un măr. Să reținem, acum, un desen suprarealist ce sugerează iubirea dintre un nebun și o mreană moartă. Sau un altul privitor la tinerele femei din Făgăraș ori la plutașii din Olaru, prezentate, toate, în acel stil exaltat, prevestitor ca un verset din Vechiul Testament.

Furtuna, element de altfel comun în zona de munte, ia în ochii reporterului proporții biblice. Se aude muget de fiare geologice, vipere lichide aleargă printre stînci, veninuri electrice incendiază stîncile — niște corăbii, și acestea, scufundate în oceane imaginare. Cel ce urcă la izvorul Oltului asistă, cutremurat, la „adîncul mister al lumii“, simte „suflul de cremene al eternității“ și aude, în preajmă, umbrelul greoi al brontozaurilor.

*Reportajul* continuă în această notă de poem fantastic, negru, halucinant, cu rare momente elegiace. El nu se poate, în nici un chip, nara. Putem, cel mult, detașa câteva viziuni pentru a indica temperatura și puterea de figurație a cărții. Muntele e, mai întâi, un uriaș rug mineral, un ținut, apoi, al singurătății și al aventurii. Într-o asociere mai largă, culmile lui devin uriașe corăbii, iar piscurile — niște catarge tragice. Geo Bogza scrie despre ele un poem al singurătății, umanizînd mineralul. Așa va proceda pînă la capăt, cu o putere de invenție metaforică și o sinceritate a confesiunii ce împiedică simțul nostru estetic să obosească. Ochiul e surprins de mulțimea fregatelor, grelelor transoceanice geologice, urechea înregistrează în pacea minerală a muntelui mugetul unei cirezi de tauri de piatră. Un țăran e, în închipuirea lui Geo Bogza, un exaltat preot dac de dinainte de Burebista. Focul pe care așază cadavrul bouului e asemuit unui uriaș rug din timpurile vieții tribale. Cîinii din preajma stîinii par, tot așa, „sfînși vii: mîndri, enigmatici și încărcăți de misterul solemnei lor existențe”, niște banale fierăstraie fac un zgomot cosmic, apariția trenului e interpretată ca o cutremurare a lumii produsă de mișcarea unui șarpe metalic uriaș. Obiectul cel mai simplu, cărămida, de pildă, e fructul unei sforțări universale. O „cosmică împerechere” a apei, pămîntului și focului anticipează această naștere. Este peste tot în viața de toate zilele, în lucrurile comune, ceva primordial, Animalele cele mai mizerabile se trag dintr-o rasă astrală neștiută, speciile vegetale cele mai plebee au în spate o istorie formidabilă. Dovlecii grei, burduhănoși, sînt, desigur, rudele vegetale degenerate ale marilor pachiderme. Bivolii toropiți de căldură, desfătîndu-se inestetice în mocirlă, au o frumusețe și o nostalgie de stînci izgonite dintr-un paradis acvatic.

Un poem de un fantastic mai intelectualizat e acela despre tragica aventură a norilor. Metamorfoza lor începe, bineînțeles, în lumea acvatică: „O corabie cu trei catarge se îndreaptă spre miez-noapte încărcată cu elefanți cenușii”... Poemul continuă în acest chip scăpărător de asocieri neobișnuite, arătînd o mare plăcere de a fantaza: Cavalerul Tristei Figuri, urși, vulturi, pachiderme, din nou corăbii feniciene, Cina cea de taină, aventura lui Ulisse, masacrul din noaptea Sfîntului Bartolomeu, Hamlet, Maria Stuart pe eșafod, hoardele lui Gingis-Han, războiul Troiei etc., iată o parte din rodul unei imaginații romantice dezlănțuite. În alt caz, aceste viziuni teribile ale nașterii și morții minerale ar da cărții, prin acumulare de metafore ale sublimului, o oarecare monotonică. În spatele lor există însă suficientă tensiune pentru a îndepărta

această primejdie. *Cartea Oltului* e, și sub acest aspect, o performanță: nu-i ușor să scrii un poem de dimensiunile unui roman fără pericolul de a te repeta și a cădea în bombasticism și, mai ales, nu-i deloc ușor să hotărăști un cititor, oricâtă bunăvoință ar arăta, să treacă peste un număr acceptabil de pagini lirice. Parabola butoiului cu miere poate să dea o sugestie despre ispita, plăcerea și... disperaarea cititorului în fața acestei perspective.

Știința, rară, a lui Geo Bogza e de a ne ține spiritul sub stare de tensiune pînă la sfîrșit, o dată prin noutatea și acuitatea notației, printr-o infuzie de senzațional, a doua oară.

Oltul cunoaște, altfel spus, o aventură, are un destin complicat, eroic. E posibil a întocmi o mitologie a lui. Printr-o convertire firească de planuri, viața acestui Cezar acvatic — tînăr, curajos, la început, înșelător, apoi, și cu conștiința încărcată de multe victime, înțelept, socratic, înainte de a reintra în marele tot — se transformă într-o parabolă a vîrstei ireversibile a omului. Din monografia unui rîu, cum se anunța, *Cartea Oltului* sfîrșește prin a fi o meditație gravă despre destinul unei umanități. E unul din darurile lui Geo Bogza de a întreține această ambiguitate, de a vorbi de furtuni, colibe, rîuri și stînci sure și de a ne obliga să gîndim, în același timp, la destinul și la spiritualitatea unui popor de țărani, cu o existență tot atît de tragică și miraculoasă, în fond, ca și reliefurile aspre pe care le contemplă.

Reporterii care au imitat stilul lui Geo Bogza au eșuat. În umbra modelului a apărut o literatură de evocare de un manierism insuportabil. Eroarea e de a crede că *Țara de piatră*, *Cartea Oltului* oferă o formulă de reportaj la îndemîna oricui. Dar, înainte de aceasta, e eroarea de a judeca aceste poeme cosmogonice cu criteriile reportajului, specie eminentemente jurnalieră.

## ZAHARIA STANCU

Cunoscut înainte de cel de al II-lea război mondial ca poet, Zaharia Stancu (5. X. 1902—5. XII. 1974) și-a creat, după apariția romanului *Descult* (1948), o mare reputație de prozator. *Descult*, *Jocul cu moartea*, *Pădurea nebună*, *Șatra* l-au consacrat într-un gen pentru care nu dovedise în tinerețe aptitudini speciale. *Taifun* (1937), întâia încercare de roman, este confesiunea nervoasă a unui pictor epileptic, cu dese crize de violență și erotomanie. În spiritul dostoevskianismului din epocă, autorul înregistrează obsesiile unui caz, în fond, patologic, punând însă accentul nu pe analiza morbidității, ci pe cruzimea faptelor. În *Oameni cu joben* (1944) stilul și viziunea epică se schimbă. Autorul face un efort de obiectivare. Romanul studiază viața intimă scandaloasă a unei familii de industriași (Manolescu). O femeie, Fani, trăiește cu profesorul fiicei sale și, insașiabilă, practică și sodomia. Una dintre fiice revindică pe același profesor, Tercinoiu, apoi trece printr-un lung șir de aventuri sexuale, ca dealtfel toate femeile din familie. Viziunea este și aici crudă și superficială. *Zile de lagăr* (1945), cartea următoare, reprezintă un jurnal de detenție (la Tîrgu-Jiu) complicat cu scene de ficțiune pură. Combinația nu este, estetic vorbind, reușită. Memorialistica jenează ficțiunea, ficțiunea dă o notă de neautenticitate jurnalului. Autorul evocă polemica lui cu *Universul* și alte peripeții din viața de gazetar politic. Fragmentar pot fi reținute câteva scene de închisoare, într-o viziune grotesc-pamfletară. Lipsește fiorul tragismului social și acea implicare mai adâncă în existența individuală fără de care o confesiune nu poate interesa literatura. *Zile de lagăr* reprezintă un document de epocă numai în parte satisfăcător, iar stilistic face trecerea spre narațiunea biografică din *Descult* și celelalte cărți.

În ele (și prin ele) autorul și-a construit o biografie fabuloasă, nu știm cât de exactă, dar pasionantă și neobișnuită pentru scriitorul român care, de regulă, nu sare departe de cercul profesiei

sale. Se naște la țară și vine la oraș ajungînd profesor, avocat sau preot. Sau copilărește într-un orașel de provincie și ia, în pragul tinereții, drumul Capitalei, unde îl așteaptă o viață literară zgomoasă și o carieră socială mărunță.

Zaharia Stancu aduce în această monotonie biografică spiritul de aventură și culoarea unei vieți aspre. Dacă dăm crezare cărților și biografilor săi, fiul lui Tudor Stancu Mitroi din Salcia și al Mariei Delcea Bratu a fost, pe rînd, ucenic la o tăbăcărie din Roșiorii-de-Vede, argat (în 1917) pe moșia Lisa, proprietatea lui Nicu Ioanid (cunoscut în literatură sub numele de Dinu Nicodin), vinzător de ziare în Capitală și ajutor de arhivar la judecătoria de ocol din Turnu-Măgurele etc. La 15 ani călătorește în sudul Dunării și, iarăși, dacă cele scrise în *Jocul cu moartea* sînt adevărate, fiul țaranului din Salcia a fost de zece ori la un pas de moarte și a trecut prin întîmplări extraordinare.

Cei care l-au cunoscut în amurgul vieții lui erau uluiți de frumusețea aristocratică a omului, păstor destoinic și demn, timp de mai bine de un deceniu, peste Uniunea Scriitorilor. Țăranul brun, care în tinerețe avea (ne încredințează G. Călinescu) „ochii profunzi și foarte difidenți” și un temperament focos, devenise înțelept și generos, iubea enorm viața literară și trăia, aproape în exclusivitate, în mijlocul ei. A fost legat, prin viața lui de gazetar și de editor de reviste, de toate categoriile de scriitori, de la Stan Palanca, regele boemilor, la Mihail Sadoveanu. Cunoștea pe toți cei care țineau un condei în mînă și manifesta o mare deschidere spre tineri. Avea peste tot prieteni, avea și dușmani neîmpăcați. Pe aceștia din urmă îi fulgera, din cînd în cînd, cu lungi pamflete orale, de o absurditate calculată, superioare, în orice caz, pamfletelor scrise. Cineva jignește într-o împrejurare oarecare pe prozator. Prozatorul se ridică, atunci, drept, cu fața cretoasă, trădînd o mare încordare interioară, și cu vocea lui subțiată și sacadată începe un viforos discurs. El acceptă, tactic, învinuirea, dar o deplasează pe un teren absurd: cum că el, scriitorul, este acuzat că și-a omorît bunica de pe îngusta și lungă vale a Călmățuiului. Nimeni nu spusese vreodată această enormitate, însă, pentru a culpabiliza pe adversar, pamfletarul introduce o premiză imposibilă. De aici înainte, demonstrația construiește coerent în irealitate. Vine mereu vorba de bunica teribilă și de moartea ei de care, pînă la urmă, ne simțim toți cei de față vinovați. Confratele care jignise pe prozator este rușinat, încearcă să se scuze, însă scuza nu poate fi formulată, pentru că, odată pornit, oratorul nu mai poate fi oprit. El continuă să se apere de suspiciunea cum că și-ar fi omorît bunica, deși bunica murise înainte de nașterea nepotului Zaharia. Faptul n-are impor-

tanță, oratorul îmbrățișează ideea abominabilei crime și merge cu ea pînă la capăt. La sfîrșit publicul este înspăimîntat, culpabilizat total, inocența nu se mai deosebește de crimă.

Sînt zeci, sute de asemenea istorii care circulă și azi, spre hazul tuturor, în viața literară. Zaharia Stancu este pomenit cu simpatie, figura lui tinde să capete lumini de legendă.

De la un scriitor care a cunoscut atît de multă lume ne așteptam la o bogată memorialistică. Zaharia Stancu n-a avut timp s-o scrie. Cele aproape două sute de pagini de confesiuni strînse după moartea lui într-o carte (*Viață, poezie, proză*, 1975) nu sînt revelatorii. Scriitorul spusese mai mult și mai profund în cărțile sale, creînd o biografie fabuloasă (biografia lui Darie) care întunecă biografia reală. Dealtfel, Zaharia Stancu a încredințat în dese rînduri pe cititorii săi că Darie este el. „Toate cărțile mele sînt rupte din realitate, scrie el undeva. [...] Nu sînt lipsit de imaginație, numai că n-am nevoie de ea.“

Curios, proza lui arată o imaginație în fierbere. Puțini scriitori români au, ca Zaharia Stancu, un mai mare gust al exoticii și al pitorescului social. Un tîrg de provincie devine la el un spațiu uman agitat ca o colonie americană. Satul din cîmpia Dunării este, prin noutatea tipologiei și cruzimea relațiilor de viață, de un pitoresc nebun. G. Călinescu vorbește de un „realism de pictor spaniol“ (*Contemporanul*, 13. IV. 1956). Aproximarea de spațiul cultural iberic este posibilă și altfel: Darie este un *picaro* în zona balcanică, iar narațiunea lui Zaharia Stancu este o succesiune de întîmplări memorabile. Aceasta este și cauza pentru care proza a plăcut în străinătate. Zaharia Stancu este un bun narator în genul Jack London, Knut Hamsun și Panait Istrati, și cărțile sale dau cititorului modern, blazat de prea multă analiză, un număr impresionant de fapte epice.

Ca romancier, Zaharia Stancu nu respectă nici o regulă. Scriitorul însuși mărturisește că nu știe în ce chip își scrie cărțile, ce destin secret conduce narațiunea. E suficient ca o întîmplare să-i vină în minte pentru ca, sub obsesia faptului, spiritul să intre în alertă. Cartea se ordonează, astfel, de la sine, în mers, în cursul unei redactări febrile de cîteva săptămîni. Reluările succesive adaugă, elimină, nuanțează, dar nu modifică, în esență, fluxul și tonul primei relatări. Proza este, mai întîi trăită în acest chip emoțional, și retrăită, a doua oară, în momentul elaborării ei. Alte explicații teoretice prozatorul nu cunoaște.

Atîta lipsă de interes pentru formula epică, într-o epocă în care există o adevărată fascinație pentru formule, dă de bănuît: lipsa sistematică a metodei devine, în proza mai nouă, o metodă, și încă

una foarte riguroasă. Se știe, doar, că mulți dintre cei care au cerut mai energic abolirea metodelor tradiționale în roman au sfârșit prin a se supune unei metode cu mult mai complicate. Un exemplu e, la noi, Camil Petrescu, arhitect pedant sub aparența unui spirit turbulent.

Altul e, totuși, cazul lui Zaharia Stancu, realist dur și liric elegiac, în niște confesiuni fără un program vizibil și aproape nici o preocupare de compoziție. Ceea ce nu înseamnă că scriitorul n-are stil, un mod propriu de a-și ordona impresiile. Vrem numai să spunem că, neavînd obsesia metodei, autorul lui *Desculț* a creat, totuși, una, ușor de recunoscut și aproape imposibil de imitat, în timp ce alții, mai documentați în probleme de metodologie a romanului, studiîndu-și îndelung și cu multă știință metoda epică, nu reușesc în nici un chip s-o impună. Un joc inexplicabil de forțe face ca stilul, în fine, metoda să apară acolo unde există mai puțin preocuparea expresă de a o dobîndi.

*Desculț* a pornit de la o simplă evocare a răzcoalelor din 1907, evocarea a devenit, apoi, o narațiune întinsă, iar, prin reluări succesive, narațiunea s-a transformat într-un roman-fluviu. Trebuie o oarecare perseverență și îndemînare pentru a te descurca în istoria acestor reluări, completări, topiri de pagini vechi în pagini noi sub titluri inedite. Autorul adaugă, de exemplu, la narațiunea din 1948 noi episoade și le stringe într-o carte de sine stătătoare (*Dulăii*, 1952), apărută, apoi, în cinci ediții (ultima din 1960). În 1954 istoria epică a lui Darie este continuată în nuvela *Florile pămîntului*. În 1960, cărțile sînt topite, împreună cu alte episoade, într-o variantă-gigant a romanului *Desculț*, ajuns acum la trei volume, fiecare purtînd un titlu separat: *Clopote și struguri*, *Printre stele* și *Carul cu foc*.

Care este *Desculț* cel adevărat? Cel dintîi care, pînă în 1971, ajunsese la a XII-a ediție, sau romanul amplificat, cu unele episoade excepționale (*Costandina*), publicate de altfel și acestea separat? Zaharia Stancu n-a scris, în fond, decît o singură carte, cu mai multe capitole. În centrul lor stă biografia unui singur personaj (Darie-naratorul) și faptele se înșiruie ca scoicile pe un fir de ață, putînd fi urmărite după succesiunea virstelor eroului: Darie-copil, Darie-adolescent, Darie la oraș, Darie în război, Darie în amurg. Asta dacă facem oarecare ordine într-o pădure epică unde ramurile copacilor se amestecă. Virstnicul Darie își amintește de copilul Darie, adolescentul sare peste etape și evocă întîmplări din alt timp și din alt spațiu. Este un continuu du-te-vino în literatura lui Zaharia Stancu, o imprevizibilă evaziune din timpul și spațiul narațiunii centrale.



Secvențele au o anumită autonomie și ceea ce se fixează, în fond, în minte sînt asemenea scene izolate dintr-o pinză epică enormă: sosirea mătușii Uțupăr la Omida, lamentația surorii vitrege Costandina, transportarea pe grapă a unei mirese ce dăruise inocența ei altuia, scena atroce și neverosimilă a culesului de struguri cu botnițe la gură, ademenirea a doi copilandri de către o femeie coaptă cu simțurile în fierbere etc. Asemenea *stop-cadre*, de o forță de sugestie, uneori, remarcabilă, alternează — spre a rămîne în sfera cinematografului — cu *flash-back*-uri care lărgesc considerabil cadrele narațiunii. Prozatorul rupe des firul cronologiei reale, dar — cum spune el — „firul rupt o clipă se înnoadă“ tot atît de des, fără ordine și fără explicație. Compoziția cărților se bizuie pe asemenea capricii ale memoriei. A fost citat, din această cauză, Proust, însă apropierea nu este în nici un fel posibilă în plan estetic. Acolo este meditația, este analiza, reveria intelectuală, maxima luciditate în *retrăirea* timpului, aici o oralitate dezordonată, absența totală a analizei și topirea destinelor individuale în evocarea unui destin colectiv: satul din cîmpia Dunării.

Evocarea are, în primul rînd, o notă puternic sociologică și etnografică. O umanitate elementară într-o luptă eroică cu mizeria materială iese la iveală din paginile dure, întretăiate, din loc în loc, de confesiuni libere despre timp și moarte. Cartea se deschide cu o propoziție devenită celebră: „Tudoreee... Deschide poarta...“ și se încheie cu altă chemare, la porțile orașului: „Vino, Darie... Vino și vezi minunata cetate...“ Simbolurile au, întîi, o valoare socială. Poarta pe care intră energica mătușă Uțupăr dă spre lumea satului dunărean care reprezintă totodată și lumea copilăriei lui Darie. Cea de a doua marchează intrarea în *oraș* și, în același timp, trecerea în altă vîrstă: *adolescența* lui Darie.

Între aceste două porți stă Darie, eroul narator, și în spatele lui un potop de frați, mătuși, veri, unchi, cumetri, care se însoară, fac copii, se ceartă, petrec la nunți și mor în cele din urmă de pe-lăgră sau de bătrînețe. Luați individual, ei nu se țin minte, împreună formează însă o tipologie de o remarcabilă originalitate. Ea se individualizează pe măsură ce în carte se acumulează *istoriile* din viața satului, *datinile*, *arhetipurile* existenței țărănești, relațiile, toate, în acel stil sacadat, tăios, redundant pe alocuri, ușor de recunoscut. În centrul narațiunii stă, ca în toate operele cu o tendință monografică, viața unei familii. Însă reacțiile indivizilor sînt tipice și, exceptînd accidente, o familie concentrează existența întregii lumi țărănești dintr-o zonă geografică.

Familia lui Darie este formată din trei rînduri de copii, copiii ajung mari și nasc, la rîndul lor, alți copii, în timp ce mama con-

tinuă să dea rod, fără ca acest fapt să mire pe cineva. Se întâmplă des pe valea Călmățuiului ca unchiul să fie mai mic decât vîrstă decît nepoții.

Tatăl, Tudor, este tăcut și iute la supărare. Mama este, pe rînd, miloasă și neînduplecată, ca orice femeie, dealtfel, din Omida. Ea își apără copiii și, cînd unul dintre ei, Ion, devine adventist, mama se înfricoșează pentru că abaterea de la credința legiuită este un păcat de neiertat. Țăranii nu sînt, cu toate acestea, bisericosi și nu trăiesc întotdeauna în limitele virtuții. Femeile calcă deseori alături și fetele sînt, de tinere, „mototolite“ de băiețandrii de vîrsta lor. Mătușa Uțupăr de la Secara are o fată, Dița, făcută cu vecinul Laurenț Piele, și mătușa nu ascunde faptul.

Criza erotică nu se încheie, la țăranii lui Zaharia Stancu, odată cu căsătoria. Morala este mai liberă în cîmpia Dunării decît în Ardealul lui Slavici sau în Moldova lui Sadoveanu. Papelca lui Păscuțu „prinde“ copii cu cine poate și bărbatul nu zice nimic. Există o euforie a păcatului și o cruzime a sincerității în *Descult*:

„— Cu cine prinzi tu copiii, Papelca? o întreabă cite o muiere care-i caută rică.

— Cu cine pot, fa, cu cine pot...“

Dada Mitra inițiază noaptea, lingă căpița cu fin, pe tinerii din sat, și zelul ei pedagogic este neostenit:

„— Să veniți și mîine seară.

— Venim și mîine seară.

— Să mai aduceți și pe alții.“

Pedepsirea adulterului este cumplită pe valea Călmățuiului, însă efectul pedagogic este nul. Cantonierul Mărin Foamete prinde pe nevastă-sa, Tudorița, cu altul pe o grămadă de fin, în timp ce, în casă, se sărbătorește tăierea moțului la copil. Petrecerea este atunci întreruptă, bărbatul aplică înșelătoarei neveste o sancțiune publică:

„Ca pe Dumnezeu am rugat-o să fie cuminte măcar astă-seară. Mi-a făgăduit, ursoaica. O prinsei cu unul în fin. Trebuie s-o tăvălesc nițeluș [...]

— Să te tăvălesc, Tudorițo?

— Tăvălește-mă, Marine. Tăvălește-mă bine. Tăvălește-mă cît te țin curelele...“

Grijuliu, bărbatul nu vrea să-i strice, totuși, straietele și, înainte să „tupungească“ femeia, îi scoate cimberul de pe cap, pantofii din picioare, ciorapii, rochia. Femeia este bătută barbar, leșină, apoi se scoală și se prinde din nou în joc. Nimic nu se schimbă, viața continuă, păcatul și pedepsirea vor urma...

De mare efect epic este obiceiul *tragerii pe grapă*. Zaharia Stancu scrie o povestire autonomă pe această temă. Maricica nu este, în noaptea nunții, cum ar trebui să fie, și Stănică, ginerele, o suie pe grapă și o duce pe o iarnă cumplită înapoi socrului Vătui. La început indignarea lui morală este mare și nu admite nici o tranzacție: „Eu? Să cad la învoială cu tatăl pîrtotinei? Nici pomeneală, nene. Nici pomeneală.“ Însă simțul moral al lui Stănică este coruptibil și, după o tocmeală singeroasă, ginerele ultragiaticade la învoială cu socrul. Femeile, răspunzătoare de abaterile de la morala aceasta cam tribală („de la muieri ni se trag toate bebelile“), nu sînt admise în casă. Maricica, mireasa, zace uitată pe grapă pînă ce bărbații se înțeleg asupra zestrei. Intrată, astfel, rușinată în gospodărie, femeia nu păstrează mult timp sentimentul culpei, naște copii și devine, la rindul ei, neîndurătoare.

Există, totuși, în proza lui Stancu și imagini mai luminoase ale erosului țărănesc. Ulica a iubit un bărbat și acela a părăsit-o, iar de atunci fata a rămas „teșmenită“, adică ne bună. Negustorul Agana dă roată femeii lui Beca, dar, onestă, nevasta își avertizează bărbatul. Împreună întind o cursă hulpavului negustor, și acesta, ca să scape, trebuie să dea soțului o sumă de bani echivalentă cu prețul unei secerători „Albion“.

Într-o comunitate atît de tolerantă există un cod moral sub forma unor *datini* ce se păstrează, cel puțin formal, cu sfințenie. Pe unele dintre ele le aflăm și la alți prozatori ai cîmpiei. Fetele neieșite la horă se duc „la dam“, unde învață să joace. În seara de lăsata secului, flăcăii se urcă pe deal și rostesc o cronică satirică a satului, cu referințe speciale asupra fetelor nemăritate. Tot atunci sînt prinși clinii și dați în „tivic“ ca să nu turbeze și ca să se urnească piatra de moară (fata) din casă.

Nunta este un spectacol și mai complicat. Evanghelina, sora lui Darie, este răpită de Alviță, flăcău înstărit și frumos, dar — cum se dovedește mai tîrziu — căzut în patima băuturii. Nunta, fixată după cîteva săptămîni, adună toate neamurile. Ginerele își alege un „frate de mîină“ care umblă prin sat cu plosca și conduce spectacolul. Spectacolul cuprinde momente ce nu pot fi sărite, cum este aducerea zestrei într-o căruță deschisă pentru a putea fi văzută, luarea de apă de la fîntină în două mari vedre de aramă pentru a marca drumul de aici înainte al femeii măritate și, în fine, vestirea publică a inocenței miresei — printr-un ritual de o sălbatică bucurie: jocul *rachiului roșu*.

Faptele narate în *Descuț* indică, apoi, o mizerie economică atroce și o stare sanitară jalnică. Floarea lui Tiță Uie naște două

fete la cîmp și, pentru ca noii-născuți să nu moară necreștinați, bărbatul îi botează cu pămînt. Ritualul este solemn biblic:

„— Te lepezi de Satana? întrebă bărbatul.

— Mă lepăd, răspunde femeia.

Bărbatul se apleacă de mijloc, culege un pumn de țărîină din cîmp și-l presară pe capul copilei — un cap lung, țuguat, chel.

— O botez cu numele Dumitra — ca pe maică-mea...”

S-a spus, și nu fără justificare, că adevărata temă a romanului este *foamea*. Zaharia Stancu este, în orice caz, sensibil la acest aspect, țărani lui trec prin toate cercurile mizeriei. Suferă de pe-lagră, sînt decimați de holeră, primăvara nu mai au porumb și se îndatorează la boieri. Satul este amenințat de inundații, cîmpurile sînt pîrjolate de secetă, femeile cu mulți copii solicită cîtiva pumni de făină de la rûdele mai bine așezate etc. Copiii se îmbolnăvesc de fâlcariță și de vărsat. Baba Unturica îi unge cu gaz și le bagă degetele pe git pentru a le sparge bubele. Darie, Veve Chiorul, Trăcălie au burțile mari, umflate de dudge și de apă. Cînd moare Ilie, fratele lui Ițicu, Gîngu se roagă să fie primit la pomană, promițînd o recompensă asemănătoare:

„— Ițicule, îngăduie-mă și pe mine la voi în casă, pline cu vin să mînc și eu, c-o să moară și Tudorache al nostru și-o să te îngădui și eu pe tine la noi, să mînc și tu pline cu vin...”

Copilăria lui Darie nu este, ca aceea a lui Nică a lui Ștefan a Petrii, senină și (prin perspectiva omului narator) nostalgică. Copilul de țaran se naște într-un infern și-și asumă de mic o morală care-i îngăduie să supraviețuiască, asta vrea să dovedească prozatorul. Darie crește în credința că în viață are nevoie de pumni. Mai tîrziu el își ajută pumnii cu un ciomag și un cuțit. A fi „om“ (adică milos, blajin) înseamnă a pieri. Uneori mama, blîndă și chinuită, îl îndeamnă să nu uite, totuși, că este om. Însă copilul care a văzut multe are deja o convingere: „Dacă o să trebuiască, o să uit. Ca să trăiești, uneori trebuie să uiți că ești om.”

Țărani lui Zaharia Stancu sînt — s-a observat de la început — de o neobișnuită duritate în relațiile obișnuite de viață. Bunica de la Cîrloman vorbește, cînd vorbește, în ucaze. Cînd fiica, văduvă la 17 ani, se întoarce acasă cu doi copii, mama nu ezită s-o alunge. Fiica a încălcat legea aspră a vieții: și-a luat un bărbat, a făcut copii, bărbatul trebuia să trăiască. Moartea bărbatului nu intra în prevederile acestei norme de existență. Darie începe într-o zi să șchioapete. „Asta îți mai trebuia acum — spune tatăl, comunicînd, în fapt, opinia curentă față de astfel de cazuri — să mai fii și schilod... Numai schilozii n-aveam în casă. Ne pricopsirăm. Căpătarăm și schilozii...”

Morala sărăciei, sărăcia moralei, iată ce aflăm în *Desculț*. Nici un prozator român n-a folosit culori mai sumbre și n-a coborât mai adânc în infernul sărăciei, ca Zaharia Stancu. „Desculții“ lui trăiesc la limita de jos a existenței și, dacă acceptăm datele cărții, am putea spune că ei nu cunosc viața spiritului. Prozatorul insistă neverosimil de mult în această direcție, reducând ființa țărănească la un mecanism elementar, obsedat numai de hrană și de reproducere. Nici o tresărire mai adâncă a minții, nici o privire aruncată dincolo de hotarele acestei crincene mizerii. Zaharia Stancu dovedește o erudiție ineputabilă în a aduce noi probe în voluminosul dosar al pauperității țărănești. Uneori probele întrec necesitățile demonstrației și trădează la Zaharia Stancu un exagerat gust al atrocității, nesublimat estetic.

*Desculț* suferă în special de excesive descripții sociologice în dauna analizei vieții interioare. Excesele se vor amplifica în *Jocul cu moartea și Rădăcinile sint amare*. Prozatorul devine, în astfel de cazuri, pamfletar și nu mai vede nuanța. Spiritul mînios se descarcă în valuri ineputabile de fraze. Indivizii n-au psihologie. Ei se identifică cu clasa din care fac parte și au morala și psihologia ei. Boierii și *acriturile* satului (notarul, popa, negustorii) sînt făpturi de întuneric. Miliarezi și Gogu Cristofor, zis și *burticosul*, țin țărani în viscol și pun slugile să tragă în ei cu puștile. Popa Bulbuc refuză să dea unor copii înfometați colacii primiți la slujbă, folosindu-i ca hrană pentru cai. Un alt preot, Cinzeacă, nu pleacă dintr-un bordel (scena se petrece la oraș) pînă ce nu i se pune în căldărușă o anumită sumă de bani. Țărani mîncă, pe timp de secetă, coajă de copac și pămînt ars. Unii, ca baba Dioaica, au preferință pentru pămîntul ars din vatră. Nevoia se asociază la ea cu o curioasă plăcere.

Ca prozator al vieții rurale, Zaharia Stancu nu putea evita, se înțelege, momentul capital al răscoalei. L-a descris însă nu cu minuția la care ne așteptam, dat fiind interesul prozatorului pentru latura socială a vieții. O explicație ar fi că evenimentul este prezentat nu direct, ci prin mijlocirea poveștilor auzite de copilul Darie. Țărani din Omida află că alte sate „fac revoluție“ și se hotărăsc să se miște și ei, dar cum n-au un boier prin apropiere, se duc la circiumarul Mareș:

„— Pofțiți!... Cu ce să vă cinstesc?”

— Păi — spune Ghioacă — noi n-am venit să ne cinstești. Noi am venit să facem revoluție.

— Să facem, fraților, de ce să nu facem! Și eu sînt pentru revoluție. Să se ducă la dracu toți boierii.

— Vezi că — spune unul lălfu, puțin la minte — noi aici am venit să facem revoluție.

— Cum adică?

— Iaca, am venit să te ciomăgim oleacă și să-ți dăm foc la acareturi.

— Ce? Nu sinteți în toate mințile? De ce să mă ciomăgiți? De ce să-mi dați foc la acareturi?

— Dacă n-avem alt boier!...

— Măi, oameni buni, eu nu sînt boier, eu sînt om de-ai voștri... Am purtat, ca și voi, opinci!...

Cîrciumarul propune țăranilor să dea foc la șura de paie și, apoi, toți să stea în jurul ei cu cîte o găleată de apă pentru a nu se întinde pîrjolul. Mareș mai oferă și un butoi cu vin, și „revoluția” s-ar opri aici dacă n-ar interveni dada Zvica, femeie aprigă la fire, care rușinează pe bărbați cu vorbe grele și răstoarnă băutura spurcată. Un țăran, Tunsoiu, fură trei rațe de la conac, apoi, cînd vine represiunea, este silit să mănînce păsările putrezite. Alții, beți, batjocoresc pe femeia administratorului, sub ochii unui copil. Sînt narate și fapte mai grave. Memorabilă, prin violența simbolului, este scena pedepsirii logofătului Filip Pisicu. Logofătul, om din sat, umblă călare pe cîmp și oriunde întîlnește un rumân îl plesnește cu biciul. Strigătul lui este: „Brazdă-ngustă și adîncă”. În timpul revoltei, Precup Ușupăr ia un fier de plug și sfirtecă de la beregată pînă la buric pîncele logofătului. Apoi femeile aduc o mămăligă mare, o oală de fasole și le răstoarnă în burta mortului. Un copil înfige, la urmă, o lingură de lemn, în timp ce oamenii strigă:

„Brazdă-ngustă și adîncă, logofete“...

Represiunea este singeroasă, și mătușa Ușupăr, vizionară, strigă boierului Pienaru: „Omoară-ne, ucigașule!... Acum ne-am răscolat pe negîndite. Altă dată o s-o facem cu mai multă chibzuință.” Profetismul mătușii de la Secara este cam nepotrivit cu condiția ei. Dacă dăm crezare frazelor de mai jos, ea prezice iminența răscoalei și, minte dialectică, pune izbucnirea țărănească în relație cu mișcarea lui Tudor Vladimirescu. Prea mult, totuși, pentru posibilitățile ideologice ale mătușii Ușupăr de la Secara:

„— Să trăim și noi mai bine... Oamenii tac și rabdă asupra. Dar ei gîndesc că odată și odată o să se nască alt Tudor [...] unul sau mai mulți, să răscoale satele [...]. O să vie vremea, o să vie...“

În altă parte, prozatorul introduce pe scena țărănească un socialist, fierarul Iancu Brătescu, care deschide ochii sătenilor asupra evenimentelor. Prozatorul a voit, nu mai încapa discuție, să

ilustreze o teză ideologică privitoare la dialectica forțelor sociale. Teza poate fi justă, ilustrația epică este însă neconvingătoare. În genere, Darie (narratorul) știe prea mult pentru vîrsta și puterea lui de informare. Într-un cimitir în care sînt îngropați soldați germani, el citește numele de pe cruce și are reverii istorice suspect de exacte. Cunoaște mișcarea romantică și evocă romanele lui Wildenbruch?!... Pentru un copil de țăran care de-abia știe să scrie și să citească atîta cultură uluiește. S-ar putea zice că meditația aparține prozatorului, om matur, cultivat și că reveriile din cimitir nu reprezintă decît un inocent transfer de la autor la personaj. Așa este, desigur, însă, după cea mai elementară lege estetică, identificarea nu este posibilă în datele propuse de Zaharia Stancu. Oricît de precoce ar fi un băiat de 15 ani, el nu poate formula o teorie filozofică despre nașterea Universului. Astfel de transferuri, neverosimile în cel mai înalt grad, sînt curente în literatura din anii '60. *Descult* nu este străin de asemenea abateri de la principiul elementar al autenticității. Multe pagini sînt neconvingătoare și absurde. Ele coboară valoarea, pe alocuri excepțională, a cărții.

*Descult* urmărește biografia lui Darie și în alte medii sociale. Plecat din Omida, personajul trece printr-o sumedenie de aventuri pînă ajunge, cum s-a văzut, la porțile Capitalei. Este, întii, uce-nic tăbăcar la jupîn Moțatu, apoi trece la jupîn Gușă, și de aici intră în casa lui Bănică, dar pleacă și de aici pentru că cele trei fete ale jupînului vin noaptea și se ușurează în găleata aflată în camera în care doarme Darie. Intrînd argat pe moșia ciudatului boier Arghir Arizan, stă aproape de o șatră de țigani și, într-o noapte, cunoaște fiorii împerecherii cu tînăra Zambila. Mai înainte fusese dus de un tăbăcar într-un bordel murdar, se înspăimîntase și fugise. Prozatorul are un ochi atent la asemenea aspecte patibulare. Ochi de pamfletar, excitat și scirbit de trivialitatea existenței.

Paginile despre peregrinările lui Darie în vreme de război nu mai au acuitatea și culoarea dinainte. Prozatorul caută pitorescul în degradarea vieții de provincie și, pentru a stîrni curiozitatea cititorului, își împănează cartea cu inutile episoade. El este cu premeditare și prea zgomotos tezist. Un plutonier neamț împușcă, dement, pe țărani care-i ies în cale, popii sînt de o lăcomie incredibilă (un preot nu vrea să dea, în noaptea Învierii, anafură țărănilor care nu plătesc taxa de un leu; fire dementială, el injură și blestemă într-un chip incredibil de nedemn pentru condiția lui!) și, în genere, pictura socială este acum simplistă, trădînd o gîndire primar maniheistă.

Spațiul acesta de mizerie întunecată este spart, din loc în loc, de notații tulburate de freamătul materiei:

„Cine a spus că noaptea cîmpul doarme?”

Noaptea, cîmpul își trăiește viața lui. Șopirle lungi, pămîntii, lunecă reci printre ierburi. Fiecare vietate pîndește altă vietate, o adulmecă, o prinde, o înghite... Fiecare fir de iarbă, fiecare fir de griu, fiecare fir de floarea-soarelui ori de porumb noaptea deschide ochii, privește slava... Deschide larg buzele, respiră văzduh... Deschide larg brațele, îmbrățișează răcoarea udă. Răcoarea e lacrima stelelor.

Noaptea vîntul e viu, ca un om, viu ca un șarpe, viu ca un șoim. Noaptea cerul e viu, îl vezi cum se rotește. Uite!... Aseară Carul Mare era acolo, spre miazănoapte... Acum, cînd se apropie zorile, Carul Mare și-a strîmbat oiștea. Iată-l spre miazăzi, deasupra pietroaselor nesfîrșiri bulgare.

Noaptea pămîntul e viu.“

Este limpede că, dată fiind formula cărții, nu trebuie căutate personaje memorabile în *Descult*. Există unul singur: masa țărănească, luminată și aceasta dintr-o unică direcție. Zaharia Stancu este, sub acest aspect, un prozator al *gloatei*, ca Rebreanu în *Răscoala*, fără să fie, cu toate acestea, un pictor obiectiv, impersonal al ei. Lipsește acea notă de gravitate simfonică în mișcarea mulțimii. Zaharia Stancu nu-i un realist în sensul vechi al termenului, e pătimaș subiectiv, n-are răbdare să convingă prin intermediul faptelor, se amestecă în narațiune și judecă totul din unghiul unei intolerante morale de clasă.

Psihologia colectivă se traduce în reacțiuni tipice, iar reacțiunile s-au sacralizat în datini. Individul exprimă o minimă nuanță față de tiparul urmat de toți. El face gesturi previzibile în cutare sau cutare etapă a vieții. Abaterile sînt rău privite. Femeia care nu face copii, nu iese la cîmp și nu se lasă strivită de pumnii bărbatului este o oaie neagră în turma albă a tradiției. Iată de ce nu există în *Descult* decît destine reprezentative. Fără analiză, portretul se limitează la consemnarea datelor fizice exterioare. Omul este înalt sau scund, slab sau gras, se uită drept sau cruciș. În sfera acestei psihologii colective, cîteva figuri rămîn, totuși, în minte. Întîi Darie, copilul „răzgîmb și zănatic“, apoi voluntara mătușă Uțupăr de la Secara, variantă dunăreană a tipologiei feminine tradiționale.

Mai complexă psihologic este Costandina, eroina unui episod introdus în ediția mare (1960) a cărții și publicat, apoi, separat, ca o nuvelă de sine stătătoare. Drama ei este drama eternă a țaranului: pămîntul. Nouă este strategia pe care o folosește



pentru a-l căpăta. Sora vitregă de la Saiete apare în familia lui Darie cu trupul mutilat de Digă, bărbatu-său, minios că rudele de la Omida nu-i dau partea lui de pământ. Ea solicită cu umilință o ipotetică zestre de pământ, spre disperarea numeroșilor frați și surori:

„— Pământ? De unde să-ți dăm pământ? N-avem. N-avem nici noi pentru noi...”

— De unde aveți, de unde n-aveți, să-mi dați partea mea. Nu plec de aici pînă nu-mi dați partea mea de pământ. Nu plec nici moartă...”

Alungată, bătută, umilită, Costandina cere, cu glas plîngăcios, partea ei de pământ. Ion, fratele vitreg, face o glumă sinistă. El manifestă înțelegere pentru soarta Costandinei și opinează că da, trebuie să i se dea o bucată de pământ. Ideea scoate din sărite pe Evanghelina:

„— Nemernicule! strigă ea. Ești un nemernic și un neisprăvit. Totdeauna ești gata să dai ceva. Dacă nu ți-ar fi teamă că rămi cu dosul gol și ride lumea, ți-ai da și izmenele de pe tine.”

Bunătațea lui Ion este însă înșelătoare. El pregătește victimei o răzbunare grea. Se duce în arie, ia bulgări de pământ și i indeasă în gura Costandinei. Îi dă, adică, pământul pe care l-a promis în bătaie de joc... Toată scena ar fi sinistă dacă tînăra țarancă n-ar ascunde, sub o umilință extremă, scandaloasă, semnele demnității țărănești. Dusă cu forța la Saiete, ea se întoarce repede arătîndu-și gura știrbită de Digă și cere în continuare, jălălnic, pământul la care, după legile nescrise ale vieții țărănești, ar avea dreptul.

Avem toate elementele pentru a spune că Costandina este, ca Ana din *Ion*, tradiționala victimă între ambiția brutală a soțului și îndărătnicia familiei. Însă Costandina este un suflet mai complicat și umilința ei are o notă smerdiakovistă. Ea urmărește un scop foarte precis și, pentru a-l atinge, își dezarmează adversarul nu prin forță, ci prin exacerbarea slăbiciunii ei. Pentru țărani din *Descult*, această cădere morală este nefirească. Ca să scape de glasul bocitor al Costandinei, familia lui Darie cedează în cele din urmă: îi dă o bucată infimă, neproductivă de pământ, totuși, îi dă. Victima cîștigă și, intrată în posesiunea pământului, revine la demnitatea obișnuită. Glasul este, acum, aspru, îndirjit, trădînd o mare forță interioară:

„Mîncă-v-ar inima cîinii! striga ea. Pentru că m-ați chinuit pînă să-mi dați... partea mea de pământ, mîncă-v-ar inima cîinii!... Mîncă-v-ar inima cîinii la toți! Mi-ați dat pîrticeica mea de pământ, cu act mi-ați dat-o, dar m-ați pus să-mi cheltui bănișorii pe act.

Mînca-v-ar inima cîinii! Erau bănișorii adunați cu spinarea de bărbatu-meu, de Digă. Mînca-v-ar inima cîinii...”

De aici se vede că umilița nu este decît o armă în mîna orgoliului țărănesc. Zaharia Stancu, studiind cu mai mare atenție un caz moral, scrie cîteva zeci de pagini excepționale.

Citit după trei decenii de la apariție, timp în care proza românească s-a îndepărtat de formula prozei lirice, *Descuț* rezistă judecării critice. Multe pagini sînt, e drept, prăfuite, optica manieistă a cărții jenează, considerațiile sociologice sînt elementare și dezechilibrează prin abundența lor narațiunea, lipsa de complexitate interioară a țaranului și, mai ales, absența oricărei note de spiritualitate pot trezi bănuiele asupra viitorului acestei literaturi; însă, în limitele ei, cartea este substanțială, vie. Forța de a impune o tipologie văzută în determinările ei sociale și arhetipale nu a diminuat.

Intenția de a face cronică a unui veac, făcînd cronică unei vieți, este limpede la Zaharia Stancu. *Jocul cu moartea* (1962) reia firul din *Descuț* și-l duce, în stil Panait Istrati, în sudul Dunării. Formula picarească a prozei se lămurește aici mai bine, deși, esteticeste, romanul este mai slab decît altele. Stilul de a nara rămîne același, inclusiv stilul *flash-back*-ului care, în *Rădăcinile sînt amare* (1958—1959), va transforma memorialistica într-o suită exasperantă de paranteze. *Jocul cu moartea* este o carte despre război, descris nu direct, ci prin ecourile lui. Tema cărții ar fi descoperirea lumii de către un adolescent curios în niște vremuri singeroase. Darie a fost ursit de la naștere, aflăm acum, să țipe în interiorul lui și să nu fie auzit în afară, să nu cunoască fericirea, să fie înșelat, dar să țină mereu ochii deschiși și să vadă enorm. Toate aceste sugestii apar în literatura lui Stancu sub forma unor comentarii a căror sursă cititorul nu o cunoaște. O voce dinafară se insinuează în narațiune și glosează, ca în teatrul antic, acțiunea de pe scenă. Nu sînt foarte profunde aceste comentarii, dar ele au meritul de a introduce într-o literatură congestionată de evenimente mici dimensiunea mare, relativistă a eternității. Aceste suspine lirice, ce trimit la versetele Ecleziaștului, în ciuda caracterului violent profan al prozei lui Stancu, sînt repede părăsite. Prozatorul se întoarce la fapte și faptele vin, unele după altele, într-o inepuizabilă înlanțuire.

Darie, vînzător de ziare în București, este arestat de autoritățile militare germane și băgat într-un vagon cu destinația Bitolia. În tren este strînsă pleava orașului (mediul normal al romanului picaresec): borfași, oameni fără căpății, trimiși, acum, să sape tranșeele în spatele frontului. Potrivit metodei sale, pro-

zatorul îi pune pe toți să vorbească, iar cînd aceștia tac, vorbește Darie. Darie se întoarce des cu gîndul la Omida, și unele întîmplări din *Descuț* (povestea fetei Zarinca și a turcului Daud, faptele Dioaicăi, vrăjitoarea care a scos ochii sfinților din biserică) mai sînt o dată narate, pe scurt.

Sînt multe platitudini și absurdități în *Jocul cu moartea*, însă, în genere, cartea interesează, ca toată literatura lui Zaharia Stancu, prin mișcarea, senzaționalul și culoarea ei. Darie este atacat, în vagon, de Diplomatul, zis Temistocle Filodor, zis și Zeno Zenon, Serafim, pe adevăratul său nume, pare-se, Cosîmbescu, falsificator de bani și nene într-o casă de toleranță de pe Grivița. Fost consul, Diplomatul are moravuri suspecte (este, probabil, pederast) și ura lui față de Darie, numit și Scaurus, are și rațiuni mai obscure. Darie se apără cu cuțitul și reușește să scape nevătămat, corporal și moral, dintr-o lungă serie de primejdii: vagonul în care sînt închiși prizonierii ia foc, în Serbia trenul este bombardat, apoi, evadînd, Darie și Diplomatul sînt prinși de greci, de cuțovlahi etc. Înfometăți, ei mestecă iarbă și prind un arici și-l frig. Scăldîndu-se în rîu, sînt surprinși de doi clefți și rămîn fără haine. Două grecoaice miloase îi salvează, îi primesc în casă, îi ospătează și-i lasă să se bucure noaptea de bunurile lor. Ca răsplată, Diplomatul le fură, la plecare, o mahnudea. Prinși de cuțovlahi, evadații cunosc obiceiurile unui neam războinic, asistă la o execuție, o înmormîntare și la o naștere simbolică. Și cum zănaticul Darie are cunoștințe peste tot, întilnește aici pe băiatul lui bei Gheorghe, fost pîndar la boier Arizan, și deapănă împreună amintiri despre viața de la conac.

Cartea se încheie cu întoarcerea cuplului la București și arestarea Diplomatului, a cărui biografie rămîne, astfel, nelămurită pînă la capăt. Prozatorul, care nu cultivă niciodată misterul, nu dezvăluie în acest caz adevărata identitate a personajului. Ceva rămîne ascuns în biografia lui, ca și viciul aberant pe care autorul (sincer, de obicei, pînă la brutalitate cu personajele sale) se ferește să-l numească pe față.

Războiul real din *Jocul cu moartea* este, în planul simbolic al cărții, și războiul unui tînr cu împrejurările vieții. Există mai multe întrupări epice ale acestui simbol. Darie se luptă cu un șarpe și scapă de el numai datorită agilității. Același Darie observă apoi bătălia dintre două armate de furnici și nu-și ascunde gîndul că aceeași lege acționează și în viața indivizilor. Însă gîndul nu este dus mai departe, filozofia cărții iese din fapte, iar faptele arată ceea ce s-a văzut mai sus. Personajele n-au o autenticitate structurală și, din această pricină, actele și vorbele lor par uneori nevero-

simile. Diplomatul este un escroc de clasă mare (consul, falsificator de bani etc.), o variantă a lui Gore Pirgu, și disprețul lui cinic față de oameni (poate real, în orice caz posibil sub latura morală) ar avea nevoie de o complexitate morală mai mare din care nu pot lipsi ipocrizia și inteligența. Diplomatul spune însă de la obraz că el „disprețuiește oamenii pentru că muncesc, pentru că se supun legilor“. În lipsa ironiei, aceste vorbe sună fals, neîndemnatice și, prea obstinate în rău, sînt lipsite de gravitate. Ironia luminează și face suportabilă, de regulă, literatura picarescă. Zaharia Stancu n-o are sau n-o folosește totdeauna și, din această cauză, în întinericul multor întîmplări nu se zărește nici o adîncime.

Explicația ce s-a adus că războiul face posibil orice nu se poate accepta, pentru că în *Jocul cu moartea* nu dezordinea fragmentelor epice este în discuție, ci autenticitatea lor estetică. Meritul romanului nu constă nici în aspectul documentar (cum s-a zis). Alte scrieri sînt mai bine informate și aduc dovezi mai pregnante despre război. Meritul cărții lui Stancu stă în sugestia unei legături misterioase dintre inocență și viciu. Darie și Diplomatul formează un cuplu moralmente imposibil. Ceea ce îi unește ca un lanț este ura. Pentru a supraviețui, ei trebuie, totuși, să meargă împreună. Istoria acestei legături este bine făcută în roman: încercări de suprimare, momente de tandrețe, solidaritate în suferință și confuzie morală — iată ce sugerează epica precipitată, descusută, a lui Zaharia Stancu.

*Pădurea nebulă* (1963) a fost socotită de toți cartea cea mai bună, după *Descult*, a lui Zaharia Stancu. Pînă la un punct așa și este. Compoziția mai strînsă, stilul mai supravegheat, observația mai bună a vieții morale dau paginilor coerență și substanță. Există și o restrîngere a spațiului epic (tirgul Rușii-de-Vede îndată după primul război mondial) și, fatal, o concentrare a evocării. Văzînd mai puține lucruri în desfășurarea lor orizontală, ochiul vede mai mult în adîncime. Două sute de pagini din roman apăruseră, mai întîi, în *Rădăcinile sînt amare* (vol. II, 1958, p. 1 — 174) și în ele sînt concentrate toate elementele principale ale viitoarei narațiuni. Prozatorul a mai adăugat pe atîta și a făcut o carte nouă, unitară, mai densă în toate privințele. Insistența în caricatură a dus gîndul criticii la I.L. Caragiale și la *Capriciile* lui Goya (N. Manolescu), alternanța de stiluri a făcut să se vorbească de o structură clasică „îmbibată de romantism“ (Paul Georgescu), în fine, varietatea experiențelor prin care trece eroul în dreptățește pe S. Damian să descopere în *Pădurea nebulă* pro-

iectul unei inițieri. Inițiere în ce? În viață, desigur. Un roman inițiativ *Pădurea nebună* totuși nu este, lipsind simbolurile mari, ascunse, înscrise într-un scenariu. Cartea are ambiții mai modeste și trădează, prin stil, o înseninare a spiritului creator. Materia epică este, în continuare, dură și asupra ei se fixează aceeași privire „poncișă“, rea, însă privirea nu rămâne imobilă.

Cartea începe cu un refuz („Unchiul Tone se uită ponciș la mine“), dându-ne de la început sugestia că Darie, eroul, nu va rămâne nici în acest loc. Destinul lui este să peregrineze, cum și spune undeva: „Nu pot sta mult într-un loc. Se pare că sînt ursit să nu-mi găsesc niciodată rostul, nici astîmpărul. Să umblu mereu prin lume... Să umblu... Să umblu...“

Refuzul unchiului Tone de a-l primi pe Darie anunță, așadar, imposibilitatea eroului de a intra și de a se fixa în noua așezare. „Cîinoșenia“ unchiului este un semn și, în curînd, semnele se vor înmulți. Darie întilnește o lume mucegăită și mediocră, un univers ostil, „cu lincezeala lui de smîrc“, din care se va grăbi să fugă. Ca toate celelalte, cartea se încheie cu o plecare (spre București), după ce se deschisese, ca în romanul realist din secolul al XIX-lea, cu momentul pătrunderii eroului pe poarta unui tîrg de provincie.

*Pădurea nebună* este, întii, un roman de moravuri provinciale. Elementele prozei lui Sadoveanu, Cezar Petrescu și a tuturor nuvelistilor de la începutul secolului reapar aici, într-o transcriere mai crudă, fără poezie. Unchiul Tone este zgîrcit și își alungă neamurile. Avocatul Olimpiu Chelu s-a căsătorit cu fiica unui negustor bogat și nu-și primește în casă tatăl, om simplu și bun. Zoie Popazu a fost căsătorită fără voia ei cu Pandelescu, amantul mamei sale. Domnișoarele Vurtujeanu au rămas nemăritate, stau toată ziua pe banca din fața casei și privesc ulița prăfoasă, așteptînd nu se știe ce. Dobrică Tunsu, fost ucenic tăbăcar, a ajuns patron și bate, la rîndul lui, pe noii ucenici. Instituțiile importante ale tîrgului sînt: cîrciuma, cafeneaua, bordelul și școala. Darie trece prin toate. Mediul școlar este de o mediocritate aberantă. Un profesor, Timon, trăiește cu elevele și face politică în stilul eroilor caragialești. Un altul, Turtulă, este grosolan și prost. El sfătuieste pe Darie, care dă semne de vocație literară, „să se facă mai bine căcănar decît scriitor“.

Un simbol al locului este „landra de cîini“. Cîinii ies mereu în calea lui Darie și, dacă am face o statistică, am vedea că proza lui Stancu este străbătută de un număr mare de cînduri de cîini înfometate și murdare. Iată o singură imagine: „Văzui cîinii. Erau

o adevărată landră. Se băteau între ei pe rămășițele unui hoit de vită...”

Viața politică nu este ignorată și, cum provincia a oferit totdeauna modele de caricatură în această privință, Zaharia Stancu îmbogățește tipologia tradițională cu câteva desene tenebroase: Stelian Paleacu, Lăpturel etc. Cartea nu este prea originală la acest capitol. Neverosimilă este în *Pădurea nebună* imaginea grevei generale din 1920. Este puțin probabil să fi existat în târgul uitat din cîmpie o conștiință revoluționară atât de vie și posibilitatea unei acțiuni de gherilă urbană. Prozatorul forțează istoria și construiește cu obstinație într-o schemă ideologică falsă. Aceste aspecte sînt însă izolate și nu ocupă prea mare loc în carte. Importante și substanțiale, ca literatură, sînt experiențele lui Darie, adolescent acum: -Devenit școlar, el este primit în familia Arpaș, care duce o existență semirurală. Filipaș, unul dintre copii, este ciung, bea zdravăn și bate bordelurile din oraș. O fată, Despa, este rea și terorizează pe Darie, primit în casă s-o mediteze. Despa este sedusă de craiul profesor Timon și, în perspectiva de a deveni mamă, își dă foc. La școală, Darie cunoaște pe Valentina Bulgun, slujnică în casa cu fete a Aspaziei Harnik, și are cu ea un început de idilă, încheiat din cauza nehotărîrii eroului. Episodul plimbării în pădure și duplicitatea fetei în urma încercării de violențare a ei de către niște țigani este memorabil. În genere, notațiile epice, atingînd această sferă morală, au o mai mare consistență. Însă momentul epic cel mai puternic este acela al morții unchiului Tone. Zaharia Stancu atinge, aici, o coardă gravă și mina nu-i tremură. Reintră în scenă teribila bunică de la Cîrlomanu, care amenință pe muribund cu ciomagul:

— Tone! Ce e cu tine, mă băiatule? Te știam om în toată firea! Ce-ți veni să te iei după vise și să ne-mpuiezi capul cu ele? Nu ți-e rușine obrazului? Pun ciomagul pe tine dacă mai spui prostii în fața copiilor!”

Cînd, totuși, unchiul Tone moare și neamurile îl plîng, bunica, împăcată cu fatalitatea, curmă cu brutalitate inutila jeluire:

— Gata! Nu vă mai pișați ochii și nu mai zberați ca niște măgărițe, că mi s-a făcut lehamite de atitea vaiete, iar pe deasupra mi-ați mai asurzit și urechile!”

În orașelul muced, cu moravuri proaste, bunica de la Cîrlomanu reprezintă prin vitalitatea ei semnul altei lumi, mai aspre, dar mai drepte. Nu este singurul în roman. Evenimentele se desfășoară, în fapt, în umbra unui mare simbol: *deliormanul*, pădurea nebună, locul unde altădată foiau în libertate viețuitoarele sălbătice și hoții. La lumina acestei existențe pierdute, târgul pare un

mediocru furnicar. Prozatorul introduce această soluție imaginară, voind să sugereze o alternanță, un contrast. Tehnică romantică răspîndită.

În același fel trebuie să citim și episodul *Uruma*: o poveste de dragoste petrecută în altă „pădure nebună” — stepa dobrogeană, unde întîmplările par încă semnele destinului. Astfel judecă Uruma, fiica tătarului Selim Reșit, venirea lui Darie la Sorg. Pe Lenk l-ar fi adus marea, în întîmpinarea visului ei, deși Darie este om de cîmp, șchiop și ajunge la Sorg mînat de foamete. Povestirea, în sine, este bine construită și are acel aer superb romantic pe care îl știm din literatura secolului trecut. Exotismul este în nota Chateaubriand și a tuturor prozatorilor lirici de după el. Uruma are fața de culoarea lunii și conduce nebunește herghelia de cai călărind pe armăsarul Hasan. Simțurile ei sînt sălbatice, și morala se întemeiază pe libertatea lor. Iubește viforos pe Lenk (Darie), iar cînd „cîinele necredincios” dă semne că vrea să plece, Uruma înfige furca în pîntecele armăsarului Hasan. „Transfer” de obiect erotic ce cade sub incidența psihanalizei.

Mediile balcanice pestrițe atrag în chip special pe Zaharia Stancu și, după ce vorbește în mai multe rînduri de turci, greci, bulgari, el înfățișează în *Pădurea nebună* scene din viața tătarilor și a găgăuților din Dobrogea. Băieții ajunși la pubertate sînt supuși unei operații dificile (tăierea cu „trestia”), după care ei se pot socoti bărbați. Într-un sat de găgăuți, un preot, Tripon, fost ocaș, bea de stinge și pune la cale furtul turmelor. Femeile, bolnave de sifilis, n-au rușine și trag de mîneacă pe cine întîlnesc în cale. În *Florile pămîntului*, Stancu prezentase viața erotică a unei șatre, în *Șatra* (1968) descrie mai documentat (pe 600 de pagini) exodul și destrămarea unui trib de țigani nomazi în timpul războiului. Ochiul prozatorului nu caută atît detaliul etnografic, cît violența pasiunilor.

În *Pădurea nebună* există mai multă „psihologie” (chiar dacă psihologia este elementară) decît în alte cărți, iar tipologia ei e mai bine diferențiată și mai bine fixată pe pînza epocii.

Biografia lui Darie continuă în *Rădăcinile sînt amare*, un ciclu epic ambițios, din care prozatorul n-a publicat decît primele cinci tomuri (1958—1959). Ideea de a face o cronică a veacului XX se vede limpede. Cronică începe, aici, dinspre prezent (1946) spre trecut (primul război mondial). Zaharia Stancu nu mai respectă nici o tehnică epică. Formula memorialistică (folosită întîi în *Zile de lagăr*) îngăduie totul: cronică politică, pamflet, poem,

invenție epică, jurnal în interiorul altui jurnal etc. Istoria este amestecată cu ficțiunea, narațiunea este sistematic „spartă” pentru a face loc unui șir de paranteze. Nu există în *Rădăcinile sînt amare* o cronologie obiectivă a evenimentelor. Un episod se petrece în 1946, cel următor în 1922. Există o cronologie a memoriei, cu salturi uriașe, suspansuri, reveniri, repetiții, totul într-un ritm nebunesc și haotic. Romanul, cu o compoziție apocaliptică, este, evident, un eșec, dar el trebuie analizat ca documentul unei curioase rătăcirii scriitoricești.

În această magmă informă, Zaharia Stancu a voit, mai târziu, să pună oarecare ordine. Aproape 200 de pagini din volumul al II-lea au intrat, s-a văzut, în *Pădurea nebună*. Alte episoade prietoare la cronică așezărilor din 1946 și la viața politică și literară interbelică formează, într-o transcriere nouă, cu unele suprimări și adaosuri, substanța romanului în trei volume *Vîntul și ploaia* (1969). Din planul reprodus pe coperta interioară a cărții deducem că prozatorul intenționa să publice, separat, episodul Alion Drugan — Tia Cudalbu sub forma unui roman polițist: *Actrița, Bancherul și cîțiva oameni simpli*. Proiectul epic nu se oprește aici...

Dintr-o pagină din *Vîntul și ploaia* deducem că Zaharia Stancu a voit să facă mai mult memorialistică romanțată decît să scrie un roman propriu-zis. Așa se explică de ce oameni politici ca Iuliu Maniu, Ion Mihalache, regele Carol al II-lea etc. intră, în carte, alături de personaje inventate: Țigănuș, Licu Oroș, frații Gînju etc. Modul acesta de a amesteca istoria cu imaginația epică fusese folosit de Constantin Stere în ultimele volume din ciclul *În preajma revoluției*. El poate fi citat ca un posibil model pentru Zaharia Stancu.

În fapt, există în *Rădăcinile sînt amare* trei rînduri de personaje: personaje fictive, indivizi cu o stare civilă precisă ascunși sub nume transparente (Norocel Tăunosu, poetul Radu Ghindă, Bordea, caricaturistul Rață etc.) și, în fine, oameni politici și gazetari citați în această memorialistică inconsecventă cu adevăratul lor nume. Cartea începe la Omida, unde, bătrîn și bolnav, Darie-naratorul revelează lumea din *Desculț* ce se pregătește să moară. O anticipare a tulburătorului prohod din *Ce mult te-am iubit*. La Omida, Darie reîntîlnește pe Filimona, o veche iubire, pe Veve Chiorul și nenumărații fii și nepoți ai verilor din *Desculț*.

Elegie, poezie a timpului, sentimentul trecerii... Pînă aici ne aflăm încă în spațiul epic din *Desculț*, însoțiți de o mai puternică meditație tristă. Tatăl lui Darie moare și meditația devine mai neagră. De aici, acțiunea se mută în sudul Moldovei, la Teliu,



unde naratorul, candidat democrat, ajunge în vederea propagandei electorale. Urmează cronică luptelor politice din primii ani de după cel de al doilea război mondial, însă cronică, superficială, împovărată de toate clișeele prozei din epocă, nu se oprește aici. Coboară spre *rădăcini*, și rădăcinile duc la Satu-Mare, la Palatul Regal, în cafenelele bucureștene din deceniile interbelice, în satul tătărăsc Sorg din Dobrogea etc. Romanul devine un poplău uriaș, întins pe 2.100 de pagini și cu aproximativ 500 de personaje (la sfârșitul volumului al IV-lea există un glosar unde sînt citate cam atîtea nume). O acțiune vastă, faraonică de *asumare a istoriei*, din păcate fără interes literar în cea mai mare parte, de o inautenticitate estetică cum rareori s-a putut vedea în opera unui scriitor important.

Dar, lăsînd judecata critică deoparte, să vedem planul acestei costisitoare construcții. Există mai multe fire (și, deci, mai multe posibile romane) în acest labirint. O cronică, întâi, a evenimentelor din 1946. O cronică, apoi, teribilă a detențiunii lui Licu Oroș și a grupului de comuniști de la Satu-Mare. Urmează fragmente din „jurnalul secret” al lui Darie, completat cu o vastă cronică a vieții politice și culturale între 1920—1940. Paralel, se desfășoară un roman al Rafirei, țărancă dîrză din Condorul Maramureșului, plecată la Satu-Mare și București în căutarea fiului arestat, Licu Oroș; critica simpatetică a apropiat-o de Vitoria Lipan. În fine, un roman detașabil, palpitant pe alocuri, începe în volumul al IV-lea al acestei neîncheiate *saga*: romanul bancherului Drugan și al actriței Tia Cudalbu.

Legătura dintre galeriile acestui amplu și întortocheat edificiu o face Darie. El vorbește aici mai puțin despre sine, pentru a face loc evenimentelor. Perpessicius crede că *Rădăcinile* ating o „înalță ținută literară” și reprezintă „una din marile victorii ale romanului nostru contemporan” (*Mențiuni de istorie literară și folclor*, E.P.L., 1961).

Să fie, oare, așa? Să vedem ce spune romanul. La Teliu, au loc confruntări dure. O bandă de bogătați și legionari, în frunte cu Bosancă, frații Cioranu și Cosîmbescu, atacă grupul comuniștilor, format din Licu Oroș, Clemente Țigănuș, frații Gînju și naratorul — candidatul blocului democrat. Se folosesc pistoale, puști, grenade. Țigănuș este rănit și un medic dușman îi amputează, fără să fi fost nevoie, piciorul. Prefectul Bușulenga uneltește, Mosorel Bărbută, venînd de la centru, este o unealtă primejdioasă. La Teliu se întîmplă și altceva: un *carnaval al coincidențelor*. Darie întîlnește aici pe Zambila, pe care o iubise, cu cîteva decenii în urmă, în cîmpia Dunării. Sub chipul unui călugăr

descoperă pe inginerul Cosimbescu, nu altul decât fiul Diplomatului din *Jocul cu moartea*. Tot aici vede pe Roza, pe care același Darie o iubise, ca adolescent, la Omida. Roza este doctoriță și a fost închisă la Buchenwald. În calea lui iese și cocoșata domnișoară Țețea Anghelii, fiica politicianului Anghelii. În altă parte, Darie întâlnește un tânăr tătar, Lenk, care nu este altcineva decât fructul iubirii lui cu Uruma. Proza bate spre melodramă. Întâlniri afective, plăcute sau neplăcute, însă nici una nu este semnificativă din punct de vedere epic, ca întreaga cronică, de altfel, a evenimentelor din 1945—1946.

Deplasându-ne la Satu-Mare, în perioada antebelică, dăm peste evenimente și mai crude. Prozatorul face, în același stil brutal sociologic, o dare de seamă a lor. În închisoare, comuniștii Licu Oroș, Marișca Balint, Ștefana sînt schingiuiți de niște scelerati cu nume de spaimă: Grunz, Orbescu, Găman, Landră, Pocal etc. Prizonierii sînt bătuți cu bastonul peste mădulare, călcați în picioare, femeile sînt atacate și altfel și, unele dintre ele, împotrivindu-se, mor etc. *Rădăcinile sînt amare* oferă, în acest fel, o antologie de tortionari perversi, dar, din păcate, tipologia se dizolvă într-o satiră fără noimă.

Sînt și alte exemple de decădere. Un popa Cori atacă servitoarele și, cum o femeie bătrînă și fără picioare, îi rezistă, popa cade în genunchi în fața ușii și spune, noaptea, toate rugăciunile pe care le știe. Velica, infirma, se îndură de preotul hîrbar și-i dă drumul în pat. Mamața, fostă prostituată și patroană de prostituate, putredă de bani, este cerută în căsătorie de inspectorul Grunz, pe care, după oarecare vreme, îl părăsește pentru adjunctul lui, Orbescu. Portretele, de un grotesc lipsit de finețea creației, nu pot fi reținute. În aceste notații dezordonate intervine și curioasa pasiune a prozatorului pentru ceea ce Perpessicius numește genul „fabulistic“. Este vorba de pseudomonologul interior care constă în atribuirea de gânduri unui obiect exterior. Monologul se transformă atunci într-un dialog nefiresc, lung și plictisitor. Licu Oroș discută în celulă, pe zeci de pagini, cu Burticosul (un păianjen inteligent și complice), Darie conversează cu un căluț, apoi cu marea și conversația (confesiunea) este, în general, fără rost.

Mai vie și — pînă la un punct — mai autentică este cronică politică și literară bucureșteană. Aici cartea adoptă pe față formula memorialistică: intimplări din gazetărie, evenimente politice cunoscute, intimități din viața oamenilor politici sînt relateate în stil repede de articol. Unele fapte sînt cunoscute și din alte scrieri desore epocă. Cînicul mecena Bogdan-Pitești reapare,

în *Rădăcini*, sub numele de Bordea. Anecdota cu bijuteriile a mai fost de câteva ori povestită. Poetul Coresi, care oficiază cu solemnitate într-o încăpere sărăcăcioasă și împarte pietre (fals) prețioase, nu poate fi decît Macedonski.

Din cronica încărcată a vieții literare reținem câteva destine. Norocel Tăunosu, poet, atacă pe politicieni, apoi ajunge ministru și este destituit de monarh în urma unui scandal. Un prozator, Schimbașu, are o limbă otrăvită. Un filozof cu vederi de dreapta, Balbus Mierlă, întocmește liste negre de intelectuali ce trebuie executați. O faună detestabilă, o viață intelectuală precară, sub limite admise, figuri tenebroase de mercenari ai condeiului, trec prin aceste pamflete deghizate. Curiozitatea față de ele este, esteticeste, minimă.

Mai interesant este în *Rădăcinile sînt amare* romanul senzațional al morții Tiței Cudalbu. Faptele se leagă mai bine, dincolo de romanul polițist se distinge un roman de moravuri, nu foarte bun, dar interesant. Romanul nu este încheiat, asasinul actriței Cudalbu nu este cunoscut, Bancherul Alion Drugan este vinovat sau este o victimă a camarilei regale? Mister... Zaharia Stancu dovedește că știe să construiască o intrigă și s-o conducă satisfăcător epic. Reținem și un personaj cu o identitate literară mai precisă: arhivarul Eulampie, colecționar de documente compromițătoare, minte speculativă și bun psiholog. Nici această parte nu este scutită de sincerități absurde (ministrul justiției mărturisește public că rolul lui este să lingă scuipatul regal!), neverosimile și nejustificate în nici un chip.

*Rădăcinile sînt amare* reprezintă punctul cel mai de jos pe care îl atinge literatura lui Zaharia Stancu. Din el se salvează doar câteva fragmente. Reluată, parțial, în *Vîntul și ploaia* (1969), cartea rămîne, în ciuda a ceea ce a spus critica, neizbutită.

\*

Însă Zaharia Stancu își pregătea altfel sfîrșitul carierei lui epice. Ciclul *Descult* se încheie cu o carte tulburătoare: *Ce mult te-am iubit* (1968). În ea, prozatorul arată cea mai mare libertate în modul de a organiza materia epică. O mare libertate, dar și o conștiință estetică mai fermă. Nici o preocupare de regie, de studiu nu se observă aici. Totul se ordonează după capriciile memoriei afective. Personajele apar o dată sau de mai multe ori pe scenă, în chip neprevăzut, și dispar înainte de a prinde cititorul de veste și de a ști ceva despre psihologia lor. Nu se vede, e adevărat, interesul pentru artă, dar, ce curios, arta se simte mai puternic decît oriunde în aceste pagini scrise sub teroarea ideii de moarte.

S-a spus că *Ce mult te-am iubit* e un „bocet metafizic“ și un „poem al înmormântării“. Formula dintii e mai apropiată de esența cărții, deși termenul metafizic vine în contradicție cu ceea ce se știe despre spiritul eminentemente realist, obsedat de eveniment, al prozatorului. Mai simplu spus, *Ce mult te-am iubit* e un poem despre moarte și despre viață, tratat în maniera liberă a unui jurnal. Jurnalul, mai întâi, al unei obsesii și, în același timp, jurnalul unor destine, cunoscute din literatura anterioară a autorului. Nu s-a observat această implicație a cărții: *Ce mult te-am iubit* prezintă asfințitul lumii din *Desculț*. Zaharia Stancu descrie o umanitate sub toate formele de existență, și dacă *Desculț* înregistrează momentul vitalității ei maxime, *Ce mult te-am iubit* notează momentul declinului. Accentul iritat de acolo lasă loc, aici, expresiei elegiace, meditației. Cartea este de două ori tristă: o dată pentru că e scrisă sub semnul spaimei de moarte, iar a doua oară deoarece nu cruță memoria noastră de lectori. Copiii inventivi, îndrăzneți și orgolioși din *Desculț* trăiesc în *Ce mult te-am iubit* un amurg fără glorie. Moartea aruncă asupra acestei lumi de frați, surori, mătuși, unchi, veri o lumină necruțătoare. Cel ce evocă e tot atât de neștiutor și de speriat ca și personajele în lumea cărora, pentru o clipă, a revenit. Ceva e dincolo de noi toți, de lucruri și de ființe, autori și personaje, o forță obscură ne poartă și ne hotărăște destinul.

Naratorul asistă la înmormântarea mamei și certitudinile, valorile lui se clatină. Simte că nu mai știe, nu mai înțelege nimic. Între el, intelectual trecut prin multe, cititor de cărți de înțelepciune, și bătrână țărăncă ce își plînge morții și le trimite mesaje, făcându-le o documentată dare de seamă despre ceea ce s-a mai întimplat pe pământ, nu e nici o deosebire:

„— Și tot citind ai aflat tu ce este viața și ce este moartea?”

— Nu, n-am aflat.

— Atunci, tot ce-ai citit, ai citit degeaba.“

Omul învățat nu are cum se apăra de astfel de reproșuri naive, pentru că nici el nu găsește o explicație liniștitoare în privința morții. Teroarea neantului e poate la el mai puternică, și un semn de finețe și profunzime în *Ce mult te-am iubit* e că sugerează cu discreție neputința spiritului cultivat de a privi cu liniște procesele ce par firești omului simplu.

Mai este ceva de observat în cartea lui Zaharia Stancu: capacitatea de a reda aforismelor banale dramatismul lor real. O propoziție ca aceasta: „pentru fiecare om vine o zi când îi sună clopotul“ e, în limbajul comun, și într-un regim normal de sensibilitate, o veselă platitudine. Sub tensiunea narațiunii, astfel de

formule oraculare își recapătă sensul lor inițial. La tot pasul în cartea lui Zaharia Stancu, ele au și rostul de a fixa o anumită etică a fatalității țărănești în fața morții. Moartea provoacă, paradoxal, în afara unui sentiment firesc de neliniște — pe o gamă întinsă, de la resemnare la teroare — și un fel de revanșă disperată a vieții. Cei ce asistă la înmormântarea mamei simt, deodată, o mare poftă de a bea și de a mânca. Cumnatul Sămînță cară neîncetat damigene de vin de la cârciumarul Buciuc, Elisabeta și Evanghelina aștern mai multe rînduri de mese, frații și cumnații, mătușile, unchii și nepoții au un apetit greu de satisfăcut. Gemenii Costandinei, piticii, beau haiducește, iar vitala mătușă Uțupăr de la Secara rezumă această trecere rapidă de la o stare la alta prin aforismul: „Morții cu morții și viii cu viii“, sau, cu o nuanță epicureică mai pronunțată: „Azi ești, mâine nu ești“.

Femeile își bocesc morții, apoi, îndată ce se întorc la casele lor, îi uită. Spiritul ironic țărănesc e neiertător și în astfel de situații. Când sora de lingură de la Saiele, Costandina, bocește fără rost, mult și strident, tatăl intervine și o sancționează pe loc:

„— Ei, nu mai face atîta tărăboi, Costandino, o să te descurci tu, ești descurcăreață, totdeauna te-ai priceput să te descurci.“

Bocitoarea stridentă stăruie și, ieșindu-și din fire, tatăl amenință:

„— Du-te — spune el cuiva — du-te și spune-i Costandinei să tacă și că, dacă nu tace, viu eu acolo și-o omor pe loc. O omor și-o-ngrop mîine, odată cu maică-ta.“

Cînd, tot așa, o femeie o ia razna, trimițînd prin răposată mai multe mesaje dincolo, în lumea celor drepti, intervine, iarăși, bunul-simț și restabilește proporțiile: „Prostii! Ce-o să-i spună răposata lui Florică? Parcă el nu știe cîți copii a lăsat în urmă? Știe. Morții știu tot despre noi, numai noi nu știm nimic despre morți. Nimic... nimic...“

Zaharia Stancu a scris, astfel, jurnalul unei obsesii, punîndu-și, cu o sinceritate absolută și fără nici o preocupare de literatură, cîteva întrebări fundamentale: ce e viața, ce sînt uitarea, norocul, destinul, ce e, în fine, moartea, de unde venim și unde ne ducem?!... Întrebări, firește, naive, dar cu ce senzație extraordinară de profunzime și de suferință! „Nimeni — îi spune autorului cineva — nu știe unde am fost înainte de a veni pe pămînt, Zăricuță, însă știm că trăim un timp, pe urmă murim și după ce murim sîntem duși la cimitir și îngropați...“

*Ce mult te-am iubit* e o elegie pură și înaltă în mijlocul unei păduri prolifiche de surori, mătuși și unchi ce privesc fără teroare destinul existenței lor. Mai mult decît oricare altă scriere a lui Zaharia

Stancu, *Ce mult te-am iubit* e cartea lui Darie, un Darie elegiac și meditativ, trăindu-și pînă la deznădejde și teroare obsesiile.

\*

Tema morții este reluată în *Șatra* (1968), un roman independent de ciclul *Desculț*, singura operă de ficțiune pură a lui Zaharia Stancu. Nu mai este vorba aici de *Omida* și de *Darie*, ci de o altă lume, care a mai intrat în literatura noastră sub înfățișări mai totdeauna satirice. Zaharia Stancu scrie o narațiune tragică și, prin anumite elemente, o narațiune inițiatică. Nu este vorba numai de inițierea în viața unei mici comunități ce trăiește după alte legi decît indivizii comuni, ci de o *inițiere în moarte*. Trecerea „dincolo” de Fluviu are, prin numărul mare de semne premonitorii, valoarea mitologică treceri a râului Stix. Asta dacă dăm faptelor o demnitate și o măreție epopeică. În *Șatra*, faptele sînt însă mai modeste. Ele ajung, adesea, în marginea grotescului, dar prozatorul nu stăruie în această direcție: sensul general al narațiunii este grav, dramatic.

*Șatra* este istoria unei deportări spre răsărit și a degradării unor legi străvechi de existență. O lamentație lungă, ca și *Ce mult te-am iubit*, și o meditație despre moarte, dar într-o formă indirectă. În cărțile anterioare, Zaharia Stancu privea pitorescul, exoticele *din afară*. Acum se instalează în interiorul lui și construiește o povestire verosimilă, de o aspră poezie. *Șatra* lui Him-bașa are legi statornicite de mult și existența ei depinde de respectarea acestor legi. Oamenii fură, se ceartă, se bat, uneori se omoară între ei, dar respectă autoritatea legii, reprezentată de bulibașa Him. Războiul distruge însă aceste relații. *Șatra* lui Him primește ordin să meargă spre răsărit și să se așeze *dincolo* de fluviu, în locuri necunoscute. Epopeea acestei migrațiuni forțate constituie substanța romanului. Formal, viața șatrei curge normal. Lisandrei, nevasta lui Goșu, îi plac de flăcăul Ariston și, păcătuiind, este bătută cu biciul în fața tuturor. Femeia este străină de șatră, a fost cumpărată pe bani grei dintr-o comunitate vecină. Goșu are drept de viață și de moarte asupra ei, însă Lisandra nu respectă legile morale ale șatrei. Este primul semn de rebeliune. Ea aduce justificarea pasiunii: „Nu sînt eu vinovată [...]. Vinovată e dragostea. Dragostea m-a aprins, m-a zăpăcit, m-a orbit și m-a aruncat în brațele lui Ariston.”

Însă justificarea nu este primită. Ea primejduiește structura șatrei. Înțeleapta Oarba, nevasta lui Him-bulibașa, apără tradiția, și tradiția cere înăbușirea pasiunilor nelegiuite:

„Este adevărat că străvechile noastre legi sînt aspre. Și tot atît de adevărat este că grozav de aspre sînt și străvechile noastre obiceiuri. Dar noi nu ne putem lepăda nici de unele, nici de altele, fără să ne pască primejdia pieirii.“

Pasiunea nu cedează însă în fața rațiunii, și Lisandra urmează să fie cîștigată, cavalereste, de candidatul cel mai puternic. Goșu și Ariston se bat cu harapnicele, se bat cu pumnii, cu cuțitele, Goșu scoate un ochi lui Ariston, Ariston face antrenament lovind cu biciul un sac plin cu paie etc. Istoria acestei violente dragoste va colora istoria tragică a șatrei. Este unul din semnele dezagregării ei interioare. Altele vin dinafară. Him pornește spre răsărit și, în drum, sînt surprinși de bombardament. O femeie tinărară, Zara, moare odată cu copilul pe care îl naște. Alt copil, Baru, intră cu burta într-un par și, pentru a-i face agonia suportabilă, „oamenii oacheși“ (este denumirea pe care autorul o dă indivizilor din șatră) îl îmbată cu rachiu. Întîlnind o coloană de soldați străini (prozatorul nu-i numește nici pe aceștia), femeile din șatră sînt amenințate să fie violate, însă ele, la îndemnul unei bătrîne, se apără în chip barbar: ies în față, își dezgolesc spatele și fac indecențe în fața soldaților care, scîrbiți, fug. În apropierea unui oraș, cîinii se adună în haită, latră, sar în fața cailor, voind, astfel, să avertizeze pe Him de o primejdie. Apar și niște muște mari și agresive, lui Alimut, feciorul cel mic al lui Him, un gușter îi trece peste picior. Semne negre, rău prevestitoare.

Him însoară pe Alimut cu Kera, și prozatorul descrie în amănunt ceremonialul unei nunți în șatră. Mergînd, cum cere tradiția, în pădure pentru a cunoaște în libertate bucuria împreunării cu Alimut, Kera este atacată de patru inși și violată sub ochii tinărului soț, maltratată și legat de un copac. Alimut cade bolnav și nu mai vrea să audă de Kera, pentru că, deși nevinovată, femeia rămîne, totuși, „spurcată“. Ciinele Rob visează cîmpuri întinse și pe ele mulți iepuri care vin la el și se roagă să fie mîncăți.

Trecînd *dincolo* de fluviu, semnele morții sporesc. Șătrarii sînt fixați într-un loc pustiu și, ca să nu moară de frig, intră iarna în peșteri. Urșii Zozu și Babaia, emblemele șatrei, sînt tăiați și mîncăți. Vine, apoi, rîndul cailor și măgarilor. În condiții de claustraj și mizerie, indivizii își pierd firea și nu mai respectă morala tribală. Lisandra are un acces de isterie și doctorii șatrei îi desfac o vîină cu cechia ca să curgă surplusul de sînge. O altă femeie, Matahala, nevasta lui Uj hoțul, se întinde pe zăpadă cu băiețandrii. Celelalte femei o pîndesc și îi aplică o pedeapsă adecvată: îi bagă bulgări de zăpadă în locul unde păcătuiseră. Matahala este puternică și lovește, la încăierare, pe Him, bulibașa. Tot ea instigă

pe Uj hoțul să uzurpe autoritatea bulibașei, și reușește. Him nu mai este ascultat, *legea* nu mai este respectată și bulibașa se duce să moară, demn, în pustiu. Moartea voluntară a bătrînului Him, simbolul autorității, este descrisă în cîteva pagini admirabile.

Tot la o moarte voluntară se hotărăște și Lisandra, după ce Goșu omoară pe Ariston. Ea rămîne în locurile pustii, în timp ce puținii supraviețuitori ai șatrei lui Him vor lua calea spre marele fluviu.

Autoritatea, legea (Him), dispar odată cu pasiunea clocotitoare, irațională, dizolvantă (Lisandra). Și amîndouă printr-o opțiune în care intră și un mare orgoliu rănit. Him nu poate suporta destrămarea șatrei, Lisandra nu vrea să accepte viața fără dragoste.

Toate însemnele prozei lui Zaharia Stancu se văd aici: poezia violenței, gustul pentru situațiile limită, intuiția *legii* morale care acționează într-un grup și gravitatea cu care înfățișează momentele capitale ale existenței: nașterea, ritualul împreunării, înmormîntarea etc. Pe acest plan, romanul este profund, coerent, de o poezie amară. Cartea are și o idee (dispariția miturilor și a autorității morale), și ideea este bine ilustrată epic.

În *Șatra* există însă și un roman pe care unii l-au numit *ezoteric*, iar alții *mitic*, *ritualic*. Noi i-am spune *inițiativ*, ținînd seama de simbolismul obscur ce însoțește, de la început, aventura șatrei lui Him spre răsărit. Întîi, toți care privesc pe țigani îi privesc *ca pe niște morți*. Observația revine, obsedant, în carte. Drumul peste marele fluviu este drumul spre moarte. O călătorie spre neant, presărată cu locuri și întâmplări rele, prevestitoare. Ca în epele antice, fapta este anticipată de o presimțire a ei. Clinii urlă, fîntinile sînt spurcate de leșuri, gesturile de insubordonare față de *legea* ancestrală a tribului cresc. Him moare cu sentimentul că „șatra nu se mai vindecă“, că structurile ei sînt distruse. Toate acestea introduc o notă de mister. Him dispare fără ca să poată să-și treacă șatra prin pustiu, s-o ducă la pămîntul speranței. Rămîne, în plan simbolic, Oarba, care merge, în finalul cărții, în urma unui convoi mizerabil de supraviețuitori. Destinul lor este nelămurit.

*Șatra* este nu numai o inițiere forțată în moarte, dar și o meditație despre moarte și viață, o lungă interogație. Pe dedesubtul evenimentelor crîncene, curge apa resemnării și se întinde priveștiștea eternității: „Viața, oricum ar fi trăită, nu este decît un cîrmepei de lumină. Pentru fiecare om atît e viața: un cîrmepei de lumină. Înaintea acestui cîrmepei de lumină: oceane de întuneric. După



ce se va isprăvi acest crîmpei de lumină: oceane de întuneric, oceane de întuneric și nimic altceva.“

Reprezentată întîi sub forma unui jurnal cutremurător (*Ce mult te-am iubit*), moartea mai apare o dată în literatura lui Zaharia Stancu, într-o operă de imaginație, sub înfățișarea unei morți colective, biblice. Războiul este un potop din care puțini se mai salvează. Privit din această direcție, romanul ar putea fi interpretat ca parabola unui apocalips.

Proza lui Zaharia Stancu este, într-un fel, simptomatică pentru evoluția literaturii române postbelice sau cel puțin pentru o primă fază a ei. *Descult* este o pinză vastă neterminată, inegală ca valoare, animată de o tendință de cuprindere socială absolută. Prozatorul vrea să facă cronica unei lumi și a unei societăți, privind-o dintr-o unică direcție. În sfera ei, cronica atinge uneori profunzimi remarcabile și impune un destin colectiv și, numai în planurile secundare, și un destin individual: Darie. Romanul (șirul de romane) urmărește formarea lui morală la legea aspră a vieții. O curiozitate: Darie și toate celelalte personaje din cărțile lui Zaharia Stancu nu cunosc valoarea „tainei“ și a discreției. Totul se joacă pe față, cu o derutantă sinceritate, într-o neostenită fierbere a instinctelor primare. Aceasta este sursa realismului liric și pamfletar al epicii lui Zaharia Stancu, scriitor în multe privințe exemplar.

## II. REALISMUL PSIHOLGIC

MARIN PEDA

Lectura atentă a nuyelelor lui Marin Peda (*Intilnirea din pămînturi*, 1948) descoperă, în afara lucrurilor cunoscute, comentate pe larg de critici, un autor inedit, fantastic, anxios, poet al terifiantului în *Colina*, *Calul*, *La cîmp*, *Înainte de moarte*, *Amiază de vară*, mai toate scrieri de început, paradoxale, construite pe observația realității rurale. Odată prozatorul fixat în formula lui realistă, i s-au contestat, cu o violență neînțeleasă, posibilitățile într-o epică vizionară, din prejudecata că realismul exclude imaginativul, fabulosul, sondarea în straturile turburi ale conștiinței. Dar Albert Béguin descoperea un Balzac romantic, vizionar, tenebros, sub notația rece și crudă, un poet al oniricului, surprinzător la un *doctor în științe sociale*. Rebreanu e, în *Adam și Eva*, fantastic și metafizic în genul lui Eminescu, obsedat de *arhetip*, tinzînd spre mari construcții narative în chipul romanticilor. La scriitori cu un stil unitar, disocierile de acest fel nu anulează o formulă și o metodă, fixată în elementele ei de bază: o completează numai pe un plan special de percepție. Există un punct de unde observația minuțioasă, supusă obiectului, lunecă spre zonele subliminare ale conștiinței. Pe neașteptate cresc, ca stîncile în mijlocul oceanului, piramide de lavă, faptele ies din relațiile lor normale și în jurul celor mai neînsemnate amănunte apar mari umbre. Subiectul trece înaintea obiectului examinat și, fără să știe, prozatorul, *deprins să observe și să judece lumea more geometrico*, devine liric și fantast. Există o mitologie a realismului, un fantastic care derivă nu din transcrierea supranaturalului, neverosimilului în ordinea existenței, ci, ca la Dostoievski, din studiul stărilor obsesive. Scriitorul român are, în genere, mai mult decît se recunoaște, o sensibilitate la fabulos și enigmatic, de care se apropie cu mijloacele prozei de analiză sau de evocare.

La Peda (n. 1922) nota terifiantă derivă din sugestia unei realități morale ascunse (*Calul*) sau din observarea minuțioasă a

formelor pe care le ia presimțirea morții (*Înainte de moarte*). În *Colina* fantasticul e, ca la Gib Mihăescu (*Vedenia*), o proiecție a spaimei. Latura lui psihologică e vizibilă. Vasile Catrina, după un somn agitat, cu vise cumplite, merge la cîmp și, acolo, împresurat de o ceață deasă, ametește, îi pare că păduricea se aprinde și piere, colina se umflă ca o bășică enormă, se clatină, se scufundă. Apare, nu se știe de unde, și un moșneag, apoi dispare, iar țăranul se întrebă la modul lui realistic: „Ei! Ce, m-au găsit dracii?!...” pentru ca, în final, copleșit de atitea semne, să fugă înapăimîntat. Cadrul narațiunii e acela al vieții comune și nimic nu anunță accentul fabulos de la sfîrșit. Totul pare un vis rău, prelungit la lumina zilei și trăit în stare de luciditate. *Colina* e în fapt transcrierea unei halucinații, cu o pregătire și o gradăție a narațiunii proprii prozatorului analist.

În *Calul* și *Înainte de moarte* orice lunecare fantastică a faptelor dispare. Dăm, acum, peste un spirit anxios, obsedat de ideea morții. Nimic nu lasă însă, în desfășurarea narațiunii, să se întrevadă această realitate morală, căci Marin Preda păstrează față de dramele eroilor săi, așa cum cerea Lovinescu, o „indiferență” obiectivă. În *Calul* (în care cineva descoperă, surprinzător, „un mit al asasinatului”), narațiune cu o bună tehnică de a nara, lipsa anecdotei e bătătoare la ochi. Nimic nu se petrece aici, în afară de faptul că un țăran omoară un cal bătrîn, devenit povară în gospodărie. Știința scriitorului e de a relata impersonal gesturile înșelătoare, pregătirea înceată a actului final. Omul se scoală dimineța mai devreme, hotărît să isprăvească, înaintea altor treburi, un lucru la care se gîndise în ziua precedentă, scoate calul din grajd, vorbește blînd cu el, îi dă apă, apoi, după ce străbate satul, îl omoară, fără grabă, într-o luptă inegală, tristă. Nu e nimic simbolic aici, nici o intenție de a da o aură tragicului. Replica finală a unui observator: „Ia uite, băăă [...] unu] belește un cal! Cu-țu, naaa!... Na, bobica, naaa!...” cade ca o ghilotină peste peisajul dezolant al unei morți intrate în ordinea faptelor banale. Obsesia, fiorul real al morții aparțin însă prozatorului, comentator rece al acestui spectacol lipsit de măreție.

Sub forma mai dramatică a angoasei, o regăsim în *Înainte de moarte*, povestea unei agonii mărunte. Conștiința iminentei dispariții trezește mai întîi lui Stancu lui Stăncilă o obsesivă dorință de a ști cu toată exactitatea cînd i se va împlini sorocul. El se fe-rește să pronunțe cuvîntul hotărîtor, exorcizează cu sentimentul ascuns că poate opri un destin fatal. Formula cu care se adresează

doctorului e evazivă: „în cutare timp“, iar cînd acesta din urmă indică un anotimp, țăranul izbucnește cu violență:

„— De unde știi tu, mă? [...] Soarele și dumnezeii mă-ti, de unde știi tu? Spune de unde știi tu... Arhanghelii și steaua... De unde?... De unde?...“

În direcția unei „estetici periculoase“ a fost fixată și povestirea *La cîmp*, unde apare și o oaiie rea, schiță a viitoarei Bisisica din *Moromeții*. Aici intenția polemică dă scrierii un ax, o justificare estetică. Doi ciobani, Stroe și Bilea, surprind o fată dormind pe cîmp și o violează. Naratiunea pare și e în realitate o replică la imaginea amorului cîmpenesc, popularizat de scrierile idilice. O experiență aspră, izvorită dintr-o realitate morală elementară, se supra-pune peste idila iubirii păstorești, și, în relatarea ei, prozatorul își fixează o atitudine mai mult estetică decît morală. Să se observe că ceea ce a putut părea unor comentatori mai vechi elogiul instinctului e, în realitate, tendința de a pune proza pe un teren solid de observație psihologică.

Psihologiile rurale pe care le examinează Marin Preda nu aparțin atît unor *complicați*, cum s-a spus în nenumărate rînduri, cît unor indivizi tipici, surprinși în gesturile lor banale, însă dintr-o perspectivă analitică inedită. De la Rebreanu, psihologia țăranului a început să fie privită ca o alcătuire de forțe divergente. Intuiția sigură a lui Marin Preda e de a se fi orientat spre zonele neguroase ale psihologiei, unde sublimul, în formele speciale ale eticii sătești, se unește cu trivialul, afecțiunea cu duritatea, spiritualul cu patologicul.

Viziunea esențială a acestei realități morale, valorificată estetic în toată întinderea ei, o aflăm în *Moromeții*, scrierea fundamentală a lui Marin Preda. Nuvelele par niște secvențe pregătitoare, cu o valoare literară însă autonomă. Ilie Resteu, din *În ceată*, prefigurează pe omul „rău“ Țugurlan, Pațanghel, din *O adunare liniștită*, pe Moromete, lacomul Miei Miei pe rapacele Bălan, schițe, toate, ale unei compoziții capitale. Aici, ca și în alte fragmente (*Întîlnirea din pămînturi*), plăcerea analizei e dublată de plăcerea de a povesti. Moralismul începe să fie dublat, și chiar întrecut în anumite clipe, de comedigraf. În maniera lui Creangă sau Caragiale, prozatorul înregistrează nu zicerile tipice, ci reacțiile tipice, formele orale cu accent pe vocabula pitorească. „Vorba ceea“ a lui Creangă sau „Ce ș'copil“ a lui Caragiale devine aici „nu-ș-ce“, concludiv, ironic. În *ceată* e monologul unui țăran mînios, din care deducem biografia tipică a omului de la cîmpie. *Întîlnirea din pămînturi* e relatarea unei „cavalerii rusticane“ în peisajul dunărean, cu mijloacele prozei de analiză. Ca și *O adunare liniștită* și *Calul, În-*

*Înținirea din pământuri* e o scriere excepțională, concepută într-un stil epic necunoscut prozei anterioare, deși estetica autorului e orientată, în genere, spre realismul ardelenilor, pe care vrea să-l depășească însă prin „filozofie“ și psihologie abisală. Filozofia e absentă și transcrierea dramei erotice, în faza ei inițială, e, în narațiunea citată, totul. Prozatorul, punând accent pe candoare, contrazice viziunea dură din *La câmp*. Dugu vede goală pe Drina și se îndrăgostește fulgerător; pentru a o cuceri trebuie însă să se bată cu Achim Achim, un măgădău care revendică prioritate asupra fetei. În afară de latura anecdotică, e de reținut sugestia trecerii în altă vîrstă morală, ca și buna tehnică a dialogului. Aici narațiunea se precipită. În *O adunare liniștită*, dimpotrivă, plăcerea de a povesti trece înaintea altor intenții. Pașanghel e un moș Nichifor Coțcariul al cîmpiei dunărene. El a făcut o călătorie cu vecinul Miai, a înregistrat niște întîmplări și le relatează, acum, în fața ascultătorilor, fără grabă, revenind asupra faptelor, aducînd lumini noi acolo unde un element pare neguros. Ideea de spectacol e urmărită pe mai multe planuri. Pașanghel „joacă“, ferindu-se să comenteze de la început faptele și să tragă o încheiere morală. El organizează o mică scenă, distribuie rolurile, pentru a fi totul mai limpede: „Dar ascultați aicea, să vă spun eu vouă! N-am nici o nevoie. Ce? Miai? Îl dau dracului și gata. Dar numai așa, ca să vedeți și voi. Uite, mă, să zicem așa: Matei, tu ești Miai, înțelegi? Acum tu, Miai, mergi cu mine la munte și, ascultă aici, să te superi tu că nu vrei să-mi dai și mie merticul tău. Știi, mă? Adică eu, Pașanghel, îți cer ție, tu Miai, să-mi dai merticul tău, și tu să te superi că nu vrei.“

Ipoteza e, firește, absurdă, dar țăranul vrea tocmai să dovedească că vecinul său e cărpănos, rapace, pus pe înavuțire. Remarcabilă este, apoi, ironia atingătoare, în formele specifice ale vorbirii țărănești:

„— Ești mai prost ca mine, Modane [...] și e prost și ăla unde ai citit, că a scris așa cum spui tu [...]

— Uite, Pașanghele, zice Modan, să presupunem că nu ești prost, mai ales că stai cu mine de vorbă...”

Cu aceste atribute de luciditate, capacitate de iluzionare și ușor caracter de comediograf ironic, se constituie psihologia sau *natura moromețiană*, proprie și eroilor din nuvele. Pașanghel e un exemplar tipic. Ilie Barbu din *Desfășurarea* (1952) — un altul. La apariție, nuvela reprezenta un progres față de nivelul prozei din epocă cu teme similare; citită azi, dintr-un punct estetic mai înalt, ea rezistă fragmentar, prin comentariul colorat, cu intuiții sigure privitoare la modificarea psihologiei rurale. Cîteva fenomene so-

ciale din epoca noastră sînt bine prezentate, și nuvela se ridică incontestabil peste muntele de proză sociologică, schematică, comună în epocă. Procesul moral mai general e acela, adeseori adus în discuție, al dezalienării țaranului în socialism. Pe acest fenomen mai larg, Marin Preda încearcă, în modul său caracteristic, să fixeze o structură tipică. Conștiința independenței, bucuria, demnitatea și celelalte decurg de aici. Nuvela, judecată în sine, e antrenantă, scrisă cu vervă, cu o notă de ironie. Organizate, tot așa, în jurul unui destin contemporan, supus unui proces de renaștere etică, sînt și *Ferestre întunecate* (1956), *Îndrăzneala* (1959), cea de a doua o pînză cinematografică mai întinsă. *Friguri* (1963) e o încercare de evadare a prozatorului din universul țărănesc, cu rezultate pe care le-am semnalat altă dată. O proză la zi, cu semnificații imediate, aflăm în *Situațiile președintelui*, dialog savuros între un țaran (președinte de cooperativă colectivă, rămas la vechile mentalități gospodărești) și un activist de partid. Povestirea sau, mai degrabă, fragmentul epic pare desprins dintr-o scriere întinsă. Sub o formă înveselitoare, prozatorul face observații fine despre chipul în care se adaptează o experiență țărănească milenară la noile forme sociale. Văcăruș limite la raion situații neclare, convins fiind că cifrele și hîrțile n-au nici o importanță. Băiculeț, activistul, îi dă o lecție de pedagogie socială. Întrebat cîte găini are în gospodărie, președintele răspunde simplu: „Păi cîte să avem? Avem atîtea cîte sînt în găinărie! Alea sînt, altele n-am“, arătînd surprindere față de curiozitatea celui alt. Cînd i se replică, între altele, că numărul real al găinilor nu e echivalent cu cel trimis pe hîrtie raionului, Văcăruș răspunde, ca Păcală, că „mai mor găinile“, parcă ar fi spus — comentează cu maliție prozatorul — „se mai joacă ele, au obiceiul ăsta: le place să moară“.

De altă structură, aducînd cu scrierile de început, e schița *Amiază de vară*, descriere, ca și *Colina*, a unei halucinații, cu note de fantastic și realism jovial. Sugestia unei după-amiezi „întoarse de demult“ trimite la Mateiu Caragiale, dar numai o clipă, căci narațiunea revine imediat la observarea psihologiei elementare. O țarancă *aude* mașina de cusut mergînd singură, e înspăimîntată, apoi se resemnează în neputința de a înțelege. Vocea aspră a bărbatului sosit de la cîmp (vocea lucidității) destramă această vrajă plină de teamă.

În aceste linii sumare, nuvelistica lui Marin Preda mi se pare a se desprinde dintr-un principiu estetic superior. I se asociază o rară putere de observație și intuiție a metamorfozelor sufletului țărănesc. Efectul literar imediat e acela ce duce la fixarea unei structuri morale, detașată prin elementele ei de micul romantism sămănă-

torist. Modelul acestei proze obiective, „indiferente“, analitice e Rebreanu, cel dintâi în literatura noastră care pune capăt exceselor epicii sămănătoriste. Marin Preda îl depășește însă în încercarea de a surprinde psihologia abisală.

Disocierile pe planul analizei și intenția de a redescoperi psihologia rurală, în alternarea de forțe divergente, în filozofia sufletului simplu, refractar, ironic, neliniștit, scandid și energic pînă la izbucniri violente, conferă narațiunilor sale o originalitate de necontestat în cadrele mai largi ale prozei de analiză.

Debutul extraordinar al lui Marin Preda nu l-a impus, pe cît era de așteptat, ca prozator, poate și din prejudecata că un volum de nuvele nu poate consacra un mare scriitor. Abia apariția *Moromeților* (vol. I, 1955) a atras atenția asupra dimensiunilor talentului său și a noutății pe care o reprezintă formula sa epică. Romanul a fost întîmpinat favorabil și nici mai tîrziu interesul criticii nu a scăzut. S-a pronunțat destul de repede cuvîntul *capodoperă* și de aici înainte toate scrierile prozatorului au avut de înfruntat comparația cu acest model. Cînd, în 1967, după o lungă gestație, apare volumul al II-lea, critica nu mai arată același entuziasm. Se aud glasuri care ceartă pe autor pentru ideea de a continua o carte intrată deja în conștiința publicului. Indignarea nu este prin nimic justificată, *Moromeții*, II, este în unele aspecte mai dens, mai profund decît primul, însă puterea prejudecății e mare la acest punct și spiritele critice care s-au obișnuit cu un stil și o tipologie acceptă cu greu aceeași tipologie văzută dintr-un unghi diferit și tratată cu altă metodă epică. Cele două părți formează totuși o unitate, ele se susțin și se luminează reciproc, impunînd o tipologie necunoscută pînă la Marin Preda în proza românească. Întîiul volum este concentrat asupra unui singur personaj, întreaga desfășurare epică este subordonată lui Ilie Moromete. Cartea este scrisă într-un stil pe alocuri ironic, personajele au timp să gîndească și să se exprime, gesturile lor sînt libere, existența, în orice caz, nu-i terorizează. De pe *stănoaga* podiștei sale, Ilie Moromete privește cu un ochi netulburat oamenii care trec pe drum, în adunarea din curtea lui Ioan el citește și judecă necruțător evenimentele. Spațiul este întîns, viața nu-i tulburată de întîmplări care să schimbe și să precipite un ritm vechi, calm, de existență.

Ritmul epic se schimbă în volumul al II-lea. Existența socială este, aici, mai concentrată, oamenii apar invadați de întîmplări, satul așezat pe tipare arhaice intră într-un proces rapid de destrămare. Proza care narează toate acestea este cu necesitate mai cris-

pată, pagina mai densă, sub puterea faptelor dinafară personajele apar micșorate, gesturile lor nu mai au spontaneitatea din prima fază. Moromete, care rămîne și aici un simbol, se retrage de pe *podîșcă* în locuri mai obscure, sfera lui de observație se micșorează, bucuria interioară începe să fie condiționată de elemente pe care nu le poate stăpîni. Stilul epic se adaptează acestei schimbări de perspectivă. Narațiunea se complică, numărul focarelor epice crește, sub presiunea numeroaselor paranteze fraza își pierde din fluiditate, devine aspră și demonstrativă. O anumită crispitate a propozițiilor, provenită din elaborarea lor îndelungată, arată și o înstrăinare a prozatorului față de obiectul narațiunii. Din romanul unui *destin*, *Moromeții* devine romanul unei colectivități (*satul*) și al unei civilizații sancționate de istorie.

Toate aceste modificări au derutat critica, obișnuită cu viziunea mai senină și stilul mai degajat din primul volum, și au făcut-o să nedreptățească o carte curajoasă și profundă. Judecat în ansamblu, *Moromeții* e un mare roman prin originalitatea, intuiția, a tipologiei și profunzimea creației. Tipologia este, ca la Slavici și Rebreanu, țărănească, totuși cită deosebire! Sufletul rural este acolo rudimentar, obsedat de acumulare în ordine materială și, numai după ce acest proces s-a încheiat, el poate să audă și alte *glasuri* ce vin din adîncul ființei lui. G. Călinescu observa că țăraniul lui Slavici nu reprezintă *caractere* tipice, ci, ca în vechile epopei, *atitudini* tipice de viață. M. Preda înlătură imaginea acestui mecanism simplu, previzibil, mișcat mai mult de instincte, și face din țăraniul său indivizi cu o viață psihologică normală, apți prin aceasta a deveni eroi de proză modernă. Sub influența probabil și a romanului american (Steinbeck, Faulkner) — care descrie cu precădere complexitatea oamenilor obscuri (fermieri scăpătați, negri într-o libertate provizorie, arierăți ca Benny sau brute inocente ca Lennie etc.) — M. Preda prezintă niște țărani inteligenti și ironici, complecși ca structură morală, în măsură prin aceasta să-și reprezinte și să trăiască în modul lor caracteristic marile drame ale existenței. În proză nu profesiunea și cultura personajelor interesează, ci capacitatea lor de a exprima condiția umană. Un doctor docent și un tăietor de lemne pot fi în egală măsură eroi de literatură fundamentală.

Independent de aceste probleme de sociologie a personajelor, ce se pun azi numai într-o cultură tînărară ca a noastră, unde, în chip bizar, prejudecățile au o viață mai lungă, *Moromeții* reprezintă și o mare descoperire literară. Eroul central al romanului, Ilie Moromete, nu seamănă cu nici unul dintre personajele prozei ante-



rioare, rurale sau citadine. Originalitatea lui vine din modul în care un spirit inventiv, *creator*, transformă existența într-un spectacol. De pe stânoaga podiștei sau de pe prispa casei, Moromete privește lumea cu un ochi pătrunzător, *semnificant*, în întâmplările cele mai simple el descoperă ceva deosebit, o notă înveselitoare, o lumină care pentru ceilalți nu se aprinde. Călătorind la munte pentru a vinde porumb, Moromete povestește la întoarcere niște fapte extraordinare. Însoțind mai tirziu pe tatăl său într-o călătorie asemănătoare, Niculae (fiul) rămâne dezamăgit: întâmplările sînt banale, oamenii lipsiți de farmec, munteanca tînără care tulburase pe tatăl său i se pare o țarancă oarecare, prin nimic deosebită de altă femeie din Siliștea-Gumești etc. „Tatăl — notează naratorul — avea ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau, pe care nu le vedeau.“

*Ciudatul dar* ține pe Moromete și pe prietenii săi la suprafața vieții sociale, străini de patimi degradante, neînrobiți de marele mecanism al istoriei. Acesta continuă totuși să se manifeste, și *Moromeții* este în bună parte romanul istoriei care încercuiește viclean individul și-i condiționează viața interioară. Ce se vede întâi în *Moromeții* este studiul acestor relații, concentrate pe un spațiu restrîns de viață. Acțiunea se petrece de la începutul verii pînă în toamnă în Siliștea-Gumești, sat din cîmpia Dunării. Reluat și în alte cărți (*Marele singuratic*, *Delirul*), satul devine un fel de *imago-mundi*, centrul de observație a lumii și, prin profunzimea narațiunii, punctul de sprijin al Universului. Alungate de istorie în alte locuri, personajele revin cu gîndul sau cu pasul la Siliștea-Gumești, drumurile lor trec totdeauna prin acest spațiu privilegiat, individualizat literar în chipul în care alte spații reale (Salinas — marea vale din romanele lui Steinbeck sau comitatul Yoknapatawpha în romanele lui Faulkner) au devenit puncte de reper într-o geografie a imaginarului. Satul se concentrează în *Moromeții* (I) la viața unei familii și, numai prin atingere, la viața unei colectivități mai largi. Însă sonda, fixată pe un spațiu restrîns, intră adînc în straturile unei spiritualități vechi. Din înregistrarea vieții de familie, în fazele ei tipice (trezirea dimineața sub glasul aspru al tatălui, plecarea la cîmp, masa, întoarcerea de la cîmp, din nou masa, cu participarea întregii familii etc.), iese la iveală un *cod* al existenței țărănești.

Nimic extraordinar nu se petrece la acest prim nivel în roman. Un țaran se întoarce de la cîmp și, înconjurat de întreaga familie, ia masa așezat pe prag, deasupra tuturor. Un prim indiciu de autoritate într-o lume în care tiparele arhaice au supraviețuit. Această cină țărănească, prezentată pe mai multe pagini, nu are nimic din

culoarea și opulența marilor ospețe din pictura olandeză. Solemnitatea și modestia culinară îi dau, dimpotrivă, un caracter aproape sacru. Ca în picturile vechi, lumina narațiunii cade pe chipul Părintelui, care veghează asupra copiilor înghesuiți în jurul unei mese joase:

„Cît ieșeau din iarnă și pînă aproape de Sfîntul Niculae, Moromeții mincau în tindă la o masă joasă și rotundă, așezați în jurul ei pe niște scăunele cît palma. Fără să știe cînd, copiii se așezară cu vremea unul lîngă altul, după fire și neam. Cei trei frați vitregi, Paraschiv, Nilă și Achim, stăteau spre partea dinafară a tindei, ca și cînd ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă și să plece afară. De cealaltă parte a mesei, lîngă vatră, jumătate întoarsă spre străchinile și oalele cu mîncare de pe foc, stătea întotdeauna Catrina Moromete, mama vitregă a celor trei frați, iar lîngă ea îi avea pe ai ei, pe Niculae, pe Ilinca și Tita, copiii făcuți cu Moromete.

Moromete stătea parcă deasupra tuturor. Locul lui era pragul celei de-a doua odăi, de pe care el stăpînea cu privirea pe fiecare. Toți ceilalți stăteau umăr lîngă umăr, înghesuiți, masa fiind prea mică. Moromete n-o mai schimbase de pe vremea primei lui căsătorii, deși numărul copiilor crescuse. El ședea bine pe pragul lui, putea să se miște în voie și dealtfel nimănui nu-i trecuse prin cap că ar fi bine să se schimbe masa aceea joasă și plină de arsurile de la tigaie.“

Ilie Moromete stăpînește în chip absolut peste o familie formată din două rînduri de copii învrăjbiți între ei din cauza pămîntului. Descrierea mesei este înceată și ritualul ei dezvăluie relațiile adevărate din sinul familiei. Copiii din prima căsătorie (Paraschiv, Nilă, Achim) nu se înțeleg cu cei din a doua (Ilinca, Tita, Niculae), și tatăl, pentru a păstra unitatea familiei, este dur și justițiabil. Cînd mezinul, Niculae, face mofturi la masă, mîna tatălui îl lovește necruțător. Dealtfel, din primele 20 de pagini luăm cunoștință de toate problemele familiei: existența celor două loturi de pămînt și lupta pentru a le păstra neștirbite, disensiunile între frații vitregi, proiectul de fugă la București al lui Paraschiv, Achim și Nilă, bigotismul mamei (Catrina), primejdia *foncierii* și a datoriei la bancă, dorința băiatului cel mic, Niculae, de a merge la școală și ostilitatea celorlalți copii față de această idee etc. Marin Preda se folosește de aceste scene expositive pentru a studia în liniște rîurile ce se vor desface apoi în numeroasele ramificații.

*Moromeții* are trei părți și toate încep cu o prezentare de ansamblu: aici *masa*, în partea a doua *prispa*, pe care sînt înșirați la adăpost de ploaie toți membrii familiei, în fine, *secerișul*, precedat de o pregătire aproape mistică, sub puterea unei mari exaltări, în orice

caz, a plecării la cîmp. Indivizii se diferențiază prin mici detalii de comportament. Nilă are o frunte „lată și groasă“ și ori de cîte ori acest personaj greoi, ezitant, apare în carte, fruntea încordată, mareînd chinul unei gîndiri încete, nu va lipsi din notațiile prozatorului. Paraschiv are un ris ciudat („parcă ar fi pîrit ceva“), și semnul lui fizionomic distinctiv este satisfacția rea, vulgară, exprimată de împletirea buzelor lungi („întinzîndu-și cu plăcere buzele lui împletite“).

Însă modificarea vieții interioare în *Moromeții* este marcată mai ales de *glasuri*. Glasul arată umoarea, caracterul și poziția individului în ierarhia socială. Catrina, supusă bărbatului, temătoare de copiii vitregi, are un glas „îndepărtat și îmbulzit de gînduri“. Tatăl autoritar are mai multe *glasuri*, cînd „puternic și amenințător, făcîndu-i pe toți să tresară de teamă“, cînd un glas „schimbat și necunoscut“, fals, ironic. Victor Bălosu, voiajorul, are un glas „spălat“, Țugurlan, un glas, „neprietenos și străin“, Guica — spioana satului — are un glas înecat de curiozitate și plăcere. Cuvîntul exprimă o relație, glasul marchează natura acestei relații. Boțoghină, țăranul bolnav, nevoit să-și vindă o parte din pămînt, discută cu Tudor Bălosu și Victor într-un chip care indică o înstrăinare totală: „Fiecare cuvînt scos de cei trei oameni scîrțîia, nu se lipea de celălalt, nimerea alături, nu se putea rotunji și încălzi, atît Boțoghină, cît și Bălosu se uitau în lături, întorceau capetele în altă parte cînd unul din ei deschidea gura.“

Marin Preda dă astfel de indicații fine de regie și personajele sale își trădează viața interioară prin varietatea fonică. Un săiat, Vatică Boțoghină, ia în gospodărie locul tatălui, plecat la sanatoriu. Copil încă, el își ia rolul în serios, și cel dintîi semn de autoritate este glasul „aspru și neînduplecat“ cu care își strigă sora. Întîmplările prin care trece Ilie Moromete sînt urmate de o subtilă dialectică a glasurilor, cu subțirimi și grosimi care traduc metamorfozele psihicului. Procedeele este folosit în genere de *comportamentiști*. M. Preda îi asociază și analiza, amănunțită și precisă, fără acel respect ortodox față de convenții care paralizează adesea simțul creației la mulți autori moderni.

Tema centrală în *Moromeții* ar fi, din acest punct de vedere, libertatea morală în luptă cu fatalitățile istoriei. Ea este anunțată de prozator într-o frază liminară, programatică, de care s-a făcut în interpretarea critică mult caz: „În cîmpia Dunării, cu cîțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfîrșită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari“... Ceea ce urmează în roman contrazice această imagine. Timpul este viclean, răbdarea nu-i decît o formă de acumulare

pentru o nouă criză. La sfârșit, cînd drama Moromeților este narată și, prin ea, imaginea vieții liniștite e spulberată, prozatorul revine asupra notației de început: „Timpul nu mai avea răbdare.“ Este una din multele *imagini ale simetriei* (să le spunem astfel) în literatura lui M. Preda, plină de evoluții închise, de ample mișcări în cerc. Aceasta yrea să dea o idee despre rotația procesuală a vieții după o lege statornică și misterioasă care acționează și în natură. Chiar demersul epic al prozatorului se înscrie în fatalitatea acestei repetiții. El revine în cartea nouă la simbolurile pe care le-a părăsit în cartea anterioară, proza lui trăiește sub puterea unei obsesii a *întoarcerii* la un punct originar.

Moromeții stau sub un clopot cosmic și drumurile mari ale istoriei trec prin ograda lor. Istoria pare la început neputincioasă, iar libertatea omului stăpîn pe două loturi de pămînt este în afara oricărei primejdii. Imaginea lui Ilie Moromete stînd pe stănoaga podiștei și fumînd nepăsător („din mîna lui fumul țigării se ridică drept în sus, fără grabă și fără scop“) vine să întărească ideea timpului încrănit și prietenos. Omul liniștit și ironic stă, totuși, pe un vulcan, în familia peste care păstorește cu autoritate absolută se pregătește un complot. Copiii cei mari sînt lacomi de cîștig și ceartă pe tatăl lor că își pierde timpul stînd de vorbă cu prietenii săi Cocoșilă și Dumitru lui Nae în loc să meargă la munte și să speculeze grîul. Lui Moromete nu-i place negustoria, iar banii îi pricinuiesc o furie neputincioasă. Disprețul lui față de Bălosu vine de aici. Pămîntul este făcut să dea produse, iar produsele să hrănească pe membrii familiei și să acopere cheltuielile casei, atît. Paraschiv, Achim și Nilă au o poftă nemăsurată de cîștig și prima lor formă de răzvrătire față de autoritatea tatălui este nemulțumirea față de imobilitatea lui socială. Ei murmură și-l vorbesc de rău în sat că a dat porumbul ieftin și că, în genere, el „nu face nimic“, „stă toată ziua“. *A face ceva* este a face bani. Tinerii Moromete au simțul acumulării burgheze, ei vor să transforme grîul, lîna, laptele în bani. Modelul lor e Tudor Bălosu, semnul noilor relații capitaliste în economia satului. Moromete are o concepție patriarhală și, voind să-și lecuiască fiii de boala cîștigului, îi lasă să se ducă de mai multe ori la munte. Insuccesul nu-l dezarmează și, stimulați de Guica, sora rea a tatălui, ei plănuiesc să fugă cu oile și caii la București. Presat de *fonciere* și de bancă, Moromete acceptă, după lungi ezitări, să lase pe Achim să plece cu oile la București pentru a cîștiga bani, însă banii nu vin și, după oarecare vreme, țăranul află că băieții lui vor să-l jefuiască și să-l părăsească.

E momentul în care începe declinul personajului. Până atunci el ținuse piept perceptorului, jandarmului, lui Tudor Bălosu, trăise senin, cu un sentiment înalt al independenței. Spargerea familiei duce la prăbușirea lui morală, și semnalul acestui proces este, ca și înainte, glasul:

„— Băieții mei! exclamă Moromete cu un glas de parcă n-ar fi știut că avea băieți. Băieții mei, Scămosule, sint bolnavi. Să fugă de acasă! De ce asta? Nu i-am lăsat eu să facă ce vor? Absolută, absolută libertate le-am lăsat! Dacă veneau și-mi spuneau: «Mă, noi vrem să fugim de acasă», crezi că i-aș fi împiedicat eu, Scămosule!? «De ce să fugiți, frățioare? le-aș fi spus. Încet nu puteți să mergeți?»“

Schimbarea glasului („tulbure și însingurat“) anunță o modificare interioară profundă. Lumina pe care Moromete o descoperea în întimplările și faptele vieții se stinge, liniștea îl părăsește și, fără liniște, existența nu mai este o încântare, ci o povară: „Cum să trăiești dacă nu ești liniștit?“ Moromete și Dumitru lui Nae, prieteni vechi, *nu se mai văd*, ei, care se vedeau de departe și totdeauna cu o mare bucurie. Încercările celorlalți de a-i atrage în discuțiile politice rămân fără rezultat. De pe stănoaga podiștei — locul vechi de observație — Moromete vede un drum trist și niște țărani prăpădiți care trăiesc fără să știe că bucuria lor este înșelătoare. Când cineva îi dă bună ziua, el nu răspunde: „Era unul dintre aceia care mai credea că lumea era așa cum și-o închipuia el, care credea că speranțele sint bucurii adevărate și nenorocirile numai ale altora și care, în loc să se oprească pe loc, să se trezească și să se inspăimînte, trecea pe drum liniștit și increzător și dădea bună ziua.“

Momentul culminant al acestei crize se desfășoară la hotarul lotului de pământ. M. Preda își pune eroul în condițiile în care personajul lui Rebreanu săvârșea un gest mistic sărutînd bulgării de pământ. Moromete nu mai face nici un gest simbolic. Închis în lumea gîndurilor, el supune unei judecăți aspre lumea nevăzută care i-a salvăcit copii și l-a silit pe el însuși să iasă din cercul de bucurii în care trăise. Drama nu este de ordin economic, ci moral. Durerea lui Moromete vine, întii, dintr-un simț înalt al paternității rănite. Nu faptul de a-și pierde o parte din lot îl întunecă, ci ideea de a-și pierde fiii și liniștea care-l face să privească existența ca un *spectacol* superior. Lipsește din meditația lui disperarea joasă. Gîndul prăbușirii unei ordini durabile este primit cu o tristețe rece. Înstrăinarea de starea de inocență în care trăise îi pare mai rea decît moartea:

„Am făcut tot ce trebuia, reluă Moromete cu o sforțare, le-am dat tot ce era, la toți, fiecăruia ce-a vrut... Ce mai trebuia să fac și n-am făcut? Ce mai era de făcut și m-am dat la o parte și n-am

avut grijă? Mi-au spus ei mie ceva să le dau și nu le-am dat? A cerut cineva ceva de la mine și eu am spus nu? Mi-a arătat mie cineva un drum mai bun pentru ei pe care eu să-l fi ocolit fiindcă așa am vrut eu? S-au luat după lume, nu s-au luat după mine! Și dacă lumea e așa cum zic ei și nu e așa cum zic eu, ce mai rămîne de făcut?! N-au decît să se scufunde! Întîi lumea și pe urmă și ei cu ea.» Și această gîndire sumbră și trufașă îl ridică pe Moromete în picioare, pregătit parcă să facă față unei asemenea prăbușiri.

Scena confruntării finale este magistral construită. Stăpînirea de sine este arma lui Moromete. Pînă în ultima clipă el speră să-și poată recîștiga fiii porniți pe o cale greșită. Cînd aceștia, pierzîndu-și răbdarea, se revoltă pe față împotriva tatălui, sparg lada și batjocoresc casa în care crescuseră, bătrînul țaran vorbește cu glas blînd și sfios, își ceartă nevasta, cere un foc băiatului cel mic, lovește obrazul fetei care vociferează și se roagă liniștit și senin de fiii care nu vor să-l mai asculte. După această pregătire înceată, izbucnirea este teribilă: Moromete ridică parul și lovește fără cruțare, *glasul* lui devenind un urlet:

„— Ne-no-ro-ci-tu-le! Paraschive! Nenorocitul ce ești!

Apoi se întoarce spre Nilă, care între timp sărise din pat și se ghemuise într-un colț:

— Și tu, Nilă? Tu, mă? E lume care aleargă din zi și pînă în noapte pentru un pumn de faină! Și voi ca niște cîini! Ca niște cîini turbați săriți unul la altul! Vă omor! Cui nu-i place la tîrla mea, să se ducă! Să plece!“

Corecțiunea și discursul nu au nici un efect. Paraschiv și Nilă sparg lada de zestre a fetelor, iau banii și covoarele și fug cu caii, amenințînd cu o răzbunare și mai mare. Moromete bate la poarta lui Tudor Bălosu și vinde o parte din pămîntul familiei. Trufașul vecin n-are totuși satisfacția de a-l vedea pe Moromete umilit: sub puterea unei lovituri năprasnice, Moromete rămîne „îndepărtat și nepăsător“. Lovitura are efect în alt plan. Omul netulburat și ironic părăsește stănoaga podiștei, nu mai răspunde la cuvintele de salut și nu mai poate fi auzit povestînd nici una din acele întîmplări care fermecau pe prietenii săi din Siliștea-Gumești. Fantezia lui se închide. *Omul creator* este învins de *omul social*. Din Moromete dinainte nu mai rămîne decît capul de humă făcut în timpul unei adunări în poiana lui Iocan de Din Vasilescu. Existența dănuie în artă.

\*

Deși cea mai importantă, istoria Moromeților nu acoperă toată suprafața romanului. Alte istorii (aceea a lui Bircă și a Polinei, a

bolii lui Boțoghină, a răzvrătirii lui Țugurlan) vin să coloreze viața unui sat de cîmpie în care oamenii, trăind sub amenințarea unui timp capricios, continuă imperturbabil să se nască, să iubească, să treacă prin întimplări vesele și triste și să moară în cele din urmă, lăsînd locul altora. Foșnetul acestei vitalități necurmate, sub apăsarea unui soare moleșitor de cîmpie, este admirabil sugerat în *Moromeții*. Lupta pentru existență, crîncenă și aici ca peste tot, nu desfigurează pe indivizi. Marin Preda înlătură din viziunea lui imaginea omului înlănțuit de instincte, iar cînd, pentru o clipă, instinctele ies la suprafața textului, prozatorul aduce imediat alte elemente care luminează fața sufletului țărănesc. Pilduitoare este în acest sens istoria cuplului Bircă-Polina, asemănătoare în latura ei socială cu aceea a lui Ion și a Anei din romanul lui Rebreanu. Dealtfel, tema tînărului țăran care se folosește de fata unui om înstărit pentru a pune mîna pe avere e generală în literatura rurală. Preda o reia, schimbînd sensul strategiei și umanizînd tipurile. Bircă, băiat sărac, e îndrăgostit de Polina, fata lui Tudor Bălosu. Primul semn pe care îl avem despre tînărul țăran este *cîntecul*. Masa Moromeților e tulburată de cîntecul lui Bircă, venit să cheme la poartă, după un obicei statornicit în viața satului, fata pe care o iubește. Însă în locul fetei apare tatăl, care are alte scoteli și vrea s-o mărite cu un țăran cu avere. Bălosu asmute cîinele și gonește de la poartă cu înjurături pe Bircă, iar acesta se apără invocînd o dreptate imanentă. Furia lui este expresia unei conștiințe morale ultragiante. Un altul, cu mintea stăpînită de gîndul posesiunii, ar fi ocolit confruntarea directă sau s-ar fi retras în chip viclean, evitînd o rupere totală a relațiilor. Bircă, mînios că e tratat ca un țigan, reacționează cu o violență verbală din care se deduc, totuși, inocența și durerea sinceră:

„— De ce să asmuți cîinele pe mine, nea Tudore, dacă ai o fată și fluieră cineva la ea, dumneata trebuie să asmuți cîinele? Ce ți-am făcut eu dumitale? Ți-am făcut eu ceva vreodată? Păi de ce asmuți cîinele pe mine, nea Tudore, dacă de furat nu te-am furat, de făcut nu ți-am făcut nimic? Atunci de ce să asmuți cîinele pe mine, nea Tudore? De ce să asmuți cîinele pe mine, mă, 'tu-ți dumnezeul mă-ti, Bălosule! Chiorule!“

Bircă nu dezarmează și, după o explicație dură cu Polina, o răpește și apoi se liniștește. Rolul lui s-a încheiat. E pe cale de a se resemna față de refuzul socrului de a-i da zestrea Polinei, însă intervine, neașteptat, tînăra lui femeie care dovedește o energie extraordinară. Polina nu-i, ca Ana, o victimă între avariția tatălui și lăcomia inumană a soțului. Devenind nevastă, în ea se trezesc energii nebănuite. Văzînd modul hotărît în care conduce ostilitățile

dintre tată și soț, avem pentru o clipă impresia că nevasta lui Birică face, structural, parte din familia Marei și a Vitoriei Lipan, cealaltă față (bărbătească, întreprinzătoare) a tipologiei tradiționale. Polina nu luptă însă decît pentru *zestrea* ei și, după ce își duce bărbatul pe miriște pentru a smulge cu forța grîul ce i se cuvine și a da tatălui nedrept o lecție („Cum nu înțelegi tu, Ioane, că trebuie să-l faci pe tata să tremure cînd și-o pomeni numele?! Pe marginea satului să te ocolească, cînd te-o vedea!“), se retrage cu discreție în umbra bărbatului. Dealtfel, istoria lui Birică și a Polinei se oprește aici. Dintr-o notă aflăm, mai tîrziu, că, dați în judecată de Bălosu, ei pierd procesul și, odată cu aceasta, dispar de pe scena satului.

Demonstrația epică s-a făcut, femeia de la sat nu-i, în viziunea lui Preda, o simplă unealtă în mîinile bărbatului ambițios și posesiv, iar țaranul tînăr și sărac nu caută cu obstinație să parvină călcînd în picioare legea și sentimentul. Birică e sfios, ascultă cu respect de părinți, iar pe Polina o iubește cu o duioșie de liceean. Scena posesiunii pe pămîntul reavăn, sub lumina zilei, este simbolică. Nimic din violența trivială a altor acuplări cîmpenești descrise de literatură. Bărbatul care, peste puțin timp, împins de la spate de energica lui femeie, va pune mîna în gîtul socrului, este învadat aici de un mare sentiment, și gestul împreunării simple, în liniștea și complicitatea șesului, e de o religiozitate poetică:

„— Ai de gînd să mai dai mult cu tîrnăcopul ăla? întrebă ea zîmbind ciudat.

— De ce să nu dau cu tîrnăcopul?

Și ea nu răspunde și deodată el înțelese că de mult stă el aici singur cu ea... Aruncă tîrnăcopul. Polina se întoarse cu umărul și îl așteaptă dintr-o parte, parcă la pîndă, cu ochii deschiși; se lăsă greu, cu toată puterea trupului, și gemu cînd el o apucă și o înfășură în brațe; numai cînd o ridică pe sus închise ea ochii. El o duse chiar pe pămîntul din care avea să-și ridice casă și o iubi acolo pe răcoarea lui curată, păzit de lumina mare a zilei.“

Nu este în intenția lui M. Preda de a studia feminitatea rurală în raport cu psihologia vîrstei, însă, indirect, din desfășurarea narațiunii, se poate deduce o schiță de tipologie în acest sens. Polina e, întîi, fata tînără pe care prejudecățile sociale o împiedică să se însoțească cu bărbatul care-i place și atunci riscă totul, dînd curs liber sentimentului. Criza erotică are anumită complexitate, femeia de la țară nu-i, în orice caz, numai o sursă de pămînt și o uzină de copii, cum s-a afirmat. Pasiunile izbucnesc viforos și, pentru a se împlini, au nevoie uneori de suportul unei mari tenacități. Mărioara Fîntînă (*Moromeții*, II) așteaptă cu răbdare ani întregi bărbatul pe care l-a ales și recurge la complicate stratageme pentru a-l cîștiga.



Rădița vede un flăcău tăcut (episodul tinereții lui Ilie Moromete este trecut din *Marele singuratic* în *Moromeții*, II, ed. a II-a) și din clipa aceea destinul ei este marcat. Ea moare, ca o eroină romantică, din prea multă dragoste, după ce născuse trei copii bărbatului care o subjugase cu privirea. Dragostea este pentru ele o boală ce le intră în trup fără a le paraliza, totuși, orgoliul. Acesta rămâne totdeauna la pîndă, tremurînd ca o coardă de arc întinsă. Se va vedea că Preda nu face o deosebire mare între psihologia femeii de la sat și cea, de regulă mai complicată intelectual, a femeii crescute la oraș. Cu mici deosebiri de comportament și cu o mai mare, poate, capacitate de a-și reprezenta și mental sentimentul, ele intră în aceeași categorie tipologică.

Nevasta lui Boțoghină reprezintă cazul femeii mature care își apără copiii. Anghelina și Boțoghină se luaseră din dragoste și, cînd bărbatul hotărăște să vîndă o parte din pămînt pentru a-și putea îngriji sănătatea, femeia, pînă atunci înțeleghătoare și blîndă, devine crîncenă și calculată:

„— Păi dar, te repezi la pămînt, ce-ți pasă ție! Ai uitat că ai doi copii care umblă cu spinarea goală [...] S-a mai îmbolnăvit lumea și nu și-a vîndut pămîntul. A stat omul acasă, a mai mîncat un ou, a mai tăiat un pui și, dacă a avut zile, a trăit! [...] Ce tot îți dai zor cu cimitirul? [...] Du-te la cimitir dacă nu mai ești în stare să trăiești!”

Cruzimea Anghelinei nu-i, totuși, esențială, vorbele nemiloase trădează o iubire și o îngrijorare normală față de soarta copiilor. Boala nu intră în prevederile familiei țărănești, iar cînd ea apare, e socotită un accident. Ruinarea materială a familiei e o primejdie mai mare și, înainte de a înțelege suferințele bărbatului, Anghelina se gîndește la ce vor face copiii ei. Reaua ei luciditate arată un simț matern treaz. Cînd, la urmă, fatalitatea se întîmplă și pămîntul e vîndut, femeia revine la starea normală. Din recomandarea pe care o face lui Boțoghină: „Vasile, să nu mori pe acolo, Vasile!” se înțelege firea ei adevărată. S-a observat și cu alt prilej că femeile din proza lui Preda poartă adesea o lumină pe față. Lumina nu se stinge nici în sărăcie și suferință. Nevasta lui Țugurlan, care îngroșase 12 copii, nu-și pierde semnul blîndeții și al frumuseții morale. Lumina continuă să strălucească: „Avea în priviri și pe chip acea lumină ciudată pe care o dă numai durerea neconținută, lumina care seamănă cu bucuria și care de fapt nu e departe de ea.”

Fiind la capitolul femeii, să nu scăpăm din vedere pe Guica, sora lui Moromete. Ea reprezintă tipul femeii sterile și rele, îmbătrînită într-o ură mărunță. Guica e un fel de verișoară Bette în condițiile vieții țărănești, unde posibilitatea de intrigă și de disimulare este mai mică. Ea și-a făcut un scop în a trage de limbă pe

cei care trec pe drum și a colportă veștile, îndeosebi pe cele proaste. De-o suspiciune tenebroasă, Guica adulmecă răul și prezice dezastrele. Pe Moromete îl urăște pentru că s-a însurat a doua oară, dintr-un motiv, va să zică, absurd. Supărarea ei este activă și, nemaiputînd înlătura ceea ce s-a săvîrșit, își găsește un scop în a ațîța pe copiii cei mari împotriva tatălui. La incitația ei, Parascăv, Achim și Nilă pun la cale fuga la București. Ea savurează dinainte catastrofa și, de o curiozitate patologică, vizitează casa în ziua în care are loc prima tentativă de evadare a fiilor. Ciorapul pe care îl ține atîrnat de gît și la care împletește întruna e serînul acestei existențe mărunte care se desfășoară, ca aceea a pîianjenului, în colțuri obscure, țesînd la nesfîrșit pînza de intrigi. Apropiată prin vîrstă și credința în superstiții de Guica este Cătrina, însă Cătrina va deveni un personaj cu o identitate literară mai bine conturată abia în volumul al II-lea. Unicul detaliu care o diferențiază aici este viața ei dublă, în vis și realitate, și frica morbidă de Diavol. Ura cumplită împotriva bărbatului o va scoate, mai tîrziu, din anonim.

Părăsind terenul feminității, să revenim la tipologia mare a cărții. Un personaj neîndoios memorabil este Țugurlan. Critica din deceniul a 6-lea l-a socotit un reprezentant al păturii sărace a satului, văzînd în *Moromeții* o radiografie a straturilor sociale. M. Ungheanu îl numește, mai de curînd\*, un revoltat de tip camusian. Făcînd un cuplu simbolic cu Moromete, Țugurlan ar reprezenta necesitatea care se opune brutal iluziei libertății. Pe de o parte, așadar, un sentiment de gratuitate, un simț înalt al contemplației, de cealaltă — un realism lucid, incomod, o intransigență împinsă pînă la nihilism. Ipoteza este seducătoare. Este ea și adevărată? Țugurlan reprezintă, nu mai încapă vorbă, individul nemulțumit de condiția sa. Revolta lui e turbure, nediferențiată, tradusă întîi printr-o mare agresivitate verbală. Nedreptățit la împrăștiere, Țugurlan s-a înstrăinat de sat. A avut 13 copii, și dintre aceștia nu trăiește decît unul. În roman, el apare prima oară la adunarea din curtea fierarului Iocan și, îmbrățișînd punctul de vedere al unui personaj neutru (opinia satului), naratorul îl prezintă ca un om „cu înfățișarea întunecată“, un om „rău și neprietenos, de care lumea se cam ferea“. Țugurlan se alătură instinctiv grupului format de Ion al lui Mîai, Din Vasilescu și Marmorosblanc, care, în ierarhia adunării, ocupă un loc inferior. Ei stau „la margine“ și vorbele lor nu sînt luate în seamă. Țugurlan strică această ierarhie. El se uită la toți cu o privire grea și provocatoare, iar cînd intervine, glasul

\* *Marin Preda, Vocație și aspirație*, Ed. „Eminescu“, 1973.

lui e „neprietenos și străin“. Țugurlan vorbește urt, și țăranii sînt nemulțumiți că le strică bucuria conversației. Încercarea lui Moromete de a-l potoli sau invitația lui Dumitru lui Nae de a participa cu o mai mare liniște morală la dezbaterile lor, de *a face*, pe scurt, *politică* („Ce dracu, mă Țugurlane, de injuri p-acilea? Lasă, că n-o să ne procopsim noi mai mult ca tine! Fă și tu politică, du-te dracului“), nu fac decît să-l învrăjbească și mai mult. Țugurlan nu vrea să facă politică și petrecerile țăranilor din Siliștea-Gumești îi par inutile și vinovate. Moromete, sufletul acestor dezbateri, surprins de violența și înstrăinarea din glasul lui Țugurlan (*glasul* indică în acest *areopag* temperatura morală și are valoarea unui cod), încearcă să-l aducă la o poziție rațională și, prin aceasta, să-l atragă în cercul preocupărilor lui. Inutil, țăranul frustrat rămîne ostil:

„ — Ce e, Țugurlane, ai ceva cu mine? întrebă și Moromete tot așa, cam nepăsător și cam supărat. [...]

— Ce să am cu dumneata! răspuse Țugurlan neprietenos, aruncîndu-i lui Moromete o privire întunecată. [...]

— Păi vezi că ai? spuse Moromete cu un glas care lupta între supărare și omenie.

— Păi asta e politică ce faceți voi? zise Țugurlan.

— Ei, așa se vorbește! spuse Moromete nemulțumit. Sintem aici un număr de oameni care, nu așa, avem pretenția că e ceva de capul nostru și...

— Nu e nimic de capul vostru! intrerupse Țugurlan cu brutalitate.“

Țugurlan reproșează celorlalți că, punînd mina pe pămînt la împroprietărire, n-au mai ajutat pe alții să-și capete drepturile și, aranjați și mulțumiți de ceea ce au, fac *politică*, discută lucruri inutile, se cred deștepți, socotînd pe alții proști. Din toată adunarea, consternată, furioasă pe vorbele lui Țugurlan, Moromete este singurul care înțelege *mesajul* lor ascuns:

„ — Stați, lăsați-l, că am înțeles ce vrea să spună: [...] Trei chestiuni rezultă din cele spuse de Țugurlan: că numai cine are lot poate să facă politică, alta că din pricina lui Cocoșilă a rămas Ion al lui Mîai fără pămînt, și a treia că nu sintem mai deștepți decît Ion al lui Mîai, nu e așa, Țugurlane?“...

Dialectica subțire a lui Moromete nu rămîne fără efect. După oarecare vreme, omul neprietenos simte nevoia să se împace cu satul. *Starea de furie* în care el se simțise atîția ani bine, asociată cu un orgoliu teribil al înstrăinării („el de o parte și toți ceilalți în afară; nici o apropiere, nici o încredere“), începe să se topească.

Primul semn al liniștii care incolțește în el este *descoperirea* lucrurilor din jur. Apoi glasul lui devine „profetic“ și, prinzind (după alte întâlniri cu Moromete) gustul speculației, începe să *facă politică*. Părăsește *starea de furie* pentru a intra în *starea de liniște și contemplație*, starea tipic moromețiană. Instalarea nu-i, totuși, pînă la urmă posibilă, pentru că și în cazul lui intervine istoria sub forma fatalității întâmplării: luînd de piept pe morarul Tache, fiul lui Aristide, care fură și înșală oamenii, Țugurlan are de-a face cu jandarul, e arestat și trimis la închisoare. Destinul lui nu se împlinește, sau se împlinește rău, împotriva firii sale adevărate. În volumul al II-lea el reapare de două ori în viața satului, însă pentru scurt timp și fără să poată împiedica procesul de destrămare a satului tradițional, cum ar fi dorit prietenul lui, Ilie Moromete.

Țugurlan este, în fond, un spirit justițiar cu un destin potrivnic, un instrument — dacă judecăm lucrurile sub aspect social — al istoriei și o victimă, totodată, a ei. Nu-i exagerat a spune că vocea dușmănoasă care tulbură petrecerea țăranilor din Siliștea-Gumești este vocea aspră a istoriei imediate. În imprecategoriile lui lipsite de culoare se afirmă realismul, luciditatea celui care, lipsit de ocrătirea proprietății, simte direct violența timpului. Previziunile lui sumbre nu sînt lipsite de adevăr, intervenția în adunarea din curtea fierarului este, într-un fel, simbolică. Ea ar fi trebuit să arate că timpul nu este atît de calm și bucuriile țăranilor nu sînt eterne. Însă puterea iluziei este mai mare și omul revoltat se lasă el însuși, o vreme, atras de ea. Exprimînd o dramă socială mai largă, Țugurlan exprimă în aceeași măsură un caz complicat de inconformism țărănesc, ridicat pe un fond de inocență: Istoria manipulează într-un chip imprevizibil aceste elemente.

S-a vorbit, în legătură cu stilul romanului, de detașarea ironică a naratorului. Ironia este o formă a *participării*, căci numai tragedia îngheață și separă. Risul izolează, dar și apropie, stabilește o punte de comunicare, exceptînd, firește, formele lui atroce (sarcasmul). Contrar a ce se zice, ironia nu distruge sau distruge după ce subiectul și-a asumat obiectul. Cînd I. L. Caragiale spune că este un *sentimental*, nu spune un neadevăr. Moromete a fost numit un *ironist*, și pe tema capacității lui de *disimulare* s-a scris o întreagă literatură. Formula pleacă de la un adevăr (Moromete își ascunde, adeseori, gîndurile, una spune, alta judecă, joacă la nevoie comedia inocenței etc.), ea nu exprimă însă integral psihologia complexă a personajului apt să trăiască pe mai multe registre. De remarcate că eroii lui M. Preda nu se închid într-o virtute sau un viciu, nu

sint (cel puțin cînd e vorba de țărani) brute sau ingeri. Asprimea invelişului ascunde adesea un fruct moral gingaș, spinii ocrotesc floarea unei candori profunde. Moromete e, repetăm termenul, un *spirit creator* care, în mișcarea vieții obișnuite, se folosește de supapa umorului. Umorul sancționează și, în același timp, amplifică, selectează, pune în lumină, cu un cuvînt, *crează*. „Petrecerile“ țărănilor din Siliștea-Gumești sint, în fapt, niște spectacole de ironie într-o tulburătoare varietate de nuanțe. Memorabilă este, în acest sens, *adunarea* de duminică din curtea lui Iocan, despre care a fost vorba de mai multe ori pînă acum. Ea este narată pe 30 de pagini de o scilpitoare vervă. Prozatorul voiește să sugereze că acest *banchet* spiritual țărănesc ocupă un loc important în existența satului, creează, totodată, cadrul necesar pentru desfășurarea eroului său. Sint multe *adunări* în *Moromeții* (cina, prînzul la cîmp, discuțiile din curtea lui Ilie Moromete, taifasurile de pe aria de treierat etc.) și mai toate au ca actor principal pe același Ilie Moromete. Spiritul lui are nevoie pentru a se manifesta de public, *bucuria* este o stare ce înfloreste în atmosfera de emulație a dialogului.

Țăranii din Siliștea-Gumești vin la aceste adunări cu solemnitatea cu care spiritele credincioase merg la biserică. Plecarea de acasă, traversarea uliței, intrarea în curtea lui Iocan se desfășoară după un anumit protocol. Țăranii îmbracă întii veșminte curate, ies la podișcă, stau de vorbă cu cei care trec pe drum, apoi trec pe la frizerul satului și, numai după aceea, rași proaspăt, se duc la locul adunării. Pînă să ajungă acolo, Moromete discută cu cineva despre ploaia care tocmai a căzut și despre viitoarea recoltă de grîu, povestește prietenului său mai tînăr Dumitru lui Nae despre Victor Bălosu și despre „facultățile“ lui („asta devine după facultăți“), apoi despre Mizdra și un oarecare Năstase a lui Besensac, chestionează pe un alt țaran, Udubească, într-un mod din care nu se înțelege dacă este amical sau ironic, dă, cu un cuvînt, un spectacol pregătitor, joacă o comedie intrată deja într-un ritual. Însă pregătirea nu s-a încheiat. Urmează prezentarea actorilor, în același stil care marchează o veselie lipsită de vulgaritate. Țăranii vorbesc toți deodată, povestesc despre cei absenți anecdote usturătoare, se cheamă cu nume bizare (Marmorosșblanc, Vidrighin) etc. E larma obișnuită pe care o provoacă încercarea instrumentelor înaintea concertului. Concertul începe după ce și ultimul mare actor intră pe scenă: Cocoșilă. Venirea lui e anunțată de Dumitru lui Nae, crainicul acestui parlament sătesc: „Dați-vă la o parte! [...]. Păzea, că vine Cocoșilă!“

Numitul Cocoșilă înjură după fiecare propoziție. Modul lui de a comunica este apostrofa:

„— Mă, deșteptilor [...] Ce v-am spus eu vouă alaltăieri? [...] Asculți, Moromete? Nu mai citi, lasă, că am citit eu înaintea ta și sînt mai deștept, ascultă aici la mine... Degeaba are doi creieri!“...

Moromete și Cocoșilă, protagoniștii dezbaterii, prieteni și adversari politici, se simt de departe, se tatonează, se admonestează amical, vorbele lor lasă să se vadă o inteligență spontană și șolorată. Nimic, în aceste schimburi de replici tăioase, din disponibilitatea și stereotipia eroilor caragialești. Ironia nu le alterează profunzimea, batjocura pe care o minuiesc cu abilitate nu dezvăluie un gol moral, ci o liniște și o generozitate, am putea spune, clasice. Fondul moral e sănătos, risul nu este vulgar, spiritul rural, în genere, privește trivialul, monstruosul ca un accident, o abatere de la normalitate. Țăranii lui Preda n-au noțiunea demoniacului, spiritele bigote de genul Catrinei sau Guica sînt dezarmate prin ironia subțire. Cînd cele două femei discută chestiunea trupului devorat după moarte de viermi și a sufletului care se plimbă fără astîmpăr ca un abur, Moromete aprobă, cu viclenie, ipoteza:

„Păi, se plimbă! [...] Păi da, n-are încotro, se plimbă, firește“...

Se spune că pentru omul modern, desacralizat, *politica* este mitul cel mai puternic. Țăranii din *Moromeții* au despre acest mit păreri foarte curioase. S-ar putea spune că *politica* este subiectul petrecerii lor, tema spectacolului de duminică. În afara unor indivizi mai practici, ca Iocan și Aristide, care sînt roși de ambiția puterii, sau a unor deșrădăcinați, ca Victor Bălosu (i se spune, dealtfel, *votajorul*), care găsesc într-o politică a violenței o compensație, ceilalți țărani sînt liberali, iorghişti, țărăniști, fără a avea vreo noțiune elementară de ideologie. Pe Iorga îl prețuiesc pentru că are „doi creieri“, Moromete e liberal dizident (dacă reținem bine nuanța) pentru că a citit un discurs pe această temă și i-a plăcut. Politica e în afara existenței lor, viața are legi mai vechi și mai statornice, în care țăranul crede cu mai mare putere. A semăna, a plivi și a secera, a ridica o casă și a sădi un pom care să dea umbră și dacă se poate fructe, iată o rinduială în care politica nu poate interveni în nici un chip. Politica îmbracă uneori haina administrației constrîngătoare. De aceasta țăranii vor să scape, joacă în fața ei o comedie grozavă. Perceptorul intră în curte, iar țăranul se face că nu-l vede, strigă supărat la nevastă, se interesează de soarta unor seceri vechi, de o furcă aruncată lingă grajd, apoi se întoarce spre reprezentantul legii și zice scurt: „N-am“, după care tace. Acesta intervine, aduce argumente, amenință și, luînd tăcerea țăranului drept un răspuns afirmativ, se apucă și taie chitanța. Suma e considerabilă, țăranul ia foaia, se uită curios la ea, o întoarce pe toate fețele și o restituie: „Păi nu ți-am spus că n-am? zise

Moromete nevinovat. Ce să-ți fac eu dacă n-am! De unde să dau? N-am.“ La urmă, după lungi pertractări, chestiunea se aranjează, Moromete dă o sumă mai mică, iar receptorul acceptă pentru că n-are încotro: „Ia, iei o mie de lei și mai încolo, așa, mai discutăm noi! Ce, crezi că noi fătăm bani?“

E o strategie complicată aici, bazată pe experiența milenară a aminării, evaziunii. Moromete nu înfruntă răul, îl împresoară, îl păcălește. Sentimentul lui este că a tras pe sfoară pe receptorul Jupuitu, că datoriile aminate vor fi într-o zi șterse. Într-o societate în care administrațiile se schimbă des, a plăti *foncierea* e o dovadă de prostie. Nevasta lui Boțoghină își ceartă bărbatul că n-a urmat exemplul lui Moromete și s-a grăbit să-și achite impozitele.

Sub o formă mai abstractă, *politica* e obiectul unei savuroase comedii verbale. Moromete citește un articol din ziar și țărani rid cu gura pînă la urechi, fac comentarii inteligente, iau metaforele la propriu și se întreabă, cu o inocență calculată, unde-i *starea de asediu*, căci nu se vede?! Delirul verbal al unui Mitică jurnalist este cu finețe ironizat prin încercarea de a da un conținut foarte concret formulelor goale. Ele par atunci de un absurd total. Expresiei „slăvire a crimei“ i se dă un înțeles religios, „articolului de înfierare“ un sens gospodăresc. Mîntea iscoditoare a lui Moromete descoperă asemenea combinații obscure de cuvinte care excită spiritul rural. Scena lecturii și a comentării articolului despre „Marele congres agricol“ este memorabilă:

„ — Auziți ce zice regele! spuse el și îndată se făcu tăcere deplină. Auziți ce zice majestatea-sa, adăugă rotunjind mîeros pe «majestatea-sa» [...] «Domnilor, a devenit o lozincă să se spună la noi că agricultura este ocupațiunea principală a românilor, am spus-o și eu, dar, din nenorocire, dacă este ocupațiunea manuală principală a românului, nu este totdeauna și ocupațiunea lui mintală»...

Moromete se opri și rămase cu privirea țintă în ziar. Tăcerea continua.

— He-he! izbucni pe neașteptate Dumitru lui Nae, și risul său gilgii puternic și leneș mai departe. He, he, he, ia uitați-vă cum a rămas Moromete!

— Adică, se răsuci Moromete spre Cocoșilă, lăsînd pentru moment ziarul la o parte, adică ocupațiunea ta mintală, Cocoșilă, e la alte prostii!

Cocoșilă nu răspunse, se uita invidios la Moromete care știa să găsească în ziar astfel de lucruri.

— Primul agricultor o fi mergînd și el la plug? dădu Dumitru lui Nae tonul comentariilor.

— Merge, de ce să nu meargă? zise Iocan. Cînd se desprimăvă-rează, iese cu plugul din curtea palatului și se duce și el la arat.

— O fi avînd pămînt? se interesă cineva.

— Are! afirmă Cocoșilă. Are, așa, cam vreun lot și jumătate!...

— Nu cred, se îndoi cineva. Are mai mult, că trebuie să-l țină și pe-ăla micu, pe Mihai... Trebuie să-i dea să mănînce.

— Ești prost! reflectă Cocoșilă. Țăla micu are lotul lui de la mă-sa!

— În fine! Incheie Moromete aceste scurte observații și apucă din nou ziarul în mînă.

Cine petrece cu asemenea gratuități nu poate avea un spirit elementar, nepricepător de subtilități. Ideea unui țăran cu mintea rugoasă, receptivă doar la aspectul practic al lucrurilor, iese de aici rușinată. Moromete, Cocoșilă, Dumitru lui Nae dezbat niște abstracțiuni, mulțumirea lor iese din relațiile pe care le stabilesc între niște noțiuni îndepărtate de existența lor și noțiunile curente de viață. Nu altfel procedează filozofii de profesie, deosebirea este doar că limbajul lor este mai complicat. N-ar fi exagerat să spunem că protagoniștii acestui *banchet* sînt, în fond, niște spirite socratice dedate cu otrava speculației. În lumea și cu fantezia lor specifică, ele se bucură de jocurile inteligenței. *Adunarea* din curtea lui Iocan este universitatea lor.

Într-o lume în care spiritele sînt atît de caustice s-ar putea bănui că poezia n-are nici o șansă. Marin Preda are, în plus, cel mai adînc dispreț pentru proza rurală duioasă, arta lui literară se constituie prin radicalizarea conștiinței țărănești și expurgarea stilului de toate nuanțele lirice. El scrie fără culoare și fără obișnuita figurație a limbajului. Există, totuși, în *Moromeții* pagini unde lirismul iese ca o pată de ulei și se întinde pe suprafața textului. Lirismul vine din modul nuanțat de a înfățișa fără poezie verbală solemnitatea unor gesturi, momente din existența țărănească, pregătirea de seceriș, de pildă, sau moartea care zguduie viața unei familii. Preda a descris de două ori momentul sacru (pentru țăran) al secerișului, cu o fervoare care amintește de marile scene inițiatice din literatura lui Balzac și Tolstoi. O neliniște, ca aceea a Rostovilor cînd Natașa se pregătește de primul ei baî, la Curte, cuprinde familia Moromeților în dimineața în care iese la secerat:

„Dimineața e alburie și satul răsună încă de cîntecul cocoșilor. Omul se scoală, trezește copiii, înhamă caii și umblă de colo pînă colo prin curte. Nu este nimic de făcut, plecarea în prima zi de seceră pare să fie un lucru obișnuit, totuși căruța și caii înhămați



asteaptă în bătătură de mult timp; omul și copiii sînt gata; secerile și bota cu apă sînt puse în căruță; mîncarea gătită de cu seară, asemeni; nu se știe însă pentru ce căruța stă timp atît de îndelungat în mijlocul bătăturii. Omul se învîrtește pe loc, se uită prin grădină, străbate curtea, intră în casă și strigă la femeie fără rost, întrebînd-o dacă a pus mîncarea în căruță; muierea se supără și-i răspunde că a pus-o de mult, dar bărbatul nu aude, nu ascultă, iese afară cu un aer grav, foarte grăbit și foarte îngrijorat. Se pare că s-a întîmplat ceva, a fost uitat cine știe ce lucru. Omul se apropie de căruță, se uită la secerile vîrite între scoarțele loitrei, le numără, scoate una și-i pipăie zimții, o bagă la loc și începe apoi să caute sub cergă; dă totul la o parte și se uită la oalele cu fiertură de buruieni, la mămăliga încă aburîndă; le acoperă repede, nemulțumit parcă de faptul că totul e în ordine, și trece la cai. Animalele asteaptă liniștite, cu buzele în jos, și cînd omul se apropie de ele, se întîmplă ca unul din cai să ofteze adînc; omul se uită la hamuri, apucă hățurile, bagă unuia din cai în gură; îi trage smocul de sub cureaua de pe frunte și, răzgîndindu-se, scoate zăbala din gura animalului. În această clipă muierea strigă din prag înfuriată: «Ce mai așteptați? Ce vă tot învîrțiți? Ei, cutare, ce stai cu capul între urechi?! Hei, voi! dați-i drumul odată!»

Căruța însă tot nu se pornește. A fost uitat ceva. Da! «Ăsta micu, să meargă și el la secere», zice omul cu un glas pătruns de o neașteptată gravitate.

Ajunși la capul locului, Moromeții nu încep numaidecît seceratul. Se uită peste lan, încearcă secerile, asteaptă ceva, apoi sfărîmă cîteva spice în mînă și duc la gură boabele ca pe o împărțășanie. Este aici un ritual care vine de departe, o pregătire înceată și solemnă pentru o muncă dură care, altădată, era celebrată religios. Moromete rămîne prin comportamentul lui aparte marele preot, adică „nepăsător față de ceea ce se aduna în urma lui, uitînd de toate și pierzîndu-se pe miriște în contemplații nesfîrșite.“ El nu pune mîna pe seceră, își face de lucru pe lîngă căruță, apoi străbate lanul încet și stă de vorbă cu vecinul, în timp ce copiii, furioși, lucrează, topiți de arșiță. Printre aceștia, tatăl are reputația de leneș. Paraschiv murmură ori de cîte ori Ilie Moromete își pierde vremea stînd pe stănoaga podiștei, în grădină sau în alt loc, singur sau cu alții, gîndind sau spunînd lucruri care n-au o aplicație practică imediată. Mai tîrziu, un alt fiu, Achim, va exprima mai limpede (*Delirul*) mirarea și supărarea copiilor față de obiceiul tatălui de a se uita îndelung la cineva. Copiii nu înțeleg în niciun chip bucuria contemplației sau a dialogului, și reproșul curent este că tatăl îi trage pe sfoară.

Separat, în *Moromeții* se profilează și o dramă a lui Niculae. Copilul cel mic vrea să învețe carte și el întâmpină rezistența familiei. Tatăl îl ironizează: („altă treabă n-avem noi acuma! Ne apucăm să studiem“), frații și surorile îl reped cu grosolanie, ideea de școală neintrînd în vederile lor. „O sută de inși cu carte și nu mă dau pe ei“, mărturisește cu trufie vulgară Paraschiv. Niculae n-are decît un singur aliat, mama, și un mare obstacol în față: voința tatălui. Voința rămînînd neînduplecată, băiatul cel mic simte că se desprinde de familie. *Desprinderea de familie* este o temă adiacentă în *Moromeții*, ea va deveni esențială în alte cărți ale lui Marin Preda. Niculae are obligația să pască oile, și nefericirea lui se cheamă Bisisica, o oaie rea, demonică. Copilul este terorizat, picioarele îi sînt pline de țube, noaptea are coșmaruri. Bisisica n-are nimic din duioșia și înțelepciunea sfîntă a mioarei din baladă și, făcînd din ea un personaj, Preda mai dărimă un mit. Niși copilăria nu este idilică (alt mit al literaturii). Bătut de o măgăoaie, Niculae cere ajutor fraților mai mari, și Achim pune în mîna fratelui său vitreg un ciomag și-l silește să se bată. Țugurlan dă fiului său aceeași lecție, amenințîndu-l cu represalii cumplite dacă nu zdrobește picioarele adversarului. Ideea acestei pedagogii sălbatice a fost reluată și de alți prozatori români.

\*

În acest solid roman realist există și un al doilea plan, unde *semnele, simbolurile* trimit la altă față a existenței țărănești. A le analiza pe toate nu e cu putință aici. Copiii joacă pe cîmp *bobicul*, în curtea lui Tudor Bălosu intră *călușarii*, și conducătorul lor, un mut, strigă un cuvînt fără înțeles: *Abreaaaau* și izbește cu o sabie roșie în mulțime. Mutul este vopsit pe față și are sub fusta murdară un phalus de lemn pe care îl arată amenințător publicului. Jocul trimite la vechi rituri. Un loc important ocupă în carte *salcîmul*. Despre el se va vorbi mult în roman și, de a voit sau nu prozatorul, acest arbore devine un simbol, unul dintre cele mai importante în *Moromeții*. Nu este fără rost a-l studia mai atent. Despre el este vorba încă din primele paragrafe ale cărții. Ieșit pe podișcă, la sfîrșitul unei zile de muncă, Moromete e întrebă de vecinul său, Tudor Bălosu, dacă-i vinde sau nu „*salcîmu-ăla*“. În loc de răspuns, Moromete face previziuni meteorologice („să ții minte că la noapte o să plouă“) și, cu o șireată inocență, cere vești despre fiul lui Bălosu, voiajorul: „Dar Victor al tău... El nu mai iese la sapă, Bălosule? Sau de cînd e voiajor nu-l mai aranjează ? [...] Adică... admitem cazul că fiind ocupat...“ E limpede că Moromete nu vrea să discute despre *salcîm* și, în stilul lui caracteristic, răspunde indirect, pentru

că dacă va ploua, va face grâu și va putea plăti *foncierea* fără să vîndă salcîmul. Salcîmul este sacrificat, în cele din urmă, prevederile lui Moromete nu se îndeplinesc și, într-o dimineață, scoală mai devreme decît de obicei pe Nilă pentru a merge împreună în grădina unde străjuiește salcîmul uriaș, intrat, prin vechimea lui, în viața familiei:

— Salcîmul?! întrebă flăcăul uimit.

Toată lumea cunoștea acest salcîm. Copiii se urcau în el în fiecare primăvară și-i mînceau florile, iar în timpul iernii jucau mija, alegîndu-l ca loc de întîlnire. Toamna, viroaga se umplea cu apă, iar în timpul iernii îngheța. Cînd erau mici, Paraschiv, Nilă și Achim curățau șanțul de zăpadă și gloduri și netezeau cea mai lungă gheață de prin împrejurimi. Lunecușul pornea de undeva din susul grădinii și se oprea la rădăcina copacului. [...]

Nilă își dădu pălăria pe ceafă și întrebă încă o dată:

— Salcîmul ăsta? De ce să-l tăiem? Cum o să-l tăiem? De ce?!

— Într-adins, răspunse Moromete. Într-adins, Nilă, îl tăiem, înțelegi? Așa, ca să se mire proștii! Pune mîna, nu te mai uita, că se face ziuă...“

Salcîmul este doborît și, fără-el, gospodăria Moromeților apare deodată pustie, modestă. Arborele îi dădea grandoare. „Acum totul — notează naratorul — se făcuse mic: grădina, caii, Moromete însuși arătau bicisnici. Cerul deschis și cîmpia năpădeau împrejurimile.“ Apar, ca niște semne rău prevestitoare, ciorile, și mama, obișnuită să citească în astfel de lucruri un curs al vremii viitoare, cade la gînduri întunecate. Tăierea salcîmului tulbură viața familiei, loviturile de topor sînt ascultate cu spaimă, ca niște lovituri ale destinului.

Salcîmul va mai fi o dată evocat în narațiune într-unul din momentele de *suceală* ale lui Ilie Moromete. Tatăl vrea să stea de vorbă cu Paraschiv, apoi se răzgîndește și, privind grădina fără salcîmul falnic, „umbre de îndoială și nesiguranță îi licăreau acum în priviri“. E limpede că arborele semnifică ceva, un fir invizibil leagă acest element natural de simbolurile mari ale cărții. Ca atîtea alte semne în literatura lui Preda, salcîmul are, întîi, o valoare premonitorie. El reprezintă, s-ar putea spune, unitatea, trîncia Moromeților, fiind în lumea obiectelor ceea ce reprezintă tatăl în viața familiei. E un arbore *cu autoritate*, dominator, un punct stabil de referință. Fără el, Moromete (reluăm imaginea dinainte) arată bicisnic, cerul deschis și cîmpia (cosmosul) „năpădesc“ ograda. Salcîmul, s-ar putea fantaza, este un simbol și o pavază. Prăbușirea lui anunță un sfîrșit, o destrămare, o modificare de ierarhii în lumea

Moromeților. Odată cu tăierea arborelui începe și declinul familiei, anticipat în acest chip de o dramă în lumea vegetală.

Faptele s-ar putea judeca și din punct de vedere simbolologic. Arborele este simbolul verticalității, un element *axial* (axul lumii), arhetipul puterii, un simbol, totodată, phalic. În doctrinele ezoterice el înseamnă și viața spiritului, sursa vieții, scara ce leagă pământul de cer etc. Pentru unii el este un simbol al paternității autoritare (doborîre = castrație), pentru C. G. Jung arborele este și o imagine maternă, în fine, arborele duce cu gândul la viață și la moarte, la cunoașterea binelui și a răului (*pomul vieții*), la păcatul originar etc. Salcîmul, în chip special, ar fi, după alți interpreți, și un simbol masonic solar. Nu credem că Marin Prêda s-a gândit la toate acestea, *salcîmul* lui are o valoare mai profană, el face parte, ca și Bisica și caii, din universul familiei țărănești. E, cu alte cuvinte, un *personaj* ca oricare altul și, dacă apropierea nu scandalizează, am putea spune că *salcîmul* în discuție este *dublul vegetal* al lui Moromete. Destinul unuia este anticipat de destinul celuilalt. Romanul are și astfel de corespondențe care-i sporesc considerabil valoarea.

Drama idealismului moral țărănesc este tema celui de al II-lea volum al *Moromeților*, scris după ce prozatorul se familiarizase (în *Risipitorii*) cu procedee epice noi. La început, ideea mare a cărții (dispariția unei civilizații străvechi și, fatal, a unui mod de existență sub presiunea innoirilor fulgerătoare prin care trece satul românesc) nu se vede limpede. Stilul este eseistic și, obișnuiți cu personajele din primul volum, acceptăm cu greu ipostaza lor (mediocră social) de acum. Când pe scena cărții reapare Ilie Moromete, lucrurile se schimbă. Ilie Moromete e, și aici, personajul unei proze superioare. Îndată ce, ieșit dintr-o lungă, mediocră amortizare, își recapătă plăcerea de a medita, de a ironiza, statura lui ia proporțiile fabuloase pe care le știm. Ea stă însă sub semnul unui hotărît tragism. În spatele replicilor formulate cu aceeași dezinvoltură, se simte că mulțumirea eroului nu mai e aceeași, loturile, în parte refăcute, nu-i mai dau siguranța dinainte. Rolul lui de stăpîn absolut în familie îi fusese retras, feciorii plecați la București nu se mai întorc, iar cînd tatăl, hotărît să refacă unitatea pierdută a familiei, îi cheamă cu o nefirească duioșie, refuzul lor ia forme neașteptate. Moromete încearcă, atunci, să-și recîștige fiul ce-i mai rămăsese (Niculae), și el nedreptățit. Față de actualul activist de partid, bătrînul țăran avea conștiința încărcată: îl împiedicase să învețe. Constrîns de *foncieri*, de cotele împovărătoare, Moromete

în solicită, acum, bani, speriat că într-o zi și aceștia îi vor fi refuzați. Este evident că autoritatea lui nu mai are asupra cui se exercita, și în iluzia personajului că mai poate reface ceva, că mai poate trăi ocultat de evenimente, stă măreția tragică a acestui bătrîn țăran idealist. Nici un copil nu-l mai ascultă și observațiile lui spirituale se întorc împotriva sa. Ilinea îi răspunde: „vorbim duminică“, adică altă dată, cînd n-avem de lucru; fiul său, Niculae, îi respinge cu agresivitate ideile.

Discuțiile dintre tată și fiul său capătă, în acest context, sensul unei confruntări între două moduri de a concepe viața, în ultimă instanță, între două civilizații. Tînărul Moromete crede într-o nouă religie a binelui și a răului și, odată cîștigat de ideile socialismului, el devine apostolul lor incoruptibil. Ideile de înnoire radicală a satului, afirmate de fiu, întîmpină protestul tatălui, neîmpăcat cu gîndul că tot ceea ce a făcut el a fost greșit și că rosturile țărănești trebuie schimbate. Spuse altfel, lucrurile par simple și încheierea ar fi că ele s-au mai discutat și altă dată. Impresia e însă falsă. Niciodată în proza mai nouă nu s-a pus cu un mai mare curaj efetic destinul civilizației țărănești și nu avem cunoștință să fi căpătat, pînă acum, o motivare literară mai pregnantă ca aici. Ce se impune înainte de orice e iluzia rebarbativă a lui Moromete. Prezentînd-o sub toate formele, Marin Preda se menține aproape peste tot în linia fină și înaltă a vocației sale de analist. Sînt, în acest sens, cîteva scene antologice. Cea care vine imediat în minte e aceea în care bătrînul țăran, udat pînă la piele de o ploaie repede și caldă de vară, sapă cu o hotărîre ce vine din adîncurile ființei lui șanțul care să apere șira de paie, în timp ce, în altă parte a satului, se pregătesc răsturnări spectaculoase. În îndrîjirea cu care el vrea să apere aceste nenorocite paie (să-i folosim limbajul) se citește o disperare fără margini, formulată și altfel, în frazele pe care le adresează cuiva, un personaj nevăzut. Vorbele capătă, deodată, o altă rezonanță decît cea obișnuită, și Moromete pare profetul unei cauze iremediabil pierdute: „Pînă în clipa din urmă omul e dator să țină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine știe ce s-o alege de el! [...] Că tu vii să-mi spui că noi sîntem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem. Și de ce crezi tu că n-ai fi ultimul prost de pe lume și că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu? [...] Așa că vezi [...] eu te las pe tine să trăiești! Dar rău făc, că tu vii pe urmă și-mi spui mie că nu mai am nici un rost pe lumea asta... Și ce-o să mîntînci, mă, Biznac? Ce-o să mîntînci, mă, timpitule?...“

Toate acestea Moromete le pronunță cu o duiosie despre care nu știm cui se adresează: lui însuși, fiului său, Niculae, și,

prin el, celor care consideră că vechile rînduiri ale satului trebuie să piară, fără ca, deocamdată, altele noi să se afirme?

Ilie Moromete nu mai crede nici el în eternitatea valorilor pe care le apără; e prea inteligent pentru a nu-și da seama că pămîntul nu mai reprezintă nimic, că civilizația loturilor individuale, a seceratului manual etc. va dispărea. Cu hotărîrea cu care îndepărtează ideea morții, deși are aproape 70 de ani, el vrea să amîne, apelînd la o justiție nevăzută, termenul fatal. În cercul bătrînilor „liberali“ adunați în pridvorul caselor sale, Moromete poate, în virtutea unei superioare, olimpiene inerții („prizonier fără scăpare al elementelor și al lui însuși“, zice prozatorul despre eroul său), să cearnă totul prin sita ironiei. Cu Matei Dimir, Nae Cișmaru, Costache al Joichii, Giugudel, vechii săi prieteni, el consemnează în liniște tot ceea ce se petrece în viața satului. Ținta ironiilor usturătoare nu mai sînt, acum, Bălosu și fiul Victor, ci Bilă, Isosică, Mantarogșie, Ouăbei, Adam Fîntîna etc., figurile centrale ale satului.

Despre aceștia Marin Preda scrie un alt roman, foarte viu. Vocația socială a prozatorului află aici un cîmp bun de observație și, deși formula s-a banalizat, trebuie spus că *Moromeții* e și o pinză întinsă, de o excepțională autenticitate literară, a satului postbelic. Evenimentele sînt supuse unei analize necruțătoare, demitizante, sugerînd dramele obscure, uneori foarte profunde, care însoțesc trecerea unei întinse categorii sociale spre altă formă de existență. Unele dintre ele capătă o expresivitate literară excepțională. Un țaran, Valache, ține un fel de circiumă, și marea lui plăcere este să bea cu autoritățile (notarul și primarul), vorbind despre *politică*. N-are filozofie de negustor, și țărani n-îi socotesc ca atare, numai unul, Gae, intră cu ciomagul la el, îl înjură și-l silește să achite cotele. Valache le-a plătit o dată, inutil, el este judecat și băgat la beci. Ieșit de acolo, se hotărăște să nu mai vorbească. Alienarea ia la el forma unei muțenii absolute. Numitul Gae e un spirit primar agresiv. Împins de evenimente pe scena satului, el amenință pe silișteni cu „ascuțirea luptei de clasă“ și-i bagă, în cele din urmă, la pușcărie. Bilă e reprezentantul „Arlus“-ului în sat și, ca semn al puterii, el umblă cu creioanele în piept și se adresează invariabil, cu o formulă pioasă: „Ți-o spun cu lacrimi în ochi“. Omul care arată atîta omenească sinceritate are însă o fire demențială, explozivă și provoacă pe arie un grav conflict, cu consecințe tragice asupra satului. Excluz din partid, el continuă să dea roată primăriei. Singura modificare este că, deposedat de putere, Bilă își scoate creioanele, pierzînd totodată, cum zic țărani, „legătura cu Uniunea Sovietică“.

Mai interesant, ca personaj literar, este Isosică, fiul unei femei care văzuse pe Dumnezeu. Isosică, secretar de partid, are un har ciudat: pe el nu-l latră cîinii. Inteligent, inventiv, el este un Iago de țară, construiește o intrigă complicată în scopul de a-și îndepărta adversarii politici. Instrumentul lui e Ciulca, soția, o femeie teribilă, rea de gură, *spionul* satului. Ciulca are un surprinzător fler detectivist, ea leagă și dezleagă firele în Siliștea-Gumești, cenzurează scrisorile, presimte viitoarele mișcări ale adversarului. E corespondentul mai înzestrat al Guicăi în noua lume a satului. Asistăm, dealtfel, în roman la o adevărată *bătălie pentru putere* în Siliștea-Gumești. Isosică, Plotoagă, Zdronean, Mantaroșie vor să îndepărteze pe responsabilul morii, Adam Fintină, și organizează o acțiune de compromitere („operația Cotigoaia“), însă conjurații se suspectează între ei, unul trădează. Pe această mică scenă politică au loc mari manevre, combinații shakespeareene. Învingător iese un necunoscut, Vasile al Moașii, om dur, semn al unei istorii care pătrunde violent în viața tradițională a satului. Un activist stîngist, Beju, s-a specializat în demascarea dușmanilor, un țaran nevinovat, Gheorghe, se sperie de comisia care umblă după cote, fuge și se înecă în rîu.

Asupra satului așezat de altădată, cu ierarhii sigure, satul *adunărilor* liniștite și al dialogurilor pline de spirit, se abat „evenimente pline de violențe“. Din el, ca dintr-o groapă fără fund, „nu mai încetau să iasă atîția necunoscuți“. Alarmat, Ilie Moromete încearcă să stăvilească acest proces și readuce în acest sens în sat pe Țugurlan, muncitor la un siloz. Ideea lui este că numai un om puternic și drept se poate opune violenței instaurate în Siliștea-Gumești de Vasile al Moașii. Țugurlan se întoarce, dar lucrurile nu se schimbă prea mult. Procesul este obiectiv, istoria nu ține seama decît într-o mică măsură de voința oamenilor. Satul arhaic, civilizația moromețiană sînt sortite să piară. Și Preda, spirit realist, lasă ca rîurile tulburi ale istoriei să invadeze această mică așezare liniștită din cîmpia Dunării, intrată, curînd, într-o zvircolire tragică. Simbolul acestei civilizații în asfințit, Ilie Moromete, are, după un moment de revitalizare (dragostea pentru Fica), o agonie lentă, lipsită de măreție. Fără cai, el este purtat în roabă de nepotul Sande și, după oarecare timp, moare spunînd doctorului: „Domnule, eu totdeauna am dus o viață independentă“. Fiii s-au împrăștiat demult, casa Moromeților trece în mîinile Titei, unicul copil rămas în preajma bătrînului țaran. Cel care va duce mai departe, în închipuire, lumea plină de farmec a lui Moromete va fi Niculae, atîns și el de violența istoriei. Dispare, odată ce praporii flutură la poarta Morome-

ților, satul ca imagine a *lunii* statornice, arhetipale. Siliștea-Gumești a intrat, definitiv, în alt sistem de relații, *istoria* se suprapune peste imaginea unei realități arhaice.

Există, topit în țesătura cărții, și un roman al lui Niculae (reluat, dezvoltat în *Marele singuratic*), după cum se simte în *Moromeții*, II, mai mult decât în primul volum (în legătură desigur și cu ideea cărții), preocuparea pentru o realitate spirituală mai adâncă. Jocul băieților pe cîmp (bobicul), chipul în care tinerii țărani tratează chestiunile erotice, formele de ritual (spălatul picioarelor, la Rusalii), înmormîntarea, parastasul, pregătirile pentru secerat, atitudinile curente ale bărbatului în familie, cum se poartă o femeie măritată, cum se îmbracă și ce este îngăduit unei fete etc. sînt, fără ostentație, înfățișate în carte, uneori sub forme ironice, alteori cu o eșidentă notă lirică, întărind ideea unui cod al vieții țărănești.

În intenția de monografie, nu în chip etnografie superficial, ci vizînd o atitudine proprie față de existență în toate actele fundamentale ale vieții, Marin Preda se apropie de Sadoveanu din direcția însă a prozei de analiză. Un om pornește de acasă și, *după mers*, ceilalți ghicesc unde se duce. Dacă merge *rar*, *așternut*, aceasta înseamnă că el se duce undeva, mai departe, la o rudă din celălalt capăt al satului, dacă se duce într-un loc mai apropiat, peste drum, *mersul e liber*, gata oricînd a fi întrerupt pentru a sta de vorbă cu cineva. Este ghicit, apoi, de departe, *mersul nenorocirii*, „cu pași rari și cu fruntea plecată și tăcut, strivit parcă de filfiitul morții care i-a intrat în curte“... Fata lui Adam Fintină are un *mers nicăieri*, tărăgănat, suspicios, pentru cei care o văd. Fata este întrebată și răspunsul este contestat în șoaptă, intenții ascunse, vinovate trădează pașii ei nehotărîți etc.

Excelent înfățișat este în *Moromeții*, II, erosul țărănesc. Situațiile fundamentale în dragoste, pe care literatura le-a tratat în nenumărate chipuri, sînt aici văzute prin oglinda unei psihologii speciale. Povestea unei fete care iubește fără speranță, povestea unui tînăr care este maltratată de frații și părintele fetei încît înnebunește și umblă de atunci numai călare, străbătînd fără rost cîmpiile, o scenă de isterie colectivă, alta de lesbianism țărănesc etc. sînt tratate cu liniște epică, fără violența naturalistă, fără pudoarea prozatorului vechi care întoarce ochii de la astfel de lucruri mai delicate. Sînt, e drept, și notații mai dure, moravurile rurale nu sînt totdeauna sănătoase, natura umană are peste tot și laturile ei umbroase, dar, trecute în proză, ele se pierd în rîurile mari ale narațiunii. Văduva lui Ilie Pipă se culcă într-un pat cu un băiat, iar fata ei, Sora, cu altul în patul alăturat. Femeile, mama și fiica,



n-au rușine, și în ierarhia morală a satului locul lor e foarte jos. Sora e una din acele firi bune și slabe de care e plină și literatura rusească. Dostoievski și Tolstoi au făcut din ele niște sfinte. Preda e doar un realist care notează cu cruzime. O scenă nefirească pentru ceea ce ne-am obișnuit să numim sănătatea morală, pudoarea țărănească este aceea în care buna și slaba femeie, văzînd un flăcău, „ceva se înțepeneste în mintea ei“ și, fără să se rușineze de fetele cu care stă, se lasă întinsă în iarbă. Niște fete „petrec în covergă“ și un adolescent le privește cu uimire și dezgust. O fată de vîrsta lui îl surprinde într-o poziție echivocă și de aici înainte fata va fi obsedată de ceea ce văzuse.

Nu s-ar putea spune că eroul rural este senin, calm, temperat. El izbucnește turbure, violent și, întîlnind niște legi morale severe, se manifestă colateral, sub forme aberante. De mare efect e în roman prezentarea stărilor existențiale care însoțesc aceste viclenii ale instinctului erotic. Niculae Moromete, tînr de tot, trece după prima experiență pe acest plan printr-o stare de greață. O silă imensă îl paralizează, acolo, pe cîmp, unde el dusesse fata pe care o iubește. Ileana lui Costică Roșu nu înțelege această inerție bizară și, întoarsă în sat, vorbește de rău pe băiat. Greața nu durează, totuși, o veșnicie și, după cîțiva ani, experiența se repetă, într-o stare normală de beatitudine a simțurilor. Ileana suferă și ea de boala feminității prediste: *bui măceala* („lovită de o buimăceală care îi încetini și mai mult mișcările, de parcă ar fi picnit-o somnul“. Puternică, subtilă ca intuiție a psihologiei colective, este în *Moromeții* prezentarea acelei stări turburi pe care o trăiește un bărbat intrat în mijlocul unui grup de femei tinere, cu simțurile încordate. Niculae (erosul este văzut în *Moromeții* cu ochii acestui personaj imprevizibil) merge în casa Stelei lui Jugavru și acolo întîlnește fetele cu care copilărise, femeii, acum, măritate, așezate la casele lor. Risul impertinent al tînrului bărbat sălbăticește aceste femei și revolta crește odată cu o misterioasă ațîțare. Una dintre ele se repede cu ghearele în părul lui Niculae: „Odaia se umpluse de gîfii-țu! muierii“, notează prozatorul. Criza trece și femeia se potolește brusc.

Niculae are și altă viață, în planul imaginației, unde se petrec întîmplările ratate în existența obișnuită. „A se face lumină sub ochi“ este semnul deschiderii porții spre o lume fantastică în care lucrurile și ființele, văzute undeva, cîndva, se întîlnesc într-o nouă alcătuire: „Dar era o lumină și o zi mișcătoare și nu neapărat aceea care tocmai se încheiase. Nu era o părere, se uită plin de uimire la oamenii și lucrurile care își vedeau de mersul lor

ca într-o viață adevărată, scăldați adesea în culori niciodată văzute pe pământ, totuși întâlnite undeva, fiindcă nu se mira de ele...“

Procedeul epic este de efect, M. Preda poate să concentreze în acest plan al narațiunii, un mare număr de fapte, reale și imaginare. Niculae își amintește ce s-a petrecut demult, re trăiește, reformulează gânduri, impresii, rămase în cutele memoriei sale, și dă în același timp o prelungire ipotetică faptelor. Scenele scăldate de *lumina de sub ochi* sînt sau nu adevărate, ele sînt însă totdeauna posibile, proiecții semnificative pe ecranul enorm al fanteziei. Viața exterioară, obiectivă are o durată și un spațiu limitate, viața interioară (viața de *sub ochi*) o amplifică pe cea dintîi și o prelungeste dincolo de limitele timpului. Ilie Moromete moare, și fiul, cu conștiința încărcată, mîhnit că-și părăsise în ultimii ani tatăl, n-are liniște pînă ce tatăl nu reapare în existența sa onirică. Niculae e auzit rîzînd în somn, și aceasta este semnul că fiul și tatăl se împăcaseră sub puterea unei lumini a spiritului care poate smulge din neant ființele și le poate da viață.

Moromete cel vechi, *omul adunărilor liniștite*, trăia în sculptura naivă a lui Din Vasilescu. Moromete tragic, omul unei civilizații care piere, trăiește de aici înainte în închipuirea Fiului. Romanul este, și sub acest aspect, opera unei elaborații exemplare. Capitolul despre moartea lui Moromete e tot ce s-a scris mai mișcător, pe această temă gravă, în literatura română.

\*

*Risipitorii* (1962) reprezintă pentru Marin Preda trecerea de la stilul epic *indirect* la stilul *direct*, acela care dă posibilitatea autorului să-și exprime ideile fără a mai recurge la limbajul personajelor. Prozatorul știe mai mult decît eroii săi și, intervenind în dialogul cărții, devine el însuși un personaj, și anume personajul cel mai bine plasat pentru a judeca pe celelalte și a da faptelor, la urmă, o viziune unitară, coerentă. Limbajul este, fatal, mai subiectiv, structura romanescă mai variată, totuși libertatea prozatorului față de personaje rămîne relativă. Personajele continuă să exprime pe autor, autorul continuă să fie regizorul acestor destine. Trecerea înseamnă, în fapt, spargerea narațiunii și introducerea masivă a eseului, mai marea libertate a autorului de a tulbura *discursul* epic prin reflecții personale.

*Risipitorii* constituie și în alte privințe o carte de experiment, și faptul că Marin Preda a dat trei versiuni arată că la dificultățile *demersului* s-a adăugat și o nemulțumire de ordin estetic față de soluțiile inițiale. Așa cum se prezintă în forma definitivă (ed. a III-a, 1969), *Risipitorii* este romanul unei familii și, lucru nou la

Marin Preda, romanul *unui sentiment*. Primul acoperă o mare arie socială și se întinde pe spațiul a două generații: părinții (Petre și Rodica Sterian, Toma Sterian — fratele celui dintii, soții Arvanitache — oameni cu stare, atinși de rigorile revoluției, mama doctorului Munteanu etc.) și copiii (Constanța, Vale, Gabi, dr. Munteanu, Mimi Arvanitache). Ca să facă istoria părinților, prozatorul recurge la istoria socială, cu preocuparea (tehnică realistă cunoscută, verificată!) de a subordona viața psihologică unui ansamblu de forțe economice și politice. Petre Sterian este muncitor la „Ateliere“, participă la viața politică, înainte și după cel de al doilea război mondial, apoi se retrage brusc, fără explicații, pentru a reveni, la îndemnul fratelui său, Toma, și al vechiului lor prieten, Lungu, activist de partid. Istoria, la acest punct, este cunoscută, și ea luminează prea puțin destinele personajului, rămas până la sfârșit fără identitate literară precisă. Părinții intră, în genere, într-o schemă sociologică (muncitorul onest, activistul perspicace, individul care și-a pierdut, odată cu situația socială, personalitatea, ca bătrînul Arvanitache etc.) și, lucru curios, Marin Preda nu face nimic pentru a evita la acest capitol obsesiile maniheistice ale prozei din deceniul al VI-lea.

Copiii intră în alt sistem de relații, și viața lor morală este mai bogată. Dramele lor constituie, în fapt, materia romanului și, analizându-le, talentul lui Marin Preda își regăsește forța lui reală. Constanța, Gabi sînt intelectuali, și eșecurile lor nu se mai explică social. Ei au tot ce trebuie pentru a reuși, epoca le este favorabilă, totuși viața lor ia adesea un curs tragic. La această familie de personaje trebuie să adăugăm pe doctorul Munteanu și pe doctorul Sirbu, istoria prieteniei lor fiind una din temeile privilegiate ale cărții. Din roman al *spațiului social*, *Risipitorii* devine un roman al  *timpului psihologic*, accentul căzînd acum pe funcțiile morale ale individului, urmărite în existența (sau existențialitatea) lor. Constanța, doctorul Munteanu, Gabi Sterian ratează în viața sentimentală, și eșecul lor provoacă eșecul altora. Explicațiile diferă, într-un caz e vorba de conformism moral, în altul de incapacitatea de a vedea și accepta eroarea. Prozatorul descoperă o relație coerentă, secretă, care leagă viața individului de ceă ce el numește, în altă parte, *subdestin*. Epoca, destinul pot justifica multe, dar ele nu justifică totul. În triumful sau eșecul individului intră și o voință bine sau rău dirijată, o ezitare, o lipsă de angajare morală, complicitatea, pe scurt, a forțelor subiective lângă complicitatea existenței obiective.

În *Risipitorii*, cazul cel mai interesant este acela al doctorului Munteanu. Inteligent, om de voință fermă, bun specialist, el

cîştigă pe toate planurile, apoi ratează lamentabil. La prima vedere, ceea ce îl pierde este ambiția lui socială. Doctorul Munteanu face politică, știe să vorbească, știe să tacă, se căsătorește cu Constanța, apoi o părăsește pentru a se recăsători cu fata unui om politic bine plasat. Intră în diplomatie, dar e silit s-o părăsească repede și să revină de unde a plecat. Aventura doctorului Munteanu este judecată aspru de ceilalți, și vechiul lui prieten, intransigentul doctor Sîrbu, îi prevede înfringerea. Confruntarea are loc, și doctorul, incapabil să rămînă senin și puternic în fața schimbărilor, încearcă să se sinucidă. Ce l-a învins pe acest tînăr făcut să învingă? Ambiția socială nu explică totul, majoritatea ambițiilor sînt norocoase pe acest plan. Vina lui, după doctorul Sîrbu, este de a fi încercat să-și părăsească meseria. Ar fi dat o lovitură puternică orgoliului profesional, singurul creator, singura pîrghie morală pentru un intelectual. Părăsind meseria, el și-a pregătit terenul ca să fie disprețuit și să devină un om slab („jucăria — zice el — altor forțe sociale care n-au nici un interes ca psihologii profesionale să se coaguleze și să-și cîștige o relativă independență în lupta socială“).

Pentru alții, doctorul Munteanu este un arivist obișnuit. Avînd de ales între *Idee* și *Ambiție*, el a ales să slujească, fără ezitări, pe cea din urmă. „Pasiunile lui au o anumită puritate — concede, totuși, dr. Strihan, dușmanul lui — pe care o capătă prin vecinătatea cu ideile.“ Inșă doctorul Sîrbu, mai penetrant, îndepărtează această ipoteză. Personajul însuși își justifică eșecul, aducînd fapte pînă atunci ignorate din viața lui.

Este locul de a observa că personajele lui Marin Preda nu se definesc de la început și, în genere, ele nu intră într-o schemă prestabilită. Nu sînt *pozitive* sau *negative*, sînt niște conștiințe tulburate care își trăiesc succesele sau înfrîngerile cu luciditate. Ele se definesc pe măsură ce existența lor se complică. E.M. Forster deosebea în literatura modernă personaje rotunde și personaje plate, liniare. La Marin Preda ceea ce domină este categoria personajelor rotunde (observația este valabilă și pentru *Moromeții*, *Intrusul*, *Marele singuratic*); ascunse, repliabile, ambigue, evitînd confesiunea directă, totală, ele revin adesea la punctul de plecare. *Natura moromețiană* este prin excelență o natură circulară. Doctorul Munteanu, doctorul Sîrbu, Constanța, din aceeași serie tipologică, vorbind despre ei sau despre alții, dezvăluie totdeauna adevăruri parțiale, avansează un punct de vedere contrazis sau verificat mai tîrziu de ei sau de alte personaje. Conversația este o formă nu de elucidare, ci de *amînare* a revelației adevărului. Despre doctorul Munteanu avem impresia, văzînd actele lui și comentariile celorlalți, că știm totul, apoi mărturisirile sale răstoarnă perspec-

tiya. Personajul capătă altă dimensiune morală: ceea ce părea mărunț carierism devine expresia unei obsesii pozitive; ce ni se înfățișase, pînă atunci, ca o formă lamentabilă a labilității în compromis ne apare, acum, ca o dorință superioară de perseverență în idee. Doctorul Munteanu își justifică actul lui disperat prin imposibilitatea de a accepta eroarea. Disprețul și greața față de ipocrizia generală l-au împins la această soluție extremă. El furnizează doctorului Sirbu faptele doveditoare: n-a persecutat, cum se spune, pe doctorul Strihan; doctorul Strihan este un vechi adversar politic, deloc pur, deloc liberal; efortul lui a fost ca pe porțile libertății să nu năvălească urangutanii cu bitele în mînă, toată voința lui a pus-o în slujba unei ambiții profesionale: aceea de a descoperi secretul unei boli teribile, schizofrenia. Aventura lui diplomatică e justificată prin dorința de a se instrui. Doctorul Munteanu e, deci, un *idealist* (în sens moral) și, cum ne lasă să înțelegem, a practicat conștient o pedagogie a entuziasmului. Măreția omului constă, după el, în conștiința că trebuie să moară („că nu e etern și că trebuie să obțină eternitatea prin idee“). A vrut să fie consecvent cu ideea la care a aderat, dar a pierdut cîrma, n-a putut rămîne senin și a eșuat în intrigă mărunță. Greața și disprețul l-au doborît și moartea i s-a părut (iată o idee gidiană la Marin Preda!) singura formă de libertate. Prietenia față de doctorul Sirbu nu-i suficientă, dealtfel doctorul Sirbu l-a părăsit cînd i-a fost mai greu. Nu renunță, firește, la *idee* și va încerca să-și realizeze altfel aspirațiile, dar dacă va constata, încă o dată, că oamenii n-au nevoie de serviciile lui, el cunoaște calea de a renunța... Îi rămîne deschisă încă o poartă a libertății...

Această încheiere arată că soluția doctorului Munteanu nu este definitivă, echilibrul lui este provizoriu. Prietenia cu dr. Sirbu se reface prin intermediul inteligentului doctor Drăghici, un practician fără ambiții, spirit fin. Însă, pe un anumit plan, *înfrîngerea* doctorului Munteanu este iremediabilă. Încă o dată, de ce? Explicațiile lui sînt puternice, totuși secretul eșecului nu ni se dezvăluie pînă la capăt. În conversația cu prietenul său, doctorul Munteanu mai avansează o ipoteză, într-adevăr tulburătoare: *înfrîngerea* începuse nu pe plan social, ci în raporturile lui cu mama. Iată un personaj nou (absent în carte) și o relație pe care literatura psihanalitică a speculat-o îndelung. Mama doctorului este o ființă superioară și cultivă în fiul ei ideea că este un om de excepție și, în consecință, că trebuie să realizeze în viață *ceva mare*. Personalitatea ei nu este anihilantă (castratoare), dimpotrivă, stimulantă, și fiul are față de mamă un sentiment de iubire plină de stimă. La originile ambiției lui neobișnuite ar sta, așadar, voința

mamei ca fiul să depășească mediocritatea soțului. Conflict tipic freudian, Marin Preda îi dă, totuși, altă dezlegare: mama nu acceptă ca doctorul Munteanu să părăsească pe Constanța și nici mai târziu, când Irina, noua soție, așteaptă un copil, tristețea ei nu dispare. *Înfrângerea* constă în faptul că mama s-a îndrăgostit de Constanța și că fiul nu mai poate avea nici o putere asupra ei. „Oamenii — spune el — care trăiesc sub imperiul unei lumini lăuntrice, cum e mama, sînt tot afit de intratabili ca și cei al căror suflet zace în întunericul cel mai adînc...”

*Eșecul* doctorului Munteanu are și această latură psihanalitică. *Mama* este, aici, un personaj pozitiv, solar, lucru neobișnuit în proza lui Marin Preda (în *Moromeții*, *Marele singuratic* mama, irațională și mediocră, este un personaj de umbră, fără acces la contemplație). Însă nici această destăinuire nu justifică integral personalitatea și înfrângerea doctorului Munteanu, caz încă deschis, subiect de reflecție pentru cititor. Cert este că orgoliul nu a putut proteja personajul în fața forței dure a *subdestinului*. Puritatea pasiunilor lui nu l-a ferit să intre, adesea, în relații mediocre și să rateze un mare sentiment (iubirea pentru Constanța). Doctorul Munteanu este un adevărat *risipitor*, un individ, cu alte cuvinte, care, voind să slujească adevărul, acceptă compromisul, potrivit ideii că adevărul are uneori nevoie, pentru a se impune, de ipocrizie. Eșecul lui este existențial și nici o cauză nu-l poate explica pînă la capăt. Contactul cu proza modernă i-a dat lui Marin Preda ideea de a construi o psihologie abisală pe fundamentul moral al unui carierist vanitos.

Mai puțin realizat artistic, doctorul Sirbu este personajul socratic al cărții, un doctor Munteanu mai puțin orgolios și mai intransigent. Plăcerea lui este de a conversa, viciul lui este viciul reflecției. Are pentru doctorul Munteanu un sentiment de prietenie și forma lui de a stima este de a fi sincer pînă la brutalitate. Judecă fără milă pe prietenul care își părăsește profesiunea și-i prezice căderea, fără să facă ceva pentru a o împiedica. În ochii doctorului Munteanu el este un personaj *culpabil*, intransigența îl împinge spre eroare.

Există, să se observe, la eroii lui Marin Preda o conștiință a culpabilității. O are și Constanța, atunci cînd, amenințată de moarte, se gîndește la eșecul ei în căsnicia cu doctorul Munteanu. Revenind la doctorul Sirbu, trebuie spus că el este un Mercurio care folosește în loc de sabie silogismul. Prietenia față de doctorul Munteanu nu este necondiționată și, înainte de a accepta o explicație, el verifică toate ipotezele. Prin el, prozatorul ne dă imaginea unui sentiment fragil angajat într-o luptă inegală cu

mentalitățile dure ale epocii. Căci prietenia, reflectează autorul, fiind un sentiment lipsit de finalitate, gratuit, este cel mai puțin apărat dintre toate. În viața doctorului Munteanu, doctorul Sirbu joacă rolul de instrument al justiției, o justiție care însă îmbrățișează cauza celui judecat. Avînd vocația adevărului, el face uneori erori, cum este aceea, de exemplu, de a considera că prietenul său a procedat nealial luîndu-i pe doctorița Tiberiu. De-abia mai tîrziu aflăm însă că, procedînd astfel, doctorul Munteanu voise să-și scape prietenul de o femeie rea și nesinceră.

Mai impenetrabil este cazul Constanței Sterian, soția nenorocoasă a doctorului Munteanu. Eșecul ei este, la prima vedere, un eșec prin ricoșeu. Părăsită de soț, ea cade într-o stare depresivă din care numai timpul și pricepera doctorului Drăghici o pot scoate. Crescuse greu („parcă avea două mîini stingi“), avuse dificultăți la școală, apoi, devenind adultă, relevă o personalitate puternică, cu reacții imprevizibile, incapabilă să accepte compromisul. Constanța inaugurează un tip feminin care va reveni în operele ulterioare: *feminitatea buimacă, impenetrabilă*. Rodica Sterian, mama, trecuse și ea printr-o fază de *bui măceală*, de retragere în sine, de refuz de a accepta viața, apoi își revenise și-și crescuse cu pricepere copiii. Fiica, îndrăgostită de doctorul Munteanu, apoi părăsită, cunoaște un rău de existență asemănător care o va duce, în cele din urmă, pe patul spitalului. Aici va încerca să-și înțeleagă *vina*: „De ce oare — se întreabă — n-am scos eu o lacrimă cînd m-am despărțit de bărbatul meu? Barem cînd a plecat să fi plîns, să fi vărsat o lacrimă. Nu e de mirare că s-a recăsătorit atît de curînd, că m-a uitat atît de repede, căci ce amintiri puteau să-l împiedice pe el să mă uite, cînd eu treceam totdeauna mută prin fața lui cînd veneam acasă de pe teren, și cînd deschideam gura, o făceam doar ca să mă vait, să-i spun că îmi merge prost cu elevii, că rămîn în fața lor la fel de nătîngă și de proastă cum rămîneau în fața mamei cînd îmi puneau fierul în mîină să calc o rufă?...“

Ca și în cazul altor personaje, soluția este, desigur, provizorie, adevărul — parțial. Înșingurarea Constanței este explicată în alți termeni de doctorul Munteanu (el pune, medical, accentul pe consecințele morale ale unui avort!), pentru ca și acest adevăr subiectiv, parțial, să fie reluat, interpretat de inclementul doctor Sirbu. Tehnica romanului constă în a prezenta o serie de adevăruri succesive, complementare sau contradictorii, dovedind astfel că psihologia omului modern se constituie dintr-o sumă de ambiguități. Prozatorul clasic închidea individul într-o categorie (melancolic, expansiv, pesimist etc.), pe care o studia apoi cu sen-

timentul unei obiectivități depline. Scriitorul modern a pierdut această siguranță, *obiectul* lui (psihologia individului) s-a dovedit a avea adâncimi la care vechile instrumente de analiză nu mai ajung. În limbajul literaturii au pătruns termeni ca *dublu, refulare, complex, viață secretă*, împrumutați din psihanaliză, care dezvăluie o nouă concepție asupra persoanei și o nouă metodă de analiză. Marin Preda, la curent cu toate aceste descoperiri, întocmește fișa clinică a Constanței (în cazul acesta este vorba și de o boală adevărată), dîndu-ne, ca în *Personna* lui Bergman, un grafic foarte sugestiv al formelor pe care le ia angoasa. Hortensia Papadat-Bengescu făcea o dare de seamă despre evoluția ulcerului, autorul *Risipitorilor* ia ca pretext o tulburare psihică pentru a studia un caz existențial (*alienarea*).

Preferința scriitorului pentru feminitatea curioasă, mîndră, imprevizibilă se vede și din studiul altor personaje. Mimi Arvanitache acceptă greu dragostea lui Gabi Sterian, prima ei reacție este să *fugă*, apoi, cînd tînărul dă semne de iritare, îl părăsește într-o criză de demnitate. În genere, femeile ratează în literatura lui Preda din orgoliu.

Prin altă ramură a familiei Sterian (Vale), *Risipitorii* înfățișează și mediul uzinei. Dorința de a face, paralel, un roman al *spațiului social* nu l-a părăsit pe Marin Preda și, în afară de fabrică, îi atrage atenția și periferia urbană (prezentată în pagini admirabile). Vale este un tînăr inginer care, intrînd în uzină, întilnește, pe lîngă interesul și entuziasmul muncitorilor, o birocrație rea, descurajantă: un șef al serviciului de aprovizionare machiavelic, un șef de personal ipocrit, un inginer fricos, vechi legionari, delapidatori etc. O conjurație pune în primejdie viața Brigăzii tineretului, însă intențiile malefice sînt dejucate. Perspectiva la acest punct este sociologizantă și analiza nu reușește să treacă peste vidul ei. E partea cea mai *datată* și mai neizbutită sub raport epic într-un roman, altfel, foarte modern ca viziune asupra psihologiei umane și substanțial în analiza unor cazuri de conștiință.

În *Intrusul* (1968) observația se concentrează asupra unui individ și, în chipul prozei moderne, Marin Preda scrie romanul unui destin din care se pot deduce mai multe lucruri. E vorba de o narațiune ce înaintează într-o direcție unică, urmărind destinul unui individ puternic și inteligent, victimă în cele din urmă a istoriei. Spuse astfel, lucrurile par simple, fără metafizică. În realitate, opera pe care o discutăm nu ocolește aceste zone, și



narațiunea deschide spre ele perspective adinci și tulburătoare. Un tânăr, Călin Surupăceanu, ucenic vopsitor într-o mahala bucu-reșteană, ajunge pe un șantier, la îndemnul inginerului Dan, se califică, devine electrician, ajută la ridicarea unui oraș nou și se pregătește, după o complicată poveste sentimentală, să se stabilească pentru totdeauna în mijlocul unei lumi venite de peste tot. Omul este sociabil, se împrietenește repede, are ceea ce se cheamă vocația adaptării, se pare că nimic n-o să-l împiedice să trăiască satisfăcut în orașul unde el a pus prima piatră. Nimic nu anunță în el un Meursault, o victimă a complicității vieții și a istoriei. Nu e totuși așa, ceva neprevăzut se întâmplă și curmă firul unei existențe fără traumatisme. Cartea începe în momentul în care neprevăzutul de care vorbim apare și împinge destinul acestui mărunț electrician spre o zonă tragică de existență. Fără a complica lucrurile, să spunem că personajul, Călin Surupăceanu, săvârșește un act curajos, și acest act are pentru el consecințele cele mai dureroase. Ars pe față și pe mâini, mutilat, el încearcă să ducă viața dinainte, dar faptul nu mai e posibil. Accidentul pune între el și lumea în care pină atunci se integrează perfect o barieră de netrecut. Cartea se deschide în clipa în care personajul se hotărăște să părăsească orașul, unde lasă soția, copilul și prietenii, pentru a merge în altă parte, într-un loc necunoscut, fără să știm dacă acolo unde se duce, alungat de neliniști, va găsi liniște și înțelegere. Împrejurarea că el pleacă în căutarea aceluiași inginer Dan, care-i deschisese ochii asupra lumii ce se pregătea să intre hotărîtor în cîmpul istoriei și să schimbe fața societății, nu e, desigur, fără însemnătate. Marin Preda lasă personajului său o șansă, dar șansa e nesigură, ipotetică și, într-un anume sens, fără prea mare importanță. Tânărul Călin Surupăceanu își va regăsi, poate, echilibrul, își va reface familia, va afla din nou plăcerea de a trăi și va înțelege, poate, sensul existenței sale încurcate, dar toate acestea nu înlătură și nu explică mai ales drama al cărei erou, fără să dorească, a fost.

Istoria acestui destin e mult mai complexă și cu ecouri mai adinci în conștiință decît se observă la prima vedere. E limpede că romanul are un secret, e mai mult decît o dezbatere etică. E mai mult chiar decît o excepțională narațiune despre nefericirea unui individ, care, fără să știe, devine eroul unei tragedii inexplicabile. Cum se face că omul care săvârșește un act de eroism, un om tare, inteligent și drept, e părăsit de femeia de care era iubit și pe care o iubește, e ocolit de prieteni și nu găsește nici o înțelegere în jur, dar nu pentru că oamenii ar fi răi, lipsiți de înțelegere, nu pentru că ei ar hotărî un complot al indiferenței, ci din cu

totul alte pricini? Și, dacă este așa, dacă nimeni nu e vinovat de acest eșec, dacă nimic nu stă în calea acestei reabilitări, cum se întâmplă că, totuși, individul nu mai poate lega firul rupt al existenței sale și, neînțelegător și neînțeles, părăsește totul, plecând într-un necunoscut tot atît de puțin promițător?

Acestea sînt întrebările pe care le pune prozatorul și le oferă cititorului pentru a medita el însuși asupra lor. Dar ele nu sînt decît niște punți spre altă întrebare, hotărîtoare. Dacă multe fapte se pot explica și dacă înțelesul multor tragedii e limpede, de neînțeles poate fi o simplă ratare, cum e aceea a unui tînăr care, făcînd un act ieșit din comun, întîmpină, apoi, iritare, îndoială, neînțelegere și, în cele din urmă, ostilitate. Există un capitol în *Intrusul* în care eroul încearcă să-și explice această tristă înlanțuire, pe deasupra voinței și înțelegerii oamenilor. E un fel de parabolă a posibilităților de existență. Ca un nou Candide (un Candide al epocii industriale!), Călin Surupăceanu reface în fantezie istoria societății omenesti, și în această utopică derulare vrea să afle care este cea mai bună dintre existențe și în ce chip trebuie să trăiască omul pentru ca fratele să nu-și omoare fratele, pentru ca ura și violența să nu triumfe în lume, împiedicînd să se manifeste vocația spre fericire a omului. El încearcă puterea religiei, verifică efectele forței, ale înțelepciunii, se întreabă, apoi, dacă omul n-ar trebui readus în starea lui paradisiacă, adică la starea inocenței. Totul e însă zadarnic, pentru că în insula utopică unde Călin și Maria s-au retras, pentru a pune bazele unei lumi fără tragedii, incolțesc ura și îndoiala, violența și complicitatea. Încheierea e că nu ieșim din condiția noastră și o fatală complicitate împinge individul spre zone abisale de existență. „Omul — spune prozatorul — e o divinitate înlanțuită de puterea condițiilor.“

Acesta să fie, ne întrebăm, secretul tragediei, aceasta e explicația eșecului tînărului Surupăceanu, pe care nici sfaturile doamnei Sorana, nici spiritul de justiție al inginerului Dan, nici chiar propria voință nu-l ajută să se salveze? Înțelept și inspirat, Marin Preda nu trage nici o concluzie. Nu oferă o soluție și, la drept vorbind, ea nici nu există. Ce sugerează el e că nu există totdeauna o potrivire între logica destinului individual și logica existenței, că individul, în fond, poate deveni, împotriva voinței și calităților sale, victima istoriei, mînat de o forță oarbă pe care prozatorul o numește subdestin. *Intrusul* are, deci, o idee superioară despre existență și despre destinul uman și, prin aceasta, el depășește marginile unei bune cărți de proză. E mai mult decît atît: e o

confesiune, o meditație încordată, o privire cercetătoare pe care un prozator ce crede în valorile morale eterne o aruncă lumii de azi.

\*

Cu *Marele singuratic* (1972), Marin Preda revine la romanescul tradițional (istoria unui destin, prezentarea mediilor sociale, conflict moral, intrigă sentimentală etc.) cu o experiență nouă, totuși, în ce privește tehnica epică (eseul pătrunde masiv, narațiunea este din cînd în cînd spartă) și cu dorința de a trata din unghiul său de vedere o problemă dezbătută de toată literatura modernă: raportul dintre personalitatea individului și determinismul istoriei. Tema mai intimă a cărții este încercarea de a ieși din istorie. Angajare, acțiune (cu riscul eșecului) sau retragere, solitudine, *boicot* (o vorbă ce nu place prozatorului!) al istoriei?

Niculae Moromete, eroul de acum al narațiunii, încearcă, silit de circumstanțe, ambele soluții, în intenția de a-și apăra independența spiritului. *Marele singuratic* este pînă la un punct, ca și *Risipitorii* și *Intrusul*, romanul unei ratări, cu observația că personajul nu are nici un moment o psihologie de învins. Literatura română numără mulți resemnați, inadaptați, înfrinți, și dintr-o nevoie, poate, de echilibru, Marin Preda lasă eroilor săi (dr. Munteanu, Constanța, Călin Surupăceanu, Niculae Moromete) o șansă de salvare. Spiritul, în orice caz, nu se resemnează în fața necesității oarbe. Dealtfel, în proza sa accentul nu cade pe analiza formelor de infringere, ci pe justificarea unor acte de existență cu prelungiri în sfera conștiinței. Prin aceasta, *Marele singuratic* depășește motivația realistă și tinde să facă dintr-un caz (istoria unui tînăr care eșuează în încercarea de a impune semenilor o nouă religie!) un *destin*, ceea ce presupune o plasare în istorie și o atitudine conștientă în fața circumstanțelor. În această linie (linia centrală a cărții), *Marele singuratic* este un roman ideologic, dînd termenului din urmă înțelesul originar: un roman al soluțiilor de viață, al *ideii* de istorie, societate și al relațiilor dintre individ și aceste noțiuni. Nu este însă unicul plan al narațiunii. Lîngă gel dinții se află și un roman de familie, în continuarea Morometilor, o scurtă, apoi, *povestire polițistă* (asasinarea lui Damian Gheorghie), inserată în codul narațiunii realiste, și, în fine, prin episodul Simina, *Marele singuratic* este și un roman de dragoste.

Personajul care unește aceste fire este Niculae, fiul cel mic al lui Moromete, prezent încă din primul volum al ciclului și înfățișat pe larg în cel de al II-lea (*Moromeții*, II, 1967). Cunoaștem de acolo istoria eșecului său politic și tot de acolo știm că,

pentru a scăpa unei represiuni brutale, tânărul activist se retrage la o fermă din jurul Capitalei, continuându-și studiile în domeniul horticulturii. Istoria acestei retrageri este reluată în *Marele singuratic*, umplînd astfel spațiul alb lăsat în fresca (încă neîncheiată) a *Moromeților*, prin dispariția precipitată a personajului. Toate aceste reluări, reveniri, arată că Marin Preda vrea să ducă pînă la capăt istoria unei familii și că biografia personajelor sale nu este încheiată. Scene o dată relatate (călătoria tatălui la București, dragostea lui Niculae pentru o Ileană superficială și colportoare, căderea lui politică) sînt reluate, completate, puse în noi relații.

Marin Preda înțelege, ca realist, că orice istorie are o preistorie și retragerea cea mai profundă suportă o presiune extraordinară a faptelor. Efortul personajului său este însă să scape acestei determinări. La sfatul prietenului său, notarul, ajuns om politic important, se izolase la această fermă horticola și căuta, în însingurare, o formă acceptabilă de trai, în umbra istoriei. Trăiește singur, nu caută prietenii noi, nu încearcă să le refacă pe cele vechi. Pe Marioara Fintină, cu care are un copil, o vede din cînd în cînd, protocolar. Redescoperă viața naturii și totodată plăcerea contemplației. Revine, altfel zis, la soluția de existență a tatălui său. Niculae voise să distrugă temeliiile familiei țărănești, pentru a impune o nouă *credință*, după el superioară aceleia în care credea tatăl său, însă oameni mai puțin dotați, dar mai abili decît el, îl îndepărtaseră cu brutalitate. Cînd vechii lui prieteni îl caută, Niculae nu-i primește. Ei sînt purtători de istorie și marele însingurat nu vrea să intre în această capcană. Trecutul continuă totuși să-l obsedeze. Boicotînd istoria, el trăiește fără să vrea (observă bine D. Micu) într-o continuă *nostalgie de istorie*. Din această stare îl scoate Simina, o pictoriță instalată la Castel. Aceasta descoperă *secretul* bizarului horticultor și-l îndeamnă să reintre în istoria activă, să îmbrățișeze din nou formula *angajării*. Singurătatea, crede ea, nu-i un refugiu, ci un loc otrăvit: „Tu trebuie să întrevezi soluția care să-ți explice pentru ce visul tău s-a spulberat. [...]. Nu credința a fost rea, ci faptul că ai fost silit din pricina unei înfrîngerii s-o părăsești...”

Convingerea pictoriței are darul de a tulbura pe „Grădinarul Miciurin” (cum își spune el cu ironie) și-l obligă să rejudece din alt unghi evenimentele prin care a trecut. De-abia acum, la această lumină retrospectivă, personalitatea lui capătă consistență. Fusesese un spirit religios, și lectura *Bibliei*, unde scenele de violență abundă, și moartea absurdă a unui cumnat îi clătinaseră credința. Pierzînd o iluzie, nutrește gîndul de a crea alta: vrea să dea oame-

nilor o nouă religie. Dar este el ales, poate deveni apostolul noii credințe? Apostolul are nevoie de un semn, și semnul premonitor vine sub forma unei șopîrle:

„Cum să aflu dacă puterea pe care o simțeam copleșindu-mă va deveni Idee? Un semn puteam primi numai din partea destinului, care în acele clipe mă vedea și mă știa. Unde să-l caut? În firele ierbii? Nu. Ar însemna să consult un destin mic. Și cum stăteam cu nasul în iarbă, am văzut foarte aproape de mine o șopîrlă care se uita direct la mine, cu gura deschisă și cu gusa palpitînd de căldura zilei de vară. Uite, mi-am zis, ce-ar fi să caut un semn în șopîrta asta? De ce-o fi venit ea la mine tocmai acum, și atît de aproape, și nu fuge? [...] Și într-adevăr, cînd dunga palmei mele i-a atins ușor picioarele din față, în loc s-o ia la fugă înapoi și să se piardă pe întinsa miriște, a făcut deodată o săritură peste palma mea întinsă. Și a repetat apoi această săritură de trei ori... M-am întors cu fața în sus și mi-am dus cotul la ochi, să mă apăr de soare. Soarele însă nu mai era acolo unde credeam eu, demult coborise spre marea de porumburi. Mult timp pusese destinul ca să-și arate semnul, nici nu-mi dădeam seama cum se scursese parcă în citeva clipe o după-amiază întreagă... Și nimeni nu turburase cu nimic această dezvăluire secretă, nici un om nu trecuse pe la capătul loturilor, nici un băiat, nici o muiere, iar caii, ca niște zei-tăți protectoare, nu se îndepărtaseră nici ei de micul lor stăpîn, care nu se știe ce făcea acolo jos de stătea atît de îndelung ne-mișcat...”

Scena este de o mare frumusețe și ilustrează în roman ceea ce Gide numește undeva „mise en abyme”. E vorba de un procedeu al prozei moderne, folosit intens azi de *noii romancieri*, comparabil cu rolul oglinzii într-un tablou de Memling sau Quentin Metsys. Gide crede că prezența oglinzii în pictură nu este întîmplătoare, ea dă o imagine sintetică a tabloului și dă ochiului puțința de a descoperi în acest plan secund, reflectat, miniatural, profunzimile celui dintîi. În proză procedeuul a fost utilizat, între alții, de Poe, în *Căderea Casei Usher*, și constă în prezența unei scene-cheie anti-cipative (un vis), din care deducem desfășurarea ulterioară a faptelor. Spiritul lectorului este pus, astfel, în gardă, în lumea nestructurată a faptelor el întrezărește o posibilă organizare și, deci, un sens. Niculae n-a ajuns să întemeieze o nouă religie, dar, spune chiar el, îi este atît de plăcut să se gîndească la ea. Eșecul social nu a făcut, apoi, ca ura să-l stăpînească, cum se întîmplă cu spiritele slabe care, odată cu funcțiile, își schimbă ideologia și-și pierd sentimentele. Iubirea Siminei îl scoate din izolarea în care se instalase comod și-l readuce nu în istorie, pentru că istoria continuă

să se manifeste și în zonele ei de penumbră (comunitatea restrînsă de la fermă trece prin evenimente grave!), dar în situația de a medita asupra lumii din care fusese izgonit.

Niculae Moromete e pe cale de a reveni la *credința lui părăsită* (să redevină activist), însă Simina moare, și horticultorul cunoaște o nouă decepție. Circumstanțele se dovedesc, din nou, puternice. Revenirea în istorie este tot atît de dificilă ca și ruperea de ea. Romanul se încheie, în fapt, aici, cu această sugestie de înverșunare a destinului contra unui om inteligent și onest care găsisese calea să iasă din singurătatea în care îl aruncase o istorie politică zbuciumată, confuză. Va avea el tăria să treacă și această probă dură și să continue drumul ce duce spre *religia nouă*? Cartea se putea încheia cu această întrebare, lăsînd cititorului posibilitatea să aleagă ei însuși o soluție, însă prozatorul, gîndind altfel faptele și, probabil, și pentru a nu repeta situația din *Intrusul*, a scris un epilog din care se deduce că marele solitar reintră imediat în activitatea politică, stimulat și de o tînără și firavă zootehniciană, copleșită de treburile cooperativei.

Epilogul nu justifică psihologic această decizie și, scris în altă notă decît restul romanului, îl dezechilibrează. În afara tonului real al cărții (a *vocii narrative*) mi se par și paginile despre creatorii de la Castel, care, judecate separat, nu sînt totuși lipsite de vervă și pitoresc. Substanța adevărată a romanului o constituie însă meditația istorică și sociologică, în marginile permise de proză, într-un dialog în care viața sentimentelor se unește cu viața ideilor. Discuțiile creatorilor sînt haotice și dramele lor se prăbușesc în bufonerie (este aici o tradiție satirică a prozei noastre!), fără nici o legătură, nici unele, nici altele, cu tema gravă a cărții. Justificarea ar fi că acesta este mediul în care trăiește Simina, pictoriță și fostă soție de pictor. Însă drama ei (inspirația care întîrzie să vină) se explică prea puțin prin destrăbălările și logoreea artiștilor alcoolici. Simina este un artist modest, care începe să picteze bine în clipa în care iubește. Psihologic, ea face parte din familia Constanței Sterian, Mimi Arvanitache..., familie de femei voluntare și lunatice, imprevizibile. Ea forțează prietenia cu Niculae Moromete, apoi, cînd acesta face o observație nepotrivită, se retrage și reapare peste un an. Fusese căsătorită cu un pictor talentat și brutal, voise să picteze, însă fără mare succes. Obsesia picturii o împiedică, apoi, să trăiască. Dragostea lui Niculae o stimulează, și modesta Simina are momentul ei de scripă, după care, epuizată, moare. Ideile ei sînt sănătoase, arta nu-i smîntește mintea: vrea să se căsătorească, să facă copii, cînd vizitează satul lui Niculae intră repede în grațiile tatălui, bătrînul țăran Moro-

mete, atașează, în fine, dragostei o mare importanță: „În zilele noastre — spune ea — oamenii nu mai găsesc în dragoste o soluție a ambițiilor lor, fiindcă nu mai alegă acum după fericire, ci după altceva“. Niculae este un intelectual cu simț practic, în idee el caută o finalitate. Judecă mai degrabă ca un sociolog cu simțul temperanței dezvoltat: „Întrebarea e însă dacă o idee prinde fără să ne smintim în același timp la cap...“ Iubește clasa din care a ieșit, dar, ca și autorul lui, consideră că întoarcerea la vechea civilizație rurală este *imposibilă* (regăsim în *Marele singuratic* re-luate ideile pe această temă din *Imposibila întoarcere*). Niculae gîndește la ceva în *stil englezesc*, să se păstreze, adică, „și ce era bun înainte și să se facă și revoluție“, soluție ce vine în întîmpinarea exigențelor formulate de tatăl său, neîmpăcat cu ideea (știm toate acestea din *Moromeții*, II) că tot ceea ce a făcut el este nefolositor.

Figura tatălui reapare și în *Marele singuratic*, deși, e limpede, romanul e acaparat de problemele Fiului. Ca totdeauna cînd vine vorba de acest personaj, narațiunea capătă o vibrație nouă, celelalte personaje intră în umbră. Marin Preda prezintă, încă o dată, toamna tîrzie a bătrînului țăran, apoi, întorcînd cealaltă parte a tabloului, înfățișează tinerețea și iubirile lui Moromete. Viața lui intimă ne era necunoscută, și prozatorul descrie acum, în pagini de mare poezie și înțelegere a psihologiei elementare, dragostea unui tînăr țăran, poreclit Mutul, pentru Rădița și, mai tîrziu, pentru sora ei, Fica. De o rară finețe sînt și acelea despre afecțiunea dintre bătrînul țăran și tînăra pictoriță (sugestie din Galsworthy?), soția posibilă a fiului. Ilie Moromete este personajul ordonator al prozei lui Marin Preda, arhetipul său, firele narațiunii, oricît de îndepărtate ar fi, ajung la el.

Reușit este și romanul de dragoste propriu-zis, unde tema iubirii este deliberat confundată cu tema creației. Tot așa, scurta povestire polițistă unde apare și un colonel de miliție, care vorbește de Dostoievski (replică la *Animale bolnave* de N. Breban, unde un plutonier profesează idei din Nietzsche!?). Marin Preda pare că se amuză, apoi ia în serios subiectul și construiește o narațiune unde crima se produce, în stil dostoievskian, dintr-un complex al umilinței. Ferma nu este un loc al liniștii, violența, gelozia, trădarea înfloresc și aici. Nu există viață, vrea să spună autorul, în care pasiunile umane, cu formele lor de purificare și abjecție, să nu se manifeste. Viața este contagioasă, solitudinea absolută nu-i posibilă, istoria ne înlănțuie și în chilii.

Marin Preda mărturisește în niște însemnări cu caracter autobiografic că și-a scris cărțile fără ca să întrezărească în ele *tema povestitorului*, adică tema lui. A terminat *Moromeții* și a văzut că personajele au fost mai puternice decât el: și-au impus tema lor. A început al doilea volum și situația nu s-a schimbat: alte teme veneau de la sine, acopereau spațiul romanului, fără ca prozatorul să poată împiedica acest proces de substituire. Lui nu-i mai rămâne decât să reflecteze la tema lui și, în așteptarea revelației, să scrie în continuare romane unde să fie totdeauna vorba de alții. *Tema povestitorului* este o frumoasă promisiune...

Se înțelege fără dificultate că prozatorul realist trăiește conștient o dramă (drama *deturnării* subiectivității), dar drama nu-l împiedică să-și scrie cărțile, avînd sentimentul că, scriind despre alții, prozatorul se caută și se exprimă, în fapt, pe sine. Chestiunea nu-i deloc complicată estetic, toată lumea este de acord că în artă obiectivitatea nu-i decât o formă a subiectivității, *el* fiind totdeauna *eu*. Nici Marin Preda nu crede, bineînțeles, altfel, dovadă că valorile morale pe care le exprimă în opera de ficțiune le apără acum (*Imposibila întoarcere*, 1971) în chip direct. Autorul este cel ce vorbește aici, ideile și observațiile lui trec pe primul plan; s-ar putea spune atunci că prozatorul și-a aflat, în sfîrșit, *tema*. Să nu ne grăbim, însă. În *Imposibila întoarcere* e vorba, adevărat, de scriitor, de familie și de studiile lui, dar, înaintînd în lectură, observăm că nici de data aceasta Marin Preda nu scapă de obsesiile vechi, obsesiile, în cea mai mare parte, ale lumii din care a ieșit și pe care a înfățișat-o în romane. Obsesiile lui rămîn, în continuare, obsesiile altora, *tema lui* e, fatal, *tema lor*. *Ei înseamnă și aici țărani*. „*Imposibila întoarcere*“ este metafora destinului lor în fața civilizației industriale. Un destin foarte dur. Ca societatea de azi să se hrănească, citește Marin Preda într-o statistică, trebuie ca numărul țărănilor să se micșoreze. Mașinile au nevoie de spațiu, industria, ca să poată fi productivă în agricultură, trebuie ca plugul, caii, mica industrie rurală să dispară. Proces fatal, nimic de făcut în această direcție, mașina ia locul țărănilor. Dar acest cult pentru mașină, întreabă Marin Preda, *este el bun sau nu?* „Cultul soarelui, de pildă, n-ar fi mai bun, în timp ce am continua să ne perfecționăm utilele noastre mașini cu care să zburăm și în Sirius, dacă avem chef? Sau al apei, misterioasa apă din care am ieșit, mama noastră, și care înconjură cu albastrul ei strălucitor globul pămîntesc?...“

Ar fi, dar istoria este mai tare decât voința noastră; omul fețișchează mașina și devine în cele din urmă victima ei. Iată un fapt



inacceptabil pentru un prozator crescut în cultul valorilor morale. Pentru el nici o revoluție, socială sau tehnică, nu este scuizabilă dacă strivește personalitatea omului. Nu-i, firește, singurul care-și pune problema civilizației actuale. Sociologii, ecologii de pretutindeni se întreabă, neliniștiți, despre soarta individului în fața expansiunii industriale. Termenul de *represiune*, când este vorba de societatea de consum, împrumutat din cărțile lui Marcuse, revine adesea în discuție. Marin Preda nu-i nici sociolog, nici futurolog, eseurile lui nu se bazează pe anchete, sondaje, studii speciale și nici nu fac previziuni. E doar un creator înzestrat cu vocația reflecției și, intrucit metoda lui de lucru se bazează pe observația individului într-un sistem de relații, reflecțiile privesc mai ales locul acestui individ în societatea de azi. *Imposibila întoarcere* este, în fapt, un jurnal unde analiza fenomenului social se unește cu confesiunea. Subiectele variază, într-un loc e vorba de psihologia etnică, în altă parte de diferența (temă mai veche în cultura românească) dintre *orășean* și *țăran*. Remarcabil în aceste texte este modul liber de a gândi câteva aspecte ale civilizației actuale și de a da sugestii de o adâncime simplă acolo unde alții cu mai multă știință, dar cu o mai mică intuiție a sensului existenței, se încurcă în subtilități. În fond, ca artist, Marin Preda gindește social și vede existențial. Pentru el civilizația este o noțiune ce nu are nici un sens în afara vieții individului. Față de istorie el are o atitudine din care lipsește sentimentul de flatare. A trecut prin multe, a văzut multe. „Știm multe“, notează el undeva, „revoluția franceză e un poem idilic față de ceea ce s-a petrecut cu noi în numai cincizeci de ani“... Ideea, de pildă, că poporul nostru s-a salvat *boicottnd* istoria nu place prozatorului. Cum să boicoteze badea Gheorghe istoria?: „În realitate peste aceste plaiuri a curs sânge [...], mai degrabă putem spune că istoria l-a dus de nas pe badea Gheorghe și că el a învățat, din vicleniile ei, viclenii și mai mari și a știut în felul acesta să i le dejoace, uimind pe foarte mulți din acest continent...“ Nici părerea că noi, românii, *aranjăm* în cele din urmă toate lucrurile și că ieșim teferi din tragediile istoriei nu convinge pe scriitor: „*aranjarea* asta ne costă“, zice el.

De o mare finețe dialectică este delimitarea pe care o face între *spiritul primar agresiv* și *spiritul revoluționar*. Spiritul primar contestă totul, valorile spiritului în primul rînd. Curiozitatea este că el începe să se manifeste și în rîndul *inteligenței* dezamăgite de conformismul culturii. Marin Preda comentează, la acest punct, atitudinea lui Sartre, Genet și a altor contestatari occidentali folosind vorbe dure. Exemplele se pot discuta (mai conformist, mai ipocrit mi se pare, de pildă, tipul contestatarului frivol, *gauchistul*

de pe Bd. Saint-Germain), ideea unui nihilism masochist, iresponsabil, trebuie însă reținută.

Tema violenței reapare și în alte texte, însă, indiferent de unde ar porni, Marin Preda revine la obsesia lui fundamentală: *țărani*. Ia să vedem ce spun țărani?! , ce se mai întâmplă la sat?... Lumea morală a satului continuă să fie un punct de referință. Satul i se pare, în comparație cu orașul, chiar și în condițiile societății industriale, o colectivitate mai omogenă: „Acolo omul e acasă pe orice uliță, îl găsești peste tot: ce faci, Ilie, ce faci, Gheorghel! [...]. Omul se uită la om și se bucură“...

Făcînd elogiul existenței naturale, Marin Preda se ferește să idilizeze viața patriarhală. Ideea că, tot vorbind de țărani, ar putea fi suspectat de tradiționalism, îl irită. *Întoarcerea*, ne avertizează el, este *imposibilă*. Năstase Besensac are televizor, ceagul vechilor liberali s-a destrămat, țărantul gîndește la *procentele* lui și nu mai simte nici o plăcere să vorbească despre ceea ce s-a petrecut cu el cu un deceniu în urmă. E bine, e rău? E ceea ce se întâmplă, în orice caz. „Iată — afirmă prozatorul — asta e țărantul din zilele noastre, dacă mai poate fi numit astfel...“

Însă acceptarea fatalității istorice nu scutește pe scriitor de obligația de a observa soarta individului în mijlocul acestor mecanisme. Este cea de a doua temă generală a volumului *Imposibila întoarcere*: fatalitatea relației în literatură. Marin Preda este, nu-i nici un secret, un realist și, aici ca și în alte intervenții, apără condiția literaturii realiste. Estetică clară, efice: romanul este legat de istorie („fără ea se asfixiază“), literatura, în general, nu poate fi scoasă din *dialectica implacabilă a existenței*, scriitorii sînt *conștiințe ale colectivității naționale și nu sfinți*, a fi modern înseamnă a fi cît mai aproape de adevăr, morala poate constitui pentru artă o primejdie, arta fiind mai aproape de natură prin *cruzimea ei infantilă* decît morala, creație a spiritului uman matur etc. Se înțelege că, în aceste condiții, *evazionismul* nu are nici o șansă. Marin Preda ridiculizează pe cei care întorc spatele istoriei și se refugiază în subtilitățile compoziției românești. Fără să fie numit, *noul roman* este pus în cauză. Ar fi de discutat, la acest punct, locul și justificarea prozei fantastice, scoasă, de regulă, din jocul dialecticii sociale, *evazionistă* dacă gîndim literatura ca expresie a unei determinări stricte. Este literatura fantastică un gen inactual, ignoră ea *dialectica implacabilă a existenței*...?

În prevederile literare ale lui Marin Preda nu intră nici *făcătorii de cuvinte*, adică liricii, creatorii de metafore în proză. El cere literaturii precizie, adîncime a observației, fidelitate totală față de om: „Scriitorul nu trebuie să părăsească omul, chiar dacă

omul, sătul de propriile sale fapte, n-ar dori să i se pună în față o oglindă și să-și vadă în ea chipul.“

Alte idei le deducem din reflecțiile autorului pe marginea cărților pe care le-a citit. El admiră, de pildă, pe I.L. Caragiale și consideră că secretul originalității lui e de a fi arătat (observație fină) „conștiințe falsificate de cuvinte“, „conștiințe adormite sau buimăcite“. Sadoveanu este altă preferință literară, nu însă și înțelepciunea asiatică din *Ostrovul lupilor*. Rebreanu, Mateiu Caragiale, Camil Petrescu sînt nume care revin în discuție. Călinescu, de asemenea, ceea ce nu-l împiedică pe Marin Preda să considere *Bietul Ioanide* o operă ucisă de estetism. Părerile noastre pot fi, firește, altele, dar în cazul unui prozator interesează mai puțin justetea observației, cit *opțiunea* pe care ea o implică. În cazul lui Marin Preda, nu mai este nici o îndoială, judecățile arată opțiunea pentru un realism obsedat de fatalitatea relației individ-societate, atent la efectele acestei relații pe planul psihologicului, un realism, în fine, în care individul, înainte de a fi o victimă a istoriei, își joacă toate șansele. Rareori în literatura română un scriitor și-a înțeles atît de bine vocația și a reflectat, cu mai mare luciditate, la posibilitățile ei.

Cea de a treia temă a cărții este tema moralistului. Familia, copilăria, școala, prietenii, literatura proprie sînt subiectele evocate la acest capitol. Imaginile cunoscute din operă sînt înfățișate acum în chip mai direct și puse în legătură cu o biografie ce se poate controla. Prozatorul întreține conștient o confuzie între personajele cărților și indivizii ce i-au servit ca modele. El însuși începe să se simtă, de la un punct al confesiunii, un personaj al operei și să-și creeze un rol printre ficțiunile sale. Copil, manifestă o buimăceală, o stare de încetinire în fața fenomenelor vitale. Cum va ieși scriitorul pe care îl știm din acest fiu de țăran lipsit de calitățile necesare pentru a deveni un bun țăran? Iată un secret, secretul care străjuiește la poarta oricărui mare destin literar. Marin Preda nu arată intenția de a-l lămuri. Pe el îl interesează altceva, miracolul copilăriei, de pildă, „locul de refugiu al problemelor insolubile“. Insolubile pentru cine? Pentru omul matur, desigur. Oricît de dure, traumatizante ar fi relațiile (copilul, bolnav, asistă la o discuție despre iminenta lui moarte, apoi poartă cămașa ce era destinată înmormîntării lui!), ele nu pot întuneca figura unui mare personaj: tatăl. Mitul tatălui (esențial în literatura lui Marin Preda) revine și în *Imposibila întoarcere*. „Scriind — mărturisește scriitorul — totdeauna am admirat ceva, o creație pre-existentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl

meu.“ Și din aceste eseuri și din opera de ficțiune propriu-zisă deducem că Marin Preda nu trăiește ceea ce psihanaliztii susțin că orice copil trăiește: *complexul tatălui castrator*. *Imposibila întoarcere* ne confirmă încă o dată ideea că, dacă trebuie să justificăm psihologic o vocație care, în fond, nu poate fi justificată niciodată pînă la capăt (vocația pentru artă), în cazul lui Marin Preda îndemnul de a scrie a apărut nu din complexul, ci din fascinația paternității.

*Fatalitatea relației* continuă să fie și tema *Convorbirilor\**. Se vede și de aici că *istoria, adevărul, realitatea* sînt pentru prozator noțiuni-cheie și că în afara lor literatura nu are înțeles. Opera e judecată în funcție de partea ei de *adevăr*, o carte bună fiind o carte care exprimă într-o manieră acceptabilă estetic un *adevăr social și psihologic*. Dostoievski (scriitorul cel mai des citat), Tolstoi, Céliñe, Malraux, Camus sînt comentați din acest punct de vedere. Ce putem spune este că Marin Preda rămîne consecvent cu sine. Orice formă de realism presupune un cult al istoriei și o neîncredere principală față de ceea ce nu este *trăit, omologat, real*. „Eu nu mă gîndesc niciodată decît la ceea ce am cunoscut — confirmă într-un loc prozatorul — și la ceea ce am trăit direct. Consider că numai asta are valoare...“ Fraza poate fi, firește, răsturnată, dar să admitem că pentru un realist drumul spre adevăr trece printr-o experiență personală. *Imaginarul* este o noțiune secundă. Ce poate, de pildă, să-i spună unui scriitor, obsedat de determinările, interacțiunile în care trăiește literatura, filozofia hieratică a budismului?: „Mă plictisesc înțelepciunile acestea pe care le înțeleg, dar care mi se par mult prea depărtate și prea abstracte. *Nu-mi sugerează o realitate la care să ader cu o convingere fundamentală.*“ Înțelepciunea orientală a eroului din *Ostrovul lupilor* nu poate, în aceeași ordine, să spună mare lucru prozatorului, deși Sadoveanu este pe lista preferințelor lui. Un semn de întrebare ridică și Don Quijote, eroul unei iluzii. Marin Preda crede că cititorul român are un atașament limitat față de o operă care propune de la început o convenție: convenția unei nebunii pilduitoare.

Despre psihologia cititorului este totuși greu de spus ceva definitiv, pentru că nu există, în realitate, un prototip al cititorului și gustul nu se poate determina cu o unică măsură. El poate, de asemenea, evolua, și ceea ce mi se pare azi inacceptabil, impropriu, poate fi mîine comun, *specific*. Educația gustului se face, în primul rînd, prin artă, și arta nu trebuie să cultive inerțiile publicului.

\* Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda* (Ed. „Albatros“, 1973).

Acesta este însă un detaliu, *Convorbirile* lui Marin Preda ating chestiuni mai importante, în stilul grav și profund pe care îl știm din *Imposibila întoarcere*. E vorba, din nou, de civilizația actuală, de lumea țărănească, de dramele secolului nostru și, încă o dată, pe larg, cu amănunte extraordinar de vii, despre familia și copilăria scriitorului. La idei deja formulate, el aduce argumente și nuanțe noi, cum e aceea, de pildă, că secolul nostru a dovedit că nu există o limită a răului: „Eu m-am format într-un anumit spirit și am trăit încă din adolescență cu ideea că există o limită pe care omul nu o poate trece: în mistificare, în josnicie, chiar în trădare, în nenumărate alte acțiuni care măsoară mizeria umană. Dar ceea ce s-a făcut în secolul nostru în materie de mistificări, de ticăloșii, de trădări, înjosirile la care a fost supusă ființa omenască de către alte ființe omenеști naște în conștiințele noastre îndoiala: se pare că această limită nu există, nu sint bariere spre infern pe care omul să nu le treacă. Le trece. S-a dovedit că el le poate trece.“

Însă scriitorul realist nu și-a pierdut încrederea în șansele individului. „Trebuie să fim mulțumiți de natura umană“, afirmă el în altă parte. Totul este ca transformările rapide, radicale, prin care trece omul să nu-l aducă în situația de *a-și pierde sufletul* (obsesie dostoevskiană). Nu și-a pierdut încrederea nici în posibilitățile literaturii. Într-o lume dominată de superputeri militare și economice, șansa unei națiuni mai mici este să se impună prin forța gândirii ei artistice, zice Marin Preda. Cum? Ne întoarcem la eterna problemă a pătrunderii unei literaturi mici în universalitate.

*Convorbirile* trec la altă temă și ne înfățișează o călătorie în Vietnam. Prozatorul, fidel ideii că numai ce este trăit direct are însemnătate, relatează pe câteva zeci de pagini delectabile ce i s-a întâmplat lui în acest voiaj lung. Numai dacă *ai pățit* ceva ai dreptul să vorbești. Altfel, jurnalele, notele de călătorie n-au nici o justificare. El, prozatorul, a *pățit* destule lucruri și observațiile pe care le face (despre psihologia, bucătăria, modul de existență al asiaticilor) sint fine, însoțite adesea de o ironie inteligentă.

Alte dialoguri sint consacrate subiectelor literare propriu-zise, autorul explicînd, într-un loc, în ce constă iluzia lui Moromete, în altul efortul pe care l-a depus pentru a-și crea un stil propriu, direct, deosebit de acela al personajelor. Toate acestea sint importante și arată o gândire cu un ritm foarte original. Tendința este de a reduce lucrurile generale la o schemă mai simplă, acceptabilă. Lui Marin Preda nu-i plac situațiile prea complicate, iar subtilitățile care ascund adevărul esențial îl deranjează. Civilizația de

azi? Ia să vedem, să ne gândim... Literatura? Să ne gândim și la literatură, să vedem ce se întâmplă cu literatura... N-am avut nici un moment impresia, citind aceste *Convorbiri*, cum n-am avut, parcurgînd eseurile din *Imposibila întoarcere*, că există un subiect, o problemă, care să intimideze spiritul curios al lui Marin Preda. Realistul nu se lasă terorizat de temele pe care le abordează, și cea dintîi grijă a lui este să le reducă la dimensiuni accesibile judecării clare. Chiar cînd vorbește de noțiuni mai puțin limpezi, cum e aceea de *subdestin*, spiritul rămîne calm și încearcă să explice ceea ce uneori este inexplicabil. Căci, încă o dată, pentru autorul *Moromeților* numai ceea ce este cuprins, judecat, înțeles are însemnătate. Opoziția lui față de evazionism, ermetism, lirism în proză vine și de aici. Ca să ne placă, o operă trebuie înțeleasă. Ca s-o înțelegem, trebuie ca premisele ei să fie limpezi. Printre scriitorii citați de Marin Preda în sprijinul ideilor lui literare nu figurează niciodată marii fantști, liricii nebuloși, de genul Poe sau Nerval, simpatiile lui merg spre Balzac, Dostoievski.

N-am spus însă că ceea ce ridică aceste *Convorbiri* deasupra obișnuitelor confesiuni făcute de scriitori este o excepțională *conștiință existențială* a faptului. Prozatorul evocă, de obicei, întâmplări lipsite de simbolismul curent, scene care fixează, mai degrabă, descoperirea unei relații sau a unei atitudini umane fundamentale. Un băiat de 9 ani asistă la împerecherea dintre un armăsar și o iapă, în prezența unei femei tinere isterizate. Un țaran imposibil aruncă la momentul potrivit o oală de apă rece și armăsarul se retrage fulgerător. Scena stîrnește curiozitatea inocentă a copilului și e povestită cu o răceală care lipsește de obicei în scrierile memorialistice. Toată cartea (ca și *Imposibila întoarcere*) este plină de astfel de fapte care asediază imaginația copilului. Ele se petrec la școală, în familie, în adunările țaranilor și sînt de o banalitate... exemplară.

Este interesant de observat ce loc ocupă și aici *copilăria*, cu personajele, miturile pe care le cunoaștem deja (în primul rînd *tatăl*). Alți scriitori, vorbind de această vîrstă, descoperă în jocurile copilăriei simboluri sexuale. Citesc într-o *convorbire* cu André Pierre de Mandiargues că plăcerea lui de a se juca printre stînci sau de a se scîlda în mare era o plăcere erotică inconștientă. Mirosul unor plante acvatice era, de asemenea, de natură sexuală. Pentru scriitorul român copilăria nu-i nici *Ozana cea frumos curgătoare* (paradisul, adică, al vieții omenești), ci vîrsta cînd omul descoperă existența sub forme, adesea, brutale. Sentimentul naturii este la Marin Preda aproape absent, iar lirismul se retrage în spatele lucrurilor. Contactul cu faptele de existență (descoperi-

rea unei relații) constituie elementul esențial al evocării. Pentru acest mare prozator obiectele în sine n-au valoare.

\*

Cu *Delirul* (1975), Marin Preda continuă, dar pe o linie colaterală, istoria *Moromeților*, eludînd cronologia reală în favoarea unei cronologii stricte de creație. El procedează în felul unui pictor mural care, fixînd scenele esențiale, observă că a mai rămas un spațiu gol și-l acoperă trăgînd din tema centrală un fir ce duce în cele din urmă la o creație nouă, autonomă și, în același timp, solidară prin simbolurile fundamentale cu celelalte secvențe ale compoziției. Punctul de plecare este și aici Siliștea-Gumești, centrul universului românesc al lui M. Preda, însă după 50 de pagini pregătitoare, excepționale sub raport literar, acțiunea trece la oraș (București), și de aici, pe urmele evenimentelor, ajunge în alte centre europene. O scenă se petrece în cabinetul lui Hitler, alta la cartierul general al armatei engleze, un personaj ajunge pe frontul de răsărit și narează ceea ce vede acolo etc. Romanul are structura unui evantai și îmbrățișează, racordînd totul la un punct fix de observație, un număr enorm de fapte și destine. Ideea care stă în spatele acestor evaziuni, neobișnuite în proza românească, este simplă și verificată: istoria timpurilor moderne este contagioasă, un fenomen apărut într-un punct geografic tinde să se universalizeze, faptele izolate se leagă între ele ca lichidul în niște vase comunicante. Totul este interdependent, și a trăi în afara acestor determinări este imposibil. Marin Preda, care a studiat mai întîi acest proces în cazul unui individ (*Marele singuratic*), observă acum mecanismul care reglează destinul unui popor implicat într-o istorie precipitată și violentă.

Romanul unui destin colectiv într-o epocă tulbură și tragică (al doilea război mondial) ambiționează să fie *Delirul*, carte în care ficțiunea nu tinde să transfigureze istoria reală, ci să se înserze în ea. Faptul că prozatorul dă o mare extindere documentului și că în acest prim volum istoria domină ficțiunea vine dintr-o concepție pe care o regăsim și la alți romancieri moderni, interesați de condiția individului în epocile de traumă colectivă (exemplele pot fi culese de peste tot: de la Malraux pînă la Michel Déon, Y. Perrault, J. F. Steiner, P. Joffroy etc.). Publicarea de documente revelatorii despre istoria din ultimele cinci decenii a schimbat în bună măsură optica scriitorului realist. Invenția romanescă se dovedește în multe cazuri inferioară posibilității de invenție a istoriei și un prozator care vrea să reconstituie adevărul moral al unei epoci nu poate ignora documentele de arhivă, pline de fapte de spaimă. O mutație serioasă s-a petrecut și în

gustul publicului care, excedat de operele de ficțiune, caută cărțile documentate, „serioase“, cu aparență de adevăr. Confesiunile, jurnalele unor oameni politici de felul lui Speer (*În inima celui de-al III-lea Reich*) sînt devorate. A înfățișa în aceste condiții drama unor indivizi și a ignora faptele politice mai generale este cu neputință. Iubirea dintre un tînăr și o tînără la 1793 va fi fatal, observa odată G. Călinescu, iubirea dintre un cetățean și o cetățeană.

M. Preda urmărește în *Delirul* istoria unor tineri care își pregătesc cariera socială și trăiesc marile lor pasiuni sentimentale într-o epocă plină de evenimente coplășitoare: instaurarea diktaturii militare, rebeliunea legionară, începutul celui de-al doilea război mondial etc. Cu aceste aripi larg deschise asupra evenimentelor, *Delirul* abordează mai multe teme, între ele aceea ce definește sentimentul claselor față de o istorie în stare de criză. Țăranii din Siliștea-Gumești manifestă o suspectă indiferență, un fapt atroce (uciderea lui Dumitru lui Nae de către legionari) nu trezește neliniștea ce s-ar putea bănuși: țăranii sînt dispuși să creadă că este mai degrabă un accident, o abatere fără urmări de la o regulă milenară de viațuire. Muțați la oraș (fiii lui Moromete), prelungesc această indiferență naivă față de timp. Nilă are credința că ordinul de concentrare îl ocolește, și cînd, după cîteva luni, ordinul vine, Nilă e mulțumit că pe el nu-l concentrează ca pe alții, din toamnă. Achim, care a deschis un mic magazin de consum, are și el sentimentul că timpul nu-l nimerește: fiind departe de ce se întîmplă în sferele politice, el e mai presus de vicisitudini și deci de primejdii. Cînd vecinii lui din cartier, evreii, sînt ridicăți și împușcați, el închide cu oarecare nepăsare fereastra, cu sentimentul că pe el, Achim din Siliștea-Gumești, astfel de lucruri nu-l pot atinge: „Să mă omoare? [...] Pe mine, mă? Eu, mă?!...“

Atenția romanului nu cade propriu-zis asupra acestei clase, ci asupra păturilor intelectuale și, din acest unghi sociologic, *Delirul* ar putea fi definit ca istoria a trei tineri care iubesc aceeași femeie în niște timpuri grele. Unul este un intelectual de proveniență rurală, cu studiile neîncheiate, dar cu un mare instinct de adaptare (Paul Ștefan), al doilea, un medic tăcut și dur (Spurcaci), iar ultimul, un jurnalist inteligent și intrigant (Adrian Popescu). Femeia pe care și-o dispută acești tineri este Luchi, o medicinistă orgolioasă și imprevizibilă în decizii, ca toate femeile din proza lui Marin Preda. Studiul acestor pasiuni va ocupa un loc important în roman, însă, înainte de a defini psihologia individuală, prozatorul încearcă să fixeze, potrivit metodei sale, *psihologia socială* a momentului și, în acest sens, dă un număr im-



presionant de documente, face istorie pură, copiază articole din presa timpului, rezumă în chip personal conflictul dintre Garda de fier și mareșalul Antonescu, descrie scene de război și dă, după Shirer, o versiune pitorească și sugestivă a bătăliei pentru Anglia.

Toate acestea se citesc cu interes, și cei care reproșează prozatorului excesul de informații cad într-un suspect purism estetic. Totdeauna romancierul realist a pus psihologiei o ramă istorică și, întâlnind un eveniment capital (războiul), l-a descris în chip documentat pentru a justifica o stare de spirit mai generală și a determina aerul moral pe care îl respiră eroii săi. Un exemplu, pe care îl citează și Marin Preda, e Tolstoi, un altul, mai apropiat de noi, e Camil Petrescu. Ideea mai generală ce stă în centrul cărții este că nu numai istoria își selectează exponenții, ci și indivizii superiori dotați (în bine sau în rău) pot orienta într-un sens sau altul istoria. Istoria, în orice caz, nu este o zeiță fără pată, indivizi abjecți fac uneori ceea ce vor cu ea. Romancierul mărturiște a fi interesat de latura umană a acestui complicat determinism, respingînd ideea fatalității despre care Tolstoi credea că acționează și în istorie.

Astfel de reflecții, dublate de o imagistică sobră și sugestivă (exemplul păsării de baltă, care, distrugîndu-și ouăle, pregătește dispariția speței, e admirabil!), sînt numeroase și dau cărții un al doilea plan, ideologic. Marin Preda gîndește încet, dar solid, pentru el existența se înfățișează nu numai tipologic, dar și ca un fenomen dintr-o serie ce trebuie determinată. Paginile ce concentrează aceste observații deschid epica și satisfac și, separat, intelectul printr-un ce natural, prin refuzul oricărei ispite de snobism.

Acum, se poate discuta despre soarta *istoriei* în roman și se poate pune întrebarea (ea s-a și pus) dacă un romancier trebuie să concureze un istoric. Nu este, oare, posibil ca un cercetător să poată aduce, într-o carte mai bine documentată decît un roman, o viziune mai coerentă și mai profundă despre aceleași evenimente? Este, desigur, posibil ca în viitor acest fapt să se întîmple. Va scădea, atunci, interesul pentru *Delirul*? Este, iarăși, posibil ca o categorie de cititori (interesați în primul rînd de evenimentele politice) să caute studiul scris de istoricul de profesie și să ignore (sau să fie nemulțumiți) de versiunea dată de romancier. Orice este posibil în legătură cu o carte de literatură, atunci cînd ea vine în atingere cu istoria. Totuși, romancierul are față de omul de știință un avantaj ce nu poate fi neglijat: *talentul de a epiciza istoria*. Despre campania lui Napoleon în Rusia s-a scris mult și, nu este nici o îndoială, mai documentat și mai profund decît o face Tolstoi

în *Război și pace*. Romanul lui Tolstoi nu s-a învechit din această pricină, nici măcar descripția istorică, pentru că evenimentele se amestecă într-un chip atât de original cu viața intimă a personajelor, și nici *istoria*, nici *personajele* cărții nu mai pot fi înțelese în afara acestei relații.

În *Delirul*, Marin Preda dă o versiune asupra unei istorii tragice și ea rezistă (și va rezista) în măsura în care va rezista, esteticeste, romanul. Ce se poate obiecta prozatorului nu este faptul că a adus *istoria* în *roman*, ci altceva: *istoria* tinde să domine, într-un chip coplesitor uneori, *ficțiunea*. Dar *Delirul* nu este un roman încheiat și este de așteptat ca în desfășurarea ulterioară Marin Preda să pună accentul pe ficțiune, echilibrând, astfel, planurile cărții.

În forma actuală, narațiunea are câteva momente capitale și o tipologie ce se reține. Toți comentatorii cărții au remarcat prezența din nou impunătoare a *tatălui* (Ilie Moromete), mai puțin semnificația demersului său. Să revedem, pentru a fi mai clari, faptele. Un intelectual de tot tînăr părăsește satul, iese, adică, dintr-un univers și vrea să intre în altul (orașul), neavînd alte arme decît instinctul lui de adaptare. Cel care introduce pe Paul Ștefan în lumea orașului (într-o lume, altfel zis, puternic istoricizată, apropiată de epicentrul delirului!) este Ilie Moromete, filozoful armoniei rurale. Călătoria lui la oraș (a doua, a treia — nu mai știm! — descrisă de M. Preda) este memorabilă. Bătrînul țaran merge la București sub puterea unui *gînd* pe care autorul refuză să-l dezvăluie. Repetat, *gîndul* lui Moromete devine una din temele cărții și, probabil, unul din simbolurile ei profunde. Comportamentist la acest punct, Marin Preda notează doar gesturile exterioare ale personajului, atitudinea, de pildă, neliniștită și țeapănă a țaranului care încearcă să se descurce singur într-un mare oraș. Iritat de explicația evazivă pe care i-o dă cineva, Moromete se urcă decis în căruță „cu acea mișcare sigură a țaranilor care știu că ei sînt adevărații stăpîni ai lumii și nu cred că au nevoie de alții ca să trăiască.“

Paul Ștefan, care asistă la întîlnirea dintre Moromete și fiii lui, nu poate spune ce vrea, cu adevărat, tatăl și de ce natură este *gîndul* lui. El știe că bătrînul țaran avea *un gînd* pentru copiii lui așezați, precar, într-un oraș primejdios — un gînd „la care ținea cu tărie, deși indoilele îl asaltau“ — dar mai mult nu poate spune. Dealtfel, naratorul evită să descrie direct scena întîlnirii dintre tată și fii. Ea este povestită de un martor în mai multe rînduri și, prin aceste succesive reproduceri, lucrurile, în loc să se lămu-rească, se întunecă și mai mult. E la mijloc o tehnică pe care o

înțelegem mai târziu, când evenimentele se precipită și fiii țăranelui din Siliștea-Gumești intră, fără voia lor, în raza *delirului*. Din perspectiva lor, se luminează și sensul călătoriei lui Moromete și secretul *gîndului* său pentru fiii contestatari. Secretul lui Moromete este, mai întii, de ordin gospodăresc. Bătrînul țăran nu pricepe cum cineva poate să-și lase casa și curtea lui plină de animale și să se instaleze între pereții unei camere și să trăiască, astfel, izolat într-o lume necunoscută. Partea aceasta a judecății lui o cunoaștem din povestirea primei lui încercări de conciliere (*Moromeții*, II).

Tentativa de acum are și alt mobil: instinctele fine ale lui Moromete îi spun că o furtună neobișnuită se apropie și orașul nu este locul sigur unde Paraschiv, Nilă și Achim se pot adăposti. Satul este mai bine ocrotit în fața unor astfel de virtuți sociale. Inutil, fiii iau în ris eforturile tatălui și scena discuției dintre cei patru este de mare subtilitate epică.

Penetrația în noua istorie se face în prezența și sub semnul lui Ilie Moromete. Conducînd la porțile orașului pe Paul Ștefan, el devine involuntar un agent al timpului nerăbdător și tot el îi tulbură ritmul încercînd să-și recupereze fiii, să-i readucă în spațiul securizant de la Siliștea-Gumești.

Ce urmează e în mai mică legătură cu familia Moromeților. Noua generație nu ocupă un loc central în carte. Prezența lor episodică vrea să ilustreze un fenomen de infiltrație țărănească în lumea orașului, să exprime o neîncredere structurală în *eveniment*. Prozatorul se folosește, totuși, de ei pentru a observa și din direcția păturilor umile viața agitată a Capitalei. Nilă e portar într-un bloc, vede și aude multe. Paraschiv e sudor la „Ateliere“ și strînge bani să-și facă o casă în Colentina. Achim pătrunde, prin căsătorie, în lumea muncitorească și, concentrat la secția de transporturi militare, va cutreiera în timpul războiului țara de la un capăt la altul. Achim va fi *spionul* naratorului. Ceva din mentalitatea bătrînului Moromete față de fiii săi răzbate în această strategie față de personaje. Ca și acela, romancierul nu-și cruță personajele, le trimite mereu „la muncă“, el rezervîndu-și dreptul de a contempla cerul evenimentelor. Paraschiv, Nilă și Achim sînt niște spioni mărunți, ca și Megherel, omul „chemat“ de legionari, martorul (și complicele) atrocităților de la Jilava. Sînt în *Delirul* și personaje mai bine plasate. Niki Dumitrescu, de pildă, cel care introduce pe Paul Ștefan în lumea presei și, involuntar, agentul lui sentimental (în familia acestuia va cunoaște pe Luchi). Niki va deschide ochii tînărului ziarist asupra *legii* ce se ascunde în spatele evenimentelor politice.

Sursa cea mai importantă în roman rămâne observația directă a realității. Paul Ștefan participă la evenimente, trăiește el însuși experiențe capitale, cartea începe, de la un punct, să fie acaparată de problemele lui. Acestea sînt de ordin politic și sentimental, *Delirul* împletind formula romanului politic cu analiza vieții pasionale a eroului. Paul Ștefan vine la oraș să se „arănească”, să-și facă, adică, un rost, plecînd din sat cu două amintiri grele. Amintirile (uciderea lui Dumitru lui Nae de către legionari și noaptea de dragoste cu o tinăără țărăncă, Ioana) sînt, de fapt, *temele* vieții lui și, prin amplificare, devin *temele* mari ale romanului. Căci *politica și iubirea* stăpînesc destinul acestui intelectual abia ieșit din adolescență. Prin extindere, problemele lui Paul Ștefan devin problemele unei generații silite, de la început, să opteze și să caute în viața sentimentală cu ardoare o împlinire (recuperare) morală. Paul Ștefan, Adrian Popescu, Luchi, Niki Dumitrescu, dr. Spurcaci au un aer comun, ceva îi unește, sentimentul, în primul rînd, al unei amenințări obscure. Presimțirea primejdiei radicalizează opiniile și sentimentele. Paul Ștefan e, la început, norocos. Minat de un instinct sigur și cu o putere care vine din înconștiența lui tinerească abordează direct pe directorul unui mare cotidian, Grigore Patriciu, și cîștigă, fără a mai trece, ca eroii balzacieni, prin coridorul servituților. Tinăurul din Siliștea-Gumești se instalează în redacția ziarului *Ziua*, excelent post de observație a realității politice a vremii. De aici firele duc spre cercurile dominante (generalul Antonescu și cei din jurul lui), spre *paiatele*, cum le zice prozatorul, care au acaparat și paralizat voința multora. Marin Preda scrie, întii, istoria celor ce decid în istorie, apoi istoria celor ce suportă presiunea istoriei, fixînd între cele două planuri destinul acestui tinăur ziarist, animat de o mare curiozitate și cu o dorință remarcabilă de a trăi evenimentul în sensul mai degrabă al eroilor lui Malraux. Existența este pentru Paul Ștefan o experiență, iar istoria — un mecanism secret ce trebuie cunoscut, judecat. Nici un fenomen nu este atît de complicat pentru a nu fi înțeles. A ști este obsesia (și vocația) acestui fiu de țăran intrat, fără complexe de alt ordin, într-o istorie imposibilă. Ascendentul lui față de Adrian Popescu, Niki Dumitrescu etc., oameni cu un intelect mai fin, dar mai complicat, vine din știința de a simplifica tactic niște fenomene ce, altfel, l-ar năuci. *A merge la țintă* — notează prozatorul — *este înzestrarea lui*. Două sînt, în fapt, însușirile acestui personaj: spiritul practic (realismul) și capacitatea de a trăi interior (*bui măceala lui ciclică*). Paul Ștefan vede rapid și profund, apoi privirea lui se golește de orice

semnificație exterioară. E semnul că viața se retrage în interior, iar gândurile se desfășoară pe alt plan. Simptom, dealtfel, cunoscut în tipologia predistă, Ilie Moromete, fiul său Niculae, iar acum nepotul, Paul Ștefan, trec deseori prin momente de *uitare*. În astfel de clipe ei *se uită*, dar *nu văd*, au *privire*, dar n-au *vedere*. Fenomenul invers, intrat și el în tehnica moromețiană, este intensificarea *vederii*. O deschidere enormă a ochiului, ieșit din somnul interior, spre obiectele dinafară. Chestiunea poate fi urmărită în toate cărțile lui Marin Preda.

Ca personaj literar, Paul Ștefan se definește mai ales prin viața lui sentimentală. Cariera socială este un pretext pentru prozator de a înfățișa un mediu și a pune cu acuitate probleme de ordin istoric. Iubirea pentru Luchi îi dezvăluie complexitatea morală. Invitat de secretarul de redacție, proaspătul jurnalist intră în familia Dumitrescu, unde cunoaște pe Luchi, femeie voluntară și capricioasă, anturată de doi tineri intelectuali, unul ziarist, Adrian Popescu, altul medic, Spurcaci. O veche rivalitate și totodată o veche prietenie leagă pe cei doi, sub supravegherea și încurajarea medicinistei care, în ciuda aparențelor, se dovedește a fi o ființă inocentă. Ulterior aflăm că Luchi fusese la un pas de căsătoria cu doctorul Spurcaci, preferat pentru sentimentul de stabilitate pe care îl inspiră. Logodna s-a stricat datorită intrigii celui alt concurent, Adrian Popescu, (care mărturisește a fi avut legături intime cu Luchi), scuzat în intervenția lui neloială de pasiunea autentică pe care o are pentru fată. Conflictul este pe cale de a se aplată, cei doi, în orice caz, frecventează din nou pe Luchi și caută, separat, a-i obține deciziunea. Medicinista se simte fericită în compania acestor bărbați inteligenți și evită să ia o hotărâre. Adrian Popescu este subtil, ingenios, întâlnirea cu el este o sărbătoare. Spurcaci are un spirit mai precis, personalitatea lui respiră forță și echilibru. Li se alătură Paul Ștefan, care, mai norocos decât cei doi, câștigă repede simpatia fetei și chiar mai mult decât atât. Inteligenta, imprevizibila Luchi este, erotic, o neștiutoare și, din motive ce se vor lămuri mai târziu, se dăruie tinărului ziarist, după care, jignită și înspăimântată de fapta ei, evită să-l mai vadă.

Paul Ștefan trece prin mai multe stări, la început este uluit de hotărârea fetei de a-l alege pe el, apoi, căzând într-unul din momentele lui de uitare, buimăceală, ignorează pe orgolioasa studentă. Revederea este o revelație și, îndrăgostit de-a binelea de Luchi, ziaristul pleacă pe front (trimis de ziar în calitate de corespondent), unde descoperă realitatea neînchipuit de aspră, neeroică, a războiului. Trimite articole ce-i sint, fără să știe, mutilate, puse în acord

cu ideologia oficială. Are și la propriu și la figurat un șoc ce nu dispare nici când se întoarce în București. Luchi („singurul lucru sigur pe această lume“) îl părăsise. Doctorul Spurcaci, prezent la întâlnirea dintre Luchi și Paul Ștefan, dă acestuia o lecție dură de morală citadină. Tăcutul, manieratul medic, izbucnește isteric și, punând problema sociologic, se arată inspăimântat și furios de penetrația elementului rural în lumea urbană: „Vă cunosc pe toți din facultate, *les culs terreux*, nu știți decît să rînjiți cu dinții voștri lați, plini de mămăligă, și să trageți sfori. Vă luați examenele vînzînd perechi de boi ca să compromiteți toate profesiunile nobile: medicina, arhitectura, învățămîntul. De fiecare dată cînd orașele înfloresc, dați năvală, le luați cu asalt, căutați drumurile de intrare cele mai potrivite și atacați direct în familiile noastre și toată civilizația cetății se degradează. [...] Voi nu sinteți adevărații țărani, care au dat atîtea valori, adevărații țărani nu arată așa ca tine, încolțit și incapabil să mai scoți un cuvînt așa cum arăți tu în clipa de față, un adevărat țăran s-ar fi ridicat imediat și, demn, ar fi părăsit imediat scena. Ce mai aștepți? Afară!“

Fericirea lui Paul Ștefan a fost, și pe un plan și pe celălalt, scurtă, istoria, care se arătase binevoitoare cu el, se dovedește a fi acum necruțătoare. Debutul lui ca jurnalist fusese un eșec (spiritual), dragostea pentru Luchi se încheie brutal, sub privirea poruncitoare și „albită“ a doctorului Spurcaci, nesigur, nici acesta, de succes pentru că, surprinsă de grosolănia medicului, Luchi îl alungă. Cartea se încheie în acest mod indecis.

Din elementele epice de pînă acum două personaje se impun: Luchi și Adrian Popescu. Luchi face parte, ca și Constanța, Simina etc., dintr-o familie psihologică diferențiată prin cîteva trăsături de tipologia feminină tradițională. Voluntară, orgolioasă, cu decizii rapide și accese puternice de demnitate, femeia din proza lui Marin Preda nu aspiră, totuși, ca atîtea femei din literatura română, la un ideal masculin, nu sînt, altfel zis, ambițioase și nu-și pun instinctele în slujba puterii. Nu acceptă, pe de altă parte, condiția de victimă (altă variantă tradițională). Dragostea este pentru ele un mod de existență, și a iubi un bărbat este a-i ocroti destinul. „Ce rost are o muiere dacă nu poate să facă nimic pentru un bărbat?“ se întreabă Ioana, țărancă tînără din Siliștea-Gumești, care aflînd că băiatul pe care îl iubește în tăcere pleacă din sat, îl cheamă să-și petreacă noaptea cu ea (scenă erotică antologică!). Femeia are dealtfel inițiativă în proza lui M. Preda. Ioana, Luchi fac cu o nerușinată inocență primul pas. Lipsește din acest gest orice urmă de umilință. Criza de demnitate urmează aproape inevitabil

după o inițiativă riscantă. Simina, Luchi se supără des; jignite, ele devin intratabile. Marin Preda este, nu mai încapе încoială, un analist foarte fin al psihologiei feminine, unul dintre cei mai pătrunzători pe care i-a dat proza românească.

Remarcabil este și portretul moral al lui Adrian Popescu, asemănător cu acela al doctului Munteanu din *Risipitorii*. Ca și acela, ziaristul trăiește un complex, însă avertizat de critică, prozatorul își pune personajul să respire singur ideea complexului oedipian. Obsesia lui n-ar fi mama, ci tatăl, pe care vrea să-l ajungă, fără a reuși. Face lucruri pe care nu le agreează pentru a câștiga în ochii mamei locul pe care îl deținuse, în stimă, tatăl. Însă tocmai această stăruință de a fi la fel indică (ipoteza este pur speculativă) o obsesie profundă... Adrian e un mitoman, adevărul se unește la el cu minciuna, intriga cu un sentiment teribil al riscului. Urăște structural pe legionari pentru că aceștia vor să golească pe om de vise și, fără vise, individul este o biată creatură la îndemna fiarelor... Are cultul prieteniei, și pe Luchi o cucerește prin numeroase semne de devotament amical. Răul pe care îl face și de care este obsedat nu-i stăpânește totuși ființa. Aliajul acesta între urit și frumos nu-i pe placul studentei, căci, se întrebă ea, „la ce bun că un om se dovedește capabil de cel mai frumos gest, dar și de cel mai urit?“ Însă confuzia de planuri este un semn al epocii, și Marin Preda a avut, indiscutabil, o intuiție excepțională creînd acest personaj, în care tragicul trăiește la un loc cu mistificația. *Delirul* este și pe această latură o carte substanțială.

*Viața ca o pradă* (1977) nu este propriu-zis o carte de memorii, nu este nici un roman de formație, cum l-au socotit unii comentatori. Un număr de pagini reconstituie debutul literar al autorului: amintiri, portrete de scriitori cunoscuți, evocare a atmosferei cultural-politice de la începutul deceniului al V-lea, experiențe de lectură etc. Altele (nu puține) intră în sfera literaturii de ficțiune: mici narațiuni ce pot fi citite independent, eu (naratorul) părînd a fi un personaj ca oricare altul.

*Viața ca o pradă* este și un jurnal, în sensul *Cuvintelor* lui Jean-Paul Sartre, despre nașterea și criza vocației literare. Acest aspect este, de altfel, esențial și neobișnuit în literatura noastră. Prin alte aspecte, cartea lui Marin Preda poate fi apropiată și de formula lui Gide din *Jurnalul „Falsificatorilor de bani“*, o prelungire a literaturii în conștiința individuală și a tipologiei livrestii în viață. Prozatorul vorbește despre personajele din cărțile sale anterioare

(Nilă, Ilie-Paraschiv, Gheorghe, „omul chemat“ din *Delirul*, Megherel etc.) ca de niște indivizi cu o stare civilă precisă și reia la persoana întâi scene pe care le-a narat înainte, indirect, în opera de ficțiune. Trecerea de la universul livresc la universul existențial se face fără nici o pregătire specială. Prozatorul este sigur de complicitatea și de puterea de înțelegere a cititorului său: fratele Nilă, portarul unui bloc de pe C.A. Rosetti, nu este altul decît personajul din *Morometii* și *Delirul*. Greoi, cu fruntea groasă și pururi încrunțată, ca și cînd destinul întregii lumi s-ar sprijini pe ea, omul se plimbă cu aceleași gesturi și trece prin aceleași evenimente, și în romanele citate, și în confesiunea autobiografică de acum. Marin Preda nu spune în nici un loc: fiți atenți că Nilă de aici, fratele meu, este prototipul personajului din cărțile mele! Nu simte nevoia unei justificări.

Această confuzie voită de planuri dă cititorului sentimentul că faptele s-au petrecut întocmai în creația literară și în viață. Rar caz de identificare între literatura și existența biografică a creatorului. Am putea numi *Viața ca o pradă*, din toate aceste pricini, un roman-indirect (ca *Șantier* al lui Mircea Eliade), unde personajele, după ce au trăit o dată ca ficțiuni, mai vin a doua oară în fața ochilor noștri ca indivizi reali, identificabili, într-o nouă narațiune ce își propune să deconspire literatura în umbra căreia a crescut. Nu reușește însă decît s-o întărească, să-i dea girul autenticității documentare, după ce a avut girul autenticității estetice.

Cartea a avut succes (de public și de critică) și este explicabil de ce. Asemenea scrieri plac din motive diferite. Unii sînt interesați de biografia autorului, alții vor să afle lucruri noi despre cărțile sale. Preda vine, prin structura specială a cărții lui, în întîmpinarea tuturor.

Pentru criticul literar, *Viața ca o pradă* este, dincolo de plăcerea lecturii, un prilej de a-și verifica intuițiile. Cînd un mare scriitor vorbește de cărțile și despre vocația lui literară, multe uși se deschid sau se închid în fața imaginației critice. Și Marin Preda nu ne dezamăgește așteptările. Îi regăsim, întii, tonul autoritar din *Imposibila întoarcere* și *Convorbiri cu Florin Mugur*: subiectiv, totuși nu imperios, gălăgios subiectiv, tonul unui spirit implicat în marile probleme ale istoriei contemporane, suficient de detașat însă pentru a le îmbrățișa cu o privire totalizantă, clasificatoare. Cu un pas în urma evenimentelor pentru a le putea judeca mai bine, încrezător în valorile morale, necruțător cu formele abjecției umane. Ton superior ironic care ferește confesiunea de *poezia lucrurilor ce mor*, prezentă, de regulă, în memorii.



*Viața ca o pradă* începe cu faptele petrecute în planul existenței (deșteptarea conștiinței individuale în mijlocul familiei) și dezbate în primele capitole o temă ce a intrat și în epica propriu-zisă: *despărțirea de familie*, evadarea din lumea țărănească. Despărțirea de familie este, în primul rînd, despărțirea de părintele autoritar. Mitul paternității, pe care l-am semnalat în mai multe rînduri în cărțile lui Marin Preda, este reluat, aici, din alt unghi. Tatăl mai apare o dată mișcîndu-se, stîngaci, în hainele unui mare personaj. *Moromețianismul* a devenit (*ca donquijotismul, bovarismul*) o atitudine umană determinabilă, un stil de existență. După ce a creat un concept moral prin opera lui literară, Marin Preda îl identifică, acum, în sfera vieții obișnuite. Tatăl real al prozatorului are toate atributele mitului literar pe care, în veșmintele ficțiunii, l-a creat. Glasul lui este, ca și acela al lui Ilie Moromete, cînd „împiedicat“, cînd gros, autoritar sau sfișietor ironic. Fiul real nu-și ascunde uimirea față de capacitatea tatălui de a crea, din orice povestire, un spectacol verbal: „Cum o spunea, asta era uluitor“. Am mai auzit, de două ori cel puțin, această replică (în *Moromeții* și *Delirul*). Viața începe să imite literatura.

Scena despărțirii Fiului de Tatăl său este, și în *Viața ca o pradă*, admirabilă. Discuția pregătitoare are loc pe drumul ce duce din sau spre gară. De observat că dialogurile hotărîtoare dintre Tată și Fiu au loc, în literatura lui Preda, în timpul unei călătorii și, de regulă, Fiul ia în ris vorbele grave ale părintelui. Scena se repetă: tatăl hotărăște să-și ia mîna de pe umărul tînarului de 18 ani și, ezitînd să-i spună direct ceea ce gîndește, începe pe ocolite. Matei Călărășu folosește strategia lui Ilie Moromete:

„— Domnule, începu el, te duci la București...

Și tăcu vreme îndelungată. Nu eram atent la el, dar nu eram nici neliniștit. Nu credeam în adevărul evenimentelor care se petreceau, așa cum nu credeam în lucrurile nefirești. Acest sentiment de neîncredere care mi se năștea în conștiință în acea toamnă era adînc și cu anii a devenit foarte stabil și m-a eliberat pentru multă vreme de presiunea timpului tragic... Răsturnări nefirești... puteau avea o durată... nu puteau avea viitor [...]

— Te duci la București... reluă tata.

Și cîu o insistență cu care vocea sa groasă se ferea să mă sperie, dar nu șovăia să mă facă totuși să înțeleg că începînd din clipele acelea mă aflam pe un drum pe care urma să merg singur, începu să-mi spună că mai mult decît făcuse pentru mine pînă atunci nu mai putea, că el de bani nu mai avea cum să facă rost; chiar atunci cînd mă însoțea să mă urc în tren nu avea să-mi dea nici un leu, nu avea, înțelegeam sau nu înțelegeam?!

— Bă, tu auzi ce spun eu aicea?!

Nu auzeam. Adică auzeam, dar nu înțelegeam.“

Marin Preda anunțase, într-o carte anterioară, că a descoperit *tema autorului*. A descoperit-o, desigur, dar constatăm că tema nu mai poate fi exprimată în afara unei mitologii literare. Vorbind, la modul propriu, despre sine, prozatorul nu-și mai poate sau nu mai vrea să-și gândească existența în afara mitologiei pe care a creat-o. El însuși începe să se comporte și, indirect, să se observe ca un personaj. Însă, observându-se, spune lucruri interesante despre ceea ce, cu o formulă veche și pretențioasă, se poate numi *psihologia creației*.

În *Viața ca o pradă* este vorba mai ales de apariția interesului pentru literatură și despre fatalele vicisitudini ale debutantului. Notațiile sînt colorate. Tînărul, amenințat de mizerie, sună la ușa unui scriitor-ministru (Nichifor Crainic), și scriitorul se poartă lamentabil. Același tînăr citește cartea autobiografică a unui editor și, încurajat de promisiunile de acolo, caută pe editorul care izbutise în viață. Deziluzie totală! Editorul, bine instalat, nu mai este dispus să încurajeze alte destine. Naratorul (devenit propriul său erou literar) află de existența unui tînăr cerc literar („Albatros“) și, după oarecare vreme, dă de urma liderului, un băiat, ca și el, de 20 de ani. Este Geo Dumitrescu. Cartea intră, cu acest detaliu, în atmosfera literară a momentului. Cîteva portrete sînt memorabile (Miron Radu Paraschivescu, Ion Caraion, Sergiu Filerot, poetul comunist de la Statistică), scenele au savoare, discuțiile cu M.R.P., legendarul, de acum, M.R.P., sînt edificatoare pentru preocupările unei generații. Marin Preda dă o *istorie* verosimilă a generației pe care, mai tîrziu, noi am numit-o *generația pierdută*. Indirect, se configurează în aceste pagini evocatoare și alte două motive: experiența lecturii și experiența erotică, ambele esențiale pentru biografia unui creator. Ce selectează, ce înțelege un spirit de 20 de ani, el însuși obsedat de literatură, dornic, în orice caz, să scrie? Marin Preda citește pe Dostoievski și Tolstoi, fascinat de ultimul, dar urmîndu-l, în propria creație, pe cel dinții. Parcurge pe nerăsuflăte *Vocea subterană* și, la urmă, i se face rău și vomită. La recomandarea lui M.R.P., citește și pe Nietzsche, și filozoful *supraomului* nu-i place. Îl plictisese nota oraculară și furia filozofului contra moralei raționale. *Trageți împotriva moralei* nu-i o propoziție convenabilă pentru cine a crescut în cultul valorilor morale țărănești.

Notațiile acestea au sinceritatea (și naivitatea) vîrstei. Tocmai de aceea și sînt interesante: nu ne interesează atît justetea comentariului, cît modul personal al unui creator, aflat în faza de forma-

ție, în a primi ideile culturii. Aventura lecturii intră în aventura conștiinței sale. Și nu în ultimul rând!... În privința erosului, Marin Preda nu are obișnuita rețineră a memorialistului. În felul lui Hemingway din *Sărbătoare continuă* el povestește ceea ce i se întâmplă pe acest plan. Prozatorul american nu ezită să spună ce face în cameră cu tinăra lui soție după ce stinge lumina. Proverbiala perdea nu mai este trasă peste scenele intime. Marin Preda nu împinge atât de departe cruzimea confesiunii: relatează doar lui M.R.P., insetat de asemenea fapte, o scenă de dragoste cu o misterioasă opticiană, ferindu-se să dea amănunte. Scena este, epic vorbind, excelentă. Cel care iese mai luminat pe dinăuntru din asemenea relații este nu naratorul (eroul) aventurii, ci ascultătorul: Miron Radu Paraschivescu, cu simțurile și fantezia pururi inflamate, cu o mare dorință de acaparare pe acest plan.

Însă *Viața ca o pradă* împinge aventura conștiinței și spre altă zonă, și aceasta mi se pare a fi cea mai originală și mai profundă. Este zona (problematica, angoasa) talentului care se formează și redebutează cu un mare efort. Cartea are, din acest punct de vedere, un scenariu simplu. Retras la Sinaia să scrie o carte, autorul vede că nu poate să scrie nimic. Despre ce să scrie? Și narează despre ceea ce n-ar trebui (sau nu poate) să scrie: despre familie, copilărie, școală, despre generația sa etc. Meditația în jurul nepuținței de a scrie îl face să scrie, pînă la urmă, jurnalul unui scriitor care așteaptă revelația unei mari teme literare.

Așteptarea temei duce gîndul spre o interogație fundamentală: originile și natura specială a vocației. Nu se poate imagina o întrebare mai dificilă pentru un creator, pentru că, voind să răspundă, el trebuie să vorbească despre ceva unic, irepetabil, ca și secretul care prezidează nașterea ființei umane. Nici o explicație nu concordă cu alta, pentru că totdeauna alte elemente împing viața unui tînăr spre un mare destin artistic. Un creator autentic trebuie să ajungă, într-o zi, în fața acestei interogații. Marin Preda se pregătește de mult să dea o justificare vocației sale epice, totdeauna cu sentimentul că n-a spus totul, n-a mers pînă la capăt. În *Imposibila întoarcere*, în *Convorbiri*... el coboară spre rădăcinile acestui misterios fenomen, în romane dă indirect (totdeauna cînd este vorba de figura tutelară a Tatălui) o sugestie despre darul neobișnuit de a *spune*. Înțelegem că pentru Marin Preda cuvîntul este poarta care duce spre secretul creației. O confirmă limpede în *Viața ca o pradă* în niște pagini superior eseistice: „Am devenit scriitor descoperind treptat forța lui magică [...]. Cînd am înțeles că eu și natura n-aveam o soartă comună, că adică eu voi dispărea în cele din urmă și ea va rămîne, am văzut-o și a început să-mi

placă, dar nu pentru că era frumoasă, ci pentru că va dăinui și, așa cum m-am născut eu, avînd multă vreme fiorul eternității, se vor naște și alții și o vor vedea ca și mine. Animalele, în afară de cai, nu-mi vorbeau nici ele, căci mugetul sau behăitul lor nu-mi spunea decît că le e foame sau sete sau că trebuiau date la taur. Vîntul, vijelia, trăsnetul, zăpezile nu-mi dădeau un fior cosmic, mi-erău familiare. Nu mă contopeam cu ploile, să cadă apa peste mine și eu să stau sub ea și să gîndesc că sînt fiul naturii, cu nimic deosebit de animale și păsări, de peștii din baltă și rața sălbatică... Nu credeam că pămîntul e în mod egal al meu și al lupoaicii din pădure... Singurul lucru care mă făcea să rămîn mut de fascinație era cuvîntul rostit de oameni.“ Jean-Paul Sartre mărturisește că a ajuns la literatură imitînd (pentru plăcerea celor mari) literatura. Marin Preda se apropie de literatură sub puterea de fascinație a cuvîntului. *Auzul* îl făcuse să înțeleagă că există. *Forța cuvîntului* îl împinge spre literatură și-l face scriitor.

Marin Preda nu are, de la început și nici mai tîrziu, în chip expres, nici una din formele vizibile, scilicitoare, ale talentului literar. Nu are *greață*, ca Sartre, de literatură, dar nici nu se dă în vînt după calitățile pe care le reclamă, de obicei, scriitorul. Cînd un coleg îi atrage atenția asupra felului cum respiră munții majestuoși și arată cu mîna în depărtare, spre orizonturi nedefinite, prozatorul ridică din umeri: vede, „ei și?“... „N-aveam însă nici fiorul cosmic, nici geologic, mie îmi plăcea cîmpia, pe care adesea o visam...“

Un amănunt privitor la destinul operei atrage atenția în acest jurnal. Este vorba de schița *Salcîmul*, publicată în *Timpul*, în vremea războiului, și neinclusă, din motive pe care nici autorul nu știe să le explice, în volumul *Întîlnirea din pămînturi*. După mulți ani, în așteptarea marii teme, prozatorul se gîndește la schița uitată în paginile unui cotidian și atunci ceva se luminează în mintea lui: „Salcîmul acela trebuia ferit, era ceva de preț, intim, care putea fi ucis într-o carte de nuvele [...] Salcîmul era însă un cod care nu trebuia divulgat...“ Codul duce spre familia pe care o părăsise și spre *nepăsarea* care se instaurase în sufletul tatălui său. „Ce se întîmplase?“ Ca să răspundă, Marin Preda scrie *Moromeții*. Scriitorul află, în sfîrșit, marea temă, după ce îndepărtase din imaginația lui numeroase altele. Îndepărtarea n-a fost însă decît o conservare a lor, o aminare pentru alt timp epic. După trei decenii, temele revin într-o carte (cea de față) ce vorbește despre dificultățile creației. Simbolul ei *manifest* este explicat de autor în următoarele fraze:

„Intențiile mele asaltau din toate părțile viața pe care o cunoscușem pînă atunci fără să reușesc să intru în miezul ei. Imagini grotești îmi reveneau în minte. Văzusem odată un cal mort într-o văgăună, cu o grămadă de cățelandri schelălăind de foame și de neputință care se repezeau în el să-l sfirtece. Dar de oriunde îl apucau, nu reușeau nimic, calul rezista. Iși înfigeau dinții în burtă, în pulpe, în spinare, se propteau în picioare bițind din cap și scheunind. Prima îmbucătură, care ar fi deschis drumul celorlalți, le scăpa. De unde? Din ce loc? Am stat mult să-i văd ce fac și mă uitam la ei rîzînd. Nu era printre ei nici unul bătrîn și experimentat care să-i învețe. Desigur, viața nu e un cal mort, dar e, pentru un scriitor tînăr, o pradă care nu cedează dacã nu știi de unde s-o apuci.“

Simbolul *latent*, codul secret al operei trebuie să-l descoperim noi, la lectură. El ne deschide (dar numai pe jumătate) o fereastră spre începuturile misterioase ale creației. Vorbînd despre ele, Marin Preda este asaltat din toate părțile de imaginația sa epică. Dintr-o confesiune despre originile creației, cartea este pe punctul de a deveni un tulburător roman despre neliniștea care precede scrierea unui mare roman.

### III. PROZA DE ANALIZĂ

NICOLAE BREBAN

După ce a publicat în reviste câteva schițe și nuvele care n-au convins, N. Breban s-a impus numai decît prin *Francisca* (1965), roman de aproape 600 de pagini, stufos, dens, cu o structură ce rezultă din combinația mai multor metode narative. Una este aceea, tradițională, a prezentării unui mediu din punctul de vedere al unui personaj (în cazul de față, o fată de 20 de ani). Alta, veche și ea, utilizează ficțiunea naratorului care comentează liber evenimentele. Nou și neobișnuit prin proporțiile lui este eseul sub forma reflecției morale și sociale, introdus în toate straturile și la toate nivelurile narațiunii. Prozatorul se substituie curent personajelor, dezvoltă teorii în numele lor, realizează, pe scurt, acel *transfer* autor-personaj care nu intră în prevederile romancierului obiectiv, impersonal.

Romanul cuprinde două planuri cu o slabă legătură între ele. *Francisca*, o felceriță tînără care lucrează într-o uzină, povestește prietenului său, Chilian, activist social, copilăria ei și desprinderea din clasa din care face parte: mica burghezie ardeleană. E primul nivel al narațiunii și cel mai important sub aspect estetic. Al doilea înfățișează mediul uzinei de azi și are în centrul lui pe Cupșa, țaran ardelean intrat cu inerții vechi într-o realitate socială nouă. Agentul de legătură între aceste narațiuni paralele este Chilian, cel mai puțin realizat, altfel, din punct de vedere literar. Chilian cunoaște pe *Francisca* și dragostea dintre ei este împiedicată să se manifeste normal din cauza firilor lor puternice. Ei provin din medii diferite și deosebirea de mentalități (există în subtext și această sugestie!) se manifestă și în viața afectivă. În gros limbaj sociologic, *Francisca* este o *burgheză* ruptă de clasa ei, energică și orgolioasă, cu crize, din cînd în cînd, de intelectualism, hotărîtă, oricum, să se detașeze definitiv (un fel de *bovarism* pe dos!) din lumea din care a ieșit. Chilian este un proletar cu oroare de complicații, ambiguități. El are câteva idei sigure

și acționează în virtutea lor. Pentru Francisca, el este un semn al societății în care vrea să intre și confesiunea ei lungă are o valoare terapeutică. Povestind, ea retrăiește (reconstituie) *ruptura* de care sintem avizați de la primele rinduri și, retrăind, ea se eliberează. Înainte de a fi un bărbat iubit, dorit, Chilian este un duhovnic. Accentul în carte nu cade, totuși, pe drama acestei fete ce suferă de un fel de boală a lucidității, ci pe descrierea unei clase sociale în timpul și după un eveniment capital: războiul.

Nu este cu totul nou în proză cazul personajului care intră în conflict cu familia. Literatura modernă e plină de copii care nu se înțeleg cu părinții și de indivizi care își detestă clasa. Cazul Franciscăi (oarecare sugestii din Sartre și Simone de Beauvoir sînt vizibile!) surprinde prin precocitatea și vehemența criticii. Surprinde, de asemenea, viziunea ei de clasă foarte precisă, exprimată într-un limbaj de manual de economie politică. Felcerița vorbește de „caracterul burghez contractual al căsătoriei părinților“, de „școala lucidității relațiilor sociale“, de „orbita convențională a moralei mic-burgheze“, de „acea forță uriașă de a stoarce plusvaloarea“ etc., însă, de dăm deoparte aceste clișee, aflăm o analiză fină a destrămării unei clase de veche tradiție. Tatăl, Cornel Mănescu, pe care Francisca îl detestă în chip special, este un preot fără personalitate, căsătorit în chip avantajos cu nepoata episcopului local, o femeie frumoasă și energică. Ei formează un cuplu (un prim cuplu, vor fi și altele în carte, căci N. Breban observă indivizii nu separat, ci totdeauna în *cupluri!*) nepotrivit, mediocru. Lîngă părinți, cele două surori mai mari, Cecilia și Maria, lipsite și ele de personalitate, dominate de mamă (în literatura lui N. Breban mama este totdeauna superioară fiicei, și eroul, de regulă tînăr, oscilează între ele, aspirînd la grațiile mamei pentru a se consola la urmă cu cele ale fiicei). Împreună cu tatăl, ele constituie ramura nereușită, mediocră (autorul zice *lîncedă*) a familiei. Familia trăiește liniștit, în spiritul convențiilor sociale, întreține prietenii profitabile, primește și reîntoarce vizite, se ocupă de educația copiilor (nu lipsesc lecțiile de pian). Pe această *însulă* apare însă Penescu, om politic din Capitală, spirit rafinat și puternic în același timp, care subjugă întreaga familie. În prezența lui, mama se *preface*, își schimbă firea, din rece, solemnă, energică devine tandră, visătoare, feminină. Transformarea nu scapă ochiului nemilos al Franciscăi, îndrăgostită și ea de Penescu. Penescu face curte Mariei, una din fiice, dar numai pentru a masca pasiunea lui pentru mamă. Cuplul Penescu-Ana (e numele mamei) nu se constituie (două energii care se resping), dar grăbește constituirea altuia: Petrașcu—Ana. Dibaci,

Penescu ocrotește acest început de iubire, apoi atacă din nou, lăsînd manierele deoparte. Inutil, preoteasa rezistă și, înainte de a se retrage, Penescu ține acest discurs cinic și profetic: „Eu fac ce vreau, eu sînt puternic și lucid, cunosc florile lumii și le pot rupe, le pot stăpîni. Aceasta e răsplata pentru viața infernală pe care o duc, dreptul de a lua ceea ce vreau să iau mi s-a dat mie în schimbul acestui blestem cu care m-am născut de a fi supradotat, de a fi clarvăzător într-o lume mincinoasă și absurdă. Eu trăiesc pentru voi toți coșmarul acestei lumi, strigă el deodată ațîțat, neînfrinat, eu mă zbat pentru milioane de imbecili în chinurile acestui iad prin care voi treceți cu un zîmbet prostesc și nesimțitor pe buze, eu plătesc pentru voi toți, singele meu curge în valuri grozave plătiînd nu numai neînsemnata mea viață, dar și viețile voastre, miile, milioanele, voi, nesimțitorilor, nemernicilor, imbecililor, dobitoacelor...”

Mai fericit este cuplul Petrașcu—Ana Mănescu. Aceștia cumpără o moară veche și pun pe picioare o afacere rentabilă, paravan pentru marea lor dragoste. Devin, la propriu, morari, cară șaci, curăță pietrele, caută clienți, situație oarecum nepotrivită pentru locul pe care îl ocupă în societate: Petrașcu este preot, iar Ana Mănescu, nepoată de episcop și soție de preot. Opinia publică nu se scandalizează însă și cuplul prosperă, sub ochii înțelegători ai soțului și ai soției (Petrașcu este și el însurat, tată de copii). Un proiect de extindere activează însă pe adormitul Mănescu și tihna celor doi morari îndrăgostiți este în primejdie. El trece la cirna întreprinderii, face investiții curajoase, dovedește ambiție, cruzime, șiretenie — calități necesare în afaceri. Mănescu este o „unealtă a împrejurărilor”, și împrejurările dezlănțuie în el energii necunoscute. Se rupe de vechiul lui caracter, dovedind o lăcomie vulgară. Moare trivial în urma unui accident de mașină, prilej pentru Francisca de a face noi reflecții severe despre lumea în care se formase și care se pregătea să dispară în acest chip lipsit de glorie (ultimele evenimente la care se referă romanul sînt din jurul anilor 1948—1950).

Ce se reține din această confesiune este, mai întîi, imaginea unui mediu ce a intrat și altă dată în literatură, cu o tipologie specifică. E vorba de mica burghezie, clasă pozitivă, întreprinzătoare în literatura lui Slavici și Rebreanu, surprinsă acum în momentul destrămării ei. Ana Mănescu și Penescu sînt, în această lume de teologi, oameni politici, profesori provinciali, burghezi lacomi și vicleni, figurile cele mai vii. Penescu e un caracter tare (există la N. Breban o fascinație a forței!), însă, ca eroii lui Dostoievski, trece prin crize de slăbiciune. Cînd este respins de Ana



Mănescu, dă dovadă de un brutal orgoliu, apoi izbucnește în plins și se tăvăleşte, ca apucat, în iarbă. Nicolae Breban nu zugrăvește propriu-zis *tipuri*, cât *energii și moliciuni* umane. Pentru el indivizii sînt de două feluri: *puternici și slabi*. Evenimentele pot provoca treceri dintr-o categorie în alta, dislocînd unitatea unui mediu (cazul lui Cornel Mănescu). *Francisca* este, din acest punct de vedere, un roman al *energilor înfrînte*.

În celălalt plan al cărții, e vorba tot de trezirea, sub forța împrejurărilor, a unei energii neobișnuite. Cupșa, țaran de peste munți, venit la București să cîștige bani, e trimis de Chilian la o școală de calificare și, în mai puțin de doi ani, învață două meserii. Este bănuitor și șiret (vrea să profite de protecția pe care i-o arată Chilian), se teme de cei cu care lucrează, disprețuindu-i (sînt „proști-de-a-nume!“) în clipa în care descoperă că aceștia nu sînt atît de puternici. Este, spune prozatorul, istoria unei *realități în altă realitate*. Eliberarea socială ia la Cupșa forme violente, monstruoase, din cauza mării lui vitalități. Monologul lui final este comparabil cu acela al lui Penescu, cu care realizează, dealtfel, o simetrie simbolică în roman:

„— Mă, proștilor și nebleznicilor ce sînteți, de nimica nu v-o fost capul ce-l purtați între urechi, la nimica nu v-o folosit și nu v-o ajutat aceea că ați vrut să mă aruncați pe mine de aici și să mă batjocoriți în tăt felul și în tătă forma! Numai iată că eu am fostă mai tare decît ați crezut că sînt și decît m-ați crezut în stare și, pînă să vă dezmeticiți voi bine de cap, m-am pupuit aci printre voi și în mijlocul vostru și împart banii cu voi fără să vreți voi și în ciuda voastră! Voi nici nu știți cît is eu de tare!“

Întuiția acestui spirit primar, agresiv, în noile realități sociale, este una dintre cele mai fine în *Francisca*. Romanul, judecat în totalitatea lui, este inegal, cu multe *bucle* inutile și cu căderi, în ce privește limbajul comentariului, la stilul falsei proze jurnalistice: „pumnul uriaș al forței poporului“, „ochii roșii și tulburi de poftă de cîștig“ etc. Să reținem că acesta este limbajul Franciscăii, felerita ce cheamă, în altă parte, autoritatea lui Hegel pentru a-și justifica părăerea într-o chestiune socială. *Transferul* de care vorbeam nu-i fericit la acest nivel. Există, în genere, o nepotrivire, o voce stridentă, neverosimilă în confesiunea acestei fete îndrăgostite, un limbaj, pe alocuri, abstract și artificial, care pune sub semnul îndoielii seriozitatea reflecției.

Reflecția (eseul) este, dealtfel, punctul cel mai tare și, în același timp, cel mai slab al prozei lui N. Breban. E puternic, original, pentru că dă altă dimensiune faptului de viață și silește

analiza să coboare spre zone psihologice mai puțin cercetate. Să luăm un exemplu din carte. O fetiță inteligentă și curioasă asistă într-o noapte la o scenă oribilă: alături, în camera vecină, părinții ei se iubesc, tatăl (în ipostaza de bărbat, acum) este penibil, spune lucruri triviale: „Ce-ți lingi mâinile?... [...] pot să ți le ling ca un caine! Anicuța, îngeraș dulce, de ce te ferești, dă-mi, dă-mi mâinile, am să...” La această replică fetița inteligentă și curioasă își astupă urechile și scena continuă în planul imaginărilor. Minte ei caută scuze și nu găsește decât învinuiri grave. Perechea de alături este *trivială*, se urăște și se umilește reciproc. Situația este autentică și poate suporta un comentariu pe tema *nepotrivirii*, a falsului cuplu, lucru pe care, de altfel, prozatorul nu întârzie să-l facă. Reflexia este, în acest caz, nu o ramă a evenimentului, ci o adâncire, o implicare a evenimentului în psihologie. Însă, în *Francisca*, dăm și peste comentarii fără rost, dintre acelea ce complică inutil banalitățile (comentariul despre actul naționalizării din 1948 este un exemplu).

Este, în afară de orice îndoială, că, oricâte insatisfacții am avea, *Francisca* impune o vocație de romancier obsedat de câteva teme. Una este, de exemplu, tema cuplurilor. Am semnalat înainte tendința indivizilor, în *Francisca*, de a se constitui în cupluri, completându-și, în acest fel, personalitatea. Francisca și Chilian formează primul cuplu, în care relația nu este de dependență, ci de egalitate. De obicei, un individ mai slab acceptă dominația unuia mai puternic. Copil, Francisca se apropie de Marilena, pe care o transformă în vasală. Ana Mănescu formează cu Mănescu un fals cuplu, cel real fiind acela stabilit cu Petrașcu. Și aici femeia este mai puternică, dar iubirea îi îmblânzește orgoliul dominației. Când Francisca și Chilian intră într-o seară într-o circumă periferică, ei descoperă o ospătăriță frumoasă, Elvira, atrasă curind de un client întreprinzător. Ei formează, fulgerător, un cuplu bazat pe seducție sexuală. Când există indivizi solitari, ca Răteanu, rațiunea lor este aceea de a admira un cuplu deja constituit (în cazul citat Francisca-Chilian). „Îmi permit să insist asupra calităților doamnei — elogiază el pe Francisca în prezența lui Chilian — care sînt într-adevăr extraordinare.“ În fine, Chilian și Cupșa manifestă, din motive diferite, atracție unul față de altul, constituind (pe plan social) un alt cuplu al cărții. Relațiile în cadrul cuplului nu sînt totdeauna de afecțiune. Într-o scenă pe care o găsește simbolică, prozatorul descrie prietenia dintre doi băieți de vârste diferite și relațiile de forță ce se stabilesc între ei. N. Bre-

ban vrea, negreșit, să sugereze prin această temă raportul forțelor în societate. *Francisca* este mai ales un roman al cuplurilor care se devoră.

\*

*În absența stăpînilor*, a doua carte a lui N. Breban (1966), nu e propriu-zis un roman, și precizarea de pe copertă derutează. Ce legătură poate fi între cele trei secvențe ale cărții: *Bătrîni*, *Femei*, *Copii*\* decît aceea a mijloacelor de analiză, a cîtorva identități psihologice (bunica doamnei Iamandi și E.B., E.B. și Herbert)?! Citind însă totul fără prejudecăți, constăți că sub diverse chipuri obiectul analizei e același, că o realitate morală particulară obsedează pe autor, că, în fine, aceeași temă revine în toate narațiunile.

Prima narațiune (*Bătrîni*) e de un interes estetic limitat în raport cu celelalte două, excepționale. Ceea ce domină aici e esul moral, plăcerea analizei, chiar o anumită beție a analizei. Totul e supus unui examen nemilos al abjecției, al disoluției morale și fiziologice, al grotescului în formele lui tragice. O umanitate insolită cade sub observația prozatorului, atras, acum, mai mult decît în *Francisca*, de complicitatea psihologiilor mediocre. Doamna Capriș, d-na Willer, cei doi Berinde, d-na Nițaș, d-na Pleiniceanu, d-l Pleșoianu sînt niște bătrîni răi, unicul lor sentiment e *ura*, unica lor realitate morală e *răutatea*. Totul, în rest — limbajul, eleganța gesturilor, sentimentul de solidaritate și chiar de sacrificiu — constituie o mistificație. Mulți dintre bătrîni aparțin fostelor clase deposedate de revoluție sau de război și, odată ce și-au pierdut poziția socială, ei și-au pierdut și personalitatea. Această idee, pe care G. Călinescu o dezvoltase magistral în *Scrinul negru*, e, în cartea lui N. Breban, sugerată în cîteva notații pregnante, interesul fiind aici nu de a explica social fenomenul, ci de a examina efectele lui morale. Înfățișînd toate acestea, prozatorul neagă reprezentările mai vechi despre filozofia și frumusețea vîrstei patriarhale și inculcă cititorului ideea că indivizii deposedați de bunurile lor materiale trăiesc un sentiment intim al abjecției și-și hrănesc existența lor din unicul aliment al urii. Această realitate morală dezolantă nu-i străină de sentimentul disoluției, de conștiința degradării fiziologice. Sub imperiul acestei realități psihologice, simțurile naturale ale indivizilor se modifică (d-na Willer capătă insignele rapacității masculine, d-l Pleșoianu

\* Titlul ascunde parabola psihologiei vîrstelor (*bătrîni, femei, copii*); lipsesc bărbații, adevărații stăpîni. Cartea e un elogiu adus energiei lor.

se efeminează), abjecția devine, realmente, modul lor intim de existență.

O excepție de la legea tiranică a disoluției o constituie doamna Iamandi și, într-o oarecare măsură, Pamfil, anticarul. În concepția autorului, aceștia justifică vicleniile instinctului erotic la o vîrstă și la o psihologie critică. Pamfil, un individ comun, în jur de 60 de ani, suferind de o boală cronică a pielii capului, se culcă, sub ochii doamnei Iamandi — o văduvă retrasă cu obstinație într-o viață asexuală — cu o femeie tînără, nerușinată, dînd astfel o lecție de brutalitate distinsei și rezervatei doamne. Anticarul face, prin chiar meseria lui, legătura dintre aceste „cîrduri“ de bătrîni, cum zice cu o vorbă rea prozatorul, pretext pentru a descrie mediile în care acționează psihologia infernală a senilității.

Pe solul acesta moral degradat se ridică povestea doamnei Iamandi și povestea bunicii sale, asemănătoare, în cîteva amănunte, cu aceea a personajului E.B. din *Femei*. O dramă, singura, dealtfel, care scapă de sarcasmul autorului, unicul desen mai suav în acest tablou plin de fapte teribile. Doamna Iamandi e, ca și Francisca, un caz de bovarism *à rebours*. Retrasă într-o existență „dincolo de sex“, orgolioasă, trăind prematur o bătrînețe distinsă, ea e supusă unei experiențe grotești (asistă paralizată la scena acuplării), și ea însăși simte, ca un reflex tîrziu, demonul seducției pentru lemurianul Pamfil.

Analiza psihologică se fixează pe un teren epic mai ferm în celelalte narațiuni. Inversînd cronologia, să spunem că *Copii* (sau *Oglînzile carnivore*) e un fragment de psihologie abisală de o excepțională precizie a analizei. Universul psihologic care intră acum sub observație e cel infantil. Herbert (amintit și în *Femei*) e, ca să copiem pe cineva, un copil universal, cu nimic ieșit din comun, dornic de joacă, sociabil, fascinat de cei din jurul lui, doritor să-i imite etc. Dincolo de această realitate comună trăiește alta, obscură, terorizantă. Semnele timpurii ale unei structuri complicate (cum sînt toate la N. Breban) apar aici în cîteva atitudini capitale. În contradicție cu ceea ce se spune adesea despre vîrsta de aur a omului, copilul trăiește la o altă gamă și cu alte reprezentări toate dramele existențiale: spaima, plictisul, senzualitatea incipientă. „Nimeni — zice prozatorul, justificînd atitudinile eroului său — n-ar putea bănuși cit de puternic bîntuie plictiseala, ca o adevărată epidemie, printre tinerii în jurul vîrstei de 10 ani.“

Copiii sînt oglinzile care devoră, chip metaforic de a sugera suferința prin care trece individul care descoperă, la o vîrstă fragedă, existența sub formele ei cele mai brutale (printre ele și

atracția erotică). Piciorul dezgolit al mătușii provoacă la Herbert o curiozitate plină de spaimă. Dar ceea ce presimte la această vîrstă Herbert va deveni realitatea morală terorizantă a eroilor din *Femei*, aflați în altă fază a psihologiei. Să remarcăm în *Copii* și cea de a treia temă a prozatorului (după aceea a eroticului cotropitor și a senilității maligne): tema energiilor morale, prezentă și în *Francisca*. Etiologia îndepărtată a acestui motiv o aflăm în Dostoievski. La el, indivizii se împart în două categorii: *napoleoni*, încălcătorii de legi, și cei supuși legilor, victimele celor dintîi. Crima lui Raskolnikov pornește din dorința de a verifica dacă aparține sau nu celor care sfidează ierarhiile. Personajele lui Breban, fiindte voluntare, cad adesea victimă forței colosale ce pune în mișcare resorturile vieții lor morale. În *Herbert*, prozatorul descoperă o asemenea energie manifestată în formele particulare ale vîrstei. Pentru a-și verifica voința, curajul de a înfrunta spaima, Herbert se supune unei probe hotărîtoare. Cînd Tina-tante admonestează sever pe tînarul cu imaginația fierbinte, el gîndește la un zeu atotștiutor și puternic, judecător necruțător; mai tîrziu, adaugă autorul, Herbert va încerca să devină el însuși acest zeu.

Vitalismul prozei lui Breban se vede mai bine în cea de a treia narațiune: *Femei*. E romanul unei tinere, E.B., jurnalul unei adolescente curioase, lucide, conștiința rebelă a familiei. Asemănarea cu Francisca, sub raport moral, e evidentă. Narațiunea urmărește destinul acestei tinere de la primele semne de independență morală, pînă la gestul ei final, tragic, care încheie o existență misterioasă, victimă a propriei energii. Și E.B., ca și Francisca și Herbert, aparține speței dificile a încălcătorilor de legi. Deocamdată posibilitățile voinței sale nietzscheene se verifică în cadrul familiei, construită, ca și în *Francisca*, pe raporturi de indiferență. Pe tatăl său, domnul Barta, îl ignoră, pe mama sa o disprețuiește. Cînd doamna Barta îi procură, ca și surorii sale, Lia, un logodnic în persoana mediocrului doctor Subu, E.B. iese din rezerva ei disprețuitoare și lasă să acționeze, nestingherită, forța voinței sale. Ea își alege un prieten (R.V.), inventează o iubire fulgerătoare, ca o formă de apărare împotriva iubirii tenace, mărunte, a doctorului Subu. Declanșind o iubire reală, E.B. suferă prima ei *infringere*: se îndrăgostește de R.V.: „Acum încep să înțeleg ce mare forță au vorbele, ce puternic e cuvîntul o dată vorbit, chiar cînd el denumește lucruri neîntîmplute, imaginare. Cum se întoarce el asupra noastră și ne obligă aproape să-i recunoaștem realitatea și forța sa.“

Spre deosebire de mama și sora sa, E.B. are ceea ce se numește *caracter*, adică puterea de a stăpîni simțurile, energia de a domina actele morale. Părăsește pe R.V. cînd acesta dă dovadă de inconsecvență și, pentru a pedepsi slăbiciunea de a se fi îndrăgostit de un individ slab și neserios, se căsătorește cu doctorul Subu, inferior ei. După 9 ani îl părăsește și pe acesta, pentru Catargi, în care bănuie o forță ce o depășește. Căsnicia fusese pentru E.B. un refugiu împotriva caracterului ei voluntar, „costumul ei de scafandru“, vulnerabil, totuși, în fața cuplului Catargi, tatăl și fiul.

Ajungînd la acest punct, să reținem încă o dată la N. Breban preocuparea pentru viața cuplurilor. Ele sînt totdeauna polarizante, indivizii izolați tind să fie admiși în intimitatea lor. Gutman, logodnicul și apoi soțul nefericit al Liei, e atras de cuplul format din doamna Barta și fiica ei, Lia. Doctorul Subu este, la rîndul lui, fascinat de aceeași doamnă Barta și de E.B., de un cuplu, cu alte cuvinte, în care două realități morale și erotice se asociază într-un chip neprevăzut. E.B., victima aceleiași ambiguități, e atrasă de cuplul Catargi. Catargi-fiul e o capcană, așa cum în familia tinerei femei doamna Barta servise, conștient sau inconștient, unui scop similar. Dominată de acest copil precoce, pentru care are un sentiment indecis de iubire maternă și, în același timp, liliac, erotic, E.B. sfîrșește prin a iubi, cu adevărat, pe Catargi-tatăl. Caracterul ei tare iese înfrînt: simțurile nu o mai ascultă, și E.B. este pentru a doua oară victima forței sale morale. Puternica E.B. alege voluntar moartea, în condiții și din motive pe care autorul nu le dezvăluie. El lasă, astfel, posibilitatea de a medita asupra destinului acestui personaj pe care voința lui ieșită din comun l-a dus nu spre triumf, ci spre moarte.

E.B., ca și Francisca, are în firea ei intimă ceva nefemeiesc, bărbătesc, o luciditate maximă, o forță de reținere și de propulsare care o duc spre situațiile limită. Dînd la o parte învelișurile vitaliste, nietzscheene ale acestei literaturi, descoperim notele prozei ardelenesti, unde femeile sînt întreprinzătoare, voluntare, ca Mara lui Slavici și Ludovica lui Pavel Dan, modele ale energiei rasei.

*Animale bolnave* (1968) e un fals roman polițist, în sensul pe care îl cultivă literatura modernă de la Dürrenmatt la Alain Robbe-Grillet. Crima e un pretext de analiză, iar reconstituirea, prilej de a fixa medii și psihologii variate. Însă N. Breban sparge sistematic și cu bună-știință oglinzile acestei scheme. El nu urmă-

rește o unică acțiune și nu grupează faptele într-un singur plan de observație. Cititorului i se întind, deodată, mai multe fire și, cînd acesta a ales unul, are surpriza să descopere că prozatorul nu respectă promisiunea inițială. Cineva e, de pildă, interesat de destinul tinărului Paul, ochiul dilatănt, deformator al romanului. Va căuta, atunci, povestea acestui simpatic născocitor de fapte teribile. Îi va fi însă greu s-o afle pentru că ața narațiunii se rupe des și sonda prozatorului cade în altă parte. N. Breban nu-și cruță, într-un cuvînt, cititorul comod, iar atunci cînd îi satisface gustul pentru senzațional, nu-i la mijloc decît o inteligență șiretenie: intenția e de a-l ciștiiga pentru un examen mai atent și mai profund, a observa, de pildă, psihologia *monstruosului*, terifiantului în ordinea existenței curente. Procedul nu e nou și, de la Stendhal și Dostoievski, s-a cercetat adeseori în literatură psihologia crimei și s-au căutat implicațiile omenescului în zonele patologicului. Meritul lui N. Breban e de a fi pus o agerime nouă și o ambiție inteligentă în scopul de a analiza astfel de fenomene la noi, într-o literatură, în care romancierul nu depășește, de regulă, trei-patru tipuri de conflict și nu iese decît rareori din granițele tipologiei tradiționale. Un merit, firește, ce nu explică nici structura, nici valoarea cărții. Aceasta depinde, cum se știe, de profunzimea percepției și de finețea ce se pune în observarea fenomenului moral. *Animale bolnave* verifică aceste însușiri, vizibile și în romanul anterior.

Se cunosc datele scrierii. Într-un orașel industrial (Nădrag, dacă ținem bine minte!) se săvîrșesc trei crime, absurde prin lipsa lor de mobil vizibil și aproape perfecte prin marea lor simplitate. Prozatorul dă, cum se obișnuiește în scrieri cu subiecte de acest fel, mai multe piste false și o ține ascunsă, pînă în ultimul capitol, pe cea adevărată, pentru ca, la sfîrșit, un individ cu spirit de observație (Mateiaș) să reconstituie filmul crimelor și să lumineze detaliile trecute, pînă atunci, cu vederea. Tăria romanului nu stă însă în noutatea subiectului: sintem siguri că un autor specializat în narațiuni polițiste ar fi încurcat mai bine lucrurile și ar fi găsit, cu mai mare ingeniozitate, soluții derutante. Pe N. Breban nu-l interesează însă atît *ce* se întîmplă, ci *cum* se întîmplă. El este un analist (totuși), preocupat de ceea ce se ascunde în spatele unor acte demențiale. Studiază, într-un cuvînt, psihologia crimei și urmărește, mai ales, consecințele ei asupra unor indivizi cu un subconștient încărcat.

Dintre aceștia, doi sînt memorabili, ca personaje de proză speculativă: Paul și Krinitzki. Cel dintîi este un mitoman, un tinăr care trăiește la hotarul dintre vis și realitate, sub o ciudată stare de sureșitare. Imaginația lui fabrică monștri și

judecata lui cade dincolo de lucruri, deplasînd sensul lor real. Neavînd propriu-zis un trecut, o biografie spectaculoasă, își creează una, modificînd, după circumstanțe, datele esențiale. *Viziunile* lui au o oarecare coerență și cine nu e atent la mersul acțiunii nu surprinde clipa în care relatările lui Paul trec din real în fantastic și din planul imaginației în acela al observației exacte. Memoria lui trădează, complică, și același fapt (călătoria cu decovilul) este relatat (în genul *noului roman!*) în mai multe variante. În centrul născocirilor lui Paul e totdeauna o fată în negru, obsesia idealului erotic, foarte puternică la tineri și dătătoare de dureroase, naive voluptăți. N. Breban vrea să sugereze criza pubertății sub formele ei delirante, aproape patologice, și personajul său, Paul Sucutîrdean, reprezintă pe veșnicul adolescent, androginul terorizat de grija de a nu avea autoritate. Aceasta se explică, o dată, prin vîrstă, a doua oară (și aici intervine propriu-zis traumatismul moral al individului) printr-o dereglare a ființei lui interioare, o lipsă de coerență a acțiunilor și o teamă paralizantă de a nu fi luat în seamă. Paul e întiiul *animal bolnav* al romanului lui Breban, și boala lui e incapacitatea aproape patologică de a-și stăpîni imaginația, ceea ce, în limbajul cărții, înseamnă neputința de a avea voință.

Curios, însă, acest tînar ce nu se poate smulge din placenta unei copilării febrile spune în roman adevărurile cele mai profunde despre om și condiția lui precară de a trăi între *animale* cu spirit practic. „Oare acest animal ciudat, bolnav — se întrebă el — nu poate face nimic fără folos imediat, concret, trebuie să ne îmbogățim neapărat și din gîndul, din tortura propriei noastre nimiciri, a propriului nostru asasinat?!“ Aceasta e una din frazele-cheie ale romanului. Paul e, deci, un idealist, un martor neputincios (laș, spune despre el acutul Mateiaș) al crimei și, fără voia sa, prin chiar psihologia lui șovăitoare, un complice tragic (provoacă, fără să știe, cea de-a doua crimă). În spațiul coerenței generale, el reprezintă, ca și Krinitzki, Irina, Miloia, principiul dislocator, excepția ce tulbură lucrarea legii. Singurul lui curaj e de a *fi altfel*, de a suferi de o boală necunoscută, cînd toți se tem de necunoscut. Paul e singurul personaj tragic al romanului, pentru că el trăiește în permanență ipostaza de victimă. „Cine — se întrebă el odată, într-un moment de inconformism orgolios — îndrăznește să suferi de o boală necunoscută?! Cine are acest curaj?“ Curajul nu trece însă în imperiul voinței și personajul rămîne veșnic în stare de nehotărîre, de ambiguitate, incapabil de a discerne, în neputință de a gîndi logic și de a trăi în adevăr. *Boala* lui Paul depășește



astfel patologicul și intră, prin nuanța ei de autentic tragism, într-o zonă mai rarefiată a spiritului.

Inconformismul rațional este reprezentat în roman de Titus Girdea, un individ ce își nutrește orgoliul din propria suferință. Un spirit, altfel, eminent burghez, exaltat, dar cu măsură, capabil oricând de a trece la atitudini mai pozitive. El e un *posedat* voluntar și, ca eroii din romanele rusești, cade în genunchi și cere iertare femeilor pe care le posedă brutal și în locurile cele mai nefirești (pe un cîmp de pietroaie, lângă o troiță etc.): „Irina, minunata mea... uneori mă conving eu însumi că nu sînt vrednic de tine...” Tipul e, literar vorbind, nereușit și cam fără rost într-un roman ce nu duce lipsă de naturi duplicitare. Mai în nota generală a romanului și mai autentică, sub raport psihologic, e Irina, alt *animal bolnav*, aducător de nenorociri. Femeie fatală, fără să vrea, păguboasă, de o stranie frumusețe, ea e victima unei orgolioase lipse de voință. În tipologia lui N. Breban, unde femeile se prăbușesc din pricina unei prea mari forțe interioare (ca E.B. din *În absența stăpînilor*), Irina este o frumoasă excepție. E o natură slabă, pur feminină, iremediabil condamnată să piardă. *Proprietarul destinului ei* (cuvintele sînt ale autorului) nu iartă în nici o împrejurare, și femeia trăiește mereu cu spaima de a aduce suferințe. Are, de aceea, înțelegere pentru victime și primește suplicii cu resemnare. Scena anchetei nocturne e, din acest punct de vedere, de mare efect, pentru că arată o orgolioasă abandonare în suferință, o nefirească voință (la un individ lipsit, în genere, de voință practică!) de a ocroti, cu prețul unor mari umilințe, amănunte delicate din existența ei traumatizată. Cu un cuvînt, Irina e victima insuportabilei ei mîndrii, niciodată însă convertită într-o atitudine activă, dominatoare.

Uriașul Krinitzki e un mistic ce se teme de forța lui lumescă și-și pune violența sub scutul bibliei. Religia este pentru el o frînă în calea instinctelor, și cel mai mare păcat de care e conștient e acela de a fi ascultat din frică. El provoacă, fără, iarăși, să știe, crimele și cade în cele din urmă victimă dezzechilibratului Miloia, ucenicul cel mai fidel. În cartea lui N. Breban nu sînt, așadar, propriu-zis criminali, ci numai unelte, complici ai *crimei*, criminalul real (Miloia) fiind iresponsabil. Crima plutește în aer și e greu de stabilit cine este și cine nu este vinovat. Într-o oarecare măsură, toți (Krinitzki, Paul, Irina) sînt victime și călăi, îngeri și demoni, sfinți ai abjecției și demoni ai suferinței. În această intuiție mi se pare a sta nota cea mai profundă a romanului.

S-a discutat, în legătură, mai ales, cu Krinitzki, de dostoevskianismul lui N. Breban, dar cum a arătat foarte convingător

Valeriu Cristea (*România literară*, 22.II.1969), termenul trebuie folosit cu prudență, dată fiind predilecția prozatorului pentru numeroase naturi morale nedostoievskiene. Cîteva filiații tipologice există, fără îndoială, și autorul însuși ne atrage atenția, într-un loc, că personajul său (Krinitzki) face parte din familia propovăduitorilor din romanele rusești. Sub latura lui exterioară, personajul acesta a mai intrat o dată în romanul românesc (prin George Mihail Zamfirescu), fără a fi vorba de vreo legătură între N. Breban și prozatorul citat. Autorul *Animalelor bolnave* pune în observarea acestui personaj o finețe și un excepțional spirit de creație, deplasînd drama de pe teren erotic (așa cum o aflăm în scrierile mai vechi) pe acela, mai elevat, al sentimentului religios. Tipul trăiește estetic prin paradoxalul amestec de luciditate și fanatism, detașare de dramele lumesti și ascuțit simț de orientare, cînd e cazul, în labirintul lor. Sub aceste *structuri* (să le spunem astfel) există o observație întinsă și o tensiune a demonstrației psihologice ce fac din *Animale bolnave*, nu mai încapă vorbă, unul din cele mai bune romane pe care le avem.

Romanul nu e scris, pe toată întinderea lui, cu liniștea și siguranța cerute de o mare operă. Îi lipsește lui N. Breban, deocamdată, ceea ce un mare scriitor numea *știința elipsei necesare*, știința conciziei și arta de a-și stăpîni fraza. *Animale bolnave* suferă de o dilatare a frazei, de un exces de eseism ce împiedică ochiul să urmărească ideea mare a cărții și desfacerea ei în țesătura narațiunii pînă la nervurile cele mai fine.

Stilul rămîne neschimbat în *Ingerul de gips* (1973), unde epicul este și mai mult absorbit de analiză. N. Breban tratează acum un caz de eșec existențial, introducînd o altă perspectivă asupra *erorii* ce stă la baza unei căderi morale. În romanele anterioare, indivizii ratau din prea marea lor vitalitate, din dezacordul ce se avea, într-un moment-limită al existenței, între *forța* lor colosală și viața afectivă propriu-zisă. În *Ingerul de gips*, în prim plan este împinsă o altă relație cauzală: aceea dintre *adevăr și îndrăzneală, eroare și lașitate*. Un citat din Nietzsche (*Ecce homo*), pus ca motto la volum și reprodus în text într-un moment important al narațiunii, poate să dea o idee despre natura acestei relații: „Cît adevăr suportă, cît adevăr îndrăznește un spirit? Aceasta a devenit pentru mine tot mai mult adevărata normă a valorii. Eroarea (credinței într-un ideal) nu este obtuzitatea, eroarea este lașitatea...” Doctorul Minda, conferențiar universitar și diagnostician

reputat, este logodit cu Ludmila, femeie voluntară și pură, formind un cuplu (un prim *cuplu* al romanului) admirat, stimat, invidiat. Bărbatul este puternic, greoi, cu o ideea încreștată, dar sigură, femeia este inteligentă și, ca toate femeile din proza lui N. Breban, orgolioasă. Cuplul are o *valoare socială*, Minda și Ludmila au *ținută*, și apariția lor în public — spune prozatorul — este remarcată favorabil. Doctorul a mai fost o dată înșurat, Ludmila nu-i la prima experiență sentimentală. Dragostea este pentru ei un act de libertate, de *reumanizare* (termenul există în text), o victorie, în fine, împotriva morții. Victoria presupune un protocol (scotch fără gheață, contemplarea trupurilor goale, evident frumoase, statuare, competiție sexuală până la epuizare, discuții pe teme intelectuale în pat, plimbări, apoi, prin piețele orașului adormit etc.), protocol pe care prozatorul îl prezintă pe larg în fraze fără culoare și fără poezie, dar exacte și sugestive.

În viața cuplului pătrunde însă Mia Fabian, fostă colegă de școală a Ludmillei, femeie insașiabilă și vulgară. Fabian reprezintă în romanul lui Breban ceea ce reprezintă, în *Patul lui Procust*, actrița Emilia: fascinația vulgarității. Ea are despre dragoste teorii primitive: „Eu sint în amor, ca și la mâncare, nesățioasă: vreau totul! Când las un bărbat, las numai pielea de pe el, și aia scorjită și ruptă.“ În vulgaritatea ei profundă, Fabian are un aliat: sinceritatea, ca armă a feminității ei acaparatoare. Lui Minda îi spune de la obraz: „Nu-mi placi deloc ca bărbat, iartă-mă, că ți-o spun“. Minda o detestă cu cordialitate, simțindu-se totuși atras de ea, așa cum indivizii onești (explică prozatorul) simt uneori tentația spre viciu și cei rafinați atracția spre viața primară. Este o primă explicație a căderii puternicului Minda. Doctorul acceptă cu superioritate avansurile femeii, fără să-și dea seama că acest „pește durduliu“, pe care îl ironizează, va fi instrumentul eșecului său. Fabian, pe de altă parte, n-are cea mai bună impresie despre doctor. Îl socotește snob și nu-l acceptă decât ca pe un *cățeluș de rasă* cu care iese. Pentru *pat* (precizarea îi aparține) îl are pe Gelu Babeș, individ gelos, agresiv și, se pare, destoinic în alte privințe. Minda este uluit de această rezistență complice și încearcă să precipite lucrurile, inutil, Fabian îl ridiculizează într-o luptă cu „pulpele ei fusoidale“. Lovită în orgoliu, femeia apelează la sprijinul lui Gelu Babeș, și acesta, însoțit de un amic, aplică doctorului o sancțiune exemplară.

Este momentul în care narațiunea, până aici nehotărâtă în ce privește personajul central, dă un indiciu mai clar despre începutul eșecului său. Minda, umilit, respins, continuă să se intereseze de vulgara Fabian, și în acest sens face o vizită la locuința lui Nesto-

rescu, un fel de casă a Arnotenilor, unde intră cine vrea, se ascultă muzică de jazz, se bea și se flirtează. E primul semn că vanitosul, tarele Minda intră definitiv în raza de atracție a *ingerului de gips*. Existența lui continuă să se desfășoare paralel, între Ludmila, ingerul bun, autentic, și Fabian, ingerul fals, care pune pe doctor în situații vexante. Acceptându-le, Doc (e numele de *bi-belou* dat de Fabian) începe un lung *exercițiu al umilinței*. Formula, inspirată de Dostoievski, din care N. Breban citează un lung pasaj, vrea să sugereze acea inexplicabilă prăbușire a firilor voluntare, plăcerea pe care o au oamenii cei mai lucizi și mai stăpîni pe simțuri pentru o existență inferioară condiției lor. Literatura rusă e plină de astfel de indivizi care pun toată energia în a-și grăbi distrugerea. --

În cazul lui Minda, eșecul este nespectaculos și, pînă la urmă, fără o cauză precisă. Prăbușirea ia la el aspectul unei panici fără motiv, a unei sile de *sine însuși*. Social, continuă să promoveze (este numit profesor), iar moralmente nu arată nici unul din semnele pe care trecerea în altă condiție le implică, pierderea orgoliului rațional, de pildă. Minda e, dimpotrivă, lucid, calm (calmul fiind la el semnul forței), conștient de căderea lui, și cînd Fabian, definitiv cucerită, îl anunță că l-a alungat pe Gelu Babeș, nu se grăbește să-i ia locul. Rătăcirea prin circiurile orașului, înainte de a intra în casa care va marca înfrîngerea orgoliului său, este una din scenele cele mai substanțiale, sub raport literar, din roman. Despărțirea de Ludmila este de neînălțurat și, intrînd în altă zonă de viață, panica se instalează definitiv în spiritul său, iar, odată cu ea, sentimentul ratării în plan psihologic. Spiritul caută forme de împotrivire, cum ar fi, de pildă, religia, la care Minda se gîndește o clipă ca la o soluție de salvare, sau idealul fericirii casnice (desele vizite în familia prietenului său, Ceea), fără nici o consecință însă. O călătorie la Brașov, la amicul Bibi Medoia, individ socialmente perfect adaptat, nu schimbă nimic. Un *animal sinucigaș* i s-a cuibărit definitiv în suflet, și doctorului vanitos nu-i mai rămîne decît să mediteze, cu perspectiva morții în față, la ingerul căderii lui, ingerul de gips Fabian (Fabian, scoasă din condiția ei, murise între timp): „Mia Fabian, ce respira acum, moartă, atît de aproape de el! Mia Fabian, ingerul său de gips, ingerul său mortal! Ar fi putut să se îndrăgostească de ea acum abia, de trupul ei lătăreș, de inima ei vioaie, care bătea în pămînt! Ea, dulcea, înecăcioasa lui moarte, greața din gură pe care o simțise cînd o îmbrățișa cu atîta virilitate o avea și acum, greața aceea scrișnindă, ca atunci cînd iei pămînt între dinți. Fiecare fuge de moarte în felul său. Cum spusese cineva, o Voce: «Uneori, in-

trarea la iubita noastră candidă, cu genele veşnic speriate ca nişte aripi de porumbel, e tocmai o scară dosnică pe care se aruncă lăturile!»“

În romanul lui N. Breban este vorba şi despre alte eşecuri, să rămînem însă la cel semnalat mai înainte. Care să fie, încă o dată, explicaţia lui mai adîncă? O motivaţie deplină nu există. Indivizii ratează de cele mai multe ori sub presiunea circumstanţelor sau din cauza unei inaptitudini psihologice. Autorul face însă ca Minda să aibă toate circumstanţele de partea lui, iar, psihologic, este vorba de o natură făcută să triumfe. Eşecul nu poate fi justificat nici altfel, spiritual, Minda avînd o inteligenţă mai mult practică, dezinteresată de metafizic. Nu mai apare în romanul lui N. Breban conflictul dintre *real* şi *ideal* prin care se explică în literatura mai veche înfringerile în sfera psihicului. Eşecul lui Minda este existenţial şi atracţia pe care o manifestă pentru elementara Fabian nu este cauza, ci numai mijlocul acestui eşec. Minda — ne sugerează romanul — suferă de o boală mai subtilă: *fascinaţia adîncurilor*, boala naturilor puternice. Merită a fi reţinută remarca pe care o face prietenul său, filozoful Ceea, cînd află că doctorul frecventează pe pictorul Mişu, instalat în subsolul blocului: „Inutil să ne facem probleme, el ar fi ajuns oricum acolo!... Am băgat de seamă încă din seara aceea, cînd povestea Maica, cum i se aprinseseră ochii ca unui şacal! Probabil ardea de curiozitate să vadă ce se petrece *acolo jos* [s.n.], în lumea pictorilor-caloriferişti.“

*Acolo jos*, adică în zona în care se trăieşte după alte legi decît acelea ale existenţei normale, zona fascinantă şi distrugătoare a *adîncurilor*. Atracţia pentru Fabian are aceeaşi sursă. Curiozitatea este că Minda se supune acestei tentaţii cu un fel de silă eroică. Nu-i place, evident, vulgaritatea, şi glumele proaste ale Mieii Fabian îl deprimă, dar, printr-o răsturnare de sensuri, voinţa îl împinge să îmbrăţişeze ceea ce detestă mai tare. Alunecarea în trivialitate este o probă a *îndrăznelii* lui de a coborî spre cercurile de jos ale existenţei, acolo unde se află Răul. Propoziţiile lui Nietzsche au în acest context alt răsunset: cit *adevăr* suportă, cit *adevăr îndrăzneşte* un spirit? Pînă la autodistrugere, fireşte, căci dacă posibilităţile *îndrăznelii* sînt nelimitate, forţa spiritului de a reveni din *adîncuri* nu este fără limită.

Minda nu are fervoarea eroilor dostoievskieni. Ca orice face, prăbuşirea cere la el o caznă, o elaborare înceată sau, cum spune acelaşi Ceea, un *eroism inuman*: „Minda a păţit exact lucrul de care fugea mereu; el avea oroare să stea la masă, într-un restaurant, cu o societate gălăgioasă, care atrage atenţia asupra ei

prin scandal, pe scurt, de vulgaritate! Ei bine, iată-l pe doctorașul nostru, he, he, ancorat pînă la urmă la o astfel de masă, și inițiatorul scandalului e, de multe ori, chiar el! Și să nu crezi că a început să-i placă scandalul sau vulgaritatea, nu-nu, la fel de puțin ca înainte [...]"

Cuvintele lui Ceea ne pun în gardă: Minda ar fi *adus* nefericirea în viața Miei Fabian, și nu invers. Argumentul este că, sănătoasă, echilibrată, făcută pentru *cea mai odihnitoare și mai trivială dintre fericiri*, femeia a fost smulsă cu brutalitate din lumea ei și, bineînțeles, a pierit. Fabian este — în termenii propuși de roman — o martiră, superficială, vulgară, dar o martiră, victima unei coliziuni de forțe morale inegale. Victima provoacă la rîndul ei prăbușiri, dislocări. Ideea ar fi că între agresor și victimă diferența dispăre în acest plan. N. Breban face, cred, eroarea de a ridiculiza acest personaj insistînd asupra trivialității lui. Însă pentru a avea o idee despre vulgaritatea unei femei nu-i nevoie ca femeia să fie și proastă și abjectă. E îndeajuns ca vulgaritatea ei să fie seducătoare, altfel conflictul moral n-ar mai fi posibil și eșecul lui Minda ar ieși în afara interesului literar.

Simpatia autorului merge spre Ludmila, simbolul feminității distinsă și pasionate. Ea iubește cu orgoliu și se desparte din vanitate cînd află de legătura doctorului cu Fabian. Femeia distinsă și inteligentă nu are, totuși, ca doamna T. (un model posibil), simțul pudorii, căci relatează din viața ei intimă lucruri ce sînt îndeobște trecute sub tăcere. O sugestie a *nerușinării* femeii, a *cruzimii* instinctelor sub masca seninătății? Ludmila este mai ales o vanitoasă și, ca și Minda și, pînă la un punct, ca și Fabian, are simțul competiției (un snobism al competiției) în amor. Într-o clipă de intimitate cu Minda, povestește performanțele erotice pe care le-a realizat cu alt bărbat, cu o feroare cel puțin nepotrivită cu situația ei: „După masă, între două și patru, noi obișnuiam să ne odihnim, deși dormeam arareori... făceam dragoste, oh, în materia asta *el* era formidabil. Da, așa era, cu soarele acela torid înmagazinat, cu trupurile noastre ce ardeau aerul în jur, ne iubeam ore întregi, pînă la o totală epuizare, pînă la sufocare, la demență, uneori nu mai puteam să legăm două cuvinte [...] și Florin [Florin era un adolescent îndrăgostit de Ludmila] stătea dincolo de ușă...”

Mai reușită, chiar și literar, este mama, doamna Ogrin. Reapare astfel în *Ingerul de gips* cuplul mama-fiica și, din nou, mama este superioară fiicei. Minda face o vizită la Sebeș pentru a scoate din încurcături pe viitorul său socru, domnul Ogrin, implicat într-un

proces, și acolo cunoaște pe mama Ludmillei, femeie încă tânără și cu o personalitate puternică. Doamna Ogrin are gîtul *ludmilian* și este mai inteligentă decît fiica ei. Ea acceptă de mulți ani iubirea devotată a unui mic funcționar local, d-l Gherman, ridicol, dar invincibil prin forța de a se lăsa subapreciat, umilit. Bărbatul (domnul Ogrin) este la închisoare, și soția, după ce se agitase toată ziua pentru a-l scăpa, ascultă noaptea cu încîntare lectura pe care o face dintr-o veche carte domnul Gherman, Egistul din Sebeș. Legătura, pur sentimentală, este veche, acceptată de toată lumea, inclusiv de soț și de fiică. D-l Gherman este, sub aparențe modeste, un individ brav, capabil de mari sacrificii. Și-a ratat cariera, lucru de neînchipuit în provincie, pentru această iubire. Minda, tulburat de feminitatea mîndră a mamei (mîndria fiind devisa *clanului ludmilian*), caută ardoarea tînără a fiicei. Este aici un joc de forțe (inclusiv *resentimentul violent* al Ludmillei) de o mare subtilitate, pe deasupra oricărei implicații licențioase.

Fiindcă am amintit de cuplul doamna Ogrin-Ludmila, să cităm și altele (*cuplul* fiind o *temă obsesională* în proza lui N. Breban). Bibi Medoia, cu care în adolescență Minda constituise *un cuplu*, formează acum, prin firea lui intempestivă și sănătos vulgară, un cuplu posibil (lîngă cuplurile reale, constituite, există și cupluri virtuale) cu Fabian. Cei doi se înțeleg de la prima vorbă, în timp ce sofisticata Ludmila privește pe acest inginer gras și chel cu o silă plină de teamă. Medoia are, la rîndul lui, oroare de firile sofisticate: „Ești un bou, Minda,... te înșeli total, ele tocmai pe mine mă visează, exact un tip ca mine, gros la trup și fercheș la minte! Eu sînt bărbatul ideal, eu sînt ce le trebuie! [...] Printre cucoanele tale sofisticate, pline de idei ca găina de păduchi, care rid cu un ochi și lăcrimează cu celălalt, depilate pe picioare și pe la subțioare, ca niște...”

Mai complicat este cazul lui Laurențiu Ceea, al doilea personaj important al cărții. Minda îl numește într-un loc dublul său și, într-un anumit sens, Ceea reprezintă un alt Minda, dialectician al negației, un fel de Ivan Karamazov într-o lume de intelectuali snobi. Contestatar și filozof, Ceea este și un mitoman. Un Paul Sucurtudean (*Animale bolnave*) mai instruit și cu imaginație mai coerentă. Să remarcăm circulația *tipurilor* de la un roman la altul, odată cu circulația *motivelor*. Florin, adolescentul care se îndrăgostește de Ludmila, repetă în alte împrejurări și la altă vîrstă gestul lui Herbert, copilul concupiscent din *În absența stăpînilor*. Ludmila face parte din aceeași familie de spirite cu Francisca, E.B., în timp ce doamna Ogrin se înrudește cu Ana Mănescu, doamna Iamandî, doamna Barta (tipul mamei-concurente). Tatăl este și aici mediocru,

secundar, dominat de personalitatea Mamei (soției), superioară pe toate planurile.

Povestirea neterminată, confuză a lui Ceea constituie un al doilea plan al romanului și are, în raport cu primul (analiza eșecului lui Minda), valoarea și rolul pe care îl are o ramă față de un tablou. Laurențiu Ceea („urît, osos, pleșuv, cu nasul mare“) încearcă să reconstituie epoca adolescenței lui, fără să reușească, pentru că povestirea se întrerupe des, planurile se schimbă, personajul însuși dă mai multe versiuni despre același eveniment, substituind, suprapunând situațiile, figurile. Tehnica este ingenioasă, pentru că sugerează neliniștea incoerentă a unei vârste („istoria pubertății noastre politico-erotico-sentimentalo-existențialo-proustiano-filosofarde“). Liceean, Ceea iubise pe Pitina, o adolescentă fanatică și capricioasă, îndrăgostită la rîndul ei de un alt liceean, Guga, factor important în viața locală. Felul în care se răsfrînge în lumea adolescenților mișcarea vieții sociale este observat cu finețe. Ceea trăiește „revoluția“ printr-o femeie, fantastică, inaccesibilă Pitina fiind, din acest punct de vedere, un simbol. Personajul are, altfel, o gândire complexă și, ca să-l înțelegem pe Minda, trebuie să-l ascultăm pe Ceea (*alter-ego*-ul său). El reprezintă *vocea*, *dublul* care se exprimă, spre deosebire de Minda, *dublul* care trăiește drama. Complexul lui Ceea provine dintr-o frică inexplicabilă de eveniment: A vorbi este atunci un exercițiu contra fricii: „Tăcerea prelungită [...] mă face să intru în panică“. Nu crede în valoarea cuvîntului („o lașitate“) și nici în posibilitatea unei transformări reale a individului, teza lui fiind că „evoluăm ca să rămînem ceea ce sintem“, ca să supraviețuim. Ceea suferă ca și Minda de o panică existențială pe care o stăpînește prin *exercițiul negației*, în timp ce Minda alege *calea umilinței*, încheiată printr-un eșec în sexualitate. Ceea găsește, apoi, o compensație în viața de familie, filozoful acesta batjocoritor fiind un excelent soț și un bun părinte.

Toate acestea le desprindem dacă citim cu atenție un text nu totdeauna clar. Analiza în *Îngerul de gips* este incoerentă, confuză, mai ales la început, și pentru a ajunge la materia propriu-zisă a romanului trebuie să treci prin spațiul a 100 de pagini cam prolix, cu trei-patru determinări pentru aceeași nuanță. N. Breban intră greu în subiect (autorul, ca și personajul său, realizează totul „nepăcut de greoi“), *demersul* său epic este lent și presupune o acumulare de detalii de același plan. Însă de la un punct amănunțele nu mai împiedică analiza psihologică și textul capătă o remarcabilă densitate.



## AUGUSTIN BUZURA

Salutat de critică, la apariția volumului de nuvele *De ce zboară vulturii* (1966), ca un prozator *greoi, vîguros și grav*, interesat de psihologia izbînzii și a eșecului în mediile elementare (Valeriu Cristea), Augustin Buzura se impune prin *Absenții* (1970) ca unul dintre analiștii cei mai pătrunzători din ultimul deceniu. Cartea, cu o structură epică complexă, a fost pusă în legătură cu tehnica noului roman (Butor, Robbe-Grillet, Claude Simon), filiație discutabilă, pentru că Buzura prezintă mai mult *scriitura unei experiențe* decît *experiența unei scriituri*. Timpul limitat în care se petrece acțiunea (aproximativ 2 ore și jumătate) poate trimite la *Ulysse*, însă tema cărții lui Buzura este alta și, în genere, mijloacele sale romanești n-au un model precis. Notarea senzațiilor pe care le provoacă angoasa și revolta așază *Absenții* în rîndul *jurnal-elor* morale, specie răspîndită în proza modernă. Însă jurnalul lui Buzura depășește sfera vieții subiective, se deschide spre social și nu evită stările de coșmar. Epicul pătrunde, apoi, în analiză sub forma unor narațiuni întrerupte la jumătate, reluate și uitate din nou în momentul de flux al confesiunii. Înregistrînd momentele unei *rupturi* în planul psihicului, cu salturi uriașe de la prezent la imaginile unei copilării traumatizate, de la subiectiv la obiectiv și de la real la oniric, analiza e coerentă, clară, *plină* aproape pe tot parcursul ei.

Prin neliniștile personajului central, *Absenții* se apropie mai mult de tipul romanului existențialist, deși Buzura nu cultivă interogația metafizică și nici parabola enigmatică. Suspicios, revoltat, *îngreșat* de conformism; Mihai Bogdan este un Roquentin care caută o soluție de salvare în ironie. Tânăr medic psihiatru, el lucrează într-un institut academic de cercetări, și șeful lui, profesorul Poenaru, îi fură sistematic ideile pentru a le prezenta la numeroasele congrese la care participă. Un furt aproape legal. „Negrii” științifici caută să descopere soluții noi, directorul *dă*

*indicații*, le procură aparate și, la urmă, își însușește rezultatele cercetării lor. Cei care nu acceptă acest rit feudal sînt eliminați fără milă. Mihai Bogdan, după un prim gest de revoltă (va pămui pe impostorul cinic în timpul unei discuții), admite formal această vasalitate neavînd altă șansă să-și continue lucrările. Spiritul lui contestatar caută alte forme de manifestare, și cea mai frecventă este ironia agresivă. Un punct de sprijin este și prietenia cu doctorul Nicolae, spirit inclement, sarcastic și acesta. Ironia este forma lor de libertate. Prietenia le dă un echilibru și-i apără de presiunea exercitată de alți cercetători, intrați într-o *ierarhie* a compromisului. În această zonă de libertate și justiție pătrunde, totuși, imperceptibil, suspiciunea și frica. Mihai Bogdan observă într-o zi că prietenul său Nicolae ascunde ceva, atitudinea lui, în orice caz, s-a schimbat. S-a schimbat, cu adevărat, sau e numai bănuiala unui spirit care, prin exercițiul îndelungat al negației, nu mai poate distinge binele de rău și nu mai crede în nimic, nici chiar în el însuși?! Îndreptățită sau nu, îndoiala — sub forma, deocamdată, a *prudentei* — a pătruns în teritoriul pînă atunci apărat, pur, al prieteniei. Romanul începe la acest punct de derută și solitudine pe care lunga introspecție a doctorului Bogdan nu face decît să le agraveze. Închis într-o cameră mizerabilă, în vecinătatea unui pensionar alcoolic și limbut, în acompaniamentul unei ploii monotone, el va încerca, în așteptarea doctorului Nicolae, să pună ordine în lumea lui interioară. *Ordinea* depinde însă de multe lucruri pe care gîndirea tăgăduitoare, iritată a eroului nu le poate stăpîni. Întoarcerea în trecut echivalează cu intrarea într-o lume de coșmar. Memoria aduce neîncetat fapte traumatizante — moartea tatălui, nebunia mamei, moartea, apoi, a unei Magdalene în condiții neclare. La acestea se adaugă, prin alternanțe bruște de planuri, imagini ale prezentului: trîncăneala bătrînului, dialogul absurd, ionescian, cu nevasta (o bătrînă infirmă), încercarea unui alt bătrîn bizar de a desfunda pe stradă un canal, apariția și dispariția unei femei în curtea casei din față, strigătele isterice ale Mirelei, „posibila borfișoară“ de alături, dialogul personajului, apoi, cu *vedeniile* pe care le fabrică neîncetat imaginația lui febrilă. Tema cărții ar putea fi angoasa așteptării. Mihai Bogdan *așteaptă* ca ceva să se petreacă, să-l smulgă din solitudinea rea în care a căzut și să-i umple timpul gol pe care îl traversează. Așteaptă pe Nicolae, pe domnul Jules, fostul lui profesor de franceză, un nebun blind care vine să ceară bani pe orele pe care nu le mai predă de mulți ani, așteaptă ca vecinii să termine cearta lor insuportabilă, iar bătrînul de pe stradă să desfunde, odată, canalul ce va rămîne dealtfel nedesfundat, așteaptă, în fine, pe Mirela sau altă femeie,

Însă judecata lui prevăzătoare îi spune dinainte că nimic nu se va schimba în existența lui, chiar dacă cei așteptați vor veni. Toate aceste imagini au, firește, o valoare simbolică, sînt — cum s-a observat — semnele imposibilității de a ieși din reclusiunea morală proprie. Ascultînd confesiunea fără sfîrșit și fără logică a profesorului Matei, psihiatrul gîndește că acesta-i „prototipul meu senil“, iar prototipul confirmă, voind să dea o dovadă că ratarea pîndește pe toți: „Eu îi sînt cel mai ideal model“. Din incoerența discursului său se deduce, dealtfel, că trecuse prin momente dificile, fusese torturat, umilit, un oarecare Varlaam marcuse, într-un chip pe care nu-l putem ști, viața lui și, ca și doctorul Bogdan, profesorul Matei aspiră la un refugiu, la un *loc curat* unde să poată trăi fără umilință: „N-am vrut decît un loc curat, cît de mic, dar curat. Un loc unde să mă pot refugia, să mă simt și eu om... Cînd ai unde te retrage, se schimbă lucrurile... Am greșit oare căutîndu-l?“

O casă la țară ar fi simbolul acestei retrageri. Însă casa este de mulți ani neterminată și bătrîna soție a profesorului, o Ana cu picioarele mai bine înfipte pe pămînt, nu mai crede în sfîrșitul acestei construcții. Dacă judecăm lucrurile simbolice, *casa* ar reprezenta ordinea interioară, liniștea la care aspiră și tînărul psihiatru. Simbolul este rău prevestitor, ca toate celelalte, dealtfel. Mihai Bogdan vrea să repare ceasul ce s-a oprit de mult, să pună, cu alte vorbe, timpul interior în acord cu timpul obiectiv, să găsească un limbaj comun cu lumea dinafară. Încercarea eșuează, *opera* rămîne și în acest caz neîncheiată. Este de remarcat modul inteligent în care prozatorul creează, prin simboluri din lumea materială, o atmosferă de neliniște interioară. Este, mai întîi, *distanța* dintre personaj și obiecte. Camera este aproape goală, rece, patul vechi, dărăpănat, ceasul, stricat, pe stradă curge o apă murdară, gălbuie, noroioasă, cerul este jos, pereții, subțiri, lasă să se strecoare zgomotele de afară. Soneria care se aude din cînd în cînd sau numai pare că se aude e semnalul de alarmă care desparte universul închis, lipsit de securitate al eroului, de cel de dincolo de ziduri. *Obiectele* sînt, pe scurt, agresive, *ușa* este o poartă ce dă spre infern (pe o ușă, dealtfel, Mihai Bogdan se crucifică voluntar, și tot în acea ușă profesorul Matei bate, violent, cu pumnii!), *ferestra* lasă să se întrevadă o priveliște de apocalips, *patul* pare un sicriu.

Sugestia izolării se asociază cu aceea a *timpului*, o altă obsesie a cărții. Timpul provoacă, mai întîi, teamă prin *încetineala* lui. Timpul se *dilată*, deformează și agresează prin vidul, imaterialita-

tea lui: „Un timp imens, absolut gol, pe care, nefiind capabil de altceva, trebuie să-l umplu, să fug de el, să nu-i spun pe nume [...] să găsec o altă soluție pentru a umple un timp imposibil, nefiresc de lung, timp al unei lumi manevrate cu încetinitorul de către un operator adormit sau cretin“.

Însă imensitatea, încetineala, golul timpului subiectiv intră în contradicție cu timpul real, concentrat la câteva ore, în care se desfășoară introspecția. Imposibilitatea suprapunerii celor două reprezentări arată, pe acest plan, conflictul tragic în care a intrat personajul, izolat în revolta și singurătatea lui. Viața lui morală se desfășoară după alt orar și încercarea de a-l *potrivi* după ritmul vieții obișnuite nu face decît să mărească decalajul.

Așteptarea, agresivitatea lucrurilor, sentimentul ieșirii din timp nu sînt decît teme adiacente, obsesii secundare. Tema esențială a *Absenților* este, aș spune, raportul dintre *revoltă* și *valoare* în existența individului. Mihai Bogdan crede, ca eroii lui Camus și Sartre, că odată cu *revolta* se naște conștiința valorii. Valoarea nu-i, în orice caz, o floare ce crește în solul conformismului. *Mă revolt, deci sînt*. Cînd doctorul Nicolae dă semne de adaptare, echilibrul constituit pe raportul dinainte se clatină, și Mihai Bogdan trece prin criza pe care o cunoaștem. Nicolae mărturisise: „Eu însă [...] m-am decis să-mi sorb ciorba la bufetul de peste drum, adică să-mi întretin existența din moment ce determină conștiința...“, ceea ce vrea să spună că el începe să cedeze, că vrea să iasă din *starea de revoltă*. Cînd același Nicolae vine, în sfîrșit, în camera doctorului Bogdan și-i confirmă că l-a vizitat pe profesorul Poenaru acasă, a bătut cu el și a făcut conversație agreabilă cu soția lui, suspiciunea se confirmă: acceptînd ierarhia existentă în institut, Nicolae este, voit sau nu, pe punctul de a intra în cursa ispitei de a domina. N-a știut sau n-a voit să reziste pînă la capăt teribilului mecanism. Mihai Bogdan rămîne singur, drapelul negru flutură încă pe catargul lui: „A nu ceda e, se pare, un joc. Un joc umoristico-fantastic, antrenant, scapi de presiune, nu-ți lasă spații pentru gînduri colaterale... E groaznic de greu, însă mă voi distra învingînd [...] Nu există să pierd [...] Chiar dacă voi rămîne singur, nu se poate... Nobil anestezic... Dar nu se poate... Timpul trebuie umplut cu ceva... A aștepta... Da... Cam asta ar fi... Numai că nu se poate. *Trebuie... Trebuie... Trebuie*.“

Revolta continuă, deci, să rămînă forma de existență a eroului din *Absenții* și după trădarea (reală sau inchipuită) a prietenului său Nicolae. Însă calea spre revoltă nu-i dreaptă și nici ușoară. Drama lui Mihai Bogdan provine din faptul că, trăind prea mult în starea de revoltă, se revoltă contra ineficienței ei în ordine

practică. Inconformismul lui absolut nu clatină ierarhia stabilită în institut. Profesorul Poenaru prosperă, titlurile lui naționale și internaționale se înmulțesc, devine cordial, bate, paternalist, pe umeri pe tinerii ce lucrează pentru el. Adjunctul său, Bălan, mai dotat, dar de o moralitate discutabilă, caută să-i ia locul, folosind mijloacele (intriga, denunțul) pe care Poenaru le-a folosit contra predecesorului său, profesorul Onaca, un savant autentic acela.

*Revolta*, sugerează Camus, smulge pe om din singurătate; e singura terapeutică eficientă contra absurdului în care trăiește individul. În *Absenții* revolta începe prin încercarea personajului de a fugi de sine însuși („mereu fugi de ceva“). *Nevoia de a fugi* — cum spune doctorul Bogdan — se asociază cu nevoia de a depăși condiția disperării lui violente. *Intoxicat de sine*, el caută un sens și o organizare interioară. Însă, ca în coșmarurile pe care le trăiește în somn, *mașina* descompusă nu mai poate fi reconstituită. Introspecția, rememorarea faptelor din trecut n-au făcut decît să-l aducă din nou în pragul revoltei. Romanul lui Buzura cuprinde spațiul dintre două momente de explozie în viața unui intelectual obsedat de ideea valorii și a justiției morale.

În interiorul acestei scheme, cartea adună fapte din mai multe domenii și trece cu ușurință de la vis la realitate, renunțînd la pasajele explicative. Cititorul este nevoit, astfel, să urmărească îndeaproape textul și să participe la organizarea unui film fragmentat. O singură clipă de neatenție, și cursul relatării e pierdut. Buzura a asimilat inteligent mijloacele epicii moderne și folosește deliberat *confuzia de planuri*, analiza în analiză, stilul direct și stilul indirect liber, automatismele gândirii, juxtapunerea de dialoguri, pentru a sugera fluxul intermitent, capricios, al unei gândiri rapide, pătrunzătoare și dezordonate

\*

*Fețele tăcerii* (1974) reprezintă o deschidere spre proza obiectivă și o penetrație mai adîncă a istoriei în sfera analizei. Pe primul plan trece acum prezentarea a două destine sociale ce ilustrează două fețe posibile ale aceleiași istorii crude și confuze. Autorul este și aici absent, narațiunea constituindu-se din trei monologuri ce se întretaie și se confruntă pe parcursul a 600 de pagini de proză densă, cu țesătura strînsă, bine bătută. Monologul, la rîndul lui, depășește curent spațiul unei subiectivități dilematice, speculative, îmbrățișează cauze și fapte străine, lărgind enorm, prin aglomerarea de amănunte din domeniul vieții sociale, tema inițială a romanului. *Fețele tăcerii* devine în cele din urmă o pictură socială vastă, apropiată, prin realismul și aparenta ei lipsă de stil,

de literatura ardelenilor. Se desparte, totuși, de aceasta prin preponderența dată *analizei* în raport cu *creația*, prin încercuirea epicului cu largi zone eseistice. Personajele lui Buzura au darul speculației, și confesiunea lor atinge problemele cele mai variate, de la raportul dintre clasa socială și individ pînă la chestiuni mai delicate de metafizică. *Creația* (epicul) se strecoară dificil prin aceste structuri greoaie și complexe. Ziaristul Dan Toma, spirit justițiar, este vizitat de viitorul lui socru, Gheorghe Radu, fost activist de partid mulți ani în satul Arini. Relațiile dintre ginere și socru sînt neprietenești. De la logodnica lui, Melania, gazetarul a aflat că *bătrînul* a fost un instrument al violenței acelor ani, a comis, chiar, crime. Socrul vine să-i ceară ajutor într-o chestiune delicată: rămas în satul pe care l-a colectivizat, și-a construit cu greu o casă și, în ziua cînd s-o sărbătorească, cineva i-a dat foc. Bănuie pe vechii lui adversari politici, Măgureni. Romanul începe de la acest punct. Ziaristul Toma ascultă, mai întîi, confesiunea bătrînului activist, apoi, spre a verifica lucrurile, ascultă și pe bănuitul incendiator, Carol Măgureanu, singurul supraviețuitor dintre fiii lui Măgureanu.

E vorba de două destine, de două justificări sociale, de două, în ultimă instanță, drame. Activistul dă o versiune a faptelor. A fost, desigur, un dur, dar nici alții n-au fost mai blînzi cu el („legea urii, prima lege pe care am învățat-o“). Violența s-a născut din violență și, ca să-i apere pe țărani din Arini și să introducă noile forme sociale în sat, el și-a riscat de multe ori viața. Din povestirile lui iese la iveală o epocă plină de fapte de spaimă. Regiunea era terorizată de o bandă de legionari, condusă de căpitanul Sterian. Banda avea susținători în sat, și activistul crede că nici familia Măgureanu nu era străină de aceste acțiuni. El a *distrus*, adevărat, pe Măgureni, dar nu putea face altfel, altfel l-ar fi *distrus* (cum ar fi încercat de multe ori) ei pe el. Romanul oferă astfel o primă *logică* a faptelor, o primă față a istoriei. Este ea cea adevărată?

Ziaristul Toma, devenit fără voia lui judecătorul unor evenimente teribile, ascultă și *cealaltă explicație*. Carol Măgureanu s-a salvat stînd cîțiva ani zidit în casa părintească. A ieșit de acolo bolnav și, chestionat de Toma, prezintă varianta lui asupra epocii. O versiune tot atît de dură, dar din alt unghi. Măgureni, deținători de zapise, ctitori de biserici, luptători patrioți din tată în fiu, erau de sute de ani în acel sat. Bătrînul Măgureanu a lucrat în mină, a refăcut averea familiei și și-a dat copiii (trei băieți) la școală. Autoritățile fac presiuni asupra lui să se înscrie în cooperativa agricolă și, tocmai cînd bătrînul se hotărîse și-și chemase fiii acasă (erau studenți) pentru a-i pune să semneze, brutalitatea,

inabilitatea activistului Radu strică totul. Interpretînd greșit intențiile Măgurenilor, Radu îi arestează, îi umilește, iar cînd doi dintre tinerii Măgureanu scapă în urma unei încăierări, ei sînt *deja culpabili*. Este începutul unei lungi perioade de umilințe. Carol, al treilea fiu, descoperit după mulți ani de recluziune voluntară, este un om sfîrșit. Ceilalți doi Măgureani sînt împușcați de Radu (o versiune) sau se sinucid (o altă interpretare).

Fapt sigur este că această veche familie țărănească este urmărită și acum de ura bătrînului activist, scos și el, în cele din urmă, din funcția pe care o deținea. E pensionar într-un sat unde nimeni nu vrea să stea de vorbă cu el, toți îl urăsc (sau așa crede el). Dovadă: casa ce a fost distrusă. Însă Carol Măgureanu crede că nimeni nu a dat foc casei, Radu însuși, pentru a-și infunda încă o dată adversarii, și-ar fi incendiat locuința. Și acest fapt pare verosimil. Bătrînul activist vrea să se întoarcă la oraș, și casa este singurul lucru ce-l mai ține legat de sat...

Cartea se încheie cu trei plecări spre oraș: a lui Carol Măgureanu, care merge la doctor, a bătrînului activist, care vrea să se angajeze din nou la fabrică, și a ziaristului Toma, care și-a asumat un rol ce-i depășesc puterile. El însuși are un destin încărcat, e un tip incomod, mutat dintr-un loc în altul din cauza incapacității lui de a accepta neadevărul.

Pornind de la o curajoasă idee, romanul, în multe privințe profund, cuprinde o analiză inteligentă, pătrunzătoare, a unor destine pe care circumstanțele le-au transformat în victime sau călăi. Remarcă modul serios, grav, de a prezenta aceste *fețe* subiective ale istoriei. Bătrînul activist are — încă o dată — o justificare, crede că și-a făcut datoria, nu-și poate reproșa nimic. Convingerea lui este că istoria nu glumește și, acționînd orbește, respectînd ordinele primite, el, măruntul activist, a fost instrumentul unei necesități superioare. A luptat pentru o cauză mare, și erorile lui, dacă sînt, nu trebuie să-i pună în umbră sinceritatea, abnegația, curajul. *Ei*, tinerii care îl judecă (Toma și Melania), sînt, vor sau nu să recunoască, beneficiarii acestui sacrificiu. Biografia lui socială pare să-l confirme. Fost muncitor topitor, a suportat persecuțiile horthyste și, trimis pe front, scapă cu greu din mîinile torționarului Timar. Participă după Eliberare la luarea puterii și, ca activist de raion, încearcă să execute fără ezitare ordinele primite de la șefi. Este un luptător, și luptătorul nu trebuie să cunoască îndoiala. Un mare ideal scuză, dealtfel, sacrificiile, erorile. Revoluțiile produc uneori și victime. Cînd Melania îi reproșează faptul că a încercat să distrugă ordinea milenară a satului, bătrînul activist aduce argumentul progresului, care violentează,

distruge totdeauna un sistem vechi de relații. Conștiința lui este împăcată: „Eu cred că am făcut bine [...]. Am vrut să fac numai bine...” Satul Arini și-a regăsit, dealtfel, liniștea. Banda lui Sterian a fost distrusă, țărani lucrează în cooperativă, Măgureanu însuși s-a integrat noilor structuri sociale. Acțiunea lui Radu n-a fost, așadar, inutilă și, chiar dacă unii îl condamnă, el, bătrînul oștean, nu-și reneagă trecutul.

Victimele lui cred însă că Radu a provocat răul, a silit prin brutalitatea, lipsa lui de omenie pe mulți să ia calea aventurii și să-și distrugă viața. A instaurat violența în viața satului fără ca ea să fie necesară și a comis fapte detestabile în numele unei idei înalte. Măgureni nu erau niște adversari ai socialismului, ezitarea lor putea fi înțeleasă și, cu puțin tact, trecerea țărănilor din Arini la noile forme sociale s-ar fi desfășurat fără umilințe și vărsare de sînge. Radu n-ar fi, așadar, numai executorul orb, ci și *inițiatorul* răului. Nu epoca, istoria, mecanismul social ar fi de vină, sau nu ele în primul rînd, ci atitudinea incalificabilă a omului care, avînd în mînă forța, n-a mai respectat nici o lege. El și-a creat adversari pentru a-și justifica violența, a *culpabilizat* un sat întreg pentru a-și dovedi abnegația și curajul. În versiunea lui Carol Măgureanu, Radu n-are nici o justificare morală.

Descrierea acestor evenimente este făcută cu un realism necruțător și, aș spune, nepărtinitor. Prozatorul nu-i dă dreptate lui Radu, nu-i dă nici lui Carol (deși are o evidentă simpatie pentru acesta), caută doar să înțeleagă logica unui mecanism teribil. Personajele lui nu sînt nici negative, nici pozitive, sînt doar (ca și la D.R. Popescu) culpabilizate de istorie. Romancierul încearcă să depășească astfel maniheismul prozei mai vechi pe teme similare. Radu și Carol sînt două ipostaze ale aceleiași epoci, și inteligența prozatorului este să nu caricaturizeze, pentru a-și facilita demonstrația, unul sau altul din elementele ecuației. Acolo unde, totuși, cîteva accente apar (în relatările lui Radu), stilul narațiunii se clatină și înțelesul se întunecă. Într-un roman ce pleacă de la premisa că istoria nu este bună sau rea și că doar acțiunile indivizilor o pot colora într-un sens sau altul (mi se pare a citi printre rîndurile cărții și această idee), condiția, pentru ca dovada să fie făcută, este ca personajele să aibă o coerență, o *logică* și chiar o *puritate* (există și o puritate a violenței), altfel narațiunea ia alt sens, limbile se încurcă, tragedia devine satiră. Dacă Radu ar fi un scelerat, iar Măgureanu un mic reacționar rural, lupta dintre ei și-ar pierde orice gravitate și înțeles mai profund.

Pe trupul acestui imens cetaceu epic trăiesc și alte viețuitoare care dau culoare relatării și întăresc realismul ei. Avem în vedere



numeroasele *povestiri* care opresc din loc în loc cursul monologului și relatează întâmplări petrecute în sat sau în altă parte. Ele sugerează atmosfera epocii și luminează biografia personajelor centrale, îndulcesc totodată ariditatea și monotonia analizei (inevitabile după un număr de pagini). Scenele de război sînt foarte sugestive. Altele privesc viața țăranilor din Arini. Niște femei plictisite și nerușinate organizează, în absența bărbaților, chiolhanuri monstruoase ce se sfîrșesc în chip tragic. Un bătrîn cu mintea slabă pretinde că are *viziuni*, se urcă pe un munte și propovăduiește apocalipsuri. Zvonul că pe fereastra unei biserici a apărut figura Maicii Domnului pune în mișcare o mulțime imensă de handicapați, intrați, toți, într-o stare de demență colectivă. Unui șef de raion, Coza, îi plac plăcintele și fastul, și subalternul lui, Radu, mobilizează forțele întregului sat pentru a le satisface. Gardurile sînt văruite, doi salcîmi sînt transportați în jurul scenei, un funcționar local este însărcinat să creeze bună dispoziție printre țăranii spectatori etc. Un popă inteligent și muieratic, Mitrea, scrie cuvîntările șefilor locali, inclusiv pe acelea îndreptate împotriva bisericii și a misticismului. Cînd nu mai poate face față, preotul apelează la Carol Măgureanu, prizonierul. Solicitat de Radu, jurnalistul face o vizită procurorului Ursu, fost coleg de școală, și, împreună cu Anca, fiitoarea celui din urmă, participă la o ședință atroce de libațiuni. *Whisky*-ul este vărsat într-un lighean și, în patru labe, cei trei ling cîinește, cu pauze de mari hămăituri, băutura. Ursu este un Radu mai abil și mai bine plasat. În locul violenței, el folosește arma compromisiului: aranjamentul. Bea *scotch* cu varză acră și disprețuiește pe toți ceilalți pentru că se crede puternic. Rătăcit într-o mină părăsită, firea lui se trădează, e fricos și laș, trage cu pușca în șobolani și e gata să-i cedeze lui Toma logodnica numai ca să scape. Un birocrat sîngeros, Brainea, măsoară atașamentul indivizilor după numărul *dușmanilor* pe care îi descoperă etc. Faptele se petrec cu 20 de ani în urmă și, rememorîndu-le, Radu își pregătește indirect apărarea: el însuși a suportat rigurile unui mecanism și a fost împins de circumstanțe să acționeze altfel, poate, decît ar fi dorit.

Există în *Fețele tăcerii* și un al treilea monolog și, implicit, un al treilea personaj central. În termenii fabulei pe care ne-o propune Augustin Buzura, el ar ilustra, lîngă celelalte două (cel ce exercită puterea și cel ce o suportă), tipul *judecătorului*. E vorba de Dan Toma, spirit contestatar, din familia morală a doctorului Bogdan din *Absenții*. Problematika întîlnită acolo este reluată,

aproape în același stil narativ, în noul roman. Dan Toma trece printr-o lungă criză de conștiință, și criza nu se încheie odată cu ultima scenă a cărții. E un revoltat cu sentimentul ratării. Critica a găsit neinteresant acest personaj, excesiv dilematic și cazuișt prea orgolios. Faptul, literar vorbind, se poate discuta, ce este sigur e rolul lui hotărâtor în simbolistica romanului. Toma nu-i propriu-zis un personaj constituit, determinabil, e doar expresia unei stări de revoltă. „Sufăr — spune el într-un loc — de suferit, sufăr în sine, eu sînt suferința pură.“ Suferința lui este determinată de o exagerată luciditate repliată asupra ei însăși. Ziaristul se autoanalizează cu o plăcere plină de asprime. Nu e dealtfel singurul în această carte în care personajele trec printr-un fel de *complex al lucidității*. „Nu mai pot, mă sufocă propriile-mi gânduri, luciditatea...“ mărturisește Melaniă. „Îmi pierdeam porcăria de luciditate“, zice foarte lucidul Carol Măgureanu. Anca, femeia bovarică și ispititoare ce trăiește în casa lui Ursu, este și ea o hiperlucidă, judecă cu agerime existența ei și a celorlalți. Toma, mai mult decît toți, și-a făcut din speculație un mod de existență și din adevăr tema vieții lui. Libertatea lui interioară e împrejmuată de trei stînci pe care trebuie să le prăvale și să le ridice fără întrerupere: *luciditate, adevăr, lașitate*. Despre aceste noțiuni discută cu Melania, Radu, Carol Măgureanu, Anca și discută, mai ales, cu sine însuși într-o confesiune tulburătoare, întinsă pe mai bine de două sute de pagini. Din ea deducem că tinărul intelectual, obsedat de idei („sînt cherchelit de idei“), caută o certitudine, *un drum*, un echilibru, și voința lui aproape maladivă de adevăr îl pune mereu în contradicție cu șefii, logodnica, socrul, prietenii. Împrejurările îl silesc să devină dintr-un căutător de adevăr un judecător al adevărului. Acceptă rolul din dorința de a se înțelege pe sine. Inutil, neputînd determina adevărul *lui*, nu poate arbitra nici adevărul *altora*. Ascultînd confesiunile lui Carol, Dan Toma strigă dostoevskian: „Oprește-te, nu sînt demn de durerea ta, nu sînt demn să-mi împărțășești suferința.“ *Judecătorul* devine un *intrus* într-o tragedie străină.

Scena finală (foarte sugestivă) ni-l arată pe ziarist coborînd din autobuzul ce duce pe cei doi „siamezi afectivi“ spre oraș. Radu și Carol sînt singurii care mai pot înțelege limbajul dramei lor, ziaristul (*intrusul, judecătorul* paralizat de nesiguranța, neliniștea interioară) rămîne în drum, neștiind încotro s-o apuce.

O structură asemănătoare are și Carol, care aduce, în varianta neliniștii existențialiste, nuanța *trăirii* materiale a suferinței. Afinitățile spirituale cu Dan Toma sînt vizibile și, de la un punct,

monologurile lor se confundă. Carol este un Toma pus în condiții de reclusiune. Revolta lui nu se exprimă social, se dizolvă în speculație și, luminată de sentimentul morții, ia în cele din urmă forma unei detașări amare. Libertatea de gândire este și orgoliul, demnitatea lui. A crede este a cerceta, dar raționalizarea exagerată îl împiedică să acționeze: „Nu pot crede fără să cercetez, să mă întreb. Și apoi îmi place să gîndesc liber, să mă simt liber, chiar dacă n-am suflu să ies din curtea asta.“ Acest mic moralist sartrian nu are curajul de a trăi pînă la capăt orgoliul libertății sale. Nu se sinucide, se încapăținează să trăiască din indiferență: „Sînt însă laș, mi-e frică, n-am fost niciodată omul acțiunii. Mereu îmi găsesc cite-o salvare, întotdeauna din cauza raționamentelor n-am putut trece la concret.“

În comparație cu Dan Toma, Carol are avantajul (sau dezavantajul) de a fi trăit o experiență teribilă. Drumul spre adevăr trece, în cazul lui, prin deșertul unei îndelungi și mizerabile reclusiuni. Iată de ce neliniștile lui par mai autentice, sînt *acoperite* de propria-i condiție. Monologul lui prefigurează, în fond, o metaforă a *fricii* și a *așteptării*. Logica lui dilată, faptele ies din volumele lor normale, disperarea și revolta capătă o grea corporalitate.

Solidul roman al lui Buzura are mai multe rînduri de simboluri, și frazele care se string în jurul ideii de bază ca cercurile într-un copac le diversifică și le asociază altele noi, greu de controlat. Cu aceasta ajungem din nou la structura cărții și la obiecția ce se poate aduce stilului său de a nara. Structura este, încă o dată, complexă și dificilă, *demersul* se prelungește, mai ales în prima parte, peste necesitățile reale ale temei. *Creația* este uneori sufocată de vorbe ce nuanțează, detaliază, subliniază ceea ce a fost deja exprimat, subliniat, nuanțat. Există în proza lui Buzura o *tehnică a anvelopei*. Ideea este înfășurată în mai multe rînduri de fapte ce protejează și obscurizează în același timp. Dificultatea vine la el dintr-un fel de fervoare a adevărului, din dorința de a epuiza, cu riscul monotoniei, repetiției, o observație. Scriind propoziții foarte ascuțite despre o epocă, el simte nevoia să echilibreze textul, să introducă personaje compensatoare (locotenentul Luță), fără un rol precis în carte și, mai ales, fără identitate literară. Riscul este ca *adevărul* să fie acoperit de nuanțele lui. Impresia apare în primele capitole ale cărții și, mai tîrziu, în dialogul dintre Carol și Toma, lung și fără idei noi. Se produce o acumulare care dezechilibrează un roman scris cu o conștiință exemplară de un prozator care ia în serios realismul.

\*

În *Orgolii* (1977), Augustin Buzura revine într-o oarecare măsură la formula epică din *Absenții*, fără să părăsească propriu-zis realismul social (deschis spre *cronică* și studiul *destinelor*) din *Fețele tăcerii*. O concentrare și o fragmentare, acum, a reconstituirii istoriei, și reluarea, cu o documentație epică nouă, a unei vechi ecuații morale: relația dintre *revoltă* și *valoarea* individului. În primul roman, istoria era văzută într-o unică oglindă (conștiința personajului-narator). În cel de-al doilea există trei conștiințe valorizante, între care una (judecătorul propriu-zis, ziaristul Toma) declară că nu le înțelege pe cele dintâi. Sugestia este că istoria amestecă nuanțele, subiectivitatea întunecă obiectivitatea cronicii. În *Orgolii* procedeul se repetă (aceleași evenimente văzute de agresor, Redman, și de victimă, medicul Cristian), însă, întrucît romanul vorbește și de fapte din actualitatea imediată, numărul oglinzilor receptoare crește și judecata morală se complică. Ce câștigă romanul prin această multiplicare a perspectivelor epice și restrângere, în același timp, a spațiului tematic? Un prim câștig este că analiza (speculația morală) se sprijină pe o mai mare densitate de fapte și faptele epice au acum o idee (și un simbol) mai limpede în spatele lor. Aglomerarea de detalii din *Fețele tăcerii* a dispărut și, eliberate de strînsoarea determinărilor multiple, simbolurile acestei literaturi solide și grave se văd mai bine într-un număr mai restrîns de pagini.

Augustin Buzura este, nu mai încapе vorbă, un excelent prozator moralist, și temele lui privilegiate sînt *adevărul* și *rădăcinile erorii*. Se apropie, prin aceasta, de alți prozatori de azi, dar se diferențiază de ei prin decizia opțiunii și hotărîrea de a merge pînă la capăt pe firul unei idei. Nu este, dealtfel, greu de observat că romanele sale, deosebite ca stil, se referă la aceeași epocă socială și au, în genere, în studiu aceleași probleme morale. Profesorul Cristian este un Carol Măgureanu ajuns la lumină sau un doctor Bogdan cu o experiență mai dură în spate și în alt cerc al revoltei. *Orgolii* studiază mai metodic acest sentiment și grupează, totodată, în jurul unui destin (savantul chirurg Cristian), un număr suficient de documente de viață pentru a ne da seama de moravurile unei epoci. Orgoliul doctorului Cristian este, desigur, orgoliul adevărului. Cancerul, a cărui etiologie vrea s-o descopere, poate fi interpretat și ca o alegorie a răului social. Destinul profesorului este suma celor 118 eșecuri de a determina citostaticul. Eșecul repetat și încăpățînarea (orgoliul) de a-l depăși. Asta dacă citim textul ca o rețea de simboluri. Alegoric sau nu, răul este adînc și afectează relațiile dintre indivizi, modifică traiectoria destinelor, separă

generațiile. Fiind vorba de mediul universitar și de lupta pentru putere (cu un obiectiv, totuși, modest: obținerea investiturii de rector!), romanul lui Buzura poate fi citit (și a fost citit astfel) ca un roman de moravuri. *Orgolii* este însă, înainte de orice, romanul unei conștiințe în luptă cu limitele științei. Și, pentru că Augustin Buzura este un prozator serios, el lărgește sfera acestei idei în zona morală și face din drama doctorului Cristian o temă mai vastă de analiză a raporturilor dintre individ și mecanismul istoriei.

Schema narațiunii este simplă și repetă, într-o oarecare măsură, pe aceea din romanele anterioare. Un om eminent în profesie și de o mare libertate de spirit suportă, pe nedrept, o detențiune. Eliberat, își găsește echilibrul în muncă, ambiția lui fiind să descopere cauzalitatea și remediul unei boli grave. Reputat chirurg și cercetător, om de o anumită asprime morală, el rănește multe vanități și, reunite, vanitățile și incompetențele tind să-l îndepărteze din laborator și să-l compromită ca profesor. Constația îi vine și din partea fiului, Andrei, tânăr inteligent, incapabil de a accepta compromisul și de a justifica eroarea. Până aici romanul nu spune lucruri cu totul noi, proza românească din ultimul deceniu a tratat deseori conflictul dintre părinți și copii și n-a evitat să vorbească despre coaliția spiritelor conformiste împotriva libertății de gândire.

Romanul devine original și substanțial când tema morală se deschide spre tema socială, cu alte cuvinte: când *orgoliul* individual întâlnește obstacolul istoriei. Buzura și-a făcut o specialitate și un stil în a studia astfel de determinări profunde și, la exemplele dinainte, *Orgolii* adaugă cazul unui intelectual care pune o pasiune egală în a descoperi adevărul în știință și în viața socială. Tânăr, Cristian (numit de prieteni și Cris) fusese un adversar al dictaturii fasciste și trecuse prin lagărul de la Tirgu-Jiu. În anii socialismului este băgat la închisoare pentru că (acesta este cel puțin motivul aparent), respectând etica profesională, dăduse îngrijiri medicale unui necunoscut care se dovedește mai târziu a fi membrul unei bande de teroriști. Medicul își crease însă, prin comportamentul său inflexibil, mulți adversari, printre care unii în rândurile aparatului de represiune. Înfruntând pe unul, Varlaam, fost măcelar și boxer, acesta îi promite o sancțiune severă, și sancțiunea nu întârzie să vină.

Toate acestea le aflăm din mai multe confesiuni fragmentate, căci, potrivit modului său de a scrie, Buzura nu relatează o singură istorie, ci mai multe, în interdependența și incoerența lor. Procesul

istoriei începe în carte în clipa în care, după mulți ani de la eveniment, reapare în viața profesorului Cristian un personaj care jucase un rol funest: Redman. Situația din *Fețele tăcerii* se repetă. Redman, fost procuror, corespunde, în lanțul simbolurilor sociale, lui Radu. Ca și acela, Redman justifică delatiunea, șașitatea personală prin circumstanțele epocii. Prieten cu Cristian, juristul n-a ezitat să mistifice adevărul și să-și dea prietenul (din frică, din perversiune morală?) pe mâna lui Brainea și Varlaam, niște scelerati locali (numele lor apar și în *Absenții* și în *Fețele tăcerii*). Internarea numelui Redman în clinica profesorului Cristian re-deșteaptă acest trecut dramatic, cu multe puncte obscure. Cristian vrea o confirmare a suspiciunii sale și o obține de la bătrînul său adversar, aflat acum într-o situație disperată. Însă adevărul nu este, nici după atîta vreme, limpede. Redman face mai multe confesiuni, și de fiecare dată spune alte lucruri. La rădăcina suferinței lui Cristian ar fi, zice el față de Andrei, orgoliul nemăsurat al medicului și dorința lui barbară de ascensiune. Mîndria absurdă l-a dus în pușcărie și modul lui imposibil de a fi ca om social i-a agravat situația față de autorități. El, Redman, aflat între două forțe ce se respingeau (Cristian și Varlaam), a căutat să-și ajute prietenul, dar s-a izbit de încăpățînarea lui și, neavînd încotro, a sprijinit pe acuzatori. Fiul este pe punctul de a crede și-i contestă tatălui tocmai ceea ce acesta are mai pregnant: iubirea de adevăr. Tatăl relatează încă o dată faptele și, din ele, se vede că doctorul Cristian a trecut prin situațiile cele mai umilitoare și n-a cedat. Orgoliul a fost și a rămas libertatea lui interioară. Redman l-a denunțat ca să-i ia soția, pe Stela (mama lui Andrei), cu care fusese logodit mai înainte. Însă femeia s-a purtat cu demnitate și și-a așteptat soțul. Varlaam era un fanatic corupt, specializat în diversiuni și asasinat morale.

Paginile care reconstituie viața de detențiune au o extraordinară forță epică. Buzura descrie, la modul lui meticolos, greoi, scene limită în confruntarea dintre Cristian (victima orgolioasă) și Varlaam (sceleratul care descoperă cu uimire că violența nu poate totul). Sugestia romanului este, în acest plan, cît se poate de profundă: lupta pentru adevăr este o luptă pentru supraviețuire. Etica *orgoliului* este o etică a libertății. Cristian nu acceptă înfrîngerea și detestă „generația lui Aș fi putut dacă”. „Sînt un om liber“, zice el, și răul cel mai grav al secolului îi pare a fi perversitatea ideilor. El are față de fiul său un sentiment de vinovăție, dar vinovăția nu vine din trecutul său, ci dintr-o pedagogie greșită a tatălui față de fiu: l-a ținut prea mult timp departe de dia-

lectica aspră a vieții și n-a sădit în el convingerea că adevărurile și erorile unei generații nu sînt izolate. Fiul intră, la rîndul lui, în conflict cu „guriștii“ (demagogii din ședințe) și contestă pe față pe profesorul Codreanu, un carierist primejdios din cauza abilității lui.

Adus în actualitate, romanul se diversifică. Mișcarea personajelor (Cristian și colaboratorii săi, Andrei, spiritele academice în luptă pentru postul de rector etc.) este o dată prezentată direct, la modul realist impersonal, și, a doua oară, prin relatările unui informator agramat. Procedeu este ingenios și, trecute încă o dată pe scara de serviciu, faptele epice dau impresia (ceea ce prozatorul a dorit, negreșit) de mizerie morală desăvîrșită. Cabala contra savantului Cristian cultivă pasiuni joase în lumea aristocrației universitare. Romanul putea fi mai colorat și mai profund aici, ca și în descrierea unei relații mai subtile: dragostea dintre profesorul Cristian și mai tînăra lui colaboratoare, Vera. Scenele de intimitate nu-i reușesc lui Augustin Buzura, observator, prin excelență, al proceselor sociale grave. În *Orgolii* sentimentul acesta delicat nu-i, în orice caz, suficient justificat epic. Cînd o femeie îndrăgostită dă în fapt de noapte telefon unui bărbat pe care îl stimează și-i zice: „Lua-te-ar mama dracului, trăsni-te-ar, încuiat ce ești!“, formula de adresare dezvăluie nu o intimitate, ci o absurdă grosolanie.

Rememorarea aventurii tînerești dintre Cristian și Cristina Fărcașiu (o Caty Zănoagă cu gusturi rousseauiste) este, în schimb, admirabilă. În moartea bătrinei femei păduratice (prin devorarea ei de către fiarele pe care le îmblinzise) se poate citi un simbol, încă un simbol în acest puternic roman realist.

În *Orgolii* eșuează multe destine, și *istoria* este forma fragilă (ultima formă) de care ele se agață. A reinvia trecutul este a prelungi sfîrșitul. În niște substanțiale pagini finale, Cristian se gîndește la eșecurile sale și la moarte, dar suma eșecurilor nu-i justifică gîndul dispariției. Ce este foarte profund în romanul lui Buzura este meditația socială și morală. Fără finețea paradoxului, prozatorul spune lucruri fundamentale despre complicațiile lumii noastre. Propozițiile sale încete, nemuzicale, poartă ca niște camioane grele o mare încărcătură afectivă și dau roată unor idei grave. Una dintre ele străbate și în titlul romanului: orgoliul ca premisă a adevărului. Adevărul trăiește în starea de revoltă a individului, iar revolta spirituală are nevoie, pentru a se dezvolta, de o democrație socială. Eroul lui Buzura înțelege că orgoliul său poate mult, dar nu poate totul. O forță dinafara lui îl condiționează: „Dar

cît pot eu? Ce folos că le cunosc suferința, că diagnostichez o maladie, că văd cauze, cînd de multe ori nu pot schimba nimic, cînd cunoașterea nu-mi folosește nici chiar mie? Am încercat să mă salvez singur, trebuia să verific și această posibilitate. Dar... am aflat ceea ce știam dinainte: salvîndu-te singur, nu ești salvat și nu poți fi. Cum să găsești un echilibru? Cum să mai poți sparge toate barierele de protecție, toate zidurile cu care se înconjoară fiecă om? Mulți nu au tăria să riște, să nu le pese sau să o ia de la capăt, și atunci preferă să se mențină pe poziție, neștiind că abia așa pierd.“



## IV. ESEUL ROMANESC

### ALEXANDRU IVASIUC

Alexandru Ivasiuc (n. 12. VII. 1933), omul febril și speculativ, cordial și tăios, obsedat de fantasmalele minții lui agere și inventive, a pierit la 4 martie 1977 sub dărimături la o vîrstă cînd un prozator cu o formație mai înceată ca a lui își fixează de-abia un stil și o problematică proprie. Rămîne, evident, opera de pînă acum, dar opera nu ne va consola niciodată de plecarea prea devreme a omului fermecător prin inteligența și marea lui voință de profunditate. Cînd dispăre un individ, lumea devine, se spune, mai săracă. Ceva inimitabil, ceva unic dispăre odată cu el. Cînd piere un scriitor în plină forță de creație, dispăre și sansa de a revela această unicitate a individului între ființele lumii.

Alexandru Ivasiuc avea într-un chip acut conștiința acestei unicități, și literatura lui este plină de oameni care încearcă să-și cunoască, prin exercițiul intens al rațiunii, ființa contradictorie și irepetabilă. Talentul reprezintă, pentru el, o funcție a inteligenței: a scrie este totuna cu a cunoaște. Numai Camil Petrescu a mai avut, la noi, această încredere aproape mistică în puterea rațiunii de a pătrunde în mecanismul relațiilor umane și de a pune în primul plan al operei literare ceea ce se cheamă dramele spiritului. Ca și el, Alexandru Ivasiuc n-a pus preț pe limbaj și a scris așa cum a gîndit, adică repede și fragmentar, trecînd de la o idee la alta într-o înlănțuire derutantă. Proza lui subordonează totul (psihologie, tipologie, compoziție) speculației, individul se personalizează prin interogație, prin capacitatea de a fabrica ipoteze, puncte de convergență între mai multe realități. Iată o conștiință modernă despre condiția omului și, fatal, despre literatură.

Opera își copiază, în această latură, autorul, care se mișca pînă acum citva timp printre noi cu figura lui mereu preocupată și pașii lui repeziți, într-o nefirească goană. În conversație, minile lui se agitau imprevizibil, ochii alunecau cu febrilitate pe măsură ce mințile descoperea ipoteze noi. Exista în toată ființa lui Alexandru

Ivasiuc o veșnică stare de pîndă, convertită în bucuria confesiunii. Picat într-un cerc de cunoscuți, acapara imediat conversația, indiferent de natura ei. Discuta cu aceeași vervă despre filozofie și politică și, chiar și atunci cînd îmbrățișa un punct de vedere injust, demonstrația lui era seducătoare. Avea o mare curiozitate pentru problemele ideologiei, și vocația lui de a discoteca în acest domeniu l-a adus, cred, în literatură, după ce destinul l-a purtat prin alte profesii. Abia instalat în literatură, s-a grăbit s-o părăsească atunci cînd instrumentele lui ajunseseră la o maturitate deplină și voința lui de a construi era mai mare decît oricînd. Între prima lui carte (*Vestibul*, 1966) și ultima (*Racul*, 1976) sînt zece ani, un spațiu nedrept de mic pentru un romancier. Al. Ivasiuc l-a umplut, totuși, cu o operă ce va rămîne. N-aș vrea și nici nu este aici locul să fac profetii despre viitorul acestei opere, am însă credința că ea va dura și că evoluția romanului românesc după 1960 este (și va rămîne în continuare) legată și de numele lui Alexandru Ivasiuc.

Proza lui intră în formula *eseului românesc*. Epicul, cînd nu lipsește cu totul, este subordonat analizei, iar analiza se dizolvă în speculație. Vom avea atunci o literatură unde nu este vorba propriu-zis de caractere, de procese psihologice, de viziuni tragice sau comice, ci de efectele pe care toate acestea le provoacă în planul conștiinței. Narajațiunea utilizează, aproape în exclusivitate, tehnica monologului interior. *Vestibul* (1966), prima carte, cuprinde o lungă confesiune, mai precis: confesiunea unei neputințe de a se confesa. Un doctor de 50 de ani, profesor de histologie, se îndrăgostește (la 18 febr., ora 5!) de o studentă cu 30 de ani mai tînără decît el, și, neavînd curajul să i se adreseze direct, începe să-i scrie scrisori pe care nu le va expedia niciodată. În ele e vorba de sentimentul eșecului, de frică și de o *vină* nedefinită care apasă asupra conștiinței lui. Ceva în trecutul de care el se teme îl ținuse departe de viața adevărată. E însurat de 25 de ani, și în patul conjugal observă pielea uscată, „săracă în colesterol“, a nevastei. Sentimentul eșecului îi vine, se pare, dintr-un excesiv autocontrol. Confesîndu-se el speră să se descopere și să se transforme („exprimîndu-mă pe hîrtie voi deveni cel puțin în parte altcineva“), lucru pe care nu-l putem verifica, pentru că, după 300 de pagini de confesiune, personajul trăiește în aceeași confuzie. La pagina 148 aflăm și numele personajului: Dr. Ilea, ținut secret pînă aici. Secret va rămîne pînă la sfîrșit numele celuilalt personaj, studenta care provocase involuntar această *rupere* (termenul potrivit ar fi: *abatere*) în viața histologului.

Confesiunea nu urmează o cronologie reală, ci una afectivă. Textul sare, atunci, de la amintirea ultimei ore de curs la evocarea unor scene trăite în vremea războiului. Dar nici războiul nu este tema principală a textului, ci felul cum se instalează *frica*, *lașitatea* în conștiința unui individ. Totuși, la acest punct confesiunea cuprinde mai multe fapte obiective. Prozatorul lasă să pătrundă dialogul, anecdota, citim, în fine, și relatări mai libere. Una înfățișează un concurs de păduchi, organizat de ofițerii batalionului, alta — dragostea dintre un medic lipsit de voință și o infirmieră vulgară. Mai înainte ni se relatase o scenă atroce (sînt, poate, paginile cele mai bune din carte): torturarea unei veverițe de către copii.

Amintirile se „noționalizează“, cum zice autorul, evenimentele pier în comentariul unor *stări*. Pentru alt scriitor, războiul ar fi fost o mină de fapte. Pentru Al. Ivasiuc e un loc unde se discută despre frica de moarte, ratare, plictiseală etc. Toate aceste noțiuni capătă definiții noi în *Vestibul*. *Insomnia* este „stagnarea unor imagini dilatate din lipsă de contingență“, *civilizația* reprezintă „reducerea oricărei variații, înlăturarea hazardului printr-un sistem bine ordonat de obiceiuri repetate în fiecare zi“ etc. Pentru doctorul Ilea totul, inclusiv femeia, devine un *obiect de cunoaștere*. Dragostea e înțeleasă ca „un paravan pentru aruncarea peste bord a întregii tale experiențe.“ Care experiență și de ce? Confesiunea, plină de atîtea precizări, determinări, nu precizează, nu determină pînă la urmă nimic. Deducem că profesorul trăise mediocru în afara forțelor vieții și are un fel de complex față de prezent. „Sînt absent — spune el — într-o lume prezentă, lipsită de solida îmbrucare a unghiurilor de întretăiere.“ Ceea ce remarcă și-l atrage la tînăra studentă este lipsa fricii. Scriind, el vrea să se vindece de acest complex, dar, pe măsură ce privește în amintirile lui, constată că sentimentul culpabilității, în loc să scadă, crește („e curios că am început să simt urma unei vinovății față de tine, și simt nevoia să-mi justific viața ca pe o lașitate“). În final, doctorul hotărăște să se ducă să vadă pe studentă, dar văzînd-o, n-are curajul să-i vorbească. Pricepe că pentru a reveni la viață are nevoie de *o mare nebunie*. Confesiunea nu l-a vindecat, i-a dat doar conștiința eșecului:

„Scrisorile astea — zice el — reprezintă dovada eșecului meu.[...] Cine și-ar fi închipuit că se va întîmpla asta cu mine? Echilibrul meu este acum zdruncinat, cred că știu de ce a trebuit să trec prin ridicolul acestei dragoste secrete și al scrisorilor care o întovărășesc și, totuși, nu s-a terminat totul. De fapt acum, foarte tîrziu, noaptea, mi-e dor de tine și voi căuta să te întîlnesc cît se poate de repede.

Poate voi îndrăzni chiar să-ți vorbesc. Mă așteaptă un lung drum pe jos pînă acasă, în care am să hotărâsc ce-ți voi spune, dacă totuși voi îndrăzni. Trebuie să fac mai multe variante.“

Tema *Vestibulului* ar fi, atunci, dificultatea comunicării sub imperiul fricii. Ca să ajungă la înțelegere, personajul străbate sub puterea unui sentiment nou, vital, spațiul confuz al trecutului său. Va putea deschide el și cea de a doua ușă, aceea care anunță sfîrșitul eșecului? Doctorul Ilea este deocamdată în *Vestibul*, adică în purgatoriu... Să reținem în această carte noutatea temei și încercarea de a exercita o tehnică epică rar folosită de prozatorul român. Lipsa de fluiditate a stilului o face greu de citit.

Cel de-al doilea roman, *Interval* (1968), debutează în același stil uscat de disertație, stil metalic, fără culoare, fără ironie. De la început prozatorul se pune pe un teren de analiză și pînă la sfîrșit poziția lui rămîne neschimbată: puține momente epice, absența aproape cu desăvîrșire a dialogului, vag schimb de replici sub forma stilului indirect liber. Cartea se constituie printr-o juxtaponere de confesiuni. O dată sau de două ori apare și prozatorul, dar numai pentru a anunța un nou monolog. Pînă să întoarcem foaia, constatăm că el ne-a și părăsit. Al. Ivasiuc nu are nici ambiția lui Camil Petrescu de a se retrage în subsolul paginii, pentru ca de acolo să confirme sau să infirme ceea ce spun personajele. Rolul regizorului în acest dosar de existențe i se pare inutil și fără mari ezitări îl abandonează.

Nici aici prima impresie la lectură nu este cea mai favorabilă cu putință. Cineva disertează pe o temă morală și o propoziție ce nu ne spune nimic („trebuie să fac această călătorie“) e întoarsă pe toate părțile: se schimbă accentele, cuvintele sînt analizate separat, apoi laolaltă, de la început la sfîrșit și invers. Totul într-un limbaj precipitat, incolor, rostit de un personaj care își analizează cu obstinată cazuistică amintirile. De abia mai tîrziu, cînd pășim pe terenul mai tare al introspecției, nisipurile mișcătoare ale cuvintului pier și propozițiile, mai bine articulate, capătă ritmul unei proze în care inteligența și puterea de analiză ale autorului se observă bine. Romanul cuprinde două confesiuni ce se confundă, se completează și nu o dată se contrazic. Autorul păstrează față de ele aceea indiferență obiectivitate ce se recomandă în mai toată proza modernă. *Interval* poate fi interpretat ca o metaforă a imposibilității de a înțelege o altă optică despre existență, *spațiul* ce separă o subiectivitate de alta. Simbolul cărții e mai puțin limpede decît îl traducem noi și pot fi date și alte interpretări. Această ambiguitate

intră în tehnica romanului și ea mizează pe imaginația și puterea de deducție a cititorului. Tehnica o utilizează, fără să mai cităm alte nume, și Anton Holbn. Întreaga narațiune din *O moarte care nu dovedește nimic* stă pe aproximarea unui sentiment și imprecizia consecințelor lui. La Holban bărbatul acoperă întreg spațiul analizei, nelăsând (s-a observat de mult) nici o posibilitate de replică femeii. În această confruntare, Al. Ivasiuc e mai generos. Olga, din *Interval*, are puțința de a se apăra și, dacă vedem bine, discursul ei ocupă cea mai mare întindere a cărții. O altă deosebire e că tema confruntării nu e, aici, sentimentul erotic, ci atitudinea morală a indivizilor. Aceasta e urmărită în implicațiile ei sociale, de unde nota încordată a analizei, pasiunea ideologică a demonstrației. Al. Ivasiuc e obsedat de ideea opțiunii și o propozițiune-cheie în cartea sa e aceea că oamenii se împart în două categorii: „cei ce mor pentru o cauză și cei ce trăiesc cu orice cauză“. Cea dintii secvență a *Intervalului* e o justificare parabolică, o confesiune, mai bine zis, sub forma întoarcerii în altă vîrstă, cu intenția de a explica pe această cale un fapt de care nu aveam cunoștință încă. Ilie Chendriș, lector la istorie, săvîrșise ceva, un act detestabil față de prietena sa, Olga. Revăzînd-o, după 15 ani, încearcă să-i lămurească atitudinea lui, dar nu direct, cum s-ar fi convenit, ci prin mijlocirea amintirilor.

Firi problematice, ei problematizează totul, și același fapt e interpretat în mai multe feluri. Ce e sigur și se observă de îndată este consistența epică a acestor întoarceri în trecutul unei vîrste deformatoare. Formarea copilului în mijlocul unei familii mic-burgheze din Ardeal, dominată de imaginea severă a străbunicului, martir al neamului, figura, apoi, gravă a bunicii, păstrătoare de datini, sau aceea a bunicului, hulpav, amator de prînzuri homerice, sînt fixate într-o proză inteligent condusă. Dar spunînd aceasta nu facem lui Al. Ivasiuc o nedreptate? Căci paginile citate sînt tocmai acelea care, abătîndu-se de la metoda admisă a romanului, pun un accent special pe elementul epic! N-ar fi cea dintii contradicție în care cade un autor și nici prima ipocrizie a comentatorului care, acceptînd metoda romanului, se declară satisfăcut de ceea ce depășește litera ei. În artă intențiile pot fi trădate și opera să se constituie, atunci, împotriva voinței creatorului. În *Interval* asemenea derogări de la analiza pură (dar există ea, oare, sub această formă?) intră în formula cărții și, deși nu poate fi vorba de un roman cu fabulă, cu personaje ce se țin minte, ce reținem înainte de orice e tocmai analiza care se încorporează în lucruri, faptele pe care le atinge lama spiritului disociator.

Din confesiunea celui de al doilea personaj, Olga, luăm cunoștință și de fapta abominabilă ce schimbă cursul acestor destine.

La o ședință, unde Olga e în chip absurd învinuită de crime imaginare, Ilie, prietenul ei, o acuză în termeni mășurați, cu o frumoasă retorică, după ce alții, ca teluricul Sebișan, demascator de profesie, o atacaseră cu violență. Pe Olga o supără mai puțin atacurile brutale ale lui Sebișan, cât frazele frumoase ale lui Ilie, demonstrația lui potolită, egală, bine organizată. La rîndul său, Ilie Chendriș are o justificare subiectivă pentru gestul pe care l-a făcut și, hotărît să nu simplifice lucrurile, prozatorul înfățișează pe larg argumentele personajului. Din confruntarea celor două confesiuni, autorul vrea să dea o imagine a adevărului, dar aceasta nu se poate fixa, pentru că niciodată punctele de vedere nu coincid. Regăsite după mult timp, personajele întreprind o lungă călătorie în trecuturile lor paralele, fiecare avînd teamă că celălalt nu va înțelege. Călătoria la munte, de-eare amintește cu oarecare iritantă insistență la început, are acest scop pedagogic. (Poate fi aici și un simbol: *muntele* ca o metaforă a existenței pure; *călătoria la munte* — o călătorie spre zona de puritate a vieții lor.)

Pentru a nu complica firul analizei, să spunem că autorul amînă, tactic, momentul confruntării propriu-zise, și pînă atunci, în cîteva sute de pagini, înaintează încet, metodic, într-un șir de imagini subiective, fără o legătură cauzală între ele. Decupăm din aceste capricioase introspecții cîteva insule epice, cum este aceea a seceței, excelentă, cu sugestia apăsării cerului, a întoarcerii la magie și la practicile barbare sub teroarea foamei. Al. Ivasiuc are, aici, concurenți, și cîțiva dintre prozatorii generației sale (Fănuș Neagu, D.R. Popescu) au fixat înaintea lui imaginea scoarței carbonizate și a delirului colectiv. Prozatorul notează totul fără ordine strictă și cartea se constituie din asemenea mici descărcări pasionale, înăbușite în fașa de o analiză dominatoare. Cu cît ne apropiem de sfîrșit, constatăm că procesul de cunoaștere nu înaintează, datele se aproximează și mai mult și destinele rămîn, ca și la început, închise în lumea incertitudinii lor. Înțelegem că Al. Ivasiuc și-a gîndit astfel romanul și nu-i putem aduce nici o vină că nu oferă soluții într-o chestiune, în fapt, insolubilă, cîtă vreme subiectivitatea individului are atîtea argumente pentru a se apăra.

Există în roman și încercarea de a prezenta o altă atitudine posibilă față de existență. E vorba de Petru, bărbatul Olgăi, activist și constructor. El crede în forța legilor care guvernează viața materiei și, prin aceasta, exclude manifestarea dezordonată, arbitrară a subiectivității. Paradoxal, și Ilie are respectul legilor, însă al legilor formale, descoperite de mintea subiectivă a omului și făcute să o slujească. Respectul realității și al legilor nu împiedică însă afirmarea incertitudinii, și cartezianul Ilie Chendriș trăiește cu voluptate

în aproximație. Pentru Olga aceste două moduri de a trăi în fața legilor există numai teoretic, căci energicul, lipsitul de fanatism și încrezătorul în legi Petru fusese înghițit de cea mai irațională dintre forțe: moartea. Posibilitatea de opțiune, vine, deci, prea târziu.

*Interval* e un bun roman de analiză. Nu spunem fără cusururi, dar scris cu vocație și o mare voință de adevăr. Autorul greșeste, cred, numai acolo unde împinge analiza în eseistica pură, în disertația pedantă de cărturar ce are pe limbă citatul trebuitor.

În *Cunoaștere de noapte* (1969) problema e a explica sau, mai bine zis, a descoperi sensul unei existențe după ce ea a fost trăită odată, în necunoștință de sine. Un fapt neobișnuit (apropiata moarte a soției) declanșează la Ion Marina o stare de spirit favorabilă introspecției. Prima reacție e pierderea sentimentului de ordine și coerență, pînă atunci dominator. Înaltul funcționar trăise într-o lume guvernată de legi și ierarhii sigure. Prezența inevitabilă a morții răstoarnă însă totul și individul intră într-un univers incert. Trecutul pare un element mai sigur (el a fost, s-a fixat în fapte, întâmplări memorabile), dar, încercînd să le retrăiască, Ion Marina nu dă decît peste amintiri abstracte, fără legătură între ele. Trecutul nu există, în fapt, ca valoare obiectivă, și personajul vrea să-și creeze unul posibil. Dar a prinde semnificația actelor disperate e imposibil. A evada în alt timp înseamnă, de fapt, a te înscrie în alt cerc al prezentului. Aceasta mi se pare a fi ideea mai subtilă a cărții, tratată de Al. Ivasiuc în același stil de eseu românesc. El îndepărtează convenția personajului constituit și propune pe aceea a personajului ce urmează a-și fixa singur personalitatea, retrăindu-și, sub ochii noștri, viața. Însă această retrăire e — s-a văzut — fragmentară, incoerentă, ne semnificativă, numai *revenirea* e autentică și plină de semnificație. Întrebarea e dacă, la sfîrșit, după ce această aventură a fost urmărită în toate consecințele ei, personajul și-a creat sau nu destinul.

Tema romanului e anunțată de la început: „a trasa înapoi calea formării, mării și poate crizei lui Ion Marina”, însă, în *Cunoaștere de noapte*, numai consecințele crizei ajung la cititor. Formarea și mărirea personajului (teme esențiale într-un roman de tip balzacian) sînt, aici, abandonate de la început. Cartea se concentrează asupra momentului de panică și se încheie în clipa în care personajul, după o aventură derutantă în trecut, regăsește lucrurile prezente „la locul lor”. Trecutul e un cîmp al aproximațiilor și încercarea de a-i smulge un sens mai adînc se izbește de nesiguranta amin-

tirilor. Ion Marina are reprezentări „în mai multe dimensiuni“ și același fapt i se prezintă în forme și cu semnificații diferite.

Prozatorul pune atunci în fața personajului său mai multe fotografii șterse de vreme și-l lasă să speculeze în jurul imaginilor aburoase. Efortul de a da faptelor incoerente o coerență și un sens e adevărata temă a romanului. Al. Ivăsiuc, care scrie nu numai romanul, ci și jurnalul romanului, numește în acest chip situația eroului său: „Efortul reconstrucției crescuse faptele, trăirea rememorată și gândită era mult mai importantă. Atunci nimic nu se întâmplase chiar așa, pentru că toate se scurseseră prea repede, fusese încăcat de timp și de succesiunea amănuntelor care cereau fiecare răspuns“.

Descoperită, creată (în sensul de mai înainte), biografia Ștefaniei (și, implicit, biografia proprie) dă lui Ion Marina o senzație „de deplină existență“ și ultima lui imagine e aceea a unui Biruitor ce străbate un oraș fantastic, în care el, omul ordinii și profesionistul „înțelegerii totale“, trebuie să introducă disciplina. Observația că e vorba de un Biruitor „à la Pirus“ aruncă o umbră asupra acestei izbini. Ea poate fi astfel interpretată: imposibilitatea personajului de a se mai întoarce la viața dinainte. Însă prozatorul nu insistă asupra acestui aspect, deși ar fi avut, poate, prilejul să împingă drama personajului său pe un plan psihologic mai adânc. Într-alt loc, romanul lasă să se înțeleagă că o existență plină de victorii împiedică pe Ion Marina de a trăi total, tragedia în care a intrat („Nici nu putea țipa, pentru că victoriile sale îi intraseră în gură“), însă, iarăși, aceasta ar putea fi tema altei cărți, Cea de față nu se decide pentru nici una dintre aceste soluții. Romanul se încheie fără ca destinul eroului să se reveleze.

Romanul a fost considerat superior celorlalte cărți ale lui Ivăsiuc, pe motiv că exprima mai bine, mai coerent, tema autorului. În ce privește tehnica introspecției, progresul e evident. Romanul are un echilibru și speculația tinde la o mai mare disciplină. Au dispărut în bună parte parantezele împovărătoare din scrierile anterioare. Dar cartea impune și o altă judecată. Făcînd un pas înainte, *Cunoaștere de noapte* face, cred, în alt sens, un evident pas înapoi față de *Interval*. Tendința e, acum, a scoate din pagină epul și de a împinge analiza în cîmpul speculației pure. Primejdia este ca proza acestui autor inteligent și pătrunzător să adoarmă în brațele eseisticii ideologice.

Cu *Păsările* (1970) — al patrulea roman — Al. Ivăsiuc se întoarce la proza de observație morală și la studiul caracterelor,



după ce a experimentat formula monologului interior și esul. Romanul are, acum, personaje, mișcare epică și un conflict care, chiar dacă nu condiționează destinul indivizilor și nu schimbă în prea mare măsură relațiile dintre ei, îi aduce într-un spațiu comun de observație. Revenirea de care vorbeam este și mai profundă, căci Al. Ivasiuc admite și altă convenție a genului: aceea a ubicuității prozatorului. Ea permite scriitorului să înfățișeze mai multe destine fără sentimentul că trădează ideea de autenticitate. Convenția irita, cum se știe, pe Camil Petrescu, adept al romanului ca document psihologic, mărturie a unei subiectivități ce nu se poate înțelege și reflecta decât pe sine. Însă cine judecă bine poate să observe că fraza: *nu pot vorbi onest și în cunoștință de cauză decât la persoana întâi* ascunde ea însăși o convenție, nici mai bună, nici mai rea decât aceea pe care o respinge. Literatura însăși este o convenție. Totul depinde de ceea ce ascunde această convenție. Ce ne spune ea în cartea lui Al. Ivasiuc? Un prolog, mai întâi, despre *oboseala pură* (ca formă a instrăinării), despre o enigmatică doamnă în verde, simbolul poate al iubirii imposibile, și sugestia unei amenințări mai puternice prin imaginea (decupată parcă dintr-un film cunoscut) a invaziei păsărilor. Prologul nu anunță propriu-zis nimic, nimic esențial pentru carte.

Convenția următoare ne apropie mai mult de obiectul romanului, lăsându-ne, totuși, la oarecare distanță față de el. Liviu Dunca se întoarce, după o absență de 20 de ani, în orașul natal, undeva în Transilvania. Aici își reîntâlnește familia, o familie întinsă, puternică altădată, dispersată, ridicolă azi. Cartea se pregătește să facă o călătorie în trecut și tot ceea ce a fost până acum nu-i decât pregătirea acestei retrospectivii. Liviu Dunca deține câteva secrete și istoria romanului este istoria dezvoltării lor, pe etape, după un anumit protocol. Protocolul prevede și alte acțiuni paralele, personaje din altă sferă de existență, cu efectul de a lărgi considerabil cadrele narațiunii. Al. Ivasiuc a scris nu o *istorie*, ci câteva *istorii*, schimbând în mai multe rînduri și modul de a nara și unghiul de observație. El renunță aproape la orice ambiție tehnică (ambiiție foarte răspîdită azi), *considerînd că orice tehnică este bună dacă permite comunicarea unei idei*. Care să fie ideea în *Păsările*? S-a spus că Al. Ivasiuc analizează raportul (pe toate planurile) dintre necesitate și libertate și că adevărata dramă a personajelor este aceea de a nu ști cum să dobîndească libertatea. Remarca nu e fără adevăr, însă e foarte generală și se adresează, în fond, oricărei opere serioase. Ce carte, vorbind despre condiția de azi a individului, nu-și pune problema libertății, a determinării și a înfrîngerii determinării într-o lume în care omul este prizonierul circumstan-

țelor? Originalitatea unei scrieri nu poate sta, așadar, în ceea ce este propriu întregii literaturi. Adevărul e că romanul propune o meditație despre câteva noțiuni contemporane, între ele și aceea (de sursă existențialistă) a revoltei individului împotriva împrejurărilor. Însă pînă a ajunge la miezul acestei idei, romanul face, în chipul mai vechi, descripția unui mediu.

Întîia confesiune a lui Liviu Dunca este istoria unei familii, a mării și decăderii ei. Ea permite prozatorului să examineze noțiunea de autoritate și a revoltei față de ea. E vorba de o familie ardeleană, cu o ierarhie bine determinată. În fruntea ei stă *bătrînul*, în cazul de față un jurist memorandist, cu o autoritate desăvîrșită asupra celorlalți membri. Relațiile între ei sînt relații de subordonare față de un șef absolut. Gesturile de nesupunere se plătesc aspru și un exemplr îl oferă povestea Ștefaniei, victimă a autorității familiale. Ștefania, fată de măritat, aduce în casă pe un oarecare Ilie Ghimuș, individ fără maniere, fanatic și agresiv. Logodnicul vrea să înfrunte — într-un chip, e drept, penibil, — puterea *bătrînului*, însă „techergeul“ este eliminat și autoritatea restabilită. Cînd Ghimuș (legionar) este împușcat, Ștefania se spînzură, însă moartea ei voluntară nu zdruncină temelia tare a familiei. Sînt și alte acte de independență, însă jalnice, neputincioase, ca aceea a fiului care contestă în șoaptă hotărîrile tatălui. Severitatea *bătrînului* este justificată de mediocritatea urmașilor, fapt prezentat și altădată în literatură de Hortensia Papadat-Bengescu, între alții. Fiii sînt mediocri, banali și revolta este inferioară autorității. Raportul se schimbă în favoarea noțiunii dintîi, în cazul nepotului. Acesta (Liviu Dunca) *iese din rînd* și reușește — dar cu ce consecințe tragice! — pentru că omoară în el sentimentul tradiției, arma cea mai puternică a autorității familiale. El părăsește familia și, cînd revine, familia este o adunare de indivizi ridiculizați de frică. Întoarcerea nu mai este deci posibilă, cum nu va fi posibilă nici pe alte planuri.

Al. Ivasiuc scrie, pe scurt, povestea unui om revoltat și a unui eșec, dublată de alte revolte și alte eșecuri, într-o epocă în care valorile morale și sociale se schimbă, fără ca totdeauna indivizii să supraviețuiască moral acestor modificări. Prozatorul oferă, în acest sens, cîteva cazuri, vizînd uneori și fenomene mai generale. Lîngă istoria lui Liviu Dunca este și aceea a Margaretei Vinea și, cu mult mai interesantă, istoria ascensiunii și căderii bărbatului ei, Dumitru Vinea. Prezentarea lor atrage alt cerc de probleme și, fatal, alte destine. Unele sînt, literar vorbind, pline de semnificație, altele nu. Să reluăm pe acela al lui Liviu Dunca, nepotul ridicat împotriva autorității *bătrînului*. Primul lui act de indepen-

dență este, am spus, părăsirea familiei. Al doilea, alegerea unei profesii fără tradiție și, deci, fără stabilitate. Devine aviator, trece prin experiența războiului și se întoarce (prima întoarcere) moralmente schimbat. Nu-i ultima modificare și nici cea mai profundă. Devine geolog și lucrează, alături de un revoluționar de profesie, Cheresteșiu, pe un mare șantier. Tînărul este mulțumit, munca îi place, și-a format un cerc de prieteni și — ciclul revoltei lui pare a se încheia — se pregătește să se însoare. Intervine însă ceva care împinge acest destin spre o zonă tragică. Forțe oculte înscenează un proces de sabotaj împotriva conducerii tehnice a șantierului, și asupra lui Liviu Dunca se fac presiuni pentru a sprijini o acuzație în care el nu crede. Dilema personajului e între a accepta și a trăi confortabil sau a nu accepta complicitatea cu inițiatorii procesului și, în această alternativă, libertatea lui este în primejdie. Romanul dezbate această problemă, voind să dovedească felul în care abdicarea, lașitatea, conformismul se revendică dintr-o rațiune superioară. Spirit justițiar, geologul respinge ideea colaborării, însă se izbește de neînțelegerea celorlalți, amici și inamici. Logodnica își apără dreptul la fericire și sfătuiește în acest sens pe Liviu Dunca să plece capul pînă trece primejdia. Filozofie simplă, conformistă, desigur, dar sănătoasă, pentru că important este (din punctul de vedere al femeii), a trăi în orice condiții, a întemeia o familie și a face copii. Compromisul este susținut și de cinicul Mateescu, coleg de șantier, cu argumente de alt ordin. Pentru el orice sacrificiu este inutil, violența, injustiția sînt lucruri firești, așa cum firească a fost pentru consolidarea zidurilor sacrificarea Anei lui Manole. De o rațiune superioară vorbește și Cheresteșiu, la care terorizatul Liviu Dunca aleargă pentru a primi un sprijin moral. Cheresteșiu, devenit între timp colonel de securitate, e convins că rolul lui nu este de a medita asupra dreptății sau nedreptății, ci de a executa. El este un instrument al necesității și, chiar dacă se îndoieste de ceva, reprimă îndoiala, pentru că numai prin disciplină se poate construi ceva durabil („doar cineva știe ce trebuie făcut, nu-ți închipui că se face fără rost“).

Liviu Dunca optează, totuși, pentru soluția revoltei, alege riscul, considerînd că în aceasta consistă singura posibilitate de manifestare a libertății lui interioare. *Înțelegerea, cunoașterea* unui lucru — iată unica, adevărata libertate a individului. Ce urmează e jurnalul unei detențiuni, numai în parte profund și semnificativ. Prozatorul se scuză în mai multe rînduri că nu poate duce confesiunea pînă la capăt, că a dezvălui e a trăda suferința, argument neconvincător, căci nu intră în discuție suferința ca atare, ci numai expresia

ei literară, și expresia cerea o exactitate a observației și o adâncime a simbolului. Simbolul nu-i, după opinia mea, profund, și detaliile dau numai fragmentar senzația unei reclusiuni cu umări teribile. Al. Ivasiuc vorbește, mai ales, de urmările detențiunii, punând un accent special pe ideea imposibilității eroului de a-și infringe obsesia. Liviu Dunca iese din închisoare și are, după oarecare vreme, sentimentul că a eșuat iremediabil, că o reluare de la capăt a vieții nu mai este posibilă. În orașelul în care se întoarce, el trăiește o idilă cu Margareta Vinea, femeie fină, însă o legătură mai profundă nu este cu puțință, deoarece bărbatul revoltat a pierdut pînă și gustul riscului. El s-a oprit la un eveniment capital din biografie, și-a închis libertatea într-un act de refuz steril, paralizant. Căci zice: „M-am oprit la cel mai important gest din viața mea, la consecințele unui refuz, la cel mai înalt nu. Dar nici cel mai înalt nu nu are importanță, pentru că după aceea n-am reușit să spun nici un da, n-am reușit să găsesc ce trebuie să afirm. O afirmare mediocră față de un *Nu*, oricît de însemnat, te poate duce mai departe. Am rămas numai cu mîndria sterilă a celui nu, care nu este de regretat, dar nu trebuia să mă fi oprit aici. De aceea am eșuat, am eșuat lamentabil. N-am făcut nimic de atunci care să nu poarte urma mîndră a celei mai însemnate întîmplări negative din viața mea. N-am reușit s-o depășesc cu simplitate. Praf mi-am făcut viața, o viață meschină și plicticoasă. Am înțeles prea tîrziu.“

Tragedia lui Liviu Dunca vine nu numai din sentimentul ratării în prezent, dar și din sentimentul imposibilității eliberării de trecut. La început refuză confesiunea, apoi caută prilejul să o facă, avînd convingerea că, povestind faptele, se va elibera de ele și va putea relua totul de la capăt. Însă reîntîlnite, faptele măresc obsesia inițială și orice puțință de detașare este exclusă. Eșecul este absolut și atrage după el și eșecul Margaretei, o clipă agățată de ideea dragostei. Drama este îndiscutabil adevărată și explicația dată de prozator se poate accepta. A te opune unui destin prestabilit este un semn de libertate, dar cine spune că tocmai prin aceste succesive împotriviri față de destin nu se manifestă destinul însuși? Dacă formele de libertate nu sînt decît niște capcane ale necesității?

Noțiunile de *autoritate*, eșec revin și în legătură cu alt personaj, Dumitru Vinea, directorul unui mare combinat. Prin el, Al. Ivasiuc sugerează ideea de autoritate socială și meditează (aceasta mi se pare tema mai profundă a cărții) la ideea de putere. Prozatorul avea toate șansele să creeze un personaj memorabil dacă nu făcea eroarea de a-l caricaturiza în prima parte a cărții. Vinea este Șeful, omul care are Puterea și știe s-o folosească pentru a-și întări autoritatea. Mediocru ca specialist, dă totdeauna sfaturi banale. Însă scriitorul

vrea (de ce oare?) ca acest simbol al puterii administrative să fie și grobian, brutal, vanitos, să folosească un limbaj de o inutilă vulgaritate („ei, bă, Mateescule, prea le pui coarne“), să fie întruchipat, cu un cuvânt, de un lamentabil individ. Eroarea este evidentă, și în a doua parte a cărții romancierul, convins poate ca și noi că un caz-limită nu-i poate sluji ideea, modifică datele personajului, și-l face apt de a trăi o dramă adevărată. Problema este, în fond, nu de a arăta prăbușirea unui director care cumulează toate vanitățile, ci de a sugera precaritatea unui stil de a concepe puterea și, în această împrejurare, altele trebuie să fie elementele analizei. Să rămănem la ceea ce ne oferă romanul. Dumitru Vinea concepe lumea ca o piramidă, cu ierarhii sigure, orice inițiativă trebuie să treacă prin aceste vămi ale puterii. Nu admite dezordinea, nici curiozitatea, pentru că (definiție de reținut) „curiozitatea este un păcat care tulbură ordinea lumii“. Filozofia lui este că puterea are totdeauna dreptate, iar ca pedagogie a puterii recomandă asprimea exemplară. Curiozitatea este, totuși, că Dumitru Vinea nu-i pe măsura acestei idei. El are slăbiciuni inexplicabile, nu-i un șef perfect și, deși succesul social nu l-a ocolit, are sentimentul eșecului. Mai întâi în familie. Căsătoria cu Margareta (o cere în căsătorie cu pistolul în buzunar!) a fost o eroare, și *bătrînul* (numele sub care este cunoscut în uzină energicul director) se consolează cu Victorița, femeie intrigantă și vulgară. El lasă, cu o neînțeleasă pierdere a simțului practic, să i se pregătească înlocuirea, dă el însuși date compromițătoare, își asumă vini grave etc. Mai unitar sub acest raport este un alt personaj al cărții, Victorița, tip de femeie infernală, versatilă și energică, nu lipsită de vocație erotică. Totuși, scena încercării de a-l corupe pe secretarul de partid nu-i de cel mai bun gust. Trecem peste Domide (superficial ca personaj literar), pentru a semna pe Mateescu, personajul — cred — memorabil al romanului. Inginerul-șef al uzinei, prietenul din tinerețe al directorului general, este un cinic, a cărui inteligență este de a trăi în umbră și de a admite cu eleganță compromisul. Cultura, prietenia sînt pentru el forme ale disprețului. Recomandă răbdarea („puterea are totdeauna răbdare“), compromisul, vizează puterea, dar nu direct, ci printr-un intermediar. Personalitatea lui constă în știința de a se estompa, de a fi meschin cu delicatețe și a practica intriga, lupta de culise cu detașare și simpatie. Prozatorul se grăbește a-l sancționa (om de dreapta), greșește însă, pentru că eroul său este mai complex și mai viu esteticeste decît bănuim. *Păsările* este, în acest chip, o carte mai convingătoare decît celelalte, de un epic în orice caz mai pur. N-a dispărut cu totul crisparea notației

și multe pagini (acelea, de pildă, care vorbesc despre psihologia lucrurilor) sînt fără rost în roman.

Încurajat de critică în direcția epicului și iritat, probabil, de reproșul că nu știe să construiască bine o carte, Al. Ivasiuc a scris o năvelă (*Corn de vîndătoare*, 1972), în care experimentează o veche tehnică narativă. Este o demonstrație de virtuozitate epică, un sonet într-o operă care ignoră regulile tradiționale ale compoziției. Analistul se predă, aici, cu totul bucuriilor creației. Iese din cronologia actualității și imaginează o poveste crudă într-un Maramureș medieval, locuit de seniori valahi, mindri și scăpătați. Urmașii cnezilor de Mara au ajuns păstori și trăiesc în ritmul unei existențe cosmice, marcate de suirea și coborîrea turmelor. Sînt oameni liberi, noblețea lor este consemnată în hrisoave. Unul dintre ei, Mihai de Giulești, primește cu orgoliu și demnitate o ceată zeflemitoare de vînători, formată din nobili străini. Tînărul se simte singur împotriva tuturor și asta îi întărește conștiința de sine. O femeie frumoasă îl privește cu o condescendentă simpatie și nobilul în zdrențe nu-și abate ochii, sentimentul lui este de egalitate.

Al. Ivasiuc oprește aici culoarea locală, pentru a urmări destinul unui om de Ev mediu, inteligent și îndrăzneț. Mihai de Giulești ajunge, întii, călugăr într-o minăstire dominicană și trece printr-o lungă practică a golirii de sine. El cunoaște voluptatea aspră a renunțării, apoi părăsește biserica și intră în cancelariile prinților. Devine emisar secret, sfetnic de taină și, după obiceiul veacului, ambasador al unor principii mărunți. Tema puterii, care părea că părăsise pe Al. Ivasiuc, revine în acest chip mai ocolit în năvelă. Puterea, în Evul mediu, înseamnă intrigă și violență, fast și filozofie cinică. Fostul călugăr se pune, cu melancolie, în slujba ei (tristețea de a utiliza mijloacele crude intră în psihologia omului de epocă) și revine după oarecare timp în locurile natale cu titlul de cancelar al coroanei și castelan de Hust. Ideea repetiției, a fatalității cercului ce se închide, apare limpede. Mihai de Giulești, om acum la 50 de ani, se reintîlnește cu trecutul și se eliberează de obsesiile lui printr-un act de violență. Pentru a întări poziția prințului pe care îl slujește, el pune la cale uciderea contelui Bethlen și a soției sale, Margareta, nu alta decît fiica sfidătoarei nobile pe care o întîmpinase tînărul în zdrențe cu mulți ani în urmă. Mamă, fiică, substituie, premeditarea crimei și revelația feminității prin moarte, iată niște elemente ce ne trimit la psihanaliză. Năvela nu este străină de asemenea implicații mai subtile. În premeditarea crimei s-ar putea să intre nu numai rațiuni politice, dar și o veche refulare erotică. Răspunsul pe care îl dă secretarul privitor la mobilul crimei („*Par fierté, Monseigneur*“) poate fi interpretat în acest sens. Însă Al. Ivasiuc

este atent la alt tip de reacții, voind să sugereze renașterea vitalității interioare și regăsirea de sine prin violență și frică. Castelanul are sentimentul eșecului, lucrurile îi par trecătoare și inutile, convingerea lui este că în viață n-a căutat ceea ce trebuia. Teama, care apare în urma uciderii (prin mijlocirea unui urs dresat), trezește în sufletul mort al lui Mihai de Giulești plăcerea de a trăi. Înfrângerea fricii îi dă din nou sentimentul forței, și lucrurile din jur nu-i mai par pieritoare și fără importanță. În alt cadru, Al. Ivăsiuc ar fi dezvoltat până la epuizare această sugestie, printr-o reflecție abundentă și complicată. În *Corn de vânătoare*, reflecția stă, modestă, în pragul faptelor epice. Nuvela este bine condusă, scena vânătorii (și a crimei) este de mare efect.

A doua nuvelă (*O altă vedere*) nu mai este atât de bine scrisă, și nici analiza nu este revelatoare. Este vorba de jurnalul de detențiune al unui memorandist (putem bănuși că a intrat, în narațiune, și o experiență personală), mândru și obstinat până la sacrificiu. Notabile paginile despre înstrăinarea luptătorului de familie, închiderea lui în cercul obsesiilor și corolarul acestui proces: sentimentul unei duble detențiuni.



Procesul de obiectivare a narațiunii, început în *Păsările*, continuă în *Apa* (1973), roman politic, scris într-un stil aproape tradițional. Al. Ivăsiuc acceptă acum aproape toate convențiile de care se servea scriitorul mai vechi pentru a exprima o idee morală și a studia un mediu social. Întocmește fișa socio-psihologică a personajului, face previziuni asupra carierei lui viitoare și intervine ori de câte ori este nevoie în *discursul epic* pentru a lămuri o situație și a racorda un amănunt la un tablou mai general de determinări. Cartea începe în tonul așezat și serios al romanelor care se pregătesc să ne înfățișeze fără grabă o *istorie* și să reconstituie o *epocă*: „La sfârșitul războiului, cu bătrâna doamnă Dunca se petrecu o profundă schimbare neobservată de cei din jur, dar cu mari consecințe pentru desfășurarea monotonă a vieții ei interioare...”

E limpede că prozatorul are acum timp, faptele nu-l presează și, deși nu va fi vorba de viața interioară a doamnei Dunca, ci de o epocă agitată, de căderi, crime, manifestări populare, ritmul cărții rămâne până la sfârșit același. Autorul cunoaște desfășurarea evenimentelor, știe tot despre personajele pe care se pregătește să le introducă în scenă, și *scrierea* (sau *scritura*) nu-i va tulbura schema pe care a gândit-o dinainte. Păcat de moarte, după *noii romancieri*, care consideră că romanul este conceput, meditat pe măsură ce

este scris. Creația se revelă, și prozatorul se descoperă în timp ce trăiește experiența decisivă a *formelor*.

Nimic din toate acestea la Al. Ivasiuc, care se întoarce la romanescul tradițional cu ideea de a scrie o carte despre nașterea mitului politic într-un orașel ardelean agitat și confuz după cel de-al doilea război mondial. E vorba și aici de autoritate, opțiune, libertatea interioară, obsesia istoriei, mecanismul guvernării etc., despre care prozatorul a scris și în romanele anterioare, dintr-o perspectivă, e drept, mai mult eseistică. Toate aceste obsesii sînt subsumate acum temei mai generale a *puterii*, urmărită și în viața intimă a personajelor. De cele mai multe ori, ideea de putere, în accepție psihologică, izvorăște dintr-o stare de criză. Mai toate personajele lui Ivasiuc tind să iasă dintr-o categorie (morală sau socială) și să intre în alta. Lîngă ierarhia socială este totdeauna, și-ntr-un anumit sens, mai puternică decît prima, ierarhia familiei. Tentativa de libertate începe în proza lui Ivasiuc cu încercarea de a ieși de sub puterea familiei. Liviu Dunca din *Păsările* gîndește eliberarea lui morală ca o desprindere, în primul rînd, de autoritatea părintelui. Paul Dunca din *Apa* se revoltă față de ordinea păzită de bătrîna doamnă Dunca și, încălcînd tradiția familiei, se alătură Piticului, un individ de speță joasă, ajuns, în împrejurările tulburi ale momentului, un personaj puternic.

Un psihanalist, avînd toate aceste elemente, ar putea trage încheierea că Paul (*Fiul*) trece printr-un tipic conflict (complex) oedipian: *Fiul* se revoltă împotriva *tatălui* („bărbatul întemeietor“), iar cînd acesta este absent (cazul din *Apa*), *Fiul* se revoltă împotriva ordinii stabilite de el și apărată de *mamă* (substituire curentă). El își caută un alt părinte (*părintele social*) și-l află în persoana Piticului. Însă experiența eșuează și Dunca se întoarce în familie. Ciclul revoltei lui se încheie printr-o revenire la punctul de pornire.

Pe alții, sentimentul puterii îi pierde de tot. Ion Lumei, zis Piticu, descoperă, odată cu puterea banului, plăcerea de a stăpîni și teroriza oamenii. Și-a construit o bandă, și banda trebuie să respecte o ierarhie rigidă. Rebelii sînt eliminați prin mijloace brutale. Piticul este un frustrat (fizic), și *puterea* este pentru el o formă a compensației. Odată puterea cîștigată, el își pierde însă instinctul de orientare și pierde.

Ideea de putere este și altfel înțeleasă. Bucur, calfă de tinichi-giu și fiu de zidar, descoperă rapid mecanismul guvernării și, punînd voință și inteligență practică în acțiunile lui, urcă în ierarhia socială și ajunge ministru. Un procuror local, Manea Iulian, fiu de mici burghezi *normali* (citim în fișa întocmită de autor), este fascinat și el de putere, înțeală ca *putere în sine*, desprînsă



de teama ce o poate inspira. Opțiunea lui politică e determinată de revelația unui nou mecanism (socialist). Pentru Dăncuș, intelectual sentimental și om politic cu mare respect pentru tradiții, *puterea* este o noțiune ce trebuie să uzeze rar, dacă se poate deloc, de instrumentul violenței. Grigorescu, inlocuitorul său venit de la centru, crede, dimpotrivă, că puterea poate folosi toate armele, inclusiv pe aceea a represiei. El *instalează* puterea cu o hotărâre ce dezorientează pe greoiul, ezitantul Dăncuș, depășit de evenimente.

Sentimentul forței se naște, în cazurile din urmă, odată cu mitul politic ce fascinează categorii întinse de oameni rămași pînă atunci într-o circumspecță inerție. Romanul lui Al. Ivasiuc încearcă să surprindă etapele acestui proces, rămînînd foarte aproape de *eveniment* și cu o grijă permanentă de a nu ignora nici una din forțele ce îl pot determina. Sint prezentați în carte și vechii politicieni (dr. Tiberiu Șuluțiu, dr. Chindriș, dr. Vlad de Șomeuța etc.), gravi și circumspecți, tacticieni ai *așteptării*, sub o înfățișare morală ce a mai intrat o dată în literatură (în romanele lui Titus Popovici). Dr. Tiberiu Șuluțiu stă departe de banda Piticului (puterea grosolană, agresivă, *nelegiuită*), stă la egală distanță și de coaliția forțelor democratice, manevrînd subtil între antiteze. Descrierea acestei lumi de doctori *in jure*, greoi și prețioși, obsedați de istorie, fii de memorandiști, nepoți de episcopi dirji, este fină, cu o ironie plină de cordialitate. Vizita pe care bătrînul domn Șuluțiu o face femeii pe care o iubise în tinerețea îndepărtată, azi octogenara doamna Dunca, este punctul epic culminant al romanului. Îmbrăcat într-un costum sobru, cu pălărie tare și rotundă pe cap, înmănușat, ținînd cu solemnitate un buchet de flori în mînă, bătrînul om politic străbate, după ora prinzului, orașul ce este pe punctul de a exploda. O veche mentalitate de a trăi ia act de existența altelea ce fierbe subteran.

Însă prozatorul amină această ciocnire, înfățișînd înaintea romanului politic propriu-zis un *roman al familiei*. Sub raport estetic, acesta din urmă este mai profund decît primul, Al. Ivasiuc avînd o remarcabilă vocație a istoriei și un fin simț al interioarelor. Din *Păsările* și *Apa* începe să se închege, după exemplul realiștilor, istoria unei familii, oglinda unei epoci. În *Apa*, familia Dunca este reprezentată de trei generații. Bătrîna Dunca, personajul memorabil al romanului, fiul său, Paul (factorul de legătură dintre cele două planuri ale cărții), și nepotul, Grigore, filozof lavirista de 13 ani. Între bunică și nepot există, ca la Holban, o ciudată prietenie. Bunica povestește nepotului întâmplări vechi despre tatăl și fratele ei favorit, Mihai, mort în împrejurări nefirești.

Este imaginea unui timp în care viața oamenilor se desfășoară fără mari traume. Fericirea lor decurge din respectul față de ierarhia normală a lucrurilor. Părintele, „bărbatul întemeietor“, domnește cu autoritate, apoi moare ca un rege în patul monumental, înconjurat de întreaga familie. Sentimentele se supun interesului mai general. Când, tânără, Ileana Milan se îndrăgostește de vărul ei, Victor, ales de vlădica pentru a-i lucra locul, ea se resemnează, se căsătorește cu altul, face copii și, după moartea soțului, păstrează asupra familiei.

Fiul, Paul Dunca, vrea să spargă această tradiție și, pentru a-l readuce pe calea cea bună, bătrîna îl invită să ia masa în salonul cel mare, acolo unde se aduna, în timpurile ei de glorie, în prezența Părintelui, familia întreagă. Lecția nu are urmări, Paul își alungă nevasta și frecventează, în continuare, pe Piticu, pînă ce spectacolul unei crime trezește în el un sentiment teribil de frică. Atunci aleargă la familie, și familia primește cu bucurie întoarcerea fiului risipitor. Ultimele pagini ale cărții arată pe Paul Dunca revenind acasă însoțit de Hermîna Grödl (o tânără evreică scăpată dintr-un lagăr de concentrare), pentru a primi binecuvîntarea bătrînei Dunca. Binecuvîntarea i se dă, și omul ce nesocotise legea bărbatului întemeietor și strigase „Dumnezeu e mort“, revine în lumea din care voise să fugă.

Romanul acestei crize a familiei burgheze ardelenesti e substanțial, deși personajul Paul Dunca nu are suficientă pregnanță epică. Încercarea lui Al. Ivăsiuc de a face din el un *caracter* (individul care nu-și poate depăși condiția, impulsiv și gălăgios: „Viața sa sufletească era plină de gălăgie“) nu reușește. Individul rămîne, sub toate aspectele, șters, incapabil de a trăi o mare idee (libertatea interioară). Pentru o dramă de acest ordin era nevoie de un alt spirit, deschis speculației. Rămîne natura socială a crizei și, sub acest aspect, romanul, voind să dea o idee despre felul cum se clatină în împrejurările tulburi ale istoriei o instituție veche, este profund. Bătrîna Dunca este personajul ce se ține minte din *Apa*. Ea reprezintă a doua *voce narativă* a romanului (prima fiind a prozatorului, inițiat în toate secretele narațiunii) și întruchipează conștiința unui timp revolut, cu poezia, instituțiile și tradițiile lui solide.

Legată de acest aspect este și pictura interioarelor, pentru care Al. Ivăsiuc are o vădită vocație. Barocul ardelenesc găsește în el un bun evocator: mobile grele, jilțuri cu spătare înalte, sculptate, dulapuri mari pe care stau înșirate cărți de jurisprudență cu cotoare aurite, birouri cu picioare curbate, terminate cu labe de leu,

tablouri de familie pe pereți — inspirind, toate, ordine și autoritate.

Pentru a dovedi însă că ordinea și autoritatea nu sînt definitive, Al. Ivasiuc scrie și alt roman: romanul politic propriu-zis, petrecut în afara acestor ziduri sufocate de prea multă istorie. Fabula lui respectă, pînă la un punct, configurația forțelor sociale ale momentului. O bandă de contrabandiști și speculanți, condusă de Ion Lumei, individ tarat și întreprinzător, terorizează orașul. Banda și-a asigurat complicitatea poliției locale, reprezentată de comisarul Meseșan. Cînd, din imprudență, unul din oamenii Piticului ucide un muncitor, pentru a indica o pistă falsă, Meseșan omoară, sub clasicul pretext de legitimă apărare, pe Sdroblea, fost contrabandist, revenit la o viață normală. Diversiunea este descoperită, și muncitorii, agitați de Mathus, Bucur și alții, organizează o demonstrație ce tinde să ia proporții. Dăncuș, secretarul comitetului local al partidului comunist, consultă centrul, și centrul trimite pe activistul Grigorescu să liniștească spiritele și să apere „coalitia”. Sub presiunea evenimentelor, acesta schimbă tactica și încurajează acțiunea muncitorilor. Banda Piticului este distrusă, iar șeful ei, imaginînd mai întîi o moarte neroniană, alege în cele din urmă o variantă grotescă, spînzurîndu-se de două tablouri în vila baronului Grödl.

Elementele acestei narațiuni nu sînt noi și personajele intră într-o schemă deja cunoscută. S-ar putea vorbi chiar de un *schematism* al tipologiei. Luați de *apa* evenimentelor, indivizii n-au timp să se analizeze și nici nu stau, o clipă, immobili, pentru ca prozatorul să le poată face portretul. O realitate psihologică mai consistentă au, din mulțimea de nume ce se agită în roman, Piticu (prin el Al. Ivasiuc dezvoltă *tema frustrării* care apare și în alte cărți) și Mathus, tînărul cu spirit războinic care trăiește cu ardoare mitul politic. Dăncuș și Grigorescu, mai palizi sub raport literar, sînt de luat în seamă prin felul în care intruchipează ideea de putere în aplicațiile ei practice. Dăncuș e prudent, bănuitor și are față de mulțime un complex învecinat cu vinovăția. Drama lui ar ieși din faptul că stă la jumătatea drumului între dragostea de viață și ceea ce prozatorul numește „dragostea de ideea pură și rece”, cu alte vorbe: imposibilitatea lui de a alege între *mitul vieții* și *mitul politic*, judecînd totdeauna pe unul din perspectiva celuilalt. Grigorescu optează fără ezitare pentru *mitul politic* și întreține cu masele relații lipsite de sentimentalitate. E dur și disciplinat, un practician cu intuiții sănătoase, fără complicații de alt ordin. El consultă sistematic centrul și, îndată ce primește dezlegarea, acțio-

nează rapid și, de regulă, inspirat. Grigorescu nu reprezintă atât o tipologie, cât un mod de a exercita puterea.

Cartea este, în genere, bine scrisă (stil alb, fără culoare, stil potrivit pentru proza de observație), și primele 250 de pagini sînt remarcabile. S-a reproșat romanului faptul că descrie o epocă din perspectiva alteia. Dacă acceptăm însă celelalte convenții ale romanului, o putem accepta și pe aceasta. Vechii realiști depășesc deseori timpul real al narațiunii și înfățișează cariera viitoare a personajelor. Chestiunea este cît de profunde sînt asemenea evaziuni și dacă există o *psihologie* care să le justifice. Obiecția mai serioasă ce se poate aduce romanului este alta: înainte de a scrie istoria morală a unor indivizi (singura, în fond, care interesează literatura), Al. Ivasiuc scrie istoria lor politică. Rezultatul este o anumită abstractizare și schematizare a tipologiei în paginile, mai ales, unde este vorba de viața socială a epocii. Ideile cărții nu mai sînt susținute, în acest caz, de materia epică propriu-zisă, prea săracă pentru a arăta felul în care se revelă condiția umană a individului în biografia lui politică. Rămîne celălalt roman, al familiei, și, legat de el, romanul unei frustrări traduse în acte de teroare și orgolioasă anarhie (romanul Piticului).

\*

Sub alte raporturi, tema este reluată în *Iluminări* (1975). Termenii ecuației sînt, acum, *voința și moartea, fapta și memoria faptei, mecanismul social și individul comun*. Intenția lui Al. Ivasiuc este să studieze aceste determinări în societatea de azi, luînd monada ca imagine a totului, în speță o mică instituție socială ca expresie a marelui mecanism. Eseul tinde să se subordoneze epicului, fără să reușească mereu, ideile sociologice sînt încorporate într-o narațiune simplă, cu o desfășurare previzibilă. Al. Ivasiuc nu este un povestitor și nici un creator de tipuri, personajele sale nu reprezintă propriu-zis caractere, ci întruparea noțiunii de putere, voință, răbdare etc. Grigorescu (*Apa, Iluminări*) semnifică ordinea și necesitatea într-un sistem ce se consolidează pe măsură ce elimină actele de voință centrifugă. Paul Achim (*Iluminări*) e o ilustrare a noțiunii de criză individuală în contradicție cu structurile sociale, libertatea în luptă cu necesitatea. O femeie, Tatiana Dobrescu, specializată în demascări, întruchipează nuanța fanatică a conformismului, ea apără puritatea *schemei*, nu a ideii care-i dă viață. Dinoiu, creierul administrativ, e un temperament religios într-un sistem de gîndire profundă. Și el reprezintă ordinea și necesitatea, dar într-o celulă periferică a organismului. Pedagogia lui

se bazează pe uitare, a nu avea memorie este o condiție a supraviețuirii.

Viața morală a personajelor din *Apa* se subordonează acestor categorii, psihologia este de regulă o abatere de la un șir de determinări, un conflict între mai multe abstracțiuni. Paul Achim, directorul unui important institut de cercetări, individ disciplinat și laborios, intră deodată într-o criză morală ce-l va opune mecanismului social de care fusese promovat. El își descoperă *sinele* și *memoria*, două noțiuni care nu intră în normele dogmatismului. Conștiința individualității presupune însă o modificare în structura sistemului. Nerespectând legile jocului, pionul eretic tulbură mișcările celorlalte piese. Procesul fusese provocat de două fapte banale. La un congres la Paris omul de știință român este întrebat de un eminent savant străin dacă în țara noastră pescuitul păstrăvilor este posibil. Întrebarea, inofensivă, amabilă, pune pe gânduri pe Paul Achim, care citește în ea desconsiderarea lui ca specialist. Părerea bună despre sine începe să se clatine, omul inflexibil, orgolios, își întrezărește limitele. Alt amănunt care îl aruncă în brațele neliniștii este descoperirea tîrzie a dragostei. Paul Achim care, tînar de tot, își disciplinase instinctele pentru a netezi mai bine drumul carierei, se îndrăgostește acum discret de o tînară colaboratoare, Nora Munteanu, femeie cu spiritul liber.

Cele două fapte produc, coroborate, un efect neașteptat: directorul institutului se revoltă împotriva lui însuși, își judecă aspru trecutul (după ce îl ignorase) și trece printr-o neliniștitoare „cură de sine“ care-l face vulnerabil. Curînd el intră în dezacord cu superiorii în linie administrativă și stîrnește un adevărat război civil în rîndurile personalului din institut.

După citeva sute de pagini incolor sub raport stilistic, cu întinse, inteligente, dar cam fără rost, considerații despre *știința uitării* și *etica științei*, tema adevărată a romanului (temă veche la Al. Ivasiuc) se definește: relația dintre individ și aparatul social, manifestarea subiectivității și necesitatea ordinii. Tulburarea ierarhiei interioare stimulează în Paul Achim un simț acut al justiției. Fără să consulte pe cineva, el începe o acțiune de „revizie radicală“ în institut, agită, cum spune unul din subalterni, „marele măturoi“. Personajele cărții, pînă aici șterse și abstracte, încep să aibă un trecut, o *memorie* care-i individualizează. Achim fusese un tînar dotat, o mare speranță în știință, și își grăbise destinul social acceptînd, tactic, neadevărul. Pus de Dinoiu, el atacă principiile ciberneticii, deși este convins de contrariul. Renunță la prietenia cu dr. Stroescu, specialist eminent și om integru moral,

pentru a nu supăra pe același Dinoiu, simbolul mic al puterii birocratice mari.

Cariera lui Paul Achim începe, cu alte vorbe, printr-o eroare pusă ulterior în folosul adevărului. Tînărul anticibernetician, bucurîndu-se de încrederea conducerii din institut, are acces la documentația de specialitate și se inițiază în secretele științei pe care o combate. La timpul potrivit, întoarce cirna și devine propagatorul ciberneticii, în timp ce dr. Stroescu, îndepărtat între timp din institut ca adversar politic (o înscenare), intră în umbră. Bun strateg, îmbinînd știința cu politica, Paul Achim încheie prietenii profitabile și ajunge, după oarecare vreme, directorul institutului, succedînd, astfel, lui Ghibănescu, fondatorul cu mentalități orientale.

Achim, vrea să spună naratorul, nu este un carierist mărunț, ambițiile lui merg în direcția cercetării, *puterea* nu-i decît o treaptă spre *știință*. Ajuns conducătorul institutului, el introduce un alt spirit, modernizează aparatura, facilitează penetrația teoriilor noi, creează, pe scurt, o unitate de cercetare prosperă. Însă cele două întâmplări banale repun în discuție totul. Conștiința culpei naște conștiința justiției. Paul Achim revine la eroarea inițială, vrea s-o înțeleagă și, de se poate, s-o repare. Face pe acest sens o vizită doctorului Stroescu, reintrat în circuitul social periferic după o lungă detențiune, și discută cu el despre raportul dintre știință și etică. Dr. Stroescu este senin, in justiția nu i-a alterat spiritul înfrînt social, el nu cunoaște vanitatea ratării. Vorbește de *iluminare*, *sacrificiu* și este dispus să găsească mereu o justificare pentru comportamentul fostului său prieten.

Achim ar fi un instrument al necesității, un războinic care trece printr-o criză de indoială, nefirească pentru condiția lui. El a sacrificat adevărul ca să poată ajunge, s-a folosit de conjunctură ca să poată pătrunde în știință. Însă știința are nevoie de caracter, ca oricare altă activitate umană. „E regretabil — avertizase dr. Stroescu pe Paul Achim, tînăr și ambițios — în cazul unei minți superior dotate, deci cu atît mai periculoase, cînd nu este ghidată de principii etice.“ După mai bine de un deceniu, discuția revine la acest punct. Opțiunile au fost făcute, destinele au fost marcate definitiv. Puterea n-a adus liniște și mulțumire, succesul nu-i un zid suficient de puternic pentru a face față îndoielilor pe care le fabrică conștiința. Al. Ivasiuc aduce aici o problematică morală de prim ordin în societatea industrială. Peste tot în lume se discută azi despre alianța dintre *știință* și *politică* și învinuirea pe care o aduc filozofii oamenilor de știință este aceea că ei s-au pus necondiționat în slujba puterii, sacrificînd omul. Al. Ivasiuc

o leagă de alt aspect: eliminarea *memoriei* ca simbol al coerenței și responsabilității în experiența individului. Dinoiu conduce institutul după principii simple, cel dintâi fiind „uitarea“. „Lumea științei uitării“ este lumea puterii. Un funcționar care are memorie este un funcționar suspect. Ambițioșii n-au conștiința trecutului lor, ei acționează într-un prezent etern. Sub influența unui impostor fanatic, Paul Achim acționase ca și când n-ar fi existat dimensiunea trecutului. După 20 de ani, în plină revizuire a valorilor morale, el descoperă importanța memoriei ca factor regulator etic în știință. Căci „unde nu există memorie — notează prozatorul, priceput în astfel de divagații în marginea textului epic — nu există cu adevărat responsabilitate, nici renunțare și nici vină. Nu există morală. Voința pură este lupta împotriva moralei, împotriva dragostei.“ Și tot el notează în alt loc, în stilul decis profetic al lui Malraux, că „tiranii n-au memorie“. Propoziția s-ar putea, firește, răsturna (lipsa de memorie a tiranilor este forma unei memorii colosale, amnezia este o strategie), însă, să recunoaștem, speculațiile sînt fine și ascuțite, Al. Ivasiuc are vocație de disociator.

În roman disocierile de acest gen tind să lege amănuntul de viață de o cauzalitate mai generală, particularul de legea care-l determină. Redescoperind memoria, Paul Achim își descoperă personalitatea. Prezentul lui devine, privit în oglinda istoriei, mai bogat, însă în fapt este de neînlăturat: memoria, redîndu-i personalitatea, conștiința, îi dezvăluie și adevărata sa condiție. Puterea îi pare o iluzie, gloria o impostură. Paul Achim n-ar fi (se judecă singur astfel) decît un mediocru „plin de succese“, „un prizonier al marelui mecanism“. Voind să se elibereze, el simte forța de coerciție a mecanismului. „Acțiunea de revizie radicală“ în institut nu duce la nimic: spiritele se agită, marele măturoid stă amenințător, un conflict deschis între Paul Achim și vechiul său aliat, mediocrul și tenacele doctor docent Niculae Gheorghe, izbucnește, un alt conflict, mai puternic, între Paul Achim și Grigorescu, reprezentantul mecanismului superior, se prefigurează, apoi totul se închide și reintră în normal: gestul individual al lui Paul Achim rămîne fără urmări, micul mecanism continuă să funcționeze ca și înainte. Morala narațiunii este că individul nu poate să schimbe *ordinea* și *necesitatea*, memoria influențează individul, nu sistemul.

Ce-i putem reproșa lui Al. Ivasiuc este că nu a dat acestor probleme o suficientă expresivitate literară. Ca demonstrație epică a unei idei cartea este bine scrisă pînă aproape de final, apoi, ca și în *Apa*, prozatorul nu mai are răbdare, grăbește deznodămîntul, fără a-i aduce și justificarea estetică necesară. Ca un turist care a

stat prea mult timp într-un loc, el își închide deodată valiza și pleacă, renunțând la proiectul inițial. Să fie Al. Ivasiuc un prozator mai ales *al premiselor*, un agitator în cîmpul ideilor și mai puțin un creator de soluții epice? El tulbură, în orice caz, schema de conflicte din proza românească, introduce ecuații noi și, interesat mai ales de felul în care legile sociale acționează în spațiul moral, înfățișează „cazuri“ care opun de regulă un intelectual (un individ care poate trăi la nivelul spiritului traumele din planul vieții curente) unui mecanism puternic. În *Apa*, Paul Dunca are de înfruntat mentalitatea puternică a familiei (și iese înfrînt), în *Iluminări*, revolta lui Paul Achim („cura de sine“) se lovește de angrenajul vieții sociale. Nici o mutație mai profundă nu se produce în viața interioară, personajul revine în punctul de dinaintea crizei.

Paul Achim, ca toți ceilalți dinaintea lui, continuă să stea, înlăturat de determinări, într-un *vestibul* social care dă spre grădina tuturor iluziilor sale. Aceasta arată că Al. Ivasiuc este obsedat în chip pozitiv de o idee și a descoperit pentru ea o metaforă epică (sau un *spațiu literar*) care o pune bine în scenă și-o individualizează. De la *Vestibul* la *Iluminări*, spațiul acesta, situat între încăperile libertății și ale realității, între voința subiectivă și determinarea obiectivă a istoriei, este populat de indivizi care trăiesc într-o agitată stare de opțiune. Condiția lor e determinată de o puternică dorință de a schimba ceva ce refuză să se schimbe. O forță mai puternică decît voința lor îi împiedică să apese pe clanța ușii care dă dincolo. La sfîrșitul narațiunii, îi vom reîntîlni în același spațiu insecuritynt, bătut de vînturile istoriei.

Lăsînd deoparte ideile, *Iluminări* nu satisface, ca roman, pe de-a-ntregul. Personajele nu coboară sub un anumit grad de abstracțiune, viața lor psihologică nu este tot atît de bogată ca viața ideologică. Oricît de complicate ar fi formulele în roman, tipologia rămîne un factor esențial. Oarecare substanță are, în *Iluminări*, Ghibănescu, conducătorul patriarhal, fondatorul care păstorește senin și complice peste o instituție unde scara de valori e răsturnată. Sorbindu-și cu imensă satisfacție „licoarea“ în care se amestecă ațîțător aromele Orientului, el ridică ochii de la mizeriile existenței. Inerția lui îngăduie răul, impostura. Împreună cu Dinoiu, administratorul expert în pregătirea ceaiului, Ghibănescu formează un cuplu simbolic. Darea jos a portretului său după 20 de ani coincide cu declanșarea „revoltei“ lui Paul Achim. Mai multă *psihologie* ar fi făcut din Ghibănescu un personaj memorabil.

Mai viu estetic este Dinoiu, impostorul fanatic, simbolul unei birocrății intolerante și laborioase. El vede lumea printr-o schemă și omul printr-un dosar. Rău împlinit este destinul unui alt perso-



naj, Niculae Gheorghe, ce ar fi putut deveni personajul memorabil al cărții. E singurul, de altfel, care are în roman o biografie concretă, expresivă. Niculae Gheorghe, fiul plutonierului de jandarmi Niculae Dobre, este un erou al răbdării. Scenele din copilăria lui sînt, literar vorbind, excelente. Școlar, Niculae Gheorghe este pedepsit de o învățătoare legionară să facă lucrurile cele mai umilitoare în clasă, însă copilul rabdă cu încăpăținare și iese la urmă învingător. Biografia îl recomandă, în continuare, ca pe un mare ambițios. Prozatorul face din el un simbol al mediocrității conservatoare și corupte. Personajul ar fi meritat un destin literar mai bun.

Din rîndurile figurilor de plan secund, se ține minte aceea a unei bătrîne afazice care exprimă totul prin două cuvinte, *trei și patru*: „Se împătresc, se împătresc întreitii, se împătresc“. E limita unui proces de alienare (aici patologică) prin care trec și alții. O femeie reproșează lui Paul Achim că judecă lumea prin două noțiuni: *voință* și *orgoliu*, schema lui Dinoiu cuprinde două-trei principii elementare etc. Romanul are asemenea omologii simbolice în planurile lui secunde.

\*

*Racul* (1976) este un roman politic pur, o parabolă care se folosește de mișcarea epică pentru a face o demonstrație ideologică. Ceea ce Al. Ivasiuc a spus în eseurile și romanele sale anterioare privitor la nașterea și exercițiul *puterii* rezumă și traduce acum într-o proză cu o structură mai simplă și un ritm mai alert. Reflecția nu a dispărut din text, însă reflecția nu mai ia forma cazuisticii abstracte. Ea este subordonată unei idei și urmează o schemă prestabilită. Romanul descrie o lovitură de stat într-o republică sud-americană, dar evenimentele sînt astfel înfățișate încît ele s-ar fi putut întîmpla în oricare altă parte. Scriitorul are, de altfel, grijă să lărgească frontierele geografice, introducînd în cartea sa un grec (Don Athanasios), care ajunge dictator, o teroristă arabă (Tahereh), o americană din nord (Deborah Kirk), un localnic (Miguel), evitînd sistematic pitorescul acela nebun pe care îl aflăm în proza sud-americană. Oamenii n-au psihologie sau au psihologia atitudinii lor față de putere. În fapt, temele intime ale romanului sînt *puterea* și *frica*, mediatorul între ele fiind Miguel, un individ moralmente slab, fascinat de frumusețea abstractă a teroarei. El stă în *ante-camera* forței (este consilierul lui Don Athanasios) și, ca toți eroii lui Ivasiuc, nu poate lua o decizie eliberatoare. Avusese simpatii de stînga, dar a ajuns, printr-o inexplicabilă evoluție, omul de încredere al unui tiran. Neavînd o ideologie și o etică, Miguel nu

are, într-o lume politizată (unde noțiunile se confundă!), o *psihologie* în sensul clasic al prozei. O psihologie, totuși, există în această voință de estetism pur în politică, însă Al. Ivasiuc nu o analizează pentru că nu drama șovăitorului Miguel este elementul principal în *Racul*, ci descrierea unui sistem de a exercita violența în societatea modernă.

Personajul Miguel a fost apropiat, din pricina goliciunii lui interioare, de Ulrich, „omul fără calități“ al lui Robert Musil, despre care Al. Ivasiuc a scris câteva pagini entuziaste. Cazul personajului musilian este, totuși, altul: istoria unui om care renunță să aibă o vocație și, prin exacerbarea acestei voințe, se profilează la urmă un destin și o psihologie în negativ. Pentru că a nu avea în grad maxim ceva este uneori mai semnificativ și mai pregnant decât a avea. Amplitudinea absenței poate să fie, pentru un individ, semnul unei structuri reprezentative. Miguel este un observator fără personalitate, și rolul lui în roman este să treacă prin toate compartimentele sistemului politic și să urmărească tehnica opresiunii. Nu este nici măcar un *personaj-concept*, cum sînt atîtea în literatura lui Ivasiuc, unde oamenii nu trăiesc niciodată în afara unei idei. Romanul nu este scris, apoi, în stil de epopee ironică, răspîdit în proza germană modernă, dimpotrivă, nota gravă se remarcă de la început. Al. Ivasiuc folosește ca orice om inteligent ironia, însă gîndirea lui nu construiește în ironie și grotesc. Speculația caută cauzalitățile ascunse și imaginația sa epică dă totdeauna roată marilor categorii. Demonstrația este, din această cauză, mereu încordată, crispată, ideea este terorizată de nuanțele ei (mai ales în primele romane).

*Racul* restringe evantaiul eseistic și urmărește cu o pasionalitate rece o temă anunțată în primele rînduri. „Ați dorit teroarea, s-o punem la punct ca pe o întreprindere eficientă.“ Cel care vorbește cu atîta lipsă de scrupule despre o faptă atît de abominabilă este Don Athanasios, simbolul puterii. El vrea să instituționalizeze teroarea și pune la cale o tehnică ce începe prin a îndepărta din vocabularul individului noțiunile de *justiție*, *responsabilitate* și chiar noțiunea de *individ*, ca atare, suspectă pentru că implică ideea de diferențiere. Individul este, prin tendința lui centrifugă, un adversar politic potențial, iar individualismul, o concepție primejdioasă, pentru că cine are conștiința personalității are și conștiința libertății. Don Athanasios, fost muncitor în Port Said și proprietar de lupanar la Aden, este un teoretician prea subtil pentru un om fără instrucție, iar ca practician al violenței adoptă un cinism neverosimil. Istoria arată că și cele mai absurde forme

de tiranie recurg la un limbaj mistificator. Al. Ivasiuc pune personajele să-și poarte ideologia pe față și să-și justifice morala prin vorbe crude și exacte. Prozatorul nu mai ține seama, în astfel de cazuri, de adevăr psihologic și de verosimilitatea relațiilor. Când un bătrîn intelectual liber, Don Fernando, dă semne de nedumerire față de planul lui Don Athanasios de a pedepsi preventiv oameni nevinovați, dictatorul nu se sfiște să-și ducă gîndul pînă la capăt: „Da. Oameni absolut nevinovați. Dealtfel, pentru a vă liniști conștiința, stimată, iubite Don Fernando, din punct de vedere legal, absolut toți sînt nevinovați.“

Se poate înțelege din aceste rînduri, și din altele, că Al. Ivasiuc n-a urmărit să sugereze un *caracter* verosimil, ci un concept în stare pură. Don Athanasios reprezintă omul politic desfigurat, golit de viața personală, identificat pînă la demență cu puterea pe care o exercită. Dictatorul nu are ambiții, nu are slăbiciuni, este rece și calculat ca o mașină. Nu luptă pentru obținerea puterii (lupta ar angaja laturi importante ale vieții sale interioare și o strategie mai complexă), el luptă pentru menținerea puterii prin generalizarea represiunii. Ivasiuc, obsedat de astfel de subtilități, aduce în discuție și problema statului, ca simbol al unei forțe arbitrare și misterioase. *Racul* devine, pînă la urmă, demonstrația unei idei nu printr-o experiență (ca romanul realist obișnuit), ci printr-o serie de simboluri abstracte. Fantezia culege probe materiale din cărți, din istorie, din viață, punînd în jurul oaselor goale ale teoriei oarecare carne epică.

Întorcîndu-ne la schema ideologică a cărții, observăm că Al. Ivasiuc consemnează un număr de reacțiuni față de *Putere*, figurate și acestea prin indivizi care au psihologia opțiunii lor politice. Benevisto, fostul prieten al lui Miguel, este un birocrat în devenire, suspect de un fanatism ascuns sub alte culori ideologice. Și el prevede, ca metodă politică, teroarea, deosebirea este doar principiul de la care se revendică. Miguel nu găsește înțelegere în cercul vechilor lui prieteni de stînga, și atunci caută în iubire un mijloc posibil de comunicare. Vizitează, în consecință, pe Tahereh, o tînără arabă, pentru a o avertiza de genocidul ce se pregătește. Tahereh unește fatalismul filozofic oriental cu fanatismul politic de extremă stîngă. Ea reprezintă soluția violenței față de violența puterii, terorismul de grup contra teroarei instaurate, o ilustrație parcă a *misticismului de corp*, preconizat de Brown. Ivasiuc vrea să însuflețească teoria și s-o personalizeze printr-o biografie acceptabilă. Tahereh este produsul moral al unui proces istoric: desolidarizarea generală

a tinerei generații față de „logica dominării“. Fiică de oameni bogați, Tahereh a ales aventura și terorismul ca formă de luptă politică. Tatăl este un derviș sufist care trei zile pe săptămână trăiește în civilizație, acceptând toate convențiile ei, inclusiv represiunea, iar alte trei se retrage în pustietate și se inițiază în meditație. Eli Erduram, prietenul său, crede că spiritul european, unind *existența și devenirea, aparența și esența*, a transformat lumea într-un paradox. El reprimă pe tinerii revoluționari într-un mod sadic: îi împuşcă într-o grădină paradisiacă de la marginea orașului pentru a-i face să regrete mai mult despărțirea de viață. Tahereh s-a salvat fiind fiica unui om influent, dar a refuzat să devină o cadină și a ales calea luptei de guerilă. Speră să nu moară înainte de a schimba lumea. Miguel vine la ea ca să afle „culcușul cald al vieții“, dragostea și încrederea. Află o războinică neîmblinzită și o confidentă plină de exigență. Mina care știe să mîngie știe să apese și trăgaciul pistolului.

Scena intimității lor este, epic vorbind, bună. Fiind posibilă încrederea, este posibilă și comunicarea. Miguel explică tinerei femei evoluția sa politică, punind totul pe seama orgoliului. Intrînd în mișcarea de stînga, n-a lăsat la ușă orgoliul, n-a voit să renunțe la dreptul său de a opta, chiar împotriva părerii majoritare. A fost jignit, și atunci a trecut de cealaltă parte a baricadei, spre putere. Dar i-a adus puterea liniștea interioară pe care o caută? *Racul* ne lasă să înțelegem contrariul. Trăind în preajma puterii, Miguel se instalează definitiv în imperiul fricii. Actele lui sînt condiționate, libertatea lui este provizorie. În sugestia acestei înlănțuiri totale a individului de către mecanismul pe care îl slujește, stă forța romanului lui Ivasiuc. Miguel, omul care a ales puterea, este prizonierul ei neliniștit. Nu poate face nici bine, nici rău. Totul se împlinește prin mijlocirea unui aparat complicat. Pus de Don Athanasios să conducă operația de represiune, Miguel este uluit de setea de sînge a executanților. Miguel însuși nu se poate sustrage violenței și, arestat la aeroport, unde însoțise pe Tahereh, scapă în ultima clipă de furia militarilor. Voind să-și salveze vechii prieteni, nu reușește decît să-i dea pe toți pe mina poliției.

Eșecul lui Miguel este absolut. Puterea nu vindecă de teamă. Dragostea pentru Tahereh fusese ultima reacție a psihologiei sale individuale. Libertatea lui de mișcare în scurtul răstimp dintre conceperea și executarea teroarei este o libertate supravegheată. Don Athanasios îi îngăduise, machiavelic, să-și exercite liberul arbitru ca să-i dovedească precaritatea și să-l desființeze moralmente. Miguel, „omul-anexă“ din antecamera Puterii, nu-i decît racul ieșit pentru o clipă din coș, simbolul unei metamorfoze mize-

rabile. Scena din finalul cărții, de mare efect epic, trimite la proza parabolică a lui Kafka. Prozatorul, care nu lasă nimic ascuns, explicitează simbolul: sub puterea teroarei indivizii se transformă pe dinăuntru în niște raci. Don Athanasios însuși, cu frica lui de lumină, intră în acest proces de transdescendență: ochii bulbucați ai unui rac seamănă cu ochii dictatorului ascuns în umbră. Exercițiul teroarei degradează și victimele și călăii.

Este inutil să căutăm în *Racul* personaje memorabile, lipsind analiza stărilor psihologice și a stărilor de conștiință cu care ne-a obișnuit romanul modern. Personajele reprezintă elementele unei scheme, și de aceea n-au pregnanță și nu se pot înțelege decît în funcție de toate laturile schemei. Don Athanasios nu este (și nu poate fi) un dictator individualizat, el reprezintă Teroarea, Puterea ce fabrică neîncetat forme de represiune, el prefigurează, pe scurt, portretul-robot al Dictatorului scelerat într-o epocă de criză a conștiinței moderne. Fernando este liberalul care se lasă flatat de putere și abdică lamentabil de la principiile lui. Miguel intruchipează inteligența tînără care gravitează în jurul puterii și, detestînd-o, o servește. Adevăratul erou al cărții este Marele Mecanism al unei istorii mici. El n-are grandoearea mecanismului istoric din piesele shakespeareene, violența ei ascunde ridicolul, amplitudinea teroarei este disproporționată. „Principele“ tremură el însuși de frică în umbra unui mecanism abject care, după Brown (consultat probabil de Ivasiuc), ar intruchipa „politica păcatului, cinismului și a disperării“.

Voind să sugereze toate aceste complicații ale istoriei politice moderne, Al. Ivasiuc a scris un roman demonstrativ, nu lipsit de substanță, cum s-a spus, și nici de inteligență epică. Este o carte ce se citește mai ușor decît celelalte, intriga fiind mai bogată și desfășurarea epică mai intensă. *Racul* reprezintă, într-un anumit sens, o împlinire (împlinirea, prin simplificare, esențializare) a unei idei, tradusă într-o operă de ficțiune ce își refuză, programatic, ficțiunea. Nu-i, cu toate acestea, un roman-document, pentru că, voind să dea o imagine generală a istoriei, refuză culoarea și determinările unei istorii concrete. Ficțiunea operează în planul abstracțiilor și propune, la urmă, un model pe care cititorul ar trebui să-l individualizeze prin propria experiență. Aceasta mi se pare a fi ambiția lui Al. Ivasiuc, sensul ultimului său experiment romanesc.

\*

Eseistica lui Al. Ivasiuc (*Radicalitate și valoare*, 1972; *Pro-Domo*, 1974) este notabilă prin dialectica ei fină și puterea de a problematiza obișnuitele subiecte literare. Cînd un scriitor se

apropie de o temă estetică, el are la îndemână o imagine gata pregătită pentru orice complicație teoretică, și gândul lui se termină, de regulă, într-o metaforă.

Al. Ivasiuc are o minte dedată cu speculația și articolele sale vor să taie nodul contradicțiilor esențiale. Intenția, la început, este modestă: „un jurnal de gândire“, apoi jurnalul își propune ca temă de meditație gândirea însăși, ceea ce este totuna cu a privi soarele de aproape. Prozatorul nu se teme de subiectele imposibile, am putea chiar spune că le caută, își creează singur obstacolele de care spiritul său problematic să se izbească. Scopul nu este atât depășirea lor, cât descoperirea contradicțiilor interioare. „Cine caută puritatea găsește contradicția“, spune eseistul într-un loc, și el nu se abate prea mult de la acest adevăr. El pune în fața unui subiect vechi (*realism, moralitatea artistului, fondul și forma etc.*) o interogație nouă, vinînd mîi ales acele *adaosuri* ale gândirii leneșe care asfixiază o idee. Pentru o atare operație trebuie ironia unui moralist și abilitatea formală a unui stilist. Al. Ivasiuc n-are nici una, nici alta, fraza lui este fără culoare și gândirea evită gimnastica paradoxului. Interesul demonstrației vine din capacitatea autorului de a trage particularul într-un cîmp de probleme mari.

Întîia carte de foiletoane stă sub semnul unei relații: *radicalitate și valoare*, aplicate în toate domeniile artei. Relația nu este o descoperire a lui Ivasiuc (filozofia existențialistă identifică *valoarea* individului cu *revolta* lui față de ceea ce este constituit), meritul eseistului este de a grupa în jurul acestei ecuații un număr de teme estetice și morale care-i permit să redefinească psihologia spiritului creator. *Radicalitatea* este înțeleasă ca o dispoziție contestatară a spiritului („precede actul și programul revoluționar și îl fundamentează psihologic“), o *intemeiere* nouă care începe cu o negație. „Purtătorii de radicalitate“ sînt marii neliniștiți (Augustin, Kant, Shakespeare, Dostoievski, Rimbaud, Newton, Einstein), ei întorc spatele existenței și se lasă posedați de demonul lor interior, singurul fapt real în care cred. Radicalitatea este, apoi, o revoltă față de inutila complicație, este întoarcerea la inițiala puritate a fenomenului. Există, zice Ivasiuc, și spirite *preradicale*, ca un Cusanus sau Erasm, ei anunță apariția unei întrebări fundamentale: „Care este locul omului în lume, care este adevărata sa fundamentare?“ În plan formal, spiritele radicale sînt inovatoare: neagă retorica tradițională și inventează alta, constituită mai ales din rupturi, discontinuități etc.

Aceasta este, în rezumat, definiția *radicalității*, după Al. Ivasiuc. Se poate ușor observa că ea se confundă cu *spiritul modern*, în sensul dat de toți. Al. Ivasiuc îi dă și o interpretare politică. Fru-

mosul, zice el (intr-un articol despre Rimbaud), este profetic, profetia înseamnă istorie, iar istoria este o formă sublimată de politică. Profetii sînt, deci, politicieni. Raționamentul se poate accepta, dacă orice încercare de a schimba relațiile statornicite (indiferent de natura fenomenului) înseamnă politică.

Sensul pozitiv al demonstrației este altul: exaltarea *radicalității* dă posibilitatea prozatorului să combată *literatura viscerală* pe care n-o poate suferi. El este pentru spiritul analitic și pentru *citadinism* în proză, acceptînd, în acest sens, pe Lovinescu. Scriitorii talentați, dar acefali, nu-i spun mare lucru. Dintre realişti, acceptă pe aceia care dau roată esențelor (Joyce, Faulkner, Henry Miller), în alegoria lui Swift, el descoperă o „eliberare a radicalului“, o carte a revoltei etc.

În eseurile cu o temă mai precisă (comentarii pe marginea cărților, lecturi noi din tînărul Marx etc.) vedem că obsesia lui Ivasiuc este *problematica omului*. S-ar putea obiecta că literatura s-a interesat, totdeauna, de om și că mitul literar este (nu numai în faza lui modernă, cum zice eseistul) „o proiecție a problematicii trăite“. Ce operă, antică sau contemporană, nu s-ar putea recunoaște în această definiție? Semnificativ pentru gîndirea lui Ivasiuc mi se pare altceva: credința în puterea rațiunii literare. Problematica omului, așa cum o înțelege el, derivă dintr-o tensiune a spiritului. Literatura modernă nu este „abisală“, ci superior interogativă, problematizantă, crescută la lumina spiritului. Eseistul prețuiește pe artiștii de felul lui Thomas Mann, pasionați lucizi, nu-i plac spiritele baroce, caligrafii, imagiștii. Oscilează, în privința lui Mateiu Caragiale, între fascinație și repulsie, dintre poeții contemporani acceptă pe Nichita Stănescu pentru că (motiv neconvîngător critic!) este „un nostalgic al permanenței în mijlocul mișcării“.

Al. Ivasiuc a scris și un număr de foiletoane polemice, însă polemica lui nu este strălucită. Rămîne pe un plan general și vituperază barocul stilistic și confuzia de criterii. Despre critica noastră crede, evident, că-i proastă. Cum ar putea fi altfel? Radicalul Al. Ivasiuc nu se desparte, aici, prea mult de spiritul tradițional al scriitorului român care vede în critic un dușman cinic, un mercenar. În lipsa exemplurilor, negația globală a criticii nu mi se pare o probă de *radicalitate*!

*Pro Domo* nu mai are ambiția de a propune un sistem de gîndire. Este jurnalul unui om cultivat și curios care, citînd cărți sau urmărind evenimente politice, meditează la ele. Subiectele variază de la Faulkner la teza de doctorat a lui Henry Kissinger. Orice subiect este bun dacă permite eseistului o discuție despre om și fundamentarea problematicii lui. Și ce subiect nu permite această deschidere?

Al. Ivasiuc apără, în genere, cauze juste și, în primul rând, cauza democrației raționale în societatea modernă. Ia apărarea omului în conflictul cu istoria și respinge argumentele care justifică umilirea individului. În literatură este, în continuare, de partea cerebralității inovatoare și se detașează acum de cărțile „chisnovatice“, excesiv complicate, experimentaliste. „Opera autentică — zice el — este un pas progresiv în cunoaștere.“ Talentul major înseamnă „interiorizarea unor mari conflicte“, aspirația fundamentală a artistului este aspirația spre totalitatea ființei lui; ea nu se poate împlini decît combinînd „renunțarea cu nerenunțarea“ etc. Frazele, cu acest ton mai profetic, respiră inteligență și arată deschidere spre marile cauzalități.

Al. Ivasiuc este un cerebral posedat de relațiile secrete dintre fenomene, el vrea să afle legătura dintre *Republica* lui Platon și lovitura de stat din Chile, pentru că nu crede, nu acceptă lumea paralelă a formelor. Totul se leagă, totul intră în contradicție. Spiritul critic trebuie să determine unirea lucrurilor în contradicție. Foarte modern acest sentiment al pluralismului, exprimat și de Malraux în *Néocritique*. Literatura nu este un fenomen izolat pentru că, în secolul al XX-lea, conștiința și-a pierdut privilegiul singularității. În dezvoltarea acestor idei, Ivasiuc pune o pasionalitate controlată. Genul lui este să disocieze în cunoscut, să tulbure schemele, să schimbe punctul de vedere asupra ceea ce este știut. Nu are, s-a văzut, idei cu totul noi, iar cînd se apropie de o creație artistică, nu aduce, totdeauna, o soluție inedită în interpretare. Are însă o demnitate în interogație, o demnitate și o neliniște nouă, și acestea constă în faptul de a fi accentuat „istoricitatea formelor sociale“, dar explicația trezește o tulburare, și scopul articolului a fost atins. A ridica probleme este, uneori, mai interesant decît a le rezolva.

## PAUL GEORGESCU

Critic literar excelent, Paul Georgescu a trecut fără dificultăți la o proză de tip analitic (*Vîrstele tinereții*, 1967; *Coborînd*, 1969; *3 nuvele*, 1973; *Înainte de tăcere*, 1975; *Doctorul Poenaru*, 1976; *Revelionul*, 1977), în nuanța eseului românesc. Critica a reacționat diferențiat față de noua experiență a autorului. Un roman (*Coborînd*) a fost socotit cînd o carte „izmenită“, cînd o operă fundamentală, comparabilă cu *Spovedania lui Stavroghin* prin acuitatea ideilor morale și implicațiile ascunse ale confesiunii. Atîta distanță între judecățile critice nu are cum fi justificată, deși romanul lui Paul Georgescu solicită în permanență spiritul nostru să treacă, la lectură, de la acceptarea cea mai cordială la tăgăduința cea mai severă și invers. Prima impresie nu e favorabilă. Sare în ochi de la început stilul insolit, persiflant, savant-superficial al relatării. Autorul reproduce și inventează (vorbind despre moarte, existență, destin etc.) o terminologie rebarbativă, zicînd: *infiltrarisi, otomobile, selvatică, nece, amandarisește, chisioare, soțiale, deciuplina școlară, vițăvercea, îngrijorisi, documente, imbe sexe, publică, acționarisesc, delectarisi* etc. Înțelegem — nu mădeciț — intenția parodiei, dar obosește și, în cele din urmă, descurajează insistența ei într-o confesiune tragică.

Acestui stil macaronic, realizat prin combinațiuni de vobule pitorești, luate din Ghica și Caragiale și aduse la zi, i se asociază și alte procedee paradoxale. Prozatorul răsuțește, de pildă, fraza ca pe o foaie de hîrtie și schimbă, după voie, ordinea cuvintelor. El scrie: „Ce, a poate, abdicat“ sau „singura mea, odată, redută“, „mă, cam, odată, rătăcisem“, de unde se poate deduce plăcerea și voința de a obstrucționa (în ce scop?) topica. Nici narațiunea nu urmează un curs firesc. Abia intrați în atmosfera cărții și edificați asupra temei, prozatorul schimbă, deodată, și timpul și spațiul narațiunii, pentru a începe o altă povestire, situată —



temporal — la o jumătate de secol de cea dintii. Această punere a faptelor pe o scenă rulantă intră în prevederile prozei moderne și nu se poate aduce nici o obiecție, principal, lui Paul Georgescu că procedează așa și nu altfel. El însuși spune în mai multe rânduri că nu vrea să scrie un roman după tehnica „Onorabilului dă Balzac“, ci doar să relateze, urmînd logica unei sensibilități traumatizate, ceea ce gîndește un individ în situația de a-și explica eșecurile. O libertate, deci, de expresie, o ignorare a normelor literare, în consens cu substanța cărții. O confesiune liberă nu are nevoie, în fond, de reguli, și a disprețui convențiile e în firea spiritului modern. Dar tocmai insistența convenției strică în romanul *Coborînd*. Lipsa de constrîngere în prezentarea faptelor, în loc să simplifice, complică și întuneacă sensurile acestei cărți ce suferă de prea multă inteligență critică. Fugind de orice tehnică, romanul lui Paul Georgescu cade în cele din urmă victima lipsei de stil. Spunem toate acestea nu pentru a șicana un autor care știe, ca și noi, cîtă valoare au într-un roman astfel de chestiuni, ci pentru a semnala nepotrivirea dintre adîncimea tragediei pe care lasă s-o întrevadă romanul și stilul convențional ce-o împiedică să se exprime. Un demon frivol și inventiv se interpune, la tot pasul, în *Coborînd*, între idee și expresie, împiedicînd prozatorul să-și scrie cartea pînă la capăt, iar pe noi să vedem profunzimea dramei de care, altfel, luăm cunoștință de la primele rânduri.

Curios e că autorul observă, recitînd ceea ce a scris, contradicția în care a intrat, dar, resemnat, lasă ca „struțocămilele siglogistice“ să se miște în voie pe cîmpul narațiunii lui. Mai interesant i se pare a-și comenta contradicțiile, erorile, decît a le îndrepta. Ideea de a oferi un document psihologic — și anume documentul unei ratări — este de la început precizată și trebuie spus că Paul Georgescu scrie, acum, paginile cele mai bune ale romanului său. Miron Poenaru, ziarist democrat, intelectual cu o formație solidă și — judecînd după ceea ce scrie — om de talent, capătă conștiința ratării definitive, pe toate planurile. Întrebarea este de ce, și, pentru a putea răspunde, ziaristul se întoarce în timp spre a descoperi rădăcinile răului, vina inițială. Cum se face, deci, că inteligența și încrederea lui în ideea de bine n-au slujit la nimic, că toate eforturile au fost zadarnice, că, în fine, nu numai el, dar o întreagă generație a eșuat?! Propunîndu-și să afle cauzele eșecului, Miron Poenaru urmărește, în plus, să scape de spaima de care este terorizat. Scrisul are, așadar, o valoare terapeutică. E în acest efort o nouă iluzie a deziluzionatului ziarist, o nouă capcană pe care i-o întinde raționalismul lui naiv, căci a înțelege răul nu înseamnă a-l și vindeca. Miron Poenaru perseve-

rează în această operație de exorcizare, fără rezultat însă, deoarece, scoțind fantasmale, iazmele din micul infern al spiritului său, apar în locul lor altele.

Prezentînd toate acestea, Paul Georgescu se află pe drumul cel mai bun și, de l-ar fi urmat pînă la capăt, ar fi scris, probabil, o mare carte. Ceea ce ne oferă în *Coborînd* sînt numai fragmente, pagini dintr-un document psihologic excepțional, risipit (culmea! cu bună-știință!) într-o masă epică informă. Să legăm firele acestei confesiuni despletite. Reconstituindu-și biografia în căutarea acelei fatale erori fundamentale, Miron Poenaru vrea să scape de eroare, să se elibereze de dracii îndoielii și ai spaimei. A eșuat în viața socială, în dragoste, în familie și, narînd această tragedie, el recurge la un limbaj de bufon. Se ia în ris, se amuzează — cum zice el — livresc, ironizînd, înaintea altora, neputința de a se ridica deasupra evenimentelor. Evadează, totdeauna, în „agitație“, e vizitat în fiecare noapte de „Demonul negru“ (conștiința must-trătoare), o veșnică teroare de necunoscut îl domină. Teroarea ia, uneori, forme mai precise și o sursă a ei o constituie mișcarea „licorilor“ (mișcarea de dreapta), față de care prozatorul simte o vie repulsie. Există, în *Coborînd*, o adevărată obsesie a licorilor, a hitleriei violente, perfide, acaparatoare și, prezentînd-o, Paul Georgescu scrie pagini de o rară forță polemică. Nu e cruțată nici literatura, invadată de licori. Prozatorul face câteva bune portrete, cum e acela al publicistului E. Crevetof-Buftea. Alte aluzii la literatură repetă idiosincrasiiile cunoscute ale criticului. O victimă, în *Coborînd*, este Ionel Teodoreanu, citat, cu maliție, sub numele avocatului Ionel sau autorul *cremei lamedeleni*. Ironia este excesivă și nedreaptă. Sînt și alte documente (țâieturi din ziare, relatări de evenimente, biografii contemporane — Paul Georgescu voind a scrie și un roman de observație morală mai largă!) ce fac ca din această confesiune amară, neterminată, amînată la nesfîrșit, fragmentată, să se detașeze câteva capitole de literatură superioară.

Căutînd eroarea dintii, aceea care i-a schimbat cursul destinului, Miron Poenaru constată că vina nu este numai a lui și a generației din care face parte, ci, într-o măsură considerabilă, este și vina generației dinainte. Narațiunea se deplasează, atunci, la sfîrșitul secolului trecut, în ideea că din erorile părinților pornește un fir al răului izbucnit atît de violent patru decenii mai tîrziu. Există, vrea să spună prozatorul, și o complicitate a istoriei. Sîntem, în aceeași măsură, vinovați — părinți și copii — de ororile istoriei. Această idee este în logica demonstrației, dar cartea nu se oprește aici. Ea vrea să meargă și mai departe, să desco-

pere inima acestei erori fatale. Pentru a o dezvălui, prozatorul ia ca pretext un banchet și, furat de ideea similitudinii, aduce în scenă personajele *Banchetului* platonician: Fedru, Agaton, Pausanias, Eryximahos, Aristofan, Socrate, Aristodem etc. În Platon, se discută despre dragoste, și fiecare intervenție constituie o definiție a lui Eros. În *Coborînd* se vorbește despre artă, politică și — intrucit sintem pe sol autohton — despre femei, în stiluri diferite, dar cu o egală superficialitate. Agaton — cel ce oferă banchetul — este tatăl lui Miron Poenaru și, prezentîndu-i biografia, naratorul (în termenii ficțiunii — Fiul) descoperă groaznice acte de lașitate. Poet mediocre, de esență sămănătoristă, Agaton trăiește fără demnitate în mizerie, acceptînd să fie întreținut de o croitoreasă, pînă ce o rudă bogată îi lasă o moștenire considerabilă. Părăsește croitoreasa, se instalează la conac, se căsătorește cu o fată cu 17 ani mai tină decît el și se pregătește pentru o viață de rentier. Se vorbește că moștenirea nu venise din senin și că poetul famelic plătise opulența de acum prin oarecare servicii erotice.

Aceasta vrea să spună că viața generației dinainte nu e fără pată și că, voind a ieși din coșmarul prezentului, cel ce caută rădăcina răului intră în coșmarul timpului anterior. Ajungînd la această idee, romanul ia — deși în forme disimulate — un ton de pamflet. *Coborînd* devine, în fapt, o lungă demonstrație polemică antisămănătoristă și, în genere, împotriva spiritului tradiționalist. Participanții la banchet sînt, într-un chip sau altul, reprezentanții acestui spirit nociv și — ceea ce este de neînțeles — sub chipul lui Pausanias, Eryximahos, Aristofan etc. se ascund — prin ce minune? — cîtiva dintre scriitorii momentului (aluziile sînt străvezii!). Portretul lui Pausanias — marele preot al culturii — este acela al lui T. Maiorescu, cunoscut din *Insemnări zilnice* și din amintirile contemporanilor. Plăcerea de a vorbi și de a se asculta vorbind, chipul solemn și uscat rațional de a aborda cele mai simple probleme descind din legenda creată în jurul criticului junimist. Prozatorul adaugă însușiri noi, cum ar fi superficialitatea, dorința de căpătuire, plăcerea de a perora, făcînd din Maiorescu-Pausanias un personaj totalmente antipatic. Eryximahos este „bizdigos“, un pamfletar cu o ideologie confuză, amestec de socialism utopic, anarhism, conservatorism, misticism, idealism și raționalism. În intenția prozatorului, el vrea să illustreze pe ideologul ardent și eclectic, nu fără o intenție secretă de a șantaja. Nu poate fi nici o rezervă față de această intenție de a caricaturiza o poziție eclectică în cultură, curios e

numai să aflăm, în discursurile polemistului Eryximahos, idei din ziaristica lui Eminescu, N. Iorga și a altora.

Alte sugestii ale banchetului merg spre Caragiale și, după ce luăm cunoștință de toate, înțelegem că Paul Georgescu încearcă a face procesul ideologiei tradiționale românești, sub forma unei alegorii satirice. Ideea e — să o spunem limpede — nefericită în roman și cu efectele cele mai descurajante estetic. Părăsind planul dintii — acela ce înfățișează eșecul lui Miron Poenaru — prozatorul a părăsit ideea adevărată a cărții, pentru că ceea ce interesează, cu adevărat, în romanul lui Paul Georgescu — și interesează în cel mai înalt grad — este tocmai povestea unui eșec moral și implicațiile lui existențiale. Însă după primele 50 de pagini, prozatorul amină sistematic confesiunea, evadând într-o alegorie obscură. Se întâmplă, la banchetul amintit, fapte necurate, otrăviri, dispariții și reapariții de scrisori compromițătoare, dar toate aceste întâmplări întunecate n-au pentru noi nici o semnificație. Cine pe cine otrăvește și de ce? Iată ce prozatorul amină să spună, cu o încăpăținare pe care nu i-o înțelegem. *Coborînd* ar putea fi numit, din acest punct de vedere, romanul unor povestiri amănate. Există o tehnică în acest sens, și ea împiedică romanul lui Paul Georgescu să fie ceea ce se anunța: cartea unui destin care ratează din pricina vanității, inteligenței lui și a complicității istoriei. Însă prozatorul a evitat sau n-a putut să scrie această carte. A scris deocamdată jurnalul ei, căci acesta este în ultimă instanță *Coborînd*: jurnalul eșecului de a scrie un roman. Intră, oare, în programul lui Miron Poenaru și acest ultim eșec? Spre a rămîne solidar pînă la sfîrșit cu destinul lui, poate că da.

\*

*Revelionul* (1977), romanul cel mai bun de pînă acum al lui Paul Georgescu, este construit, ca și cele precedente, după formula modernă a *eseului romanesc*: introspecție, destrămarea a epicului tradițional, reflecție morală și parodie a reflecției. Limbajul sarcastic, care în *Coborînd* părea exagerat, amenințînd fondul tragic al narațiunii, devine aici perfect adaptat unui stil de a gîndi și de a se confesa, prin disimulare. Disimularea, comicăria limbajului nu pun însă în umbră seriozitatea ideilor. O realitate psihologică alunecoasă cere un stil de exprimare, și stilul (limbajul) recurge la ironie pentru a sugera o înstrăinare de obiect, o gravitate a meditației și, totodată, o încercare de a ieși din cercul problemelor profunde printr-o bufonerie fină. Paul Georgescu vrea să marcheze în roman un amestec (și o condiționare) al *timpurilor* și, pentru a dovedi acest fapt, începe prin a amesteca *limbajul*.

Confesiunea patetică are nevoie, pentru a se purifica, de otrava satirei. Analiza sentimentelor cere, din timp în timp, instrumente revificatoare, și prozatorul dă, atunci, și negativul imaginii. Romanul afirmă pe măsură ce destramă, portretele se definesc printr-o contestație permanentă. Stilul de birfă subțire al personajului central, Gabriel Dimancea, este stilul general al *Revelionului*, roman flaubertian de studiu al pasiunilor într-un mediu provincial grotesc. Tehnică epică modernă în figurația clasică a romanului de analiză.

Cartea începe în stil „dix-neuviévist“, cu prezentarea unui oraș de provincie („orașul nostru neînsemnat“) și cu considerații generale despre psihologia omului de la câmpie. Deschidere veche, înșelătoare, pentru că în neînsemnatul orașel se petrec, totuși, drame puternice, iar locuitorii lui („ființe îmbătate de dorința primejdioasă a nelimitării, hămesite de pofta imposibilă — absolutul“) trăiesc, mai degrabă, departe de orice filozofie. Filozofia de viață iese, la oamenii din Platonesti, din fapte, iar faptele arată un simț neobișnuit al acumulării de bunuri materiale. Tache Gogonoi este, sub acest aspect, caracteristic pentru burghezia de la Dunăre: incultă, acaparatoare și fudulă. Naratorul se va referi (direct sau prin intermediul eroului său, Dimancea) în repetate rânduri la „psihologia tacheeană“, cu țifna și mediocritatea ei colorată. *Revelionul* nu este, totuși, un roman de observație socială, sau nu în primul rând. Este, întâi, un roman de reflecție morală și, cum eroii sînt cu precădere intelectuali, viața spiritului se substituie vieții morale. Practica ideilor este o dimensiune a caracterului.

Pe urmele lui Camil Petrescu și G. Călinescu, dar într-un stil histrionic mai apăsător, Paul Georgescu amestecă pasiunile cu ideile și, pentru a fixa un portret moral, pune individul să-și exprime gândurile. Personajele lui vorbesc firesc despre clasicism și baroc în preajma unei mese abundente, citează din Kant și Pascal între două înghițituri de alcool. Dialogul, exprimîndu-i spiritual, îi definește și în zona psihicului.

Remarcabilă în *Revelionul* este această intuiție a psihologiei ideilor, excelent modul în care prozatorul construiește viața interioară a personajelor: ideile nu vin dinafară să se placheze pe o structură morală ostilă, nepregătită, ideile au luat aici forma unei morale sau morala se manifestă prin exercițiul ideilor. Reflecțiile eroilor (*Revelionul* este o carte în care se gîndește mult) îmbrățișează toate planurile vieții, de la iubire la istorie și politică. O lungă discuție în fața oglinzii, fără ordine tematică, fără cronologie, o confesiune profundă și revelatoare pentru o conștiință în stare de criză.

Ca și în *Coborînd*, există în subtext un simbol livresc și, ca și acolo, simbolul este mai degrabă derizoriu. *Banchetul spiritual* este o parodie, accentuată pînă la caricatură în primul roman, confuză, nehotărîtă, cu întoarceri imprevizibile spre tragedie în cel de-al doilea. Citarea versurilor din primul cînt al *Infernului* indică poziția și starea de criză a eroilor: tineri, totuși nu foarte tineri, în mijlocul unei păduri obscure de pasiuni în care, în cele din urmă, rătăcesc multe spirite strălucite. Gabriel Dimancea, Tiberiu, Vlad stau în *limbul* care duce spre infernul conformismului. Unii au și intrat deja în primul cerc al ratării, alții (Dimancea) încearcă să se salveze prin exercițiul meditației. O conștiință tensionată care dă în tot momentul seama despre sine și despre ceea ce vede în jur. G. Călinescu observa că există la eroii lui Holban o exagerată voință de luciditate. În cărțile lui Paul Georgescu voința a devenit o obișnuință. Starea normală de existență a personajelor este starea de luciditate în convulsie. O hipertrofie a eului și un efort dramatic de a aduce eul la măsura normalității care este starea de interogație. A fi este pentru Miron Poenaru (*Coborînd*) sau Gabriel Dimancea (*Revelionul*) a chestiona și a se chestiona.

*Revelionul* vrea să fie (citim în final) „romanul nopții, intrării lor [a tinerilor intelectuali din Platonesti] în maturitate“. Însă pentru cei mai mulți maturitatea înseamnă deja eșecul. Eșecul sentimental anticipează eșecul spiritual. Romanul narează, în fond, istoria mai multor cupluri ce se destramă într-o singură noapte. Prozatorul, care nu ascunde simbolurile cărții (cel puțin pe acelea de la suprafața textului), avertizează cititorul că *Revelionul* este o „sărbătoare a viitorului, dar și a trecutului“. Titlul romanului marchează, așadar, un spațiu epic semnificativ: existența fragilă între două timpuri și încercarea de a descifra posibilitățile viitorului din neînțelegerile trecutului. „Trecutul neînțeles“ este o forță activă, cine stăpînește ceea ce a fost poate să privească dincolo de prezent. Trecutul este singurul factor ce poate fi cunoscut pentru că este singurul înfăptuit. Dar este, poate fi cunoscut? Eroii lui Paul Georgescu se întorc mereu spre trecutul lor și, de cele mai multe ori, trecutul nu este decît o confirmare a eșecului. Totdeauna rămîne însă ceva nelămurit care să permită o nouă încercare. Mișcare în cerc, viciu fără scăpare, climat firesc pentru o personalitate care trăiește la nivelul și prin forța conștiinței sale.

Pornit sub simbolul confuziei timpurilor, *Revelionul* sfîrșește prin a fi istoria unui roman ce este scris pe măsură ce este trăit. Paul Georgescu se îndepărtează și aici de tipul romanului clasic, deși, aparent, acceptă convențiile lui, începînd cu aceea a creato-

rului-personaj. El dă cititorului iluzia literaturii (prin referiri la estetica romanului și la *simultaneitatea* timpurilor și a stărilor în roman), dar suprimă distanța față de personaje și nu mai manifestă orgoliul de a ști totul despre ele. A cultiva echivocul între literatură și viață constituie una dintre subtilitățile prozatorului modern. Proza din secolul nostru abundă de cărți care nu sînt decît jurnalele altor cărți, nescrise. Asta vrea să sugereze o tulburare a structurilor clasice, un fragmentarism care, din psihologie, trece în artă sau invers. Paul Georgescu duce această experiență în roman pînă la granița suportabilității. El vrea să dovedească (și reușește acum) că totul poate deveni temă de reflecție epică, chiar și imposibilitatea de a scrie un roman cu o tipologie recognoscibilă. Însă fuga de romanescul tradițional nu poate fi totală, definitivă, eroii continuă, în negativ, să fie perceptibili și să-și prefigureze destinele.

*Revelionul* începe cu o prezentare a cuplurilor (cap. *Musafirii*) și sfîrșește cu o rătăcire și o trezire (ieșire) din coșmarul unei nopți confuze (simbolul este larg: confuzie a timpurilor, confuzie a vîrștelor, confuzie a pasiunilor). Cuplurile reprezintă mai multe ipostaze de a trăi într-o „civilizație a rîtașului“. Vlad și Gina întruchi-pează cuplul-artist și ipostaza existenței ca spectacol. Trebuie observată mai întîi nepotrivirea lor. Vlad este un bărbat frumos și inteligent, un *guru* aristocrat, Gina este urîtă și agitată. Portretul ei fizic este teribil: „Slabă în jumătatea superioară, dar cu partea șezătoare remarcabil dezvoltată, cu pulpele groase de cloncană, slabă, dar cu sinii excesivi atîrnînzi, totul împodobit cu un cap mult lung, ascuțit foarte și, în genere, cavalin...“ A trăi într-un perpetuu joc al imaginației, a inventa ceva ce trebuie să atragă atenția celorlalți în altă direcție este modul său inteligent de a se apăra de urîțenie.

Tiberiu și Corina reprezintă cuplul-centaur, dizgrația și umilința mezalianței. Tiberiu este un intelectual de rasă, Corina, fiica reputatului Tache, este mediocră și rea. Helenistul este mic, Corina are obsesia bărbatului *înalt* și se dă, din această pricină, înaintea logodnei unui brăilean mai bine înzestrat corporal. Dimancea, comentatorul, belfer de română, este căsătorit de trei ani cu Iulia, funcționară la societatea „Ceres“ din localitate, ființă modestă, practică, iritată de teoriile soțului. Dorința de putere vine, la ea, dintr-un complex de inferioritate. Paradoxurile în serie ale lui Dimancea o scot din sărite, modul ei mediocru-burghez de a reacționa curmă apetitul de speculație. Cînd, în plin banchet, soțul deschide o frază despre „sufletul [...] însetat“ (de idei), femeia îi oferă, malițios, un șpriț. Ea s-a înstrăinat de inteligentul Gabriel

și noaptea revelionului duce înstrăinarea spre ruptură. Dealtfel, majoritatea cuplurilor se desfac în această ambiguă sărbătoare. Corina, cu părul slinos și ochii urduși (prozatorul este crud față de femei) umilește pe subtilul helenist Tiberiu și-l părăsește, în cele din urmă, pentru doctorul Petruș. Urita Gina se încurcă, în aceeași noapte, cu elementarul Gică (variantă, s-a observat bine, a lui Pirgu), iar modesta Iulia pleacă la „Codrul-verde“ (*Casa Arnotenilor* din Platonești) cu blondul Thomas.

Dimancea rămâne singur să cutureiere orașul cu un pachet de cataifuri în mână. Eșecul tinerilor nu este numai un eșec sentimental. În pragul maturității, ei își părăsesc idealurile. Învățatul helenist devine șeful asociației sportive „Istru“ din Platonești. Vlad-înțeleptul, enigmaticul *guru*, va deschide un magazin de delicatose culturale, alt tinăr, Radu, filozof neokantian, face carieră de funcționar la „Ceres“, în timp ce doctorul Petruș, o speranță în profesiune, deschide cabinet pentru femeile cu dare de mână, după ce săvârșise un act moral incalificabil. Similitudinea cu *Craii de Cârtea Veche* (ce n-a trecut neobservată) merge pînă la capăt: există nu numai o *întîmpinare a Crailor*, dar și un *asfințit* al lor. O scenă, admirabilă sub raport epic, înfățișează pe savantul istoric Tiberiu suit pe capra trăsorii, în drum spre „Codrul-verde“: „Eu sint Lemurie-voievod, strigă el, înainte spre Apocalips!“

Singurul care rămîne în lumea incertitudinii sale este Gabriel Dimancea, și replica lui finală, la sfîrșitul nopții („acum mă trezesc“), este o vagă promisiune. Trecerea în maturitate se face cu prețul unor revelații copleșitoare: află că Iulia îl înșelase cu Radu și se orientează acum spre necunoscutul Thomas, o veche tragedie familială (moartea tatălui, trădarea mamei) iese la iveală. „Trecutul neînțeles“ devine, într-adevăr, o forță redutabilă, dar în sens distrugător pentru o conștiință lucidă.

În această schemă epică, reconstituită dintr-o narațiune fragmentată pînă la sfărîmarea ei în monade ce se înlanțuie capricios în mișcarea unui spirit agitat, trăiește estetic romanul lui Paul Georgescu. Romanul părăsește adesea planul ideilor, descrie cu voluptate ironică o masă interminabilă, trece la o discuție lungă despre plictiseală, prezintă de mai multe ori portretele fizice ale convivilor (cu o cruzime, uneori, mateină), avînd mereu preocuparea de a împinge faptele în simbol, adevărul în nuanțe, textul în subtext. Cînd Gabriel Dimancea se bărbierește, el pare, cu fața clăbucită, un *Janus de Carnaval*. Detaliul vrea să fie, dar, un simbol temporal, o imagine a împletirii vîrstelor. *Scara* din apartamentul cuplului Corina—Tiberiu indică și ea o dorință aprigă de



parvenire în această lume aflată în pragul unei vîrste noi. Și *Codrul-verde*, care revine obsedant în carte, pare a însemna ceva în acest roman complicat și profund.

Este inutil să discutăm dacă el este esențial tragic sau esențial satiric. *Întîmpinarea* este sarcastică, *asfințitul crailor din Plato-nești* este profund dramatic. *Revelionul* este o carte originală, între altele, tocmai prin această confuzie programatică de stiluri și planuri. Cînd este prea limpede (vizita la fratele Ștefan), romanul este mai puțin interesant. Roman problematic, roman intelectual, roman despre pasiuni și despre imposibilitatea de comunicare, roman al ratării și despre ratare, *Revelionul* lui Paul Georgescu este, în stilul său sincretic, un excepțional *eseu romanesc*.

## V. ROMANUL PITORESC ȘI BAROC

EUGEN BARBU

Modelul declarat al lui Eugen Barbu (n. 1924) e Călinescu. Ca și acela, vrea să fie un *scriitor total*, pornind de la roman spre eseistică și istorie literară, și din nou spre roman și nuvelistică, după ce, în prealabil, a publicat reportaje, piese de teatru, un volum de versuri, scenarii cinematografice, jurnale etc. Dacă datele din *Jurnal* (1966) sînt exacte, întîia lui vocație a fost teatrul, pentru că (explică autorul într-un loc) în teatru poți fi tendențios cu mai mare libertate decît în alte genuri. Cu Shakespeare „nu se împacă“, îi place, în schimb, Ibsen. În 1945 lucrează la o piesă (*Omul care vorbise cu Dumnezeu*) inspirată de istoria lui Petru Petreache Lupu, ciobanul care conversase cu Dumnezeu. Are în acest timp gânduri napoleoniene („vreau să fac din viața mea o capodoperă“; „modestia a fost creată pentru proști, așa cum păpădia există pentru porci“) și privește cu un ochi încrunțat literatura pe care o citește: „mă indignează spiritul ieftin care plutește în cea mai mare parte a literaturii noastre. Cam multe Olguțe, caiși și amante, importate direct din romanele franțuzești.“

Gîndul de a scrie despre o lume mai aspră s-a născut și din reacția față de cărțile pe care le consultă. Începe să noteze scene din viața Cuțaridei și, în 1946, citește în noua serie a cenaclului *Sburătorul* capitolul *Aia Mică*, nedumerind pe „venerabilii din fotolii“, obișnuiți cu alt fel de literatură. Impetuosul autor frecventa, încă din 1945, cenaclul ziarului „Fapta“ (condus de Mircea Damian), iar în 1946 deschide în același ziar o rubrică de articole polemice *Fapta și răsplată*, iritat, acum, de felul cum se face jurnalistică în epocă: „Mama voastră de ziaristi, așa se scrie?“

După mărturisirile din același *Jurnal*, *Groapa* este rescrisă de 13 ori. Apariția cărții, în 1957, a fost un eveniment, precedat de o nuvelă, *Munca de jos* (în „Viața Românească“, 1959) și de trei cărți pe teme sportive: *Balonul e rotund*, *Unsprezece* și *Tripleta*

de aur (toate în 1956), scrise într-un stil sprinten și colorat. Personajele dintr-un roman se cheamă Bibiloi, Nicu Vinzare Bună, Mucală, Fox-Movietone, „Inimioară“, Gică-Marafet etc. Se reține într-o oarecare măsură figura unui frizer, Moșa Mariancoviți, mi-crobist fanatic și mitoman.

Cu *Groapa*, Eugen Barbu intră în atenția generală, este laudat, pus într-o filiație flatantă (Arghezi, Mateiu Caragiale), apar și detractorii, exact ce mai trebuia pentru ca romanul să stărnească interesul publicului. Sint contestate limbajul naturalist și atitudinea de simpatie față de personaje (*maglitorii* din groapa lui Ouatu), însă contestația este slabă și valul criticii favorabile o mătură repede. Unii socotesc *Groapa* un poem și laudă lirismul din subtext, alții se arată satisfăcuți de nota balzaciană a cărții (romanul lui Stere). Preponderența valorilor auditive și excepționala capacitate senzorială a stilului îndreptățesc pe comentatorii să-l pună pe Eugen Barbu în descendența lui Creangă și I.L. Caragiale. Toți sint de acord că autorul *Groapei* scrie altfel despre lumea periferiei urbane decât vechii ei evocatori lirici: Carol Ardeleanu, Sărmanul Klopstock (*Nepotul lui Nenea Tache Vameșul*), G.M. Zamfirescu etc.

Stilul decis, spectaculos, poezia amară și viziunea umană necruțătoare merg, mai degrabă, în sensul filmului neorealist și al literaturii lui Moravia și Passolini. Se cultivă, în genere, în Europa de după război o proză aspră despre categoriile sociale defavorizate, în opoziție cu idilismul literar mai vechi. G.M. Zamfirescu făcuse la noi biografia unui cartier și plasase în mediile sociale pestrice conștiințe morale mari, artificializind descrierea printr-un stil epic inadecvat. O monografie a periferiei bucureștene încearcă și Eugen Barbu („*Groapa* este într-un fel monografia unui cartier, de la origini la integrarea lui în Capitală“ — Șerban Cioculescu), însă cu alt limbaj și altă imaginație epică. Lumea este aceeași: gunoieri, hoți, sifonari, cărămidari, parlagii, bidinărese, tramvaiști, negustori etc., văzută însă fără sentimentalism și fără preocuparea expresă pentru culoare. Culoarea și lirismul vin, ca la Arghezi din *Poarta Neagră*, nu din aglomerarea de elemente specifice (acestea există prin forța lucrurilor), ci din vitalitatea notației și intuiția unui timbru uman autentic sub învelișuri sociale degradate.

În *Groapa* există, în fapt, două planuri epice și autorul mărturisește undeva că a ezitat să unească cele două fire într-o narațiune unică sau să scrie două romane independente. A optat pentru prima soluție punînd în același cadru istoria „întemeierii“ circiumarului Stere și „întemeierea“ unui cartier nou Cuțarida, cu lumea,

ritualurile și folclorul lui. Romanul se constituie din mai multe fragmente (apărute și, separat, ca nuvele de sine stătătoare: *Morcovii*, „*Rudele*“ lui *Bică-Jumate*), legate între ele prin niște „cîrlige“ epice care, după prozator, ar constitui un procedeu al prozei moderne. Adevărul este că există un element comun care leagă aceste secvențe, și anume mentalitatea unui mediu social. *Groapa* înfățișează un caleidoscop uman nu printr-un unic subiect, ci printr-o varietate de destine și ceremonialuri, prinse cinematografic, pe o peliculă întinsă. Psihologie puțină, multă mișcare epică, limbaj crud (limbaj *fără iluzii*), acuitate senzorială a vieții în manifestările ei tipice — acestea sînt notele care se văd de la început în *Groapa*. Deschiderea epică este în stilul concentrat al scenariului de film:

„Peste rufe filfia seara. Omul se opri. Gunoierii se întorceau grămadă. Trecură mai departe. — Noroc, șeful aruncă unul. — Noroc! Grigore era îndesat, vînjos, îmbrăcat cu o haină groasă și pantaloni strînși pe pulpe. Mijlocul și-l sugrumase într-o curea lată de piele, bătută în ținte. Ședea și privea locul cu palmele la spate. Cerul se întuneca. Orașul scînteia îndepărtat...“.

Aceeași privire imobilă, sceptică, a gunoierului Grigore (personajul *martor* în narațiune) închide cartea:

„Se așezase pe un scăunel și privea groapa. Peste malurile ei galbene zburau păsări. Bărbatul se gîndea că iar începe treaba. Nu se schimba nimic în viața lui. Era mai bătrîn și mai ostenit, nu-l mai lua somnul, se scula cu noaptea în cap, dădea tîrcoale avutului primăriei, pe care-l păzea. Cine să vie aici, să fure niște măhuri? Nu mai apucase să strîngă bani să-și ridice și el o casă. Cîmpul Cuțaridei se umpluse de lume. Nu mai aveai loc. Să se fi sculat morții, s-ar fi rătăcit prin mahala. Se tăiaseră străzi noi, se mai deschiseseră cîteva prăvălii, unii nu mai erau, numai el și cu Aglaia nu se clintiseră de la rampă, acolo-și așteptau moartea...“

Noaptea de primăvară, rece și înaltă, își aprinsese toate stelele. Aglaia tot mai hodogănea:

— Grigore, trece spărgătorul de lemne, tu nu-l auzi?

Bărbatul ascultă puțin și spuse dînd din umeri:

— Ți se pare, crește iarba...“\*

Deschidere și închidere obișnuite în romanul realist: un element (drumul, poarta etc.) care indică accesul într-o localitate, familie, instituție și, la urmă, reluarea elementului inițial pentru a sugera îndepărtarea naratorului de drama pe care a descris-o. Pznicul Grigore este martorul impasibil al unei lumi care se

\* Citez după *Groapa*, ediția a V-a, Ed. Eminescu, 1970.

intemeiază prin ceea ce alungă satul și prin ceea ce leapădă orașul: o lume nestructurată, pestră, fără tradiție și fără un sistem de valori morale. Între cele două *priviri* mute ale martorului se petrec însă evenimente care modifică structura acestui mic univers uman. „Groapa“ pe care alunecă privirea scepticului Grigore nu mai este, decît formal, aceeași la sfîrșitul romanului. S-a constituit între timp o comunitate cu instituțiile (cîrciuma, biserica, pușcăria) și ceremonialul ei: nunta, botezul, spoveditul, înmormîntarea, încercările de evaziune prin violență etc.

Intenția prozatorului de a surprinde aceste laturi este vizibilă. *Groapa* însumează 24 de mici narațiuni detașabile. Împreună înfățișează o lume ce se formează și se degradează repede. O secvență (prima) se cheamă *Nunta*, altele: *La spovedit*, *Balul meseriașilor*, *La pînăie*, *Priveghi* etc. Ultima este intitulată *Vinzarea*. Alcătuirea (*nunta*) și trădarea (*vinzarea*) unei lumi. Asta dacă ținem cu dinadinsul să interpretăm simbolic faptele. Însă Eugen Barbu fuge acum de orice simbol exterior și îndepărtează de la sine ispița imaginilor literare. Spiritul care descrie viața Cuțaridei este intolerant, indivizii sînt văzuți în laturile lor întunecate, ici, colo doar o licărire de umanitate într-o mentalitate de o sumbră primitivitate.

Într-un plan al cărții (istoria cîrciumarului Stere Drăgănoiu, istoria *străzii* și a vieții comune), metoda este, cum s-a mai observat, aceea a romanului din secolul trecut: prezentare cronologică, obiectivă a faptelor și, prin ele, a unui destin social tipic. Stere apare în cartier cu puțini bani în buzunar, dar cu o mare ambiție de înavuțire în suflet, ca toți ariviștii din romanele lui Balzac și Stendhal. Biografia lui nu are nici un mister: băiat de la țară, ucenic la negustorul Pandelescu Vasiliu, el îndură mari umilințe și învață să fie necruțător cînd este vorba de bani. Descins în Cuțarida, pune pe picioare o mică afacere (cîrciuma), apoi se însoară avantajos, cu fata unui dogar (Lina lui Marin Roșioru), sporește capitalul și lărgeste sfera comerțului. Istoria înavuțirii sale merge paralel cu istoria creșterii mahalalei. Cîrciuma este locul de întîlnire a unor indivizi veniți de peste tot. Aici se discută, se face politică, se comunică noutățile din cartier. Este *centrul* (cronotropul) unui univers de aluviuni, punctul statornic într-un mediu de o mare mobilitate.

Stere, ca individ, nu are o psihologie specială sau are una previzibilă: aceea a omului hotărît să se instărească. Eugen Barbu nu face, de altfel, analiză psihologică, personajele lui se definesc cinematografic (comportamentist) prin gesturi și acțiuni. Portretele propriu-zise (acelea făcute de narator) sînt reduse. Cristache Cuțu, tramvaist, este „om al dracului, petrecăreț, dus în lume“.

Nea Fane, zis și Carambol pentru că îi place să joace biliard, lucrează la morgă, este îndesat la trup, scuiță des și are o vorbă a lui: „Bă, dacă dreptatea ar fi o sirmă, aș îndrepta-o eu!“ Bea să nu se prăpădească de scirbă și are o filozofie de viață bazată pe un pesimism înțelegător. Titi Aripă este un pleșcar, propoziția lui capitală este „beau și pup“, semnul caracteristic al personalității lui este ținuta exterioară exagerat dichisită: „călcat, spălat, țigluit, avea pantofi cu scirț și baston. Primăvara își puneă șal la gît, ca muierile. Un fular alb, de mătase, parfumat tot. Bărbierit, să nu mai vorbim, obrazul lui ca un cur de copil! Și-avea și niște dinți, numai aur, mureau țigăncile cînd ridea, dădea frigu-n ele.“ În această notă exterioară, portretele sînt memorabile. Ele sugerează latura esențială (efeminarea, predispoziția pentru trădare sau ambiția, încrîncenarea instinctuală) a unui caracter văzut în manifestările lui sociale.

Stere este mut, chibzuit, timid față de femei, răbdător cu clienții dificili, aprig în fond cînd este vorba de avutul său. Cu socrul, Marin Roșioru, se ceartă pentru că nu vrea să treacă pe actul de proprietate numele Linei, smulge salba de galbeni de la gîtul unei ibovnice cînd are dovada infidelității ei. Mindru, altfel, de bogăția lui, risipitor la botezul copilului, pentru că a arăta ceea ce a reușit să strîngă întră în codul moral al arivistului bucureștean, fălos de avutul lui. Foarte reușită în *Groapa* este și istoria domesticirii Linei sub puterea aceleiași dorințe de înavuțire. Fata dogarului este, la început, timidă și sălbatică, nu are ochi pentru grosolanul circiumar, iubește un băiat din cartier și, cînd este măritată cu sila, are sentimentul că existența ei se termină. Mentalitatea comună (manifestată de părinți, nași, logodnic) violentează conștiința pură, apoi, măritată, buna Lina devine o negustoreasă aprigă, perfect adaptată. Ea începe să țină la familie ca la o proprietate și, cînd un lăptar falnic din Bolintin, Cristu Surcel, îi face ochi dulci, Lina se simte ultragiată. Naște în curînd un copil și cu asta viața ei sentimentală dispăre. Temperamentul se identifică total cu interesul, indivizii își adaptează pasiunile și dispar, moralmente, în spatele voinței de a ajunge. Observator fin, Eugen Barbu nu forțează faptele (în sensul vechii literaturi moralizatoare), descrie doar în chip obiectiv procesul verosimil de *intemeiere* a unei averi și de modelare a unei psihologii simple.

Biografia Cuțaridei este mai bogată și, descriind momentele ei caracteristice, prozatorul atinge notele cele mai profunde ale literaturii sale. Se vede încă de acum că Eugen Barbu este un *prozator al străzii* și al micilor grupuri umane. Ori de cîte ori ochiul se plimbă

pe locuri aglomerate, descrierea capătă forță și culoare. Nunta lui Stere, cu tipologia și fazele tipice de petrecere, este admirabilă. Întii vine Aglaia, pețitoarea (cu rol de *agent* în *Groapa*, soția gunoierului Grigore reprezentînd factorul de legătură într-un microcosmos format din elemente eterogene), apoi apare logodnicul timid și prezumțios, după care urmează aducerea la vedere a fetei, în fine lupta pentru zestre și, la urmă, după ce toate obstacolele au fost îndepărtate prin diplomația pețitoarei, nunta. Nunta, în sine, este un spectacol formidabil: venirea rudelor, sfințirea mirilor în fața altarului, călătoria, în trăsură, la fotograf, ospățul, discursul nașului, luarea pe sus a miresei și trecerea peste prag, așteptarea probei de virginitate, glumele deochiate ale femeilor în vîrstă, inventarierea, la sfîrșit, a zestrei sînt prinse, toate, de un ochi rapid și pătrunzător, priceput să sugereze o mentalitate colectivă, violentă, petrecăreață, puțin ridicolă în dorința ei de fast, semnificativă, în fond, pentru un mod de existență.

Orarul Cuțaridei cuprinde, apoi, scene obișnuite ca pedepsirea unei femei infidele, cearta între vecini, trecerea în revistă a morților, primăvara, de către soborul babelor din cartier, venirea hîngherilor și alungarea lor cu pietre, ridicarea unei biserici etc. Nu sînt uitați ctinii mahalalei, și descrierea unei haite care străbate ulițele prăfoase este făcută cu încetinire ca într-un film de Antonioni. Împreunarea pisicilor pe acoperișuri, strategia cotoiului și, la urmă, cruzimea lui sînt urmărite într-un capitol de o mare savoare epică (*Săptămîna brînzii*). Această smînteală teribilă a instinctelor este înfățișată într-o pagină antologică:

„Prin februarie se ardeau gunoaiile și se reparau gardurile. Cerul se subția. Primăvara venea neștiută. Sub garduri incolțeau mărăcinii. Ripile galbene se umpleau de cîini. Erau o ceată: al lui Gogu, al lui Chirică, ai mecanicului, ai lui Stere și d-ai fără căpăți, ai gunoierilor. Javrele, cît vițeei, nu te-appropii. În frunte, că mergeau ca la nuntă, grămadă, al tîmpularului, flocos și întunecat, numai colți. Adulmecau gunoaiile și cu nasul tot sub coada cățelelor din jur. Dulăul rotea ochii la ăilalți. Ceata se oprea împrejur. Al lui Chirică, lung ca un castravete și boltu, moțăia de-a-n picioarele. Al circiumarului sufla cu limba scoasă. Corciturile oltenilor lipăiau lîngă șef, că șef era ctinele lui Matei! Nu mișca unul. Vinețitul fochistului bătea aerul cu coada ridicată. Era lacom. El scormonea pămîntul. Mirosise osul, pentru că os se afla sub laba sa. Toți priveau pieziș. Îl rupea așchii-așchii și scotea dintr-odată măduva galbenă și putredă. Din cînd în cînd, ridica ochii. Tot nu mișcau. Cînd dădea iama în grămadă însemna că terminase. Lua unul de blană și-l tîrnoșea. Ieșea tot praful din el, pînă-l sîngera.

Sătul, se fudulea privindu-i cum se încaieră pentru ciozvirta rămasă. Plecau pe urmă mai departe. Mahalaua creștea spre Filantropia, și-ntr-acolo apucau, pe sub gardurile negre, pe la grădinile oltenilor, udându-le verzele putrezite, apoi se întorceau spre groapă, coborînd pe drumul îngust. Se lăsau pe malul girlei, unul după altul, hămesiți. Gunoierii descărcau sus, pe mal, camioanele, și din fundurile lor se rostogoleau resturi grase. Zăvozii se năpusteau scormonind. Aveau boturile ascuțite și ochii fierbinți de poftă. Nemîncați, ca stăpînii! Albi, roșcați, negri, cu spete mari, urcau malurile. Al lui Chirică rămînea mai în urmă. Era beteag de un picior, că-l prinseseră grădinarii în bostani și-l împușcaseră. Din cauza lui era să se omoare omul cu oltenii într-o dimineată.“

În dosul faptelor comune se profilează și o tipologie și o dramă umană specifică. Gunoierii sînt niște „drăngălăi“ de la țară, tăcuți și crînceni, doborîți în cele din urmă de alcool și de mizerie. Dimineata pleacă spre centrul orașului o armată de zidari, chivuțe, lucrători la C.F.R., parlagii la abator și aceeași armată, în latura ei bărbătească, se adună seara la cîrciuma lui Stere și cere „o sticlă de lampă numărul doi“, „o injecție“, „o adormire“. Femeile stau afară și își așteaptă bărbații să-i ducă, beți, acasă. Un ceferist amărit bea seară de seară cite-o cinzeacă și, cînd iese din cîrciumă la miezul nopții, ridică pumnul spre cer și strigă: „Tu-ți Dumnezeu! tău, doamne, care le-ai făcut pe toate strîmbe, de-ți bați joc de sufletul meu.“ Parlagiul Marin Pistică visează că stă de vorbă cu Isus și, întreat ce dorește, cere mai multă solidaritate umană și mai mare justiție: „Păi să fie așa o înfrățire, Doamne, să trăiască oamenii și animale laolaltă, să nu mai curgă sînge. Că eu mă hrănesc numai cu iarbă, cu verdețuri, și-mi merge bine.“ Dimineata, cînd se trezește, Marin Pistică merge la Abator și este omorît de un taur. Un ucenic brutar, Mielu, este devotat stăpînului, Bică-Jumate, om cîr\_pănos și rău. Voind să se așeze în Cuțarida, Mielu cere bani cu împrumut de la brutar și, refuzat, innebunește. Bică-Jumate moare într-o zi și femeile din mahală, furioase, împiedică înmormîntarea lui în cimitir etc. Prozatorul nu-și iubește, e limpede, personajele și cînd încearcă să construiască psihologii mai pozitive (vezi capitolul despre greva tramvaiștilor) nu reușește. Filozofia de viață a Cuțaridei se bazează pe un pesimism moral agresiv și, cită vreme romancierul ține faptele în interiorul acestei viziuni, cartea ține o mare forță epică.

Scenele ating uneori o cruzime maximă. Gogu Croitorul moare și Aglaia, chemată să spele cadavrul, este intrigată de ceea ce vede și chestionează pe nevasta defunctului:

„— Gata albia? întrebă.



- Acu.
- Da slab, fă, bărba-tău!
- Slab!
- Mai putea?
- Ei, și dumneata...
- Cocoșata rise, dezvelindu-și dinții galbeni și rari.
- Că doar nu ți-o fi rușine!
- În fața mortului?
- Ce dacă? E gata! N-aude, nu vede. Dumnezeu să-l iertel!

Spune.

- Coană Aglăia...
- Spune, apăsă cocoșata. Te zdruncina?
- Oho...
- Cu pruna asta a lui?
- Cu.
- De-ai umbrai tu după alde Tilică? Ia vezi apa aia!"

Violența limbajului traduce o violență a existenței, sugerată și de cel de al doilea roman din *Groapa*: acela care narează aventurile bandei lui Bozoncea. O narațiune care se plachează pe cea dinainte, „manglitorii“, „corditorii“ fiind florile negre, otrăvite, ale periferiei. Groapa lui Ouatu este placenta din care ies și locul lor de refugiu. Romanul se leagă de cel dinainte prin obișnuitele „clenciuri“ epice: Florea hoțul vede pe Sinefta și din acea clipă nu mai are liniște, banda lui Bozoncea fură ielele de șisic ale unor căruțari, o adolescentă din cartier, Aia Mică, cunoaște calea de acces spre ascunzișul manglitorilor și duce, într-o zi, pe studentul Procopie în acele locuri tainice etc. Pungașii formează o breaslă și șeful ei este Bozoncea, „stăpînul“. El stabilește strategia, împarte cîștigul, cunună, botează, tocmește avocații pentru procese, mituiește gardienii de închisoare pentru a-i face scăpați pe hoți etc. Bozoncea este, pe scurt, șeful absolut, el reprezintă Legea într-o lume ce trăiește în afara legii. Violentînd morala curentă, banda are, totuși, o morală bazată pe noțiunea de *onoare*. Un hoț nu poate prăda, de exemplu, un milog sau nu poate atenta la bunurile stăpînului. Cînd Titi Aripă, fantele, jefuiește un cerșetor, Bozoncea îi aplică o sancțiune aspră: îl scupă în gură. Didina țiganca a fost ibovnica lui Sandu Mină Mică, dar, plăcînd stăpînului, a devenit proprietatea lui rezervată. Nimeni n-are curajul să ridice ochii asupra ei și, cînd, totuși, Paraschiv cutează, bătrînul Gheorghe este sincer înspăimîntat pentru că ucenicul nesocotește drepturile senioriale.

Breasla are spațiul ei de vînătoare și nu intră în teritorii străine. Are și o mitologie, cu eroii și întimplările ei extraordinare. Gheor-

ghe-Treanță nu mai termină cu „basmele“ lui, vorbind de marii profesioniști ai șifului, de spargerile vestite etc. Unele sînt adevărate, altele inventate. Gheorghe are o carieră lungă în spate și strînge în ascuns bani să-și cumpere o casă la țară și să crească porumbei, visul lui. E sentimental, loial, cuvîntul la el este cuvînt, un hoț, pe scurt, de factură romantică, ușor mitoman și generos ca un vagabond din literatura lui Gorki. Prins și bătut la poliție, rabdă, nu spune nimic, a trăda este actul cel mai josnic în această lume. El face intrarea lui Paraschiv în viața interlopă. Însă Ucenicul nu respectă legile ei. Se ridică împotriva rînduieilor tradiționale ale breslei, este setos de sînge, vrea numaidecît Puterea. La început, Paraschiv este un tînăr simpatc, ager la minte, furios pe legile care guvernează viața. N-are simțul posesiunii și urăște pe oameni pentru că sînt lacomi:

„— Oamenii-s urțiți, strîmbi, tu-le neamul lor! se amestecă Paraschiv. Ca cîinii! Mîrîie dacă te-apropii de ce-i al lor. Da ce-i al lor? Cine-a făcut împărțeala asta? Cine ține legile în palma lui? Păi să-l judec eu, să-l întreb pe fiecare: Tu de ce ai, mă, mai mult decît cutare? Da cutare de ce are, mă, mai mult decît tine? Ia să netezesc eu, să-mi dați mie ce rămîne peste ce vi se cuvine, să le dau și ălor de n-au deloc... Ucenicul ar fi vrut să mai spună cite ceva, dar își inghiți vorbele. Pentru că și pe staroste ar fi trebuit să-l întrebe de ce face totdeauna prăduiala în două: jumătate și-o oprește lui și jumătate le-o aruncă celorlalți, ca unor cîini.“ Însă curînd firea lui violentă iese la iveală. Pușcăria îl radicalizează, vrea putere și Puterea, în cercul lui strîmb, este reprezentată de Bozoncea. Va submina, în consecință, autoritatea stăpînului și-i va lua ibovnica, după ce, pentru a o umili, o silește să se culce cu toți pungașii. Nu mai respectă nimic și pe nimeni, scoate cușitul, spală totul în sînge. Cruzimea nu mai are un scop utilitar. Paraschiv ucide nu ca să se apere, batjocorește, omoară dintr-o ură bestială împotriva individului. E, la dimensiuni bucureștene, simbolul gangsterului modern, produs execrabil al violenței capitaliste.

„Nu pricep — îl întreabă sentimentalul Gheorghe — de ce pingărești tu lucrurile? — Gura, hodorigule (...) Lumea asta-i o hazna, Treanță! Mie omu mi-e dușman. Să nu-l văd (...) Nu mi-e milă, mă fraților, nu mi-e milă de om. Dacăș putea să-i iau sufletul, că-i al dracului și nu se uită! Și mi-ar trebui să trăiesc ușor, Sandule, să am bani, să vă-ngrop, să dau cu ei de-azvîrlita, să-mi cînte lăutarii și să joc, și să am putere!“

Romanul traduce în pagini excepțional de profunde, sub raport epic, această viziune a violenței umane și este în întregime scris

în stilul cruzimii celiniene. Limbajul este dur, percutant, cu multe „tării“ luate dintr-o fabuloasă oralitate. Mateiu Caragiale și, în genere, *balcanicii* iubitori de vocabule pitorești pot fi citați. Însă ce era acolo ornament, savoare lexicală menită să placă estetului, devine aici limbajul funcțional al narațiunii. Personajele și naratorul vorbesc în același fel. Și felul place, incită, vorbele rușinoase nu supără pentru că ele exprimă o imaginație productivă și o umanitate elementară. „Codul“ verbal al Cuțaridei dovedește o fantezie remarcabilă: hoții zic *cataroiul, gaborii, trosnitori, mincați-aș ocarina, mila mă-si de mireasă* (e vorba de lună), *a ține în șisuri, mișto cosor, să n-am spor, caramangiu*, nevasta unuia este gătită *ca un viclem*, starostele *dilește* cu laba peste gură pe Ucenic, *codoșul* (Gheorghe) cîntă la apusul soarelui: „Mingea mea, / Mingea mea, / S-a ales, hules / De ea“ — și *mangliitorii* se simt *cumnății lui Dumnezeu-piele goală* etc. Este și puțină ironie în stilul narațiunii, dar ironia nu izolează vorbele crude în frază. Vorbele sînt topite în ritmul precipitat, tăios al cărții. Prin toate aceste elemente, *Groapa* este, indiscutabil, o operă epică de primă mînă.

*Șoseaua Nordului* (1959) și *Facerea lumii* (1964), anticipate, întretăiate și urmate de un număr apreciabil de nuvele pe teme similare (*Munca de jos, Oaie și ai săi* — aici fiind vorba de un mediu semi-rural, *Casă nouă* etc.) arată ambiția lui Eugen Barbu de a face cronica unei clase. *Groapa* sugerează rădăcinile ei îndepărtate, confuze, în *Șoseaua Nordului* clasa muncitoare este deja politicește formată și participă la un act istoric de anvergură, în *Facerea lumii* este descris momentul luării *puterii*. Ultimul roman cuprinde, în chip mai pregnant decît cel anterior, un *roman politic* în interiorul unui *roman de moravuri*, genul pentru care Eugen Barbu manifestă predilecție. *Șoseaua Nordului* este, în intenție, un roman în stilul lui Malraux: formarea unei conștiințe de sine prin acțiune, identificarea destinului individual cu destinul istoriei, revoluția ca afirmare a libertății individuale etc. După *Condiția umană, Speranța*, aceste idei pătrund în romanul european, cu precădere în acela care se interesează de implicația *politicului* în existența individului. Romanul românesc postbelic este cîteva decenii, și mai este și azi, obsedat de aceste relații. El a voit să creeze un nou tip literar pornind de la o nouă definiție a omului: *omul ca sumă a relațiilor sociale* (Marx). Însă multe încercări au eșuat, pentru că în interiorul acestei relații nu se observă factorul psihologic și o filozofie elementară de viață, fără de care opera literară nu se poate constitui ca atare.

Eugen Barbu era mai bine pregătit pentru a întîmpina asemenea teme dificile. La apariția cărții, critica literară a fost satisfă-

cută într-o oarecare măsură: roman „de o excepțională însemnătate și cu realizări deosebite“ (Ov.S. Crohmălniceanu), aducînd, totuși, prozatorului obiecția că personajele nu arată ceea ce gîndesc, n-au, altfel zis, o viață interioară puternică. Eugen Barbu însuși concede (într-un interviu) că romanul are „destule scăderi“, dar respinge obiecția privitoare la natura spirituală a eroilor săi zicînd: „Dar acțiunea nu este, oare, rezultatul unei reflecții anterioare? Cineva se duce să-și riște viața numai de dragul aventurii? Eroii comuniști treceau la acțiune numai de dragul de a fi împușcați? Nu este oare rezultatul unei atitudini în fața vieții?...“ (*Viața studentescă*, nr. 32, 1962).

Răspunsul merge în sensul esteticii comportiste (pe care prozatorul o îmbrățișează, mai explicit, în alte texte), trebuie spus, totuși, că *faptele* în proză trebuie să fie astfel înfățișate încît să nu simțim lipsa vieții interioare a eroilor. Proză pură nu există, în cea mai curată operă comportistă există o latură a *psihologicului* (deci a analizei), pentru că, fiind vorba de faptele oamenilor, nu poate să nu fie vorba și de implicația vieții lor interioare.

*Șoseaua Nordului* este o carte mai bine scrisă decît alte scrieri din epocă pe aceleași teme, o carte mai autentică, totuși nu-i o operă profundă, comparabilă cu *Groapa* sau *Principele*. Cel mai viu personaj din roman este *strada Grivița*, colorată, fremătătoare, personalizată. Eugen Barbu vede panoramic și are știința de a individualiza (s-a observat încă din *Groapa*) prin aglomerarea de amănunte: un vînzător de ziare care strigă: „moarte negustorilor! Hau, hau! Moarte pomanagiilor! Trăiască cine știu eu cu mama lui!“, un negustor de planete care învîrte la nesfîrșit manivela unui armoniu, mișcarea, apoi, încetinită, confuză a mulțimii, firmele înnegrite de ploi, negustorul de cafea de peste drum care iese, demn și important, în ușa prăvăliei și miluiește pe vînzătorul de ziare etc. — sînt imagini dintr-un lung film despre viața unei străzi. Procedeul este prin excelență cinematografic, dar în spatele lui trebuie să citim și mai vechea convingere a prozatorului realist că în oglinda mediului social se poate observa destinul individului.

*Șoseaua Nordului* este, întii, romanul unui eveniment (insurecția din august 1944) și, în funcție de el, vrea să fie și romanul unor destine văzute în complicațiile lor morale. Mareș, militant comunist, iese din închisoare și găsește pe Ina, femeia pe care o iubește, măritată cu zidarul Dumitrana, legătura lui superioară în partid. Destinul acestor revoluționari de profesie cunoaște, deci, încă din punctul de plecare, o criză de ordin etic. Este ceea ce prevedea Malraux cînd spunea că romanul modern (un roman al conștiințelor) se construiește pe mitul angajării morale. Mareș și Dumitrana

au același ideal politic, Ina este o femeie onestă, angajată politicește în aceeași direcție, ea n-a trădat pe Mareș, a optat numai pentru un nou sentiment. Cum vor ieși eroii din acest conflict? Prozatorul nu insistă în analiză, criza morală se rezolvă repede, într-un mod, dealtfel, previzibil. Luptătorii au forța de a-și infringe slăbiciunile afective, rațiunea politică este superioară. „Legea luptătorului — gîndește Mareș — e aceea de a supraviețui și de a mai lupta încă. Nu resemnare neagră, nu împăcarea cu moartea, ci forța de a nu te lăsa ucis, de a mai încerca și în fața morții să supraviețuiești, să te smulgi din imperiul acesta tulbure, să fugi din marginea lui cit se mai poate.“

Conflictul moral nu influențează faptele eroilor (dovadă că nu este puternic) și, dealtfel, prozatorul trece repede peste el, interesat de desfășurarea pe alte planuri a narațiunii. El vrea să scrie un roman cu acțiune bogată, pune eroii în situații-limită — (atacarea unui tren sub nasul soldaților hitleriști, înfruntarea curajoasă a torționarilor, fuga din fața plutonului de execuție etc.), suspendă, tactic, desfășurarea cronologică a faptelor pentru a introduce o fișă biografică, nu ezită să folosească și procedee epice mai dubioase cum este acela (luat din proza *melo*) de a pune pe erou să se îndrăgostească de o femeie inferioară lui moralmente (falsa cîntăreață Marta care practică, dacă înțelegem bine, prostituția). Cum se revelează destinul luptătorilor trecînd prin virtuțile acestei încercate intrigi? Trimis strategic în provincie, Mareș cedează insistențelor Martei, o acceptă și, în cele din urmă, are cu ea un copil. Pleacă pe front, dezertează și, revenit la București, intră în clandestinitate. Cade, dintr-un stupid accident, în minile poliției și, ajungînd la acest punct, prozatorul descrie pe multe pagini scenele demențiale de tortură la care este supus eroul său. Comisarul Mizdrache și ajutorul său, Cîrpoi, sînt niște indivizi scelerați care vor să înfrîngă un adversar politic prin umilirea bestială a omului. Cam lungi și de o atrocitate inutilă aceste secvențe torționare în roman. Mareș este bătut cu vîna de bou, este introdus, apoi, într-un sac de cîneșă și în același sac mai este vîrîtă o pisică după ce a fost ținută cu ochii în soare. Un alt deținut, Dobre, este agățat cu fața în jos de un cîrlig de fier etc.

Mareș reușește să fugă cu o clipă înainte de a fi executat și momentul călătoriei și al evadării este bine fixat epic în carte. Lui Eugen Barbu îi reușesc scenele cu ritmurile accelerate, acelea în care mintea febrilă reconstituie, în cîteva clipe, drumul unei experiențe. Planurile realității se învîlmășesc și, biciuit de o fan- tezie acaparatoare, gîndul aleargă de la o imagine la alta căutînd

logica lor ascunsă. Putem cita, în această ordine, și fragmentul care narează trezirea eroului într-un loc străin și încercarea de a lua în stăpînire un univers de lucruri reci, indiferente (camera studentului Niculescu în care stă ascuns Mareș). Narațiunea are, aici, consistență epică, ezitarea spiritului între frică și curiozitate este notată cu subtilitate.

Alte verigi ale acestui întins lanț epic nu mai sînt atît de autentice sub raport estetic. Biografia sentimentală a lui Mareș nu este în nici un fel semnificativă. Marta este o ființă superficială, abandonează des copilul, și moare la timp pentru a curma o grijă inutilă pentru erou. Oarecare consistență are, dintre eroii acestui eveniment, Niculescu, intelectual avid de fapte brave. Gazda lui Mareș este un student puțin aiurit, nepregătit, se pare, pentru o confruntare decisivă. El nu ezită însă să se arunce sub un tanc nemțesc plătind, astfel, cu prețul vieții ideea de a deveni erou: „— A fost nebun“, spune despre el lucidul Dumitrana, pentru care actele iraționale nu intră în etica luptătorului. „— Nu-l nedreptăți. I-a plăcut să se bată. Voia să se bată“ — justifică Mareș. Dialogul și faptele care îl anticipează dau o idee despre un destin uman care vrea să se construiască pe sine printr-un act de angajare politică totală. În cazul celorlalte personaje (Mareș, Dumitrana, Ina, Tomulete), elementele care privesc viața lor sufletească (esențiale, în fond, pentru proză) sînt insuficiente în roman. Sînt, apoi, cîteva coincidențe bizare. Niculescu călătorește de la Brăila la București, purtînd cu sine o ladă de trotil, într-o mașină în care se găsește un ministru. Dialogul țărănilor în momentul insurecției (despre situația bisericii din Rusia) nu este verosimil și, în genere, în *Șoseaua Nordului* multe pagini sînt fără rost.

*Facerea lumii* este un roman mai consistent, eroii au mai multă psihologie, iar biografia lor se poate reține. Este vorba, întii, de un roman de moravuri (istoria cuplului Eva-Manicatide, biografia sentimentală și politică a lui Anghel) în circumstanțele vieții post-belice, un roman plin de interes, spectaculos prin soluțiile epice neașteptate. Cartea îmbrățișează curajos și *tema politicului*, înfățișînd cîteva destine în luptă pentru putere și pentru o *morală a puterii*. Romanul are două planuri epice: unul (mai autentic) urmărește viața sentimentală a Evei Filipache, altul — viața politică a tatălui său, muncitor tipograf, ajuns după naționalizare directorul întreprinderii. De ce *Facerea lumii*? Eugen Barbu explică într-un interviu că intenția lui a fost să descrie „geneza noii noastre societăți“ și că romanul are un caracter deliberat polemic: „o carte a conștiințelor contemporane, un roman de dragoste și o încercare polemică de a clătina falsa părere că poți

fi comunist numai citeva ore pe zi". Pentru a sublinia că în *Facerea lumii* există și o experiență personală, oricum o notă de subiectivitate, prozatorul repetă o propoziție celebră: „Filipache sint eu”. Nota polemică se vede repede la lectură. *Facerea lumii* este construită pe un conflict etic și își propune să dezbată citeva teme curente de morală, cum ar fi aceea a relației dintre conștiința politică și etica personală a individului. Anghel a ascuns, pe cînd era tînr, un comunist (Filipache) și, devenind după 1944 secretarul comitetului sindical din întreprindere, nu mai este același om: intrigant, sapă pe același Filipache, acum director, intră în combinație cu un afacerist, Vasilescu, și fură din banii de aprovizionare, îndrăgostit de o femeie ușoară, Irma, își terorizează familia și decade, total, ca individ politic. Iată o întrebare la care vrea să răspundă romanul. Morala este simplă, previzibilă: „comunistul nu poate fi pur în ședințe și imoral în viața lui intimă.

Viziunea polemică este mai pregnantă cînd este vorba de relațiile dintre părinți și copii în noua societate. Pe această temă Eugen Barbu scrie un roman viu, cu portrete notabile. Însă *Facerea lumii* este, întii, un roman politic și chiar (cu o formulă de epocă) un roman de producție. În sfera cărții intră nu numai raporturile politice și morale dintre indivizi, dar și relațiile dintre ei, ca profesioniști. Muncitorii devin, după naționalizare, stăpînii întreprinderii la care lucrează. Cum o vor gestiona? Filipache vrea să modernizeze instalațiile, deschide o școală de balet în fabrică, pune faianță la W.C-uri, întîmpinînd împotrivirea nu numai a unor oameni de rea-credință (Anghel), dar și o mentalitate retrogradă mai generală, manifestată și la unele cadre superioare (Bursea, reprezentantul ministerului). Este posibil un roman bun, substanțial, cu asemenea preocupări? Întîlnind un număr mare de cărți proaste care dezbăteau, în stilul celui mai gol schematism, probleme de acest ordin, critica literară se arată mai degrabă sceptică. Din relațiile de producție dispărea adesea omul. Eugen Barbu are, între altele, meritul de a dovedi că asemenea legături mai abstracte pot spune ceva despre omul social și omul moral contemporan. Eroul său favorit, Filipache, se definește ca individ în interiorul acestor relații. Pentru a-l face cît mai plauzibil, prozatorul îi dă și fișa biografică, nu foarte profundă, revelatorie, dar suficient de documentată epic pentru a-i da personajului o anumită identitate. Procedeu se repetă în cazul lui Anghel. Produs al mahalalei bucureștene (fiul unui vidanșor și al unei femei

bizare), Anghel cunoaște de mic un teribil complex al frustrației. Asta ar explica, după prozator, slăbiciunile de mai târziu ale caracterului. Reconstituirea biografică evoluează însă rapid spre descrierea mediului și a moravurilor periferiei. Anghel devine un fel de Klim Samghin al mahalalei bucureștene, vrea să fie luat mereu *altul* decît este în realitate. Intră băiat în prăvălia unui italian, Michelutti, și aici cunoaște pe tuberculoasa Gina, fiica patronului, cu care va trăi (într-o casă de rugăciuni!) prima experiență erotică. Descoperit, pleacă și devine hamal la abator, apoi ucenic tipograf, lucrător într-un atelier particular etc., prilej pentru prozator să descrie, în stilul cunoscut, viața pegrei bucureștene. O prostituată, Gaby, se dă drept nepoata lui Tache Ionescu și apare noaptea prin circiumi înveșmîntată solemn. În ziua înmormîntării mamei, Anghel se infundă, ca un personaj cunoscut din proza franceză, într-un bordel. Un lucrător, Oprea, devine informator al Siguranței și trage de limbă pe Anghel, prietenul său, care deconspiră din imprudență pe comunistul Filipache.

Puterea, pe care o capătă după război, este fatală pentru individul nesigur moralicește. Anghel se pierde pentru frumoasa și ușuratică Irma, intră în afaceri dubioase și calomniază pe incoruptibilul Filipache. Acceptat în silă de femeie, umilit, Anghel își pierde orice urmă de generozitate față de alții. Ideea nu este rea pentru un portret. Înfrîngerea unui bărbat pe acest plan intim poate explica într-o oarecare măsură mistificarea lui morală. Însă Eugen Barbu face eroarea de a-și șarja, de la acest punct, personajul. *Decăderea* lui este mai puțin verosimilă esteticicește decît *creșterea* lui. Filipache intră într-o serie tipologică (omul care sacrifică totul pentru un ideal politic) și de-abia celălalt roman, al familiei, îl va individualiza, indirect. Prozatorul pune și aici o problemă etică: Eva, fiica onestului Filipache, nu respectă ideile părintelui și apucă pe o cale primejdioasă. Cine este de vină? Părintele? Fiica? Eugen Barbu imaginează o complicată poveste sentimentală care devine, repede, o narațiune de moravuri. Eva, crescută în absența tatălui (în detențiune), este umilită de sărăcie și, la școală, capătă un complex de inferioritate. La acesta se adaugă, în adolescență, un complex al trupului înalt: Eva crește cu mult peste măsura obișnuită și, intrînd la o școală de balet, complexul devine terorizant. Voind să devină artistă, pune o mare voință în pregătire, dar se izbește de obstacolul corpului rău clădit. Drama, deci, a artistului în luptă cu fatalitățile fiziologiei. Intervine, curînd, și altă dramă, de ordin sentimental. Fata înaltă se îndrăgostește de un tînăr care trăiește cu frenezie ideile revoluției (Matei, bolnav de plămîni, fanatic al acțiunii, ca Pavel Korciaghin), dar este



respinsă. Cunoaște, apoi, pe Denise, un sculptor brutal, pe Pavel, un intelectual subțire și snob, caracter leneș, secretarul monseniorului Ghica, și cedează în cele din urmă lui Manicatide, proprietar de cai de curse, tip voluntar, mitoman, speță de *maquereau* în lumea bucureșteană. Acesta din urmă este, de altfel, personajul memorabil al cărții. Manicatide cultivă în Eva gusturile ei bovarice, o poartă pe la mănăstirile din jurul Bucureștiului, inventînd o istorie coerentă despre ascendența lui aristocratică. Individul este, în realitate, de extracție modestă și învîrte afaceri necurate. Eva este fascinată de personalitatea lui Manicatide și acceptă situații înjositoare, ratînd, astfel, și în viața intimă, după ce ratase în vocația ei artistică. Tînăra femeie capătă sentimentul fatalității în eșec. „Unii oameni — mărturisește ea lui Matei — nu pot trăi decît în felul meu (...). E un destin idiot care ne împinge pe fiecare aiurea:” Uite, eu duc de mîncare aceluia trîntor care nu mai are nimic. Și sînt mîndră de asta, și nu știu de ce.“ Abandonarea într-o pasiune umilitoare amintește de femeia din romanul rus. Eva este o complexată care trăiește într-o stare de iritată dezamăgire. Pasiunea pentru Manicatide, nu reprezintă decît o fugă de sine. Este un posibil personaj de roman în această schiță caracterologică.

Cartea nu este fără cusururi. Unele portrete se pierd în caricatură groasă sau într-o idealizare prea literară (Matei). Filipache, simbolul puterii constructive, juste, nu iese, în cele din urmă, din umbra unei scheme ideologice și, în genere, personajele gîndesc foarte puțin la ceea ce fac (este vorba de acea *gîndire individualizatoare* care transformă o idee politică într-un mit al subiectivității). Există însă în *Facerea lumii* un efort de a privi din interior noile relații umane impuse de revoluție și, ca roman de moravuri, este notabil. Excelează și aici pictura străzii bucureștene.

•

Nuvelistica lui Eugen Barbu este superioară. Simțul limbii, puterea de a individualiza un peisaj social și de a fixa un portret în comportamentul lui exterior sînt însușiri ce se cer naratorului modern. Eugen Barbu le are, în chip indiscutabil și le folosește fie în nuvele propriu-zise, independente, de o rotunjime clasică (*Pe ploaie, Prințul de duminică, Patru pești*), fie într-un fel de studii-epice, fragmente dintr-o mare frescă neîncheiată (*Franzeluță, Morcovii, Smintirea jupîniței Ruxandra, Nuntă cu ighemonicon*). Cele mai multe nuvele sînt dependente de tematica și stilul romanelor. Anticipează sau urmează *Groapa* și *Princepele*, scrierile cele mai importante ale autorului. Unele narațiuni au intrat propriu-zis

în structura romanelor: *Morcovii* și *Înmormîntarea lui Dumitru Alexandru* (aici varianta nuvelistică este mai amplă) în *Groapa*; *Tereza*, *Munca de jos* reapar, în forme concentrate, în *Șoseaua Nordului* și *Facerea lumii*. Eroul solidei narațiuni *Ziua unui pierde-vară*, Gică Hau-Hau, e întilnit și în romanul *Șoseaua Nordului* etc.

Întîia nuvelă, *Munca de jos* (apărută și sub titlul: *Gloaba*, 1955) atrăgea atenția asupra posibilității lui Eugen Barbu de a conduce epic, fără risipă de vorbe, o dezbatere morală. Onestul și priceputul tipograf Antonică este dat la „munca de jos“ din cauza unei abateri etice (om însurat, în vîrstă, se încurcă la un moment dat cu o muncitoare mai tînă, superficiala Domnica). „Munca de jos“ se cheamă „gloaba“, o mașină veche, dezafectată, loc de penitență pentru lucrătorii slabi și indisciplinați. Orgoliul lui Antonică este grav lezat, apoi mintea îi vine la cap și repararea „globei“ coincide cu recuperarea lui morală. Nuvela este un lung monolog, într-un limbaj autentic, variat, marcînd ritmurile bunului-simț rațional în luptă cu un suflet orbit de patimă.

Tema morală va fi, dealtfel, esențială și în culegerea *Oaie și ai săi* (1958), cu mici narațiuni inegale ca valoare, și în volumul *Prînzul de duminică* (1962) care concentrează piesele capitale ale nuvelisticii lui Eugen Barbu. Piesele vor fi reluate în culegerile ulterioare: *Martiriul sfîntului Sebastian* (1969), *Miresele* (1975), care adaugă, la nuvelele existente, cîteva titluri noi. Dînd deoparte ceea ce este învechit și de prisos în demonstrația epică (o bună parte din *Oaie și ai săi*, *Oul* sau chiar *Un pumn de caise*, de un senzațional, pe alocuri, suspect), nuvelele, puse la un loc, formează un volum substanțial de proză. Eugen Barbu observă, în sensul nuvelisticii lui Cehov, tragicul banalității, trîgînd din el și o judecată morală, implicită sau explicită. Trei țărani—cosași se urcă într-un vagon de tren și, într-o tăcere religioasă, contrastantă cu larma făcută de un grup de tineri bine hrăniți, scot din traistă o bucată de mămăligă rece și ceapă și mîntîncă fără grabă, indiferenți la peisajul maiestuos. Din comparația celor două serii de fapte (tinerii beau coniac franțuzesc și fac gesturi insolente), prozatorul scoate o idee morală pe care o și comunică la urmă în puține vorbe. Nuvela are acea privire de sus a faptelor pe care o întîlnim în bunele nuvele vechi. O călătorie, cîteva întîmplări banale și atît, nici un alt artificiu literar. Literatura nu mai stă în antecamera vieții sau deasupra ei, ci în interiorul faptelor mărunte. Naratorul (devenit și el un personaj) ascultă niște povești pe care, apoi, le relatează fără să se simtă că le înfrumusețează, mistifică. Primește într-o seară (deschidere clasică în nuvelă!) vizita unui vechi amic, N., care îi povestește după oarecare ezitare drama lui

sentimentală: luase pe Anca, logodnica amicului comun T., și acum se desparte de ea din motive care se lămuresc indirect. Femeia plecase în vacanță și abandonase cei patru pești exotici („teribili, iacomi, devoranți, cu priviri magnetice“), fala căminului. La întoarcere, află patru schelete. Peștii muriseră asfixiați. Ce legătură are moartea peștilor cu despărțirea lui N. de Anca? — întreabă, șiret, naratorul. Însă N. nu dă nici o explicație în plus. Povestirea, admirabilă, se încheie într-o premeditată nehotărâre (*Patru pești*).

Călătorind cu un autobuz periferic, același impersonal narator aude o întâmplare cu un cultivator de orhidee, Dobrotă, care, furios că păunii i-au distrus într-o noapte florile, îi bate pînă le cad penele și apoi vrea să se sinucidă pentru că păsările sînt „mereu triste (*Păunii*)”. Cel care relatează este un fost angajat la ferma aceluiași Dobrotă, nuvela avînd și un sens social. Eugen Barbu pune astfel de fafțe banale într-un cadru epic pregătitor. În *Păunii* face o descripție, foarte sugestivă, a lumii suburbane (lăutari, lăptăreșe, negustori de zarzavaturi), înghesuită într-un autobuz hodorogit. Ochiul nuvelistului prinde repede esențialul. *Călătorie cu autocarul* este aproape un reportaj, organizat în jurul unui portret: fata bătrînă care își caută un soț. În rest, bune descripții panoramice.

Capodopera acestei nuvelistici, obiectivă și cu finețe moralizatoare, este *Pe ploaie*, povestea tristă a trei țărani, trăsniți în timp ce coseau. Întîmplarea este anunțată în narațiunea *Prînzul de duminică*. Este prezentat, mai întii, cadrul (cu elementele banale ale vieții), cu insistență asupra unui amănunt ce va deveni, ulterior, important în desfășurarea epică: unul dintre cei trei frați, cel mai mic, Marin, urmează să se însoare a doua zi. Loviți de trăsnet, cei trei sînt acoperiți cu pămînt și, venite la fața locului, autoritățile sînt iritate de năpasta ce a căzut pe capul lor. Șeful de post injură de departe: „Nu vă mai astîmpărați, păr alb mi-ați scos, dumnezeii mamei voastre. Asta-mi mai trebuia, că încolo le-am terminat pe toate.” Satul e înspăimîntat, femeile bocesc, mama celor trei țărani se tînguie, apoi mulțimea obosește, o dă pe glumă și se retrage. Doi dintre țărani trăsniți mor repede, Marin, cel mai tînăr, cheamă lîngă el pe Zamfira, fata cu care urma să se însoare, și-o pune să joace. Fata, sălbăticită de durere, nu se clintește, și atunci muribundul trimite după preot să-i cunune. Critica literară n-a ezitat să vadă aici nunta tragică din *Miorița*.

Dramatismul real al nuvelei iese din studiul reacției omului aflat într-o situație limită. Înversunarea tînărului țăran de a trăi, vorbele lui măscăroase, veselia bizară în fața morții sînt bine gradate în desfășurarea narațiunii:

„În ochii îngropatului sclipi o speranță nerușinată, pentru că avea în ea ceva bărbătesc și desfrinat.

— Stau încă o zi așa, și ies zdravăn, m-auzi tu, și-o să te coțătesc de s-o chemi pe mă-ta să te scape!

Obrazul fetei se îmbujoră și privi în jur.

— Taci, că te-aude lumea!

— Și dacă m-aude? Să te văd eu, mi-ai fost vreo tălăniță, sau îmi dai bobocul...

Marin părea înveselit de un gând ciudat, avea aerul unui om gata să iasă din groapă și să-i arate fetei că nu vorbise degeaba și că o să-i facă tot ceea ce spusese.

— Îmi capăt eu puterile și-o să te stîlcesc, numai bine...“

Într-o situație limită sînt puse și personajele din *O canistră de apă*, o narațiune de război în stil cinematografic. Care sînt reacțiile indivizilor în fața unei opțiuni decisive? Eugen Barbu dă confruntării un înțeles politic. O grupă de geniști, izolată de restul armatei, stă față în față cu o companie de soldați sovietici și, la mijloc, o canistră de apă. Doi soldați, trimiși de un ofițer fanatic, sînt împușcați. Geniștii vor să se predea, dar ofițerul, spirit demențial, acceptă mai degrabă moartea tuturor decît depunerea armelor. Este împușcat de actorul Anatol dar, cu un ultim efort, ofițerul trage în canistra plină de apă, după care geniștii se predau. Dramatismul ar fi fost și mai puternic dacă prozatorul nu facilita intriga nuvelei făcînd din ofițer un lamentabil individ. Tema opțiunii este reluată în lunga narațiune, de proporțiile unui mic roman, *De-a viața și de-a moartea*, cu cîteva bune scene de război, însă, în general, nuvela nu reușește să dea acel sentiment al tragicului pe care îl presupune un caz de conștiință. Lungă, dezlinată, ea face elogiul dezertării.

Excepționale sînt povestirile care gravitează în jurul tipologiei din *Groapa*. Ca și acolo, poezia este amară și tragicul trage spre grotescul atroce. *Domnișoara Aurica* este un portret balzacian, observat cu răceală. Eugen Barbu face (în sensul lui G. Călinescu) studiul psihologiei fetei bătrîne. Proprietara magazinului de îmbrăcat mirese — *La șicul elegant* — caută de multă vreme un bărbat, dă anunțuri matrimoniale, face plimbări strategice, se îmbracă provocator (în stilul baroc grotesc de suburbie), face avansuri pline de înțeles, apoi, eșuînd, cade într-o neagră mizantropie. Portretul fizic și descrierea interiorului arată siguranța deplină a stilului:

„Patroana avea o față albă ca a morților și un păr decolorat, numai lațe, legat cu panglici galbene. Gura veștedă și subțire, de om înrăit, da să zîmbească, dar totul se transforma într-un rinjet,

și vânzătorului de ziare îi venea s-o ia la fugă. În încăperea veche mirosea a cartofi rincezi, și stomacul lui sensibil de băutor se întorcea pe dos. Noroc că domnișoara Aurica nu se mișca de la locul ei, pentru că atunci faldurile rochiei sale ar fi pus în mișcare aerul stătut. Proprietara magazinului de îmbrăcat mirese aici gătea, aici dormea, servindu-se de încă o încăpere alăturată, în care nu pătrundea nimeni. Intrarea cămăruței era întotdeauna acoperită cu o perdea, lungă pînă în dușumele. De dincolo se auzea sfîrșitul unei fierturi așezate deasupra unei lămpi de gaz.

Îndrăgostită de domnul Lică Rădulescu de la circul Marconi, bărbat înșurat și escroc sentimental, ea se lasă înșelată de o femeie de serviciu care-i vinde o cutie de chibrituri, un buton de mânșete, o tabachere din cabina artistului. Merge și la ghicitoarea cartierului și, în genere, dovedește o putere de invenție remarcabilă, stopată de replica demitizantă a unui vagabond care, într-o seară, văzîndu-i fața la lumina felinarului, strigă altuia, mai agresiv: „Lăsați-o, mă, că e o babă.”

Este mediul și stilul care convin cel mai mult talentului epic al lui Eugen Barbu, un moralist care caută tragicul umanității măruntă în grotescul banalității. Prozatorul n-are sentimentul compătimirii pentru eroii lui, e rece, tăios, portretul se realizează printr-o acumulare (foarte inspirată aici) de dovezi care discreditează progresiv personajul. Este, apoi, culoarea peisajului social, acea poezie tristă a străzii, a interioarelor rîncede, a vitrinelor în care îngâlbenesc păpușile împodobite inestetice.

Franzeluță (din nuvela cu același titlu) este un Gavroche de periferie bucureșteană, simpatic, copil rîzgîiat și nefericit al străzii. Prima parte a nuvelei, aceea care înfățișează rătăcirile lui Franzeluță, este superioară estetic. Partea a doua nu are autenticitate.

Eroul din *Ziua unui pierde-vară* este, tot așa, un vagabond gorkian care trăiește după legea lui. Gică Hau-Hau vinde ziare și practică o cerșetorie demnă amenințînd pe negustori cu moartea: „Moarte pomanașilor” sau „Ai să mori, ai să mori”. Iarna se retrage în *Pensiunea Camelia*, un fel de „Azil de noapte”, unde se adună scursura Bucureștiului. Portarul, Drăgulănescu, este un domn solemn, impenetrabil, care, în afara profesiunii, practică și meseria de rudă de închiriat. Pîndește dimineața la poarta cimitirului „Sfînta Vinere” pe văduvele venite să cumpere locuri de veci și se propune să ia parte la înmormîntări ca rudă din provincie: avocat, doctor, profesor, după caz. Ține și discursuri, dă referințe despre decedat, mereu cu acel aer serios, demn, respectabil. Tipul amintește de rolul jucat, într-un film, de Jean Gabin.

Din pasta *Princepelui* ies nuvelele mai noi: *Nuntă cu ighemonicon*, *Smintirea jupîniței Ruxandra*, *Miresele* și, într-o oarecare măsură, narațiunile cu haiduci (*Vinzarea de frate*, 1968), acestea din urmă în legătură mai directă cu scenariul scris de prozator pentru un serial cinematografic. Limba și epicul spectaculos sînt, în primele, remarcabile. De la ospățul *Princepelui* au rămas cîteva firimituri și prozatorul le organizează, aici, în scurte povestiri unde este vorba de pasiuni nimicitoare, de mese pantagruelice în stil oriental, de interioare de epocă, descrise, toate, în stilul acela savant și ironic pe care îl știm. Iată o masă în casa boierului Belivacă:

„Stăpînul se așează în capul mesei, femeile, cele două, la dreapta și la stînga. Fu poftit și vătăjelul mai la coada mesei, să nu s-amesetece, dar nice să nu simtă că boier Hristea Belivacă e bucuros că s-a întors la el acasă, unde-i plăcea mai mult decît la București. Își scoase antereul, rupse piinea și-o muie în sare, urindu-le poftă bună la ceilalți. Începură cu un ghiudem de țară și pastramă de Tarigrad, pe urmă luară icre de chefal și salată din cea învăluită. Femeile se îndemnau mai mult cu ochii, cît îl priyește pe boier Hristea Belivacă el avea unde băga. Ca într-o hortă se duseră și anghinarele, și prazul și conopida, urmă apoi mielul stropit cu o arămească chihlimbarie. Cînd ajunseră la urdă și la cașcaval, cum cereau mesele bune deprinse prin cele străinătăți, stăpînul parcă mai crescuse. Schimbă cînila și ceru un vin de Tokay să-i cadă bine și o încheie cu minătărca, iute căzute în aprigu-i stomac.“

Fata boierului, Ruxandra, se îndrăgostește de Duță, pictorul bisericii, și păcătuiește cu el în altar (gust dubios!). Păcatul, repetîndu-se, este descoperit și severul Belivacă pedepsește pe îndrăznețul pictor cu emascularea. Smintită din dragoste, Ruxandra moare într-o mănăstire de lîngă Capna.

Dafina Dabija, fiica boierului Hrisanti, este în vorbă cu un tînăr din garda domnească, Amza, dar tatăl are în vedere un aristocrat, Radu Ralet, aventurier scăpătat care vrea să pună mîna pe averea boierului. Amza, rănit în orgoliu, dă foc bisericii în ziua în care Dafina se cunună cu Radu Ralet și ia, apoi, calea haiduciei. Excelente sînt, și aici, culoarea istorică, fraza mătăsoasă, cu scilipiri cărturărești. Cele mai reușite, estetic, sînt scenele colective (masa, nunta, *cotîrgirea* pisicilor pe acoperișurile Bucureștilor etc.).

Gustul macabrului, care nu-i lipsește lui Eugen Barbu, transpare și în povestirea *Miresele*, din ramura haiducească a nuvelisticii.

Ioachim, tîlhar ascuns în baltă, pescuiește într-o zi din Dunăre 19 mirese înecate și, cu una dintre ele, trăiește sexual pînă mireasa putrezește. Gustul este îndoielnic, nuvela este însă bine scrisă.

Interesul pentru senzațional, straniul coincidențelor, se observă și în povestirea *Soarta unui om*, unde este vorba de un prizonier care se întoarce acasă după mulți ani, exact în ziua în care se căsătorește fiica lui, și este omorît de niște ungureni, jignîți că străinul se lăuda cu banii lui. Povestirea nu-i rea. Mai reușită este *Bătrîna*, unde intriga din *Baltagul* este reluată într-o narațiune scurtă, cu alt simbol final. Unei muntence îi este omorît bărbatul și de atunci trăiește izolată de lume, într-o solitudine mîhnită și demnă. Confuzia voită de planuri împinge povestirea spre fantastic. În fine, în *Martiriul sfîntului Sebastian* sînt cîteva fragmente, smulse dintr-un jurnal, cu referințe la întîmplări din viața literară. Fabula lor este străvezie, însă, cine nu cunoaște faptele, poate să ia narațiunile ca expresia unei crize morale, ceea ce și sînt în realitate. Un compozitor este nedreptățit de colegii lui și suferă în tăcere. O femeie, pe care o iubise cîndva, îl vizitează și, pisăloagă, îi dezvăluie moravuri rele din viața artistică. Un intelectual eminent, Gavril Buzea, mîncat de confrăți, se sinucide și dușmanii (Goran, Marchidan, Socrate Ionescu) nu-și ascund mulțumirea.

Prozatorul nu mai este, aici, distant față de fapte, obiectiv, ironic, este, dimpotrivă, confesiv, agitat, nu propune o tipologie (în marginile limitate ale nuvelei), ci traduce o stare de spirit.

\*

Despre *Princepele* (1969) s-au spus lucruri adevărate, între ele și acela că-i un roman istoric „cu cheie”, ceea ce vrea să zică mai multe feluri de simboluri și aluzii. Alt fapt, incontestabil, este că romanul are o filozofie sau încearcă a avea una meditînd în jurul ideii de putere. *Puterea* ar fi dat adevărata temă a cărții lui Eugen Barbu, iar pretextul — o epocă aberantă, crudă și somptuoasă în istoria noastră: epoca fanariotă.

Sigur este că autorul *Groapei* nu voințe să facă o simplă operă de reconstituire istorică ori, de încearcă a merge pînă la un punct în această direcție, elementul esențial al *Princepelui* este altul: *parabola*. Organizînd în acest chip faptele, Eugen Barbu procedează în felul romancierilor moderni pentru care istoria nu-i decît un punct de pornire pentru narațiuni, cu înțelesuri amare. Rari sînt cei ce mai fac, azi, roman istoric pur, în formula adusă la strălucire de romantici; mai toți caută în istorie o filozofie a existenței, alegînd, pentru aceasta, o cale indirectă. Cea mai răspîdită este parabola.

Modelul stilistic al lui Eugen Barbu — au observat toți — rămâne *Craii de Curtea Veche*, narațiune numai în planurile secunde istorică. O idee despre confruntarea între două culturi și două forme de civilizație îi putea veni de la Sadoveanu (*Zodia Cancerului*). Și acolo apare un reprezentant al Apusului, Paul de Marenne, cu rolul însă pasiv de a înregistra formele unei civilizații străvechi, amănunțit înfățișate de prozator, cunoscător de cronică. În *Princepele* rolul se schimbă: messerul Ottaviano este factorul activ al istoriei și, în configurația cărții, el semnifică ideea de putere (în înțelesul lui Machiavelli), transpusă în câmpul inertiilor răsăritene.

Scriind despre fanariotism, Eugen Barbu n-a ignorat, desigur, pe Ghica și Filimon, cum n-a ignorat lucrările de specialitate din care citează la tot pasul. El a încercat o *sinteză* (observația îi aparține), punând la un loc elemente petrecute sub domnii diferite. Al. Piru stabilește (în *Ramuri*) sursele de informație ale scrierii și fixează cronologia ei, luând ca puncte de reper câteva scene-cheie, cum ar fi, de pildă, moartea Princepelui, consemnată și în cronică lui Dionisie Ecclesiarhul, cu indicația, acolo, că este vorba de Alexandru Ipsilante (1796 — 1797). Princepele ar putea fi identificat — după alte amănunte — cu Constantin Hangerli ori Nicolae Mavrogheni, dintr-o perioadă — această din urmă — mai îndepărtată. S-au făcut și se pot face, în continuare, multe speculații pe tema cronologiei, fără însemnătate, dealtfel, întrucât intenția scriitorului nu este — s-a văzut — de a descrie o epocă fixată între două date precise, ci de a surprinde esența unui fenomen mai larg: *fanariotismul*, cu ramificații întinse în spațiul istoriei noastre.

Dacă am abordat însă chestiunea cronologiei, să mai facem o trimitere. E vorba, în *Princepele*, și de Malamos Bozagiul, căpetenia crailor, *apelpisiților* de la Curtea Veche. De existența acestuia vorbesc, între alții, N. Iorga în *Istoria Bucureștilor* și Dionisie Fotino în *Istoria generală a Daciei*, în legătură cu sfârșitul domniei lui Alexandru Șuțu (1802), când Bucureștii rămăseseră sub stăpânirea grecului Malamos și a desperaților *oploșiți* la vechea curte domnească. Purtînd cuca domnească și cabanița, topuzul în mînă, tuiurile și stindardele, *bocceagiul* se preumblă, călare pe un măgar, prin orașul părăsit și prădat, pînă ce Beșleaga [Ibrahim Bosniacul, ce se afla cu soldații la Cotroceni, intervine și spinzură pe uzurpator. Întimplarea este narată și în *Princepele* cu oarecare modificări. Personajul lui Eugen Barbu ar putea fi, așadar, Alexandru Șuțu, dacă n-am ști, bineînțeles, că acesta n-a fost omorît, ci a fugit de frica fermanului și de n-ar fi și alte elemente din care să [reiasă că



Princepele seamănă cu mulți dintre acești negustori de tronuri voievodale, dar nu se identifică, pină la urmă, cu nici unul.

În romanul pe care îl discutăm, fanariotul care suferă de melanholie, om subțire, cult, neînchipuit de erud — cînd este nevoie — vrea să fie simbolul unei istorii ce unește violența cu finețea corupției. Este primul element al parabolei și cel mai important. Al doilea este Ottaviano, chiromant și cabalist, alchimist și cunoscător de științe ermetice, venit în Valahia după ce trecuse pe la marile curți europene. El reprezintă o anumită filozofie a puterii (cea din *Principele* lui Machiavelli), bazată pe abilitate, pe știința, adică, de a fi, în complicata artă a guvernării, vulpe și leu în același timp. Opus acestei viziuni este Ioan Valahul, exponentul tradiției autohtone, astrolog și acesta, cititor în zapise și alcătuitor de *folete*, cu o știință elementară ca aceea a oierilor și magilor sadovenieni. El aduce, deși sub forme elementare, un punct de vedere asupra istoriei și ilustrează un mod de a rezista în fața violenței ei prin alt fel de abilitate: aceea a retragerii, a conservării.

Cartea este, sub acest aspect, mai puțin profundă. Căci ceea ce se impune numaidecît nu este înțelesul parabolei, miezul ei filozofic, ci atmosfera epocii, pictura, indiscutabil excepțională, a unei lumi colorate, fanatice, crepusculare. Este latura ce apropie mai mult *Princepele* de somptuozitatea *Crailor de Curtea Veche* și cea în care talentul prozatorului de a înfățișa medii caleidoscopice se observă mai bine. Episodul ciumei este un exemplu. Altele înfățișează interioarele încărcate, șalurile și mătășurile, costumele epocii, arta culinară, spectacolele de un grotesc grandios — pe măsura epocii — praznice teribile, gargantuelice, ori petreceri la hanuri murdare între pederăști atinși de streche. Eugen Barbu desfășoară trîmbe de imagini pe toată întinderea narațiunii, dîndu-ne — privitor la epocă — o sugestie de măreție a viciului, de rafinament și decadentă, de murdărie acoperită de catifele grele. Limbajul cărții este, tot așa, colorat, cu multe vocabule de epocă — nu știm cît de real, dar verosimil, în orice caz — și agreabil la lectură. Prozatorul spune: *căzături de kiramele, imbrohorul, anateftere, ghiuluri, silpen, boluzen, engomioane* etc. ori sucește fraza în stilul cărturăresc vechi spre a-i da mai multă solemnitate. Însă, ca și la Mateiu Caragiale, între mătășurile unui stil încărcat, solemn, elaborat cu pedanterie de scotocitor în documente, își face loc expresia incisivă, voit licențioasă, pitorească pină la violență. Autorul *Groapei* se află, aici, pe un teritoriu pe care îl cunoaște bine și într-o libertate desăvîrșită a spiritului. Locul *manglitorilor* din Cușarida îl iau, în *Principele*, *năimiții* și *scurșii* de la Curtea Veche, invertiții de la hanul „La Norocul Cailor“, *tălănițele* din circiumile sordide ori femeile

din lumea bună, care, sub spaima de ciumă, își pierd orice pudoare și devin *cățele*. Fiicele trăiesc cu tații, mamele cu fiii, boieroaicele bătrâne inghesuie prin locuri obscure slugile mai tinere, o femeie teribilă, Păunița Cantacuzen, e răstignită pe iarbă de patru căldărari, o Ruxandra Florescu se ține cu cîinii, o alta, baroneasa Büller, se drăgostește cu băieșitele. Catrina Moruzi, verișoară de mare postelnic, pune țiganii robi să-i frece stîinii cu zăpadă spre a-i menține într-o bună condiție, la hanuri deocheate bărbați cu vicii aberante se mușcă de urechi și inițiază pe tineri în practici sexuale scandaloase. Trăim, din plin, la porțile Orientului, într-o atmosferă de lux și spurcăciune, de fanariotism fascinant în amoralitatea lui fundamentală, real și imaginar totodată. E la mijloc, desigur, o documentație (cam specioasă, abuzivă), dar și contribuția unei fantezii aprinse.

Acesta este cadrul general al parabolei de care vorbeam și, totodată, stratul cel mai solid al romanului lui Eugen Barbu. Primul element al parabolei este — spuneam — Principele, un tiran ce suferă de boala sufletelor alese: *melanholia*, ostent de putere, capabil de a trece, totuși, la atitudini energice cînd puterea este primejduită. Crud și inteligent, el are despre putere idei sănătoase, cum este, de pildă, aceea că cel mai ușor lucru pe lume este să fii nedrept și că orice tiranie se sprijină pe o castă, fără a avea însă nesăbuința de a se încrede în ea. Cîinii melanholiei sfîșie însă sufletul acestui despot pe care puterea nu l-a făcut mai fericit. Mintea lui urmărește ceva perfect — ne încredințează prozatorul, lăsînd să cadă în sufletul vicios al Principei un grăunte de infailibil — ceva desăvîrșit, dar nu află calea spre desăvîrșire și perfecțiune.

Messerul Ottaviano, devenit sfătuitorul și *exaporitul* Principei, vrea să-l vindece de această tristețe păgubitoare, să facă din el un despot absolut, și cel dintîi sfat pe care îl dă este să folosească forța, căci *frica este legea guvernării*. Ottaviano visează la o tiranie care să umilească pe om prin neputința lui, să-l offenseze, pentru a scuti pe cel ce domnește de răzbunare. Răzbunarea însă trebuie folosită pentru că este o dovadă a forței. Cînd este aplicată, ea să fie așa de severă încît să nu mai fie necesar a o repeta. Puterea de tip feudal nu se lipsește, apoi, de ajutorul vicleniei, abilității, intrigii. Ottaviano cunoaște bine acest mecanism și, interpus între Principe și ceilalți — boieri și grămătici — desăvîrșește o operă a calomniei și a ruinei. El sfătuieste pe Principe să lucreze *in spirit*, să creeze, adică, opere nemuritoare, și în acest sens sugerează o mare lucrare ce se dovedește a fi falimentară și costisitoare.

Se înțelege numaidecît ce evenimente și mentalități depășite vrea să figureze prozatorul sub costumele epocii fanariote. Însă, pășind pe acest teren, scriitorul schimbă, cum se zice, foaia și devine publicistul agresiv pe care îl știm. Evocarea se transformă în pamflet, și în lumea erepusculară a fanariotismului începem să deslușim siluetele adversarilor de azi ai scriitorului, metamorfozați într-o ceată de coprofagi. Nivelul cărții coboară, paginile ce urmează sînt niște goale pamflete lipsite de putința (și forța) de a ataca o idee pe față.

Dar să ne întoarcem la Ottaviano, sclavul ideii de putere — cum își spune chiar el — geniul rău al Princepelui. Ceea ce a mai lăsat intact Fanarul corupt strică, acum, acest iscusit șarlatan, ce apare la curtea intristatului Princepe însoțit de *sferes armilare, planisfere*, orgi de lemn, harfe, cazane și retorte și tot ce intră în competența unui alchimist. El pune stăpînire pe spiritul fanariotului, tulbură pe Evanghelina, ambițioasa lui mamă, și cultivă, la toți, iluzia aurului. Dintre personajele cărții lui Eugen Barbu, figura acestui vrăjitor medieval este cea mai vie. Adversarul lui, Ioan Valahul, este, în schimb, lipsit de consistență literară, și cei ce vîd, aici, o slăbiciune a romanului au, indiscutabil, dreptate. În dialectica fabulei din *Princepele*, Ioan Valahul ilustrează înțelepciunea pămîntului, filozofia și demnitatea unui popor și ale unei istorii. Acesta este însă punctul cel mai neconvîngător al cărții, pentru că rezistența pe care o opune Ioan Valahul este superficială, ca și filozofia lui, formulată în cîteva propoziții generale, fără prea mare aderență la substanța cărții: „toate ușile se string în brațele morții“... „necredința vine din slăbiciune“... „dacă Măria-Ta voiește a învățare ceva este a se feri de vorbe mari mai mult ca de sabie. Pămîntul ți-este străin și nu ți-ascund că neamul nu vă iubește...“ etc.

Ioan Valahul vorbește de niște cărturari care ar reprezenta demnitatea și viața spirituală a unui popor supus la umilințe colosale, însă aceștia nu se vîd în roman, și cele cîteva opere de artă tipografică, descoperite de Princepe la minăstirea Horezu, sau liota de grămăticii — simple caricaturi — nu sînt suficiente pentru a da sentimentul unei intelectualități profunde și, mai ales, a unei filozofii de viață. În chipul acesta o latură a parabolei rămîne obscură, neconvîngătoare, și echilibrul ideologic al cărții se clatină.

Prozatorul este consecvent, în schimb, pe celălalt plan al cărții. Sfîrșitul narațiunii dă o sugestie despre felul în care se manifestă mecanismul istoriei. Ottaviano este mai întii pedepsit de Prin-

cepe pentru infidelitate, Principei i se taie capul de către trimisul Sultanului, iar trupul lui este sfișiat de ciini. În vremea aceasta, în Bucureștiul cu ulițe puturoase, cu multă sărăcie și o boierime mizerabilă, destrăbălată, și o negustorime lacomă, intră un alt domnitor și, în urma lui, un alt messer. Haricleea, soția Principei, dă semne că va lupta de aici înainte pentru a aduce pe tron pe fiul ei, slabul de minte Hrisanti. Ca și Evanghelina, va accepta toate umilințele și, inteligentă și ambițioasă, va reuși, probabil. Cercul se închide și se deschide, iar peste aceste destine istoria, iată, se repetă, chiar dacă mecanismul ei teribil face să apară de fiecare dată alte forme. E, încă o dată, filozofia mai adâncă a *Principei*, acela care o ridică deasupra unei narațiuni pătimase și colorate.

Lingă *literatura* lui Eugen Barbu există o întinsă *metaliteratură* (reportaje, eseuri, jurnale, o *istorie polemică și antologică a literaturii române*, un *ciné-roman*: „Războiul undelor“, scenarii de film etc.), operă de frontieră, care depășește cu mult, ca număr de pagini, opera propriu-zisă. Un volum de versuri, *Osînda soarelui* (1968), atrage atenția scepticilor posibili că autorul se poate ilustra și în acest gen, după modelul aceluiași G. Călinescu — „divinul critic“. Un alt critic, mai puțin divin, găsește că versurile ar constitui, în esență, „o simfonie a destinului uman în genere“... Scriitorul declară că publică versuri pentru a traduce o veche „înclinare spre clasicism (...), mama tuturor lucrurilor în poezie“. Însă versurile sînt mai ales conceptuale pe teme sentimentale, ca în acest rece *Foc erotic*, care nu are nimic de-a face cu elementul fundamental din cosmogonia veche: „Un foc umplînd odaia de poeme... / Ce ți-a venit să-l descînți / Cu gura cu care mă săruți/? Sînt gelos pe lumina lui, / Pe fum, pe cîntecul mut / Al buzelor, pe timpul tot / Ce ne-mpresoară; / Timp dinainte și din viitor, / Cînd altuia i-ai stat în față / Sau cînd o să i te arăți / Tot atît de tînără și pură / Cu violul flăcărilor / Pe chipul uimit.“

Atmosfera și personajele din *Groapa* și nuvele sînt parțial re-luate în piesele de teatru (*Să nu-ți faci prăvălie cu scară!*, *Groapa* — scenariu după romanul cu același nume!), reunite într-un volum, *Teatru* (1968), împreună cu alte scrieri dramatice: *Sfîntul și Labyrinthul*, două alegorii, una satirică, cealaltă absurdă. Domnișoara Aurica, vagabondul Gică Hau-Hau, proprietarul gazetei „Căsătorii“, Gaby, nepoata lui Tache Ionescu, reapar, într-o nouă intrigă socială și sentimentală, în *Să nu-ți faci prăvălie cu scară*. Însă piesa urmărește mai ales destrămarea familiei Domnișor, proprietara unei circiului. Nerv polemic, nu însă și dramatic. Din

*Groapa*, autorul detașează romanul hoților și-l pune în replici crude, mai crude, în absența comentariului, decât în narațiune. Dialogurile nu mai au savoarea și poezia din roman. Sint și modificări curioase: Paraschiv înfinge cuțitul în Bozoncea, starostele, apoi cade în genunchi și-l sărută, dostoievskian, pe gură. Ridicându-se, strigă lăutarilor: „Cântați-i, c-a fost stăpînul nostru.“ Scenariul transformă o puternică operă epică într-o melodramă!

Ca publicist, Eugen Barbu a convins de la început. Reportajele lui (*Pe-un picior de plai*, 1957; *Cît în șapte zile*, 1960, reunite în 1972 sub titlul *Cu o torță alergînd în fața nopții*; *Foamea de spațiu*, 1969; *Jurnal în China*, 1970) au plăcut și plac pentru că prozatorul scrie cu nerv, vede repede ceea ce trebuie și, spirit modern, lucid, detestă (și evită) lirismul acela solemn și artificial din scrierile altor reporteri contemporani. Dealtfel, Eugen Barbu nu și ascunde iritarea față de „prăjitura epică“ (*Cît în șapte zile*). Scrie despre orice, n-are preferințe, merge la țară și relatează despre munca agricolă, neuitînd pe dulcii noștri semănătoriști că-roră reporterul le-ar tăia mina dreaptă, dar nu poate, și regretă sincer. Merge la mare și scrie un poem despre „astrul lichid“, patetic și malițios, căderea frunzelor îi inspiră o meditație melancolică, risipită de energia frazei și caracterul imperios, radical al subiectivității. Eugen Barbu face parte din categoria acelor scriitori care nu pot fi cu adevărat triști, contemplativi, pentru că nervozitatea cuvintelor, agerimea (și cruzimea) metaforei trădează structura lor violentă, posesivă, partizană. Tăcerea unei păduri bătrîne, evocată într-un reportaj, ascunde o neliniște de fiară la pîndă, încremenirea timpului printre copacii bătrîni, cu trunchiuri mineralizate, este spartă de razele soarelui care se ridică poruncitor la orizont.

Eugen Barbu este însă, cu precădere, un reporter citadin, orașul este spațiul lui spiritual, strada este, repet, adevăratul său personaj. Oriunde deschizi cărțile sale, vei găsi, fii sigur, acest „fluviu negru de bitum“, scena unei neîntrerupte comedii umane. Ajungînd într-un oraș străin, reporterul cercetează de îndată strada: cartea de vizită a unei civilizații. În China, în America, oriunde călătorește, Eugen Barbu consultă, întii, strada, observă spectacolul ei, caută grotescul banalității. Evocarea este zdrențuită de sarcasmul moralistului, rău, neînduplecat, sensibil la poezia și mizeria contrastelor sociale. În notele de călătorie (grupate în *Foamea de spațiu*, *Jurnal în China* și răspîndite în *Caietele Princepelui*) impresia imediată, vie, proaspătă este îngreuiată de o erudiție cam specioasă. Cele mai profunde pagini sint acelea în care

lantezia moralistului se plimbă în voie pe marile artere citadine. Din detritusurile și haosul lor iese, atunci, o subtilă poezie: a tri-vialului, a grațiosului și a violenței lumii moderne.

O latură importantă a creatorului este pusă astfel în lumină de publicistica sa: lăcomia de spațiu, predilecția pentru lumile caleidoscopice, cruzimea față de lucruri. Eugen Barbu respinge, distruge pe măsură ce asumă cu o foame de căpcăun mitologic obiectele. Lirismul de care a tot vorbit critica literară vine din această perpetuă agresiune, iritare, dublată de o voință rară de cuprindere. Pure, solemne, maiestuoase, groțești, obiectele intră, cu formele și energia lor inițială, în coșurile acestui mecanism devorator și ies sub formă de pulbere, ca făina dintre măselele de piatră ale unei mori. Pulberea reintră în altă alcătuire, imaginară, în reliefurile abrupte și poetice ale paginii literare.

Jurnalele și eseurile lui Eugen Barbu arată aceeași lăcomie a spiritului, deviat, acum, în spațiul culturii. *Jurnal* (1966) este rescris după note mai vechi, altfel nu pot fi explicate unele erori de datare. Moartea lui Lovinescu este anunțată în 1946, când toată lumea știe că marele critic murise cu trei ani în urmă! Eugen Barbu s-a apărat (într-o *motivare* din primul tom al *Caietelor Prințepelui*) invocând dreptul scriitorului de a inventa. „Ce erori, ce grosolanii, ce snobism!”, notează el, dezgustat de asemenea chițibușuri. Însă nu dreptul creatorului de a inventa în *Jurnale* este în discuție — ci autenticitatea jurnalului, valoarea lui ca document uman și opțiunile pe care le propune.

Real sau inventat (în fond, orice jurnal este puțin „aranjat” în clipa în care este destinat tiparului!), să vedem ce spune această primă confesiune a lui Eugen Barbu. Sînt note, întîi, de școală, însemnări privitoare la familie, unele cunoscute și din operele de ficțiune. Se poate alcătui, din consultarea lor, portretul interior al unui tînăr care nu se simte bine unde se găsește și care vrea să devină scriitor. Este atras, ca orice tînăr, de misterul feminin, dar prima femeie pe care o cunoaște îi provoacă o mare decepție. Decepția nu-l descurajează, prin *Jurnal* trec, într-un lung șir, misterioase făpturi ascunse sub inițialele de M., S., A., B., F. etc. Notația este crudă, autorul nu trece sub tăcere experiența lui pe acest plan. Cu M. duce un lung război: scrisori, plimbări, despărțiri, revederi, iar scrisori... Tînărul este deja sceptic. Crede că dragostea este o chestiune de orgoliu: „femeile ne plac în măsura în care plac și altora”. Este o greșeală să le ocrotești: „ele preferă să le privești întîi ca pe ceva ce trebuie luat”. Și junele elev de la Școala militară ia de unde poate. Simulează brutalitatea și... „rezultatele sînt excelente”. O lacrimă totuși: „Bietele femei!”, însă

lacrima se zvintă repede. În Oltenia, unde este detașat, cunoaște pe senzuala A. și face cu ea un „popas erotic“ în niște stof. Scrie cu stiloul pe piciorul ei dezgolit și gîndește, fără oroare, la *chemarea singelui* (scena este reluată în *Incognito*). O fată i s-ar da, dar peste cîteva zile se căsătorește și elevul militar meditează, mai sceptic, la faptul că există o „trivialitate a fecioriei“. Caută Spiritul la femeii și nu dă decît peste o meschinărie practică care-i displace și-l hotărăște să nu mai iubească pe nici una.

Romanul sentimental s-ar opri aici dacă autorul s-ar ține de cuvînt. Nu se ține: plutonierul cu termen redus se mută la o gazdă și, după ce se plimbă cu o fată cu codițe, „se sfințește“ noaptea cu alta, mai introdusă în viață. Autorul care își deschide astfel sufletul are și o filozofie erotică bazată pe milă: „mi-e milă de femeii și de aceea le iubesc în felul meu, ca Dumnezeu, de departe, trădîndu-le de cîte ori îmi vine bine.“ Și, s-a văzut, îi vine bine ușor. Filozofie comodă, destul de răspîdită, nu trebuie un mare sacrificiu s-o respectî! Dar nici această filozofie nu-i aduce mulțumirea. „Dragostea în cele din urmă este trivială“ — notează autorul complet lămurit. Reia aventura domestică cu M., „în porții săptămînale“, fără surprize. A., în schimb, este „numai mușchi“ și-i dă misoghinului o imagine mai dumnezeiască despre femeie. Pe S. o iubește trei zile și, după aceea, fuge. A. îi vorbește insistent de căsătorie și autorul se gîndește, iarăși, la fugă. O femeie fără nume se rătăcește în camera tinărului dezamăgit într-o noapte de primăvară isterizată și urmează „delirul prelung al dragostei“. B., fată urîtă și inteligentă, îl asediază și scepticul nu rezistă, cedează, apoi se simte îngrozitor. Își ia un angajament solemn: „Nu pot să mă culc cu femeii urite.“ Aceeași B. îi trimite șampanie, pe care însă tinărul duplicitar o bea cu M., după care...

Oprim șirul acestei reci beții erotice aici. *Jurnalul* lui Eugen Barbu ne regalează, în continuare, în același stil cam băiețesc fanfaron pe care îl găsim și la unii prozatori americani. Dezamăgitoare este doar, în acest carnaval al femeilor, lipsa observației profunde asupra femeii.

*Jurnal* aduce și date despre viața spirituală a autorului, pe perioada 1942—1965. Și cum datele spirituale merg mîna în mîna cu cele de ordin moral, să le vedem împreună. Școlar fiind, are sentimentul că profesorul D. îl urăște. Trage o primă concluzie: „Totdeauna am inspirat ori ură, ori dragoste. Un sentiment de mijloc nu mi-a fost îngăduit.“ Observație bună, *ori-ori* intră (se va ve-

dea) în codul moral al scriitorului. Peste câteva rânduri dăm peste un citat și un comentariu care întăresc această etică a luptătorului. Citatul dintr-un romancier: „Drumul învingătorului este înainte, chiar dacă ar călea peste cadavre“, iar comentariul școlarului: „Iată o frază de care am să țin minte.“

La 1 septembrie 1942, proaspătul bacalaureat intră la Școala de ofițeri de jandarmi și este, în continuare, copleșit de disciplina militară, morala ofițerilor etc. Un șef de grupă îi citește „jurnalul“ și gestul i se pare revoltător. Este sceptic asupra colegilor și într-un loc scapă această observație neagră: „Generația noastră nu se poate lăuda decât cu viciile sale.“ Un preot afirma că „însuși Dumnezeu e jandarm“. Elevul nu-i deloc entuziasmat de ceea ce vede, însemnările sale sînt triste, furioase, provocatoare. Este repartizat la un post de jandarmi din Oltenia, și *Jurnalul* notează, în continuare, scene din viața plutonierului cu termen redus. Asta este inedit în literatura noastră. Ne-au lăsat jurnale doctorii de țară, oamenii bisericii, oamenii politici, scriitorii — bineînțeles — dar un scriitor care să fi trecut printr-o experiență atât de specială n-am mai avut. Ce observă el? Că „țărani sînt alcoolici, violenți. Privesc copiii cu mutre de crețini, imbecili din naștere, sifilitici, murdari și neîngrijiți și îmi spun că «Dulcea Românie» e guvernată de niște criminali...“

Revenit la școală, se simte singur și are o mare poftă de răfuială. „Mi se face frică de ceea ce voi deveni.“ Citește o biografie a lui D'Annunzio și indiscreția, vulgaritatea de acolo îl exasperează: ar merita palme. Ajunge, apoi, într-o comună de lângă Caracal și aici îl așteaptă dezastre noi. Doctorul satului este un alcoolic cu ochii apoși. Învățătorul, gras și „cu obrazul roșu de nun mare“, voinic de ar putea tăia sare la ocnă, stă toată vremea în circiumă. Tînărul plutonier este indignat. Meniul, la post, este lamentabil și, pentru a-l îmbunătăți, aplică sătenilor, la instigația soldatului-ajutor, câteva amenzi. Meniul cunoaște, a doua zi, îmbunătățiri radicale. Impresia generală asupra vieții la țară este tot rea: „Toată Oltenia e murdară și plină de sifilis.“ Se îmbolnăvește de scabie, cărțile îl revoltă și ideea de a deveni om mare îl scoate din sărite: „La dracu, cu spiritul!“ Sînt în *Jurnal* și scene epice. O anchetă într-o șatră de țigani este o schiță reușită.

Viața civilă nu este mai luminoasă. Tînărul se gîndește să-și întemeieze mai bine existența, începe să scrie, și ce observă?: „Sînt tot mai mult nevoia să scriu despre ce e urît și murdar în viață, ca o pedeapsă pentru ce a fost urît și murdar în viața mea.“



Interesant. Asta ar explica preocuparea, în proză, pentru grotescul patologic și inaderența aproape programatică la tragic. Dăm, peste citeva pagini, peste altă mărturisire: „Îmi urăsc personajele (nu pe toți), cu o ură aproape fizică. Asta se vede din abundența caricaturii când prezintă tipuri care mă dezgustă.“ Observația amintește de o replică a lui I. L. Caragiale dar, oricum, ea este verificată de proza lui Eugen Barbu.

Sînt notate, în jurnal, și fapte de existență mai grave. Mama moare și autorul, ca eroul lui Camus, nu varsă nici o lacrimă. Este vizitat de L. și tinărul devine îndrăzneț, însă L. îl respinge amintindu-i de doliu. „Îmi vine să rîd“ — zice autorul ca de o glumă bună. Atitudinea, cam literară, vrea să scandalizeze pe cititorul pios al *Jurnalului*. În ziua înmormîntării, prietenele vin îmbrăcate adecvat momentului, iar F., cu o rochie ostentativă, îl scoate din sărite.

Este limpede că Eugen Barbu scrie (și publică) acest *Jurnal* ca să dea o anumită imagine despre sine: cu ostentație dură, contestatară, anti-burgheză, disprețuitoare de norme morale comune. Textul se poate psihanaliza. *Bovarismul* intră în formula unui complex. Deocamdată complexul viitorului autor al *Groapei* se manifestă printr-o calculată furie juvenilă, irespect programatic față de valorile constituite. Omul își anticipează (sau își copiază) cărțile. Sînt și notații mai profunde: „a face artă din cuvinte e ca și cînd ai ridica, din chibrite, catedrale“. Înțelegem ce vrea să spună autorul, dar arta se face, totuși, cu cuvinte, și, mai tîrziu, Eugen Barbu însuși va înregistra în *Caietele Princepelui* numeroase „cuvînte“ osebite.

De pe acum are gustul de a răni convingerile noastre literare. Proza lui Dickens care, nu-i așa?, este acceptată de esteții fini, pare lui Eugen Barbu „cam minoră“. Îi place *Biblia* („ce roman senzațional“), dar literatura, în genere, nu-i mai spune mare lucru („gen ușor și neprofund“). Cum să interpretăm, totuși, faptul că Eugen Barbu a continuat să scrie, uneori cu mare poftă, mii de pagini? Într-un singur fel: că *Jurnalul* înregistrează și acele (foarte frecvente) clovnerii ale creatorului care vrea să fie luat și altfel decît este. Puțin demonism nu strică, și Eugen Barbu își construiește în *Jurnal* o efigie întunecată și amenințătoare. Neagă (cît de sincer?) chiar acest *Jurnal*, găsind că mărturisirile din el sînt anodine. Uneori cam sînt, îi dăm dreptate, dar autorul îl publică și, publicat, *Jurnalul* reprezintă un document de psihologie scriitorii-

cească. N-a devenit, cum ar fi dorit autorul, *istoria unui spirit*, pentru că spiritul se manifestă rar și în lucruri minore, dar este biografia (fragmentată, nu știm cât de reală ori imaginară, mistificată, dar și *mistificarea* este o latură a personalității: ea trădează un adânc bovarism moral!), biografia, zic, unui tânăr cu mari aspirații literare în niște vremuri tulburi. El își alege acum trei strămoși spirituali: Dostoievski, Savonarola și Saint-Just. De unul cel puțin (Dostoievski) se va arăta, mai târziu, foarte plictisit.

Partea a doua a volumului cuprinde *Jurnalul unor romane*. Sint însemnări despre cărțile scrise și, mai ales, nescrise (*Frica, Săptămîna nebunilor*), trecute, parte dintre ele, în *Caietele Princepelui*. Între timp, Eugen Barbu scrie un eseu: *Măștile lui Goethe* (1967), contestat (și nu fără justificare) de specialiști, dar interesant pentru ceea ce el vrea să dovedească: într-un mare spirit trăiește un poet de curte duplicitar, geniul ascunde un farsor. Întrebarea este de ce alege Eugen Barbu, în cartea sa, farsorul din geniu și nu geniul din farsor? Cartea este un lung colaj de citate („să ne înțelegem, nu am nici o părere despre Goethe! Sint un colporteur de știri vechi despre autorul lui *Faust* și nici măcar nu încerc să pun ordine în aceste «fișe». Din afirmațiile culese de la alții, cititorul e liber să aleagă ce vrea, nu vreau să fac din Goethe *un caz*“, p. 17), iar citatele sint legate între ele prin comentarii usturătoare. Sursa principală este volumul lui Eckermann: *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani*. Sint vinute cuvintele care contrazic, vorba autorului, serenitatea statuilor. Goethe scrie, de exemplu, la 16 ani un poem religios (*Coborîrea în Infern a lui Isus Cristos*), îl publică, apoi îl uită și cînd, spre sfîrșitul vieții, îi cade din nou în mînă, mărturisește lui Eckermann (evident cu ironie): poemul „îmi va fi un minunat pașaport spre sferele cerești“. Comentatorul lasă deoparte ironia și întrebă dacă „e numai un cinism jucat sau o atitudine consecventă?“. Cartea vrea să dovedească faptul că olimpianismul omului de la Weimar este fals: omul are mari slăbiciuni, este invidios (gelozia geniului!), își contestă prietenii, n-are o consecventă stimă față de valori și nu este pină la capăt sincer. Elimină dintr-un poem niște versuri mai sincere pentru a nu supăra pe contemporanii influenți, n-are inimă (cînd află de moartea Marii Ducese, protectoarea sa, nu-și intrerupe discursul asupra unui articol apărut atunci într-o revistă, cînd arde teatrul din localitate și toată lumea participă la stingerea incendiului, Goethe se plînge, dimineța, că n-a dormit bine, în fine, același

Goethe spune despre unul și altul că n-au caracter, „deși nici el — comentează Eugen Barbu — nu excela în sensul acesta“ etc).

Colajul nu este, cum zice autorul, obiectiv, indiferent, dimpo-trivă, sensul lui polemic sare în ochi. Faptele, alese cu grijă de la admiratorii și detractorii lui Goethe, vor să arate că „olimpianismul este o poză studiată, că umanistul care a fost socotit, în timpul vieții lui și mult timp după aceea, simbolul spiritualității europene, ascunde cu grijă o natură de histrion, că, în fine, omul celebru, adorat, sacralizat, manifestă, în viața de toate zilele, lamentabilele slăbiciuni de caracter ale poetului curtean, de pretutindeni și de totdeauna. Impresia este că, scriind despre Goethe așa cum scrie, Eugen Barbu are în vedere câțiva contemporani de-ai săi, mai puțin iluștri, mai puțin olimpieni. *Măștile lui Goethe* constituie, în fond, un pamflet moral, voind să arate vidul ce se ascunde în interiorul statuilor, impuritatea geniului. Întrebarea este, încă o dată, de ce autorul român scoate cu voluptate la lumină impuritatea geniului (să admitem că există, deși marii biografi ai lui Goethe au arătat contrariul!) și scapă din vedere geniul care stăpî-nește peste aceste impurități? Cine este, în fapt, creatorul lui *Faust*? Asta nu se vede în *Măștile lui Goethe*. Tocmai masca geni-ului lipsește!

*Caietele Princepelui* (1—6, 1972—1977), subintitulate: *Jurnal de creație*, constituie o operă curioasă. Ea adună fișe de lectură, însemnări morale, citate din autori de mărimi diferite, traduceri din articole de dicționar, liste de cuvinte rare, fragmente epice din romane nepublicate, comentarii critice etc. Autorul se justi-fică în primul volum: „Acest jurnal împănat cu citate exprimă o hartă spirituală“. În volumul al II-lea, revine și face o mărturisire derutantă: „Acest *Jurnal de lectură*, plicticos, doct, cretin, cu re-zumate școlărești ale unor cărți mai mult sau mai puțin impor-tante. Dar ele, aceste selecții, rezumă gustul meu literar“ (II, pag. 54). Care este gustul său literar? Gustul merge mai ales spre literatura ocultă și spre cronici. *Viața lui Nișon*, *Foletul novel*, care ar fi stat la baza *Princepelui*, sînt scrieri de căpătli. „Cea mai frumoasă carte de poezie pe care o avem“ — zice Eugen Barbu despre *Folet* — „o operă nebună“. Alte opere, mai noi, nu-i spun mare lucru. „Ce aș mai reține din complicata, stufoasa, pre-țioasa carte“ (*Frații Karamazov*)? — se întreabă el, la o nouă lectură a romanului. Reține puține lucruri. Mai nimic. *La modifi-*

caution, cartea lui Michel Butor, îi pare o operă „cu totul banală“, *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute — „o mizerie fără cap și coadă“. Dar *Les Gattes* de animatorul noului roman? Ei bine, romanul *Les Gattes* a fost aruncat în avionul de Boston: „ilizibil“. Este limpede, lui Eugen Barbu nu-i place *noul roman*, nu-i singurul, de altfel. Citește multe cărți despre magie și extrage lungi citate. M. Eliade este un autor favorit, studiile din *De la Zamolxis la Gengis Han* sînt rezumate pe multe pagini. Eugen Barbu este interesat de simbolistica amuletelor, talismanurilor, de semnele alchimice și corporative, de Iranul antic, de Attila, de viața sexuală a animalelor și rezumă, în acest sens, o carte a lui Gourmont. Reproduce, din dicționare, explicații (elementare) despre *budism*, *totem* etc., se arată preocupat de stilul lui Odobescu și, în acest sens, consemnează părerea lui Ioan Rotaru și Sorin Alexandrescu. Cînd H. Zalis publică o carte despre Flaubert, Eugen Barbu o citește și găsește ceva interesant de notat. Magicienii și misticii Tibetului nu-l lasă indiferent, din *Dicționarul de simboluri* reproduce articole întregi. Înregistrează propoziții celebre, metafore de zile mari, idei care i-ar putea folosi. Uneori aceleași extrase sînt date de mai multe ori, semn că autorul recitește aceleași texte sau încercă fișele. Dintr-un articol al lui Dan Hăulică este reprodușă o frază despre fantasticul modern în vol. II, pag. 58, aceeași frază o regăsim în vol. V, pag. 255. Imaginea lui Baudelaire: *profundul doliu al nopții* este notată, dacă am reținut bine, de două ori, opinia lui Rilke (*n-am organ pentru Goethe*) la fel.

*Caietele* constituie, are dreptate autorul, laboratorul său de creație. Mai ține un jurnal, deocamdată nedezevăluit, cu note, se pare, teribile despre contemporani, căci iată ce citim în vol. II, pag. 29: „Mă consolez că *Jurnalul* meu postum, de fapt cel în care totul e notat telegrafic și dur, fără flori de stil, fără literatură, va repara eroarea că am vrut să trec peste unele lucruri. Nu am vrut să trec, nu am putut să le spun pentru că erau insuportabile pentru contemporani. Răbdare! Mai sînt acolo 20—30 de ani pînă cînd o să puteți să citiți grozăviile...“.

Să vedem, deocamdată, ce spune *Jurnalul de creație* tipărit. Este un enorm colaj de rezumate, extrase, de o varietate derutantă, note despre autori mari și autori neînsemnați, citiți și asimilați repede, uluitor de repede, într-o cantitate de texte ce înspăimîntă. Ele au voit să dovedească felul cum a fost scris *Principele*, asta inițial, apoi aria *Caietelor* s-a extins, de la domnitorii fanarioți autorul a ajuns la Tamerlan și la cultura chineză antică. A publica aceste note dezordonate de lectură este o eroare.

Ele pot interesa într-un singur fel, indirect: sugerează un imens *complex al culturii*. Eugen Barbu care, în *Măștile lui Goethe*, se arăta neîncrezător în puterea umanistului de a-și stăpîni, prin cultură, scăderile morale, trece în *Caietele Prințelului* la o atitudine contrară: asumă, „înghite“ pur și simplu cărțile, citește orice îi cade în mîină, scrieri docte și scrieri diletantice, cu o lăcomie extraordinară. O îndrjită, iritată *voință recuperatoare* — se observă în aceste pachete de fișe, sparte din loc în loc (din fericire) de însemnări cu caracter mai personal. Acestea pot interesa, cu adevărat, pentru că ele vorbesc într-un mod mai direct de cel care a scris *Groapa*. Există în *Caiete* un *Jurnal de la Poiana* foarte amuzant, unde descoperim în Eugen Barbu un tandru poet al universului mic, un pictor animalier cînd ironic, cînd elegiac. Din loc în loc stilul devine scqrțos la modul *matein*. Eugen Barbu ia aere de fermier, face recensămîntul păsărilor, notează cheltuielile de întreținere, pare preocupat de soarta unei păunițe care trebuie să ouă. Cățelul Gică Doi n-are parteneră, este trist, capricios și scriitorul, îngrijorat, caută o soluție. Soluția este găsită, în curtea de la Poiana apare cățelușa Barcelona, făptură delicioasă, răsfățată. Barcelona rămîne, după oarecare vreme, grea, dar paternitatea viitorului pui este incertă pentru că Gică Doi este leneș, apetitul lui sexual lasă de dorit etc.

Insemnările din această sferă sînt, repet, de un umor fin, Eugen Barbu nu-și ascunde plăcerea de a fi proprietar și de a-și asuma astfel de griji, minore, care pot fi înțelese la un spirit aplecat toată ziua asupra literaturii cabalistice. *Caietele* cuprind și multe fișe pentru proiecte epice (*Frica, Janus, Săptămîna nebunilor*) și cîteva sînt, cu adevărat, remarcabile. Un tip memorabil promite a fi *Condotierul*, a cărui fișă caracterologică revine, obsedant, în jurnal. Iată o variantă:

„Omul care a reușit în viață, să-i spunem tot *Condotierul*, era pentru mine numai o abstracție, pînă cînd l-am zărit întîmplător pe un mare bulevard, aproape tîrît de doi cîini englezești, ținuți cu distincție în lessă. Era spre primăvară, puțin rece, puțin umed, soseam tocmai din tipografia în care lucram, după o noapte grea de nesomn, corectasem, cu mare atenție, un volum din *Operele* lui Stalin și priveam absent deșertul de asfalt de la ora 11. L-am recunoscut imediat, avea o statură athletică, se îmbrăca, nu strident, nu bătător la ochi, cu haine din stofe străine, foarte rare la acea vreme în România, sfida adică cu discreție sărăcia generală, avea o ostentație căreia i se pune surdina și asta nu puteam să nu observ. Ogarii îl duceau în galop într-o plimbare forțată, așa încît mi-a dispărut repede de sub priviri. Mai tîrziu cu o lună,

l-am zărit a doua oară, într-un balcon, deasupra aceluiași bulevard. Era un om la modă cum se spune, nu deschideai aparatul de radio să nu auzi pe cineva vorbind despre el, cum se întâmplă la noi și-acum: când te uită, te uită toți; când te iubesc, te sufocă toți... Nu știi de ce, când îl văzusem a doua oară, mă izbise aerul său de canalie, atât de bine disimulat mai apoi, când mă apropiasem de el mai mult. Poate pentru că nu se știa privit, poate unde sta destins și privea pomii înfloriți ai acelei zile superbe de primăvară. Pe urmă, cineva m-a introdus în casa părinților săi, una din acele case pe care Léon Daudet le numea *maison à cancer*, plină de o tăcere grea, încărcată de mobile înalte, cu plafoane înscrise parcă sub turla unei catedrale prost împărțite, unde trona o femeie cu ochi magnetici, de o vîrstă incertă, geloasă de a ști ce se spune despre fiul ei. A venit și el, ceva mai tîrziu, greoi, lent, cu o mobilitate a privirii ce nu mi-a scăpat. Mă măsura în treacăt, dar cu o atenție dureroasă, scurtă și precisă. I se vorbise despre mine, voia să afle totul și, dacă se putea, dintr-o dată.“

Sînt zeci — sute de asemenea portrete, fragmente epice, care, însumate, formează jurnalul unor romane nescrise. Ce curios! Eugen Barbu publică *studiile* pregătitoare înainte de a compune operele. Ca un pictor care expune schițele, înainte de a expune (de a crea) tablourile. Numai de nu l-ar împiedica preocuparea prea mare pentru proiecte să-și încheie cărțile propriu-zise. Însă independent de bizarul orar de creație, *fișele*, *studiile* interesează ca niște eseuri romanesti, rătăcite în aceste faraonice *Caiete*.

Eugen Barbu anunță și proiectul grandios al unei *Istории polemice și antologice a literaturii române de la origini pînă în prezent* din care a publicat, în 1975, un volum de 500 de pagini dedicat *Poeziei române contemporane*. Nu mai trebuie să precizăm care este modelul acestui ambițios proiect. A lua însă volumul tipărit drept o veritabilă istorie a literaturii este o greșeală. Autorul a făcut el însuși eroarea de a-l intitula astfel, când este vorba în realitate de impresii personale, discutabile ca oricare altele, asupra poezilor de azi. Sînt cronici, note de lectură, cu portrete în stil călinescian reușite (Romulus Vulpescu, Dimov, Adrian Păunescu) și judecăți subiective. Eugen Barbu propune o altă schemă de valori decît aceea avansată de critica literară propriu-zisă. Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana sînt minimalizați, Miron Radu Paraschivescu, Jebeleanu, Beniuc sînt înregistrați la un capitol general, cu date de ordin mai mult bibliografic. Printre contemporani sînt trecuți și B. Fundoianu, Ilarie Voronca. Poezii sînt sistematizați nu pe generații sau stiluri, ci după forma sensibilității. Uneori tipul de sensibilitate este greu de descifrat: *Mai*

mulți soldați, Păcatele poezilor, deliranți, impostori, aventurieri, fabricatori inegali, infanțili, Copiii teribili (de la Sașa Pană la Ioanid Romanescu), Solari și baladiști etc. Foarte generos este Eugen Barbu cu poezii balcanici și bizantini, o direcție pe care el o susține și altfel, eseistic. În acest compartiment intră, pe lângă Dan Mutașcu, Tomozei, Mihaela Minulescu, și Cezar Baltag, Ioan Alexandru și Ion Gheorghe — și nu se știe de ce, pentru că unul este un poet emblematic, cerebral, ceilalți sint niște lirici expresioniști. În fine, Emil Botta, poet al livrescului, împarte aceeași cămară spirituală cu hoemul Teodor Pică etc.

*O istorie polemică și antologică* este un tipic volum de scriitor, cu simpatii și antipatii previzibile, trecînd ușor de la elogiul la pamflet, cu intenția, neascunsă de a răsturna clasamentele curente. Nu i se poate nega vivacitatea comentariului.

Un proiect vast, în curs de realizare, ultimul pe care îl propune deocamdată Eugen Barbu, este ciné-romanul *Incognito*. Intriga și o parte din tipologia cărții apăruseră anterior în *Războiul undelor* (scris în colaborare cu Nicolae-Paul Mihail), cu punct de plecare într-un scenariu cinematografic. Din *Incognito* au apărut două volume și se anunță al treilea. Roman politic, roman polițist, roman de moravuri, în stil senzațional, cu fire epice care duc la *Liga Națiunilor* și plonjează în lumea spionajului continental. Un roman care pornește, deodată, din mai multe locuri și, pînă ce firele se vor uni, citim niște narațiuni repezi, cu suspens-uri teribile, o mișcare epică, în genere, nebună care ne poartă din podul Institutului medico-legal în antecamera Mareșalului Antonescu. Mai reușită, epic vorbind, este cronica mondeno-politică a cercurilor conducătoare din anii războiului. Lumea aceasta amestecată, impură, grăbită să trăiască lacom toate senzațiile, constituie un teren bun de vînătoare pentru scriitorul moralist și pamfletar care este Eugen Barbu. O femeie, Evelyne, soția subsecretarului de stat Ionescu-Tismană, este o Caty Zănoagă mai rafinată. Ambițioasă, rea, nu iartă nimic (în lumea bărbătească) și își pune farmecele în slujba intereselor. Portretul ei capătă o anumită substanță mai ales în volumul al II-lea. Dealtfel, istoria familiei Slătineanu (cu evocări cîmpenești în stil Duiliu Zamfirescu) mi se pare a fi punctul de plecare al unui posibil roman de moravuri, independent de inextricabila intrigă din actualul *Incognito*. Al doilea fir epic autentic îl întrezărim în capitolul privitor la călătoria unei trupe de deținuți spre front. Este bine prinsă, aici, atmosfera de derută și violență a epocii, există, apoi, toate elementele care, dezvoltate, ar putea duce la crearea unui personaj veritabil, Maței Bogasieru (tot în volumul al II-lea).

Romanul politic propriu-zis are o intrigă neverosimilă. Un savant român, Vrăbiescu, pregătește o formidabilă bombă termică de care se interesează mai multe servicii de spionaj. Partidul Comunist Român este de asemenea preocupat de experiențele aceluiași Vrăbiescu și trimite pe militantul Dima Tronaru să convingă pe profesor să înceteze cercetările sau, la nevoie (cea ce se și întâmplă) să incendieze laboratorul de la Mija. Profesorul Vrăbiescu este răpit de Gestapo, apoi de forțele patriotice, Silvia, fata profesorului, este și ea sechestrată etc. Fapte multe, într-o înălțuire vertiginoasă și cu o semnificație ce ne scapă. Comuniștii par (s-a observat de către critică la apariția primului volum) niște mușchetari moderni. Vasile Dănacul s-a infiltrat, sub numele de Armand Sachelarie, în cabinetul lui Ionescu-Tismana, subsecretar de stat la Interne, în guvernul Antonescu și, curios, nimeni nu-l suspectează. Armand devine, în scopuri subversive, evident, un condotier al saloanelor aristocratice, incurajează pe Gerda Hoffman, spioană germană, se plimbă romantic la Mogoșoaia cu o prințesă și participă la întreținerea bunei condiții feminine a Evelynei, falsa mătușă.

Judecate separat, unele episoade de narațiune polițistă (asasinarea dublului spion Arghirescu, căutarea de către Mizdrache și Ciripoi a unui volum de Flaubert în care se află codul unei rețele de spionaj etc.) sînt reușite, însă, în general, planurile romanului nu se articulează nici în volumul al doilea, și ideea polemică a cărții se dizolvă în cronică mondenă. Pot fi reținute, în afara capitolelor citate înainte, și cîteva fișe caracterologice din lumea artistică și culturală a Bucureștiului. Unele dintre ele sînt pamflete deghizate, în stilul cunoscut din *Princepele*. Adversarii literari ai autorului nu sînt nici de data aceasta cruțați.

Este greu de zis ce va deveni *Incognito*, dacă prozatorul va reuși să detașeze un element unitar și semnificativ din această complicată cronică pentru a scrie un roman de la început pînă la sfîrșit autentic, valorificînd astfel însușirile epice ce-i sînt caracteristice. Acelea ce pot fi observate în cărțile lui fundamentale: *Groapa*, *Princepele* și un volum (selectiv) de nuvele.



## VI. ROMANUL MITIC. REALISMUL ARTISTIC

### FĂNUȘ NEAGU

Față de o parte a prozei noastre amenințate de golirea arterelor ei de sînge epic, literatura lui Fănuș Neagu (n. 1932) vitală, dominată de fapte și cu toate simțurile la pîndă — reprezintă corectivul necesar, revanșa pilduitoare. Ea ne dă o imagine a vitalității individului și sugerează freamătul existenței comune, cînd alții, trăgînd totul în recipientele unei eseistici inteligente, dar incolore, oferă doar schemele ei generale și inerte. Nu știm cît poate să atîrne acest fapt în balanța altor critici. Pentru noi, el e semnul unui instinct artistic superior, pentru că proza fără epic și poezia fără lirism sînt niște formule goale. Fănuș Neagu scrie o proză a faptelor, cultivă elementul senzațional și nu se teme de greaua învinuire de a înfățișa viața unor destine elementare. E, deci, în linia unei tradiții pe care unii o socotesc, azi, compromisă prin lipsa de idei. Însă, cum am spus și în alt loc, spiritualitatea nu e a obiectului observat, ci a scriitorului. Peste faptele cele mai moderne și mai înalt spirituale, ca dramele unui filozof de profesie, poate să cadă gîndirea cea mai conservatoare și mai lipsită de inteligență creatoare, în timp ce un prozator ce observă gesturile tipice ale unui individ fără vocație metafizică deduce din ele o idee mai generală despre condiția omenească, (poate să fie, adică, mai aproape de lumea spiritului și de filozofie decît cel dinainte.

Spunem aceasta intrucît sînt mulți care cred, ca altădată despre Sadoveanu, că Fănuș Neagu are talent, dar n-are concepție estetică, e un excelent narator, dar literatura lui nu trece peste un anumit prag de spiritualitate. Spiritualitatea trebuie s-o căutăm însă în straturile și substraturile cărții, în puterea ei de a da sentimentul vieții universale. Cine spune că Holban e mai profund în cărțile lui despre intelectuali decît Sadoveanu, iar Rebreanu mai puțin filozof, ca artist, decît Hortensia Papadat-Bengescu gîndește su-

perficiale, pentru că, încă o dată, ceea ce intră în discuție e adevărul operei, puterea ei de a lumina abisurile existenței umane. *Adevărul psihologic* e altceva decât adevărul dedus pe calea speculației și, fără să excludă pe cel din urmă, forța spirituală a unei opere se judecă mai ales după primul. Pe scurt, spiritualitatea fără talentul de a citi în oglinzile vieții interioare e un nonsens în artă, iar acolo unde există un mare talent e cu neputință să nu fie, într-un fel caracteristic, și o spiritualitate ascunsă în zidurile operei.

Alt fapt paradoxal este confuzia ce se menține în jurul speciilor literare. Critica literară exaltă o dată schița, altă dată romanul, ca și când s-ar putea concepe o ierarhie a genurilor. Cu zece ani în urmă se cultiva *genul scurt*, astăzi se face elogiul nediferențiat al romanului, cu sentimentul că cine n-a scris măcar un roman nu poate fi un prozator serios. Îndată ce un nuvelist trece la roman, opera lui dinainte intră în umbră, indiferent de calitatea ei estetică. Nu e nici o justificare pentru aceste discriminări, totuși mulți pun romanul, bun sau rău, înaintea nuvelei, și poemul, totdeauna, înaintea sonetului. Istoria unei literaturi mari reține, cu toate acestea, numele unui autor ce a scris un unic sonet și ignoră atâtea dovezi de fidelitate față de poemul cosmogonic.

Evoluția spre roman e un fenomen indiscutabil pozitiv într-o literatură și, fiind vorba de literatura noastră, nu e un secret că numărul romancierilor cu adevărat serioși e încă restrâns. Apar multe cărți voluminoase, dar prea puține romane: opere de sinteză epică, de analiză și construcție superioară. A stimula interesul pentru ele e, se înțelege, o necesitate. A face însă aceasta în detrimentul nuvelisticii, de pildă, e o prejudecată pe care numai culturile neconsolidate, cu teama de a nu fi sincronice, o cultivă.

Succesul romanului *Ingerul a strigat* a împiedicat să se mai vorbească de nuvelistica superioară a lui Fănuș Neagu. O culegere selectivă — *Cantonul părăsit* (1964) — a trecut aproape neobservată, deși critica avea acum prilejul să urmărească de la un punct estetic mai înalt evoluția unui prozator talentat. *Dincolo de nisipuri*, *Acasă* sînt, nu e nici o îndoială, nuvele antologice, fixînd două planuri între care talentul excepțional al lui Fănuș Neagu oscilează în chip deliberat. Cea dintîi e o narațiune aproape fantastică, povestea, pe scurt, a unui miraj într-un cadru de viață debordantă. Cea de a doua e o proză de observație exactă, inconformistă, cu un sentiment mai înalt al tragicului. Între aceste formule evoluează prozatorul — prea terorizat de real pentru a deveni un fantastic pur și cu un simț prea puternic al fabulosului, miticului pentru a fi un prozator rece și *indiferent*. A judeca, de aceea, narați-

unile sale ca niște basme moderne nu e de recomandat, a ignora, în analiză, partea lor de mister, aburul fantastic în care sînt învăluite conflictele cele mai dure arată, tot așa, o lipsă de intuiție exactă a obiectului.

S-a spus apoi despre prozator că este un colorist și un poet al senzaționalului. În nuvelele mai noi (*Vară buimacă*, 1967) Fănuș Neagu e, mai ales, un observator al conflictelor sociale. Nuvela *Acasă* este elocventă în acest sens. Nimic senzațional nu se petrece aici, povestirea arată stăpînire și o voință programatică de „ariditate“. O bătrînă se întoarce, însoțită de un nepot, în satul de unde fusese alungată. Ea are sentimentul morții apropiate și vrea să-și afle sfîrșitul în casa unde născuse nouă copii și-i murise bărbatul. Dar casa e transformată, acum, într-o instituție publică, și primarul Pavel Odangiu e intolerant:

„— Am venit să mor, Pavele. Tu ești primarul, du-te și lasă-mă cu Eremia, vreau să mor în odaia mea. Aia e scaunul meu, l-am învelit cu material de la Brăila. Cumpăra un turc să-și facă fes și-am luat și eu patru coți. Era înflorat.

— Ce-mi pasă mie de poveștile voastre?! Aici e Sfatul popular, discutăm treburile comunei.

— Trebuie să mă lași, ceru bătrîna. Un sfert de ceas, și gata. În odaia asta, tu știi bine, am născut nouă copii. Unde-i lada aia de fier era patul. Acolo au zăcut și mi s-au stins patru băieți. Tot acolo mi-a murit și omu. Îți împrumuta plugul, primăvara.

— Ascultă, strigă Odangiu la Eremia, scoate-o de-aici!

— Nu, zise bătrîna, nu mai e timp.“

Bătrîna moare, cum promisese, și primarul lovește cu pumnii pe nepot, vinovat — nu se știe de ce — de această întîmplare. Sînt și alte detalii ce sugerează o dramă umană mai generală. Soția șefului de gară se plînge că și-a irosit tinerețea prin satele obscure ale Bărăganului, un șofer infirm și mitoman povestește cu cinism cum îngrașă anual patru-cinci porci cu mîncarea de la pomana morților pe care îi cară cu camionul gospodăriei colective. El refuză să intre în sat cu cei doi pasageri primejdioși: bătrîna și nepotul, „dușmanii de clasă“, îndepărtați din vechile lor gospodării. Prozatorul nu dă alte amănunte asupra conflictului de care, se vede bine, e obsedat. Faptele dau un sentiment de existență tragică în ordine socială, speculat într-un sens mai înalt omenesc. O bătrînă țărăncă ce vînează moară în satul de unde plecase fără voia ei spune mai mult despre drama unei categorii de oameni decît 100 de nedreptăți înfățișate, cu minie, într-o narațiune sociologică amplă.

Senzațională, în înțelesul bun al cuvîntului, e *Luna, ca o limbă de cîine*, povestea — relatată cinematografic — a unor copii devorați de niște cîini infometați. Sugestia demenței colective e remarcabilă. Aceeași ambiguitate e reluată, mai documentat, în *Doi saci de poștă*, în acel stil de realism atroce și fabulos discret, propriu lui Fănuș Neagu. Narațiunea pare mai degrabă o parabolă — a înstrăinării, a întoarcerii la existența primară? — dar orice încercare de a interpreta în acest chip datele povestirii e contrazisă de insistența realistă a autorului. Jucu, Maud, Ezaru, isterizate de dragoste, trăiesc în mijlocul unei naturi fabuloase. Într-un lan de grîu apar într-o noapte opt fete goale, doi băieți ies din pădure și dispar fără urmă, ierburile sînt în febră, o senzualitate ciudată cuprinde totul în aceste locuri între ape, unde trăiesc, departe de civilizație, niște indivizi neobișnuiți, pînziți de primejdia necunoscutului. Iubire, moarte, timp, natura misterioasă, prolifică, sînt *motivele* acestor povestiri moderne, în care fantasticul e privit totdeauna cu un ochi necruțător de realist și, invers, observația morală e neincetat împinsă spre fabulos și senzațional.

Uneori aceste planuri nu se întrepătrund decît, aparent, la suprafața narațiunii. *Vară buimacă*, de pildă, dezvoltă metoda dialogurilor paralele ca într-o veritabilă piesă absurdă. Baba Anica, George, Mihai Droc gîndesc fiecare la altceva și replica unui personaj se izbește de zidul de neînțelegere al celui alt. Bătrîna se gîndește la moarte, George, copilul, la puterile miraculoase ale bătrînei, Mihai Droc la drama pe care o trăiește. E, zice prozatorul undeva, o „împărțire a timpului“, o, adică, imposibilitate de a comunica într-o lume în care fabulosul și tragicul au devenit cei doi poli ai existenței: „Înainte de-a se crăpa de ziuă, eu plec s-aduc caii grîului. Pe sub pogoanele unde trec caii grîului, spicul se umflă cît coada vulpii. Plec și vin cu ei pe sub pămînt, și ei or să necheze sălbatic. Caii grîului, George, au trup de grîu, picioare de grîu, cap de grîu. Tu singur o să-i auzi. «Di, caii grîului!» o să strig eu, și o să fiu într-o căruță cu roți de floarea-soarelui, spițe din cotoțani de porumb, coșul — din viță-de-vie împletită, și faraoancele — patru creste de pepene. Să mă aștepți și să viu. Tat-tu și mă-ta or să spună că am murit, dar numai tu o să știi unde m-am dus.

— Închide ochii, zise George, vreau să mă joc nițel cu fulgerele pe care le am în palmă și o să te frig.“

Fănuș Neagu se arată a fi și un bun cazuist moral în *Iarba vînată*, sugestia unei ratări mediocre, fără sentimentul, purificator, al tragicului. Aici și în celelalte fragmente epice se vede capacitatea de expresie a prozatorului, forța de seducție a limbajului

său, de care au vorbit și alți comentatori. Dar trebuie făcută o precizare. Nu e vorba numai de faptul că Fănuș Neagu scrie, cum se spune, *bine*, adică frumos, cu o frază muzicală și colorată, prozatorului realizează mai mult decât atât: el creează un *limbaj* al lui, aproape misterios, fără de care *conflictele* narațiunii nu se pot înțelege. Dacă traducem faptele într-un limbaj comun de analiză, farmecul dispăre, înțelesurile narațiunii se întunecă. Proza a devenit, într-un cuvânt, prizoniera limbajului ei inefabil.

*Îngerul a strigat* (1968) este o narațiune încântătoare, remarcabilă prin puterea de a fixa destinul unei lumi ce trăiește o dislocare din tiparele ancestrale, foarte aproape, în cartea lui Fănuș Neagu, de mituri. Este, înainte de orice, povestea unor „strămutați”, duși încolo și înapoi de apele evenimentelor. Războiul desăvârșește ceea ce factori sociali mai modești începuseră, iar evenimentele ulterioare vor arunca acești indivizi, funciar inconformiști, în virtuturi și mai mari. Reținem, în acest caz, un prim merit al romanului, acela de a prezenta drama unei colectivități, și trebuie spus că despre ea Fănuș Neagu dă judecăți profunde și curajoase.

Dar *Îngerul a strigat* e mai mult decât o bună pictură socială: e o încercare de a pune în simboluri tragedia unei lumi ce trăiește în marginile unei primitivități fabuloase. Toți cei care au scris despre carte au remarcat filiațiile ei cu literatura muntenească, citind un număr apreciabil de prozatori, de la Caragiale la C. Sandu-Aldea, spre disperarea și, probabil, iritarea autorului. Într-un loc (în carte) el însuși amintește de Panait Istrati, iar în altă parte (într-un interviu), privind în urmă și socotind progresul realizat de literatura sa, vorbește de o *viziune* nouă asupra lumii dunărene. Nu e, firește, numai o viziune inedită sau nu aceasta cade, mai întâi, sub ochi. Cu adevărat superior în proza lui Fănuș Neagu e simțul extraordinar al concretului, capacitatea, altfel spus, de a da iluzia vieții și de a crea destine memorabile prin înregistrarea exactă și rapidă a gesturilor tipice. Mai este încă ceva: însușirea de a concentra într-o povestire o psihologie și, cum și autorul și personajele sale au o mare plăcere de a nara, pe pinza romanului se fixează mai multe rinduri de figuri pitorești, unele de neuitat.

Aceasta e, în fond, formula cărții: o adițiune de episoade, de *povești*, puse sub semnul unui simbol tragic. Fiecare personaj din *Îngerul a strigat* are o poveste a lui și pe aceasta o spune prozatorului sau alt personaj, intrerupînd, dacă e cazul, o altă *poveste*, pentru ca, odată paranteza închisă, totul să reîntre în albia narațiunii inițiale. Cartea e străbătută de asemenea pîrtii ce se interferează,

se unesc și se despart la tot pasul, spre încântarea cititorului însetat de epic. Personajele devin, în proza lui Fănuș Neagu, și actori și spectatori. Vasile Predescu își spune povestea lui, dar nu termină bine ce are de zis pentru a face loc altei întâmplări, nu mai puțin senzațională decât prima, avînd, acum, ca erou pe colonelul Gri-gorescu. Che Andrei are în roman rolul de a nara întâmplări neobișnuite și de a medita, sceptic, la ele. A fantaza a devenit un mod de existență.

De spunem însă numai atât, nedreptățim, indiscutabil, proza lui Fănuș Neagu, foarte modernă prin limbajul, ritmul iute și acuitatea senzațiilor. Ea își depășește formula și altfel, prin proiecția faptului în mit, prin trecerea, fără protocol, dincolo de liziera verosimilului. Nae Caramet, strămutat din Plătărești în Dobrogea, vede într-o noapte cum ies la suprafața apei corăbii cu morți ce aruncă la mal lucruri scumpe pentru a ispiti pe localnici. Pe Pavel Berechet îl strigă noaptea peștii, iar Gică Dună are noroc în viață pentru că a sărutat o mină de mort. Procedeu e acela al lui Galaction din *În pădurea Cotoșmani* și *Moara lui Călifar*, însă ce e acolo fantezie și superstiție e, aici, un mod de a privi Universul, un chip de inserție a fabulosului în viața de toate zilele. Chiar și pe aceste cîmpii imaginare, narațiunea își păstrează ritmul și tonul, și acest fapt e remarcabil, deoarece șterge orice urmă de artificiu.

Sînt, apoi, în *Îngerul a strigat*, felurite datini păgîne, prezentate în modul dinainte, fără ostentația prozatorilor etnografi. Prinderea și aducerea porcilor din baltă se desfășoară, de pildă, după un ritual. Ca să nu intre boleşnița în casă, țărani ard o cruce, de Bobotează și de Paști oamenii își iartă unii altora păcatele. Ca să oprească valurile de nisip, Nae Caramet invocă pe Satan, cu aceste vorbe de groază:

„Satan, împăratule negru [...]; fii stăpînu lor, după cum ești stăpînu meu. Plătește-le cu avere și te vor sluji pe pămînt. Dă-le avere și ei își vor spăla picioarele, în fiecare seară, într-un lighean cu gîndaci.“

E, firește, multă ironie în aceste propoziții spuse pentru a înfricoșa sufletele slabe de felul lui Magaie, dar e și o mare plăcere pentru formulele oraculare.

Mitul răzbate de la un punct, în cartea lui Fănuș Neagu, în alt fel de tărimuri, unde gesturile acestor indivizi năzdrăvani, violenți și sarcastici, lasă umbre tragice. Romanul se deschide și se închide cu moartea tatălui și a fiului, îngerul negru, prevestitor, strigă de trei ori și în două rînduri el anunță un sfîrșit. Înțelegem și din alte detalii că *Îngerul a strigat* ascunde, dincolo de perdelele

de fum ale legendei, o veritabilă tragedie omenească, și aceasta e pieirea lumii fabuloase de dinainte, atinsă de vraja unui blestem. Fatalitatea ia, în cazul țăranilor din Plătărești, chipul, mai întâi al șiretului Doancă, administratorul prințului Șuțu (Buric). Acesta, pentru a construi un aeroport, deposedează de pământ 13 familii și le expediază dincolo de Dunăre, în Dobrogea, într-un fel de pământ al făgăduinței. Oamenii fac planuri, mirajul pământului îi stăpânește, orice încercare de a le trezi neîncrederea e inutilă. Cel dintâi atins de aripa îngerului negru — spre a vorbi în limbajul cărții — e Nicolae Mohreanu, iar ultimul, fiul lui, Ion. Ca și tatăl său, el moare dintr-o eroare, încheind, astfel, ciclul fatalității oarbe. Sînt și alte semne ce dau impresia, la lectură, de proză inițiativă în genul misterioasei *Crenghi de aur* a lui Sadoveanu. Cum nu avem însușiri și, pînă acum, nici plăcerea de a face simbolologie, ne limităm a semnală preferința lui Fănuș Neagu pentru simetrii și numere cu valori (cine poate ști?) divinatorii. Îngerul strigă de *trei ori* în cartea lui, iar hoții ce își încearcă norocul, de Bobotează, sînt în număr de *33*; evenimentele ce zguduie, la început, lumea bălților, sînt tot așa, *trei* („în primăvara aia, trei evenimente mai de seamă s-au petrecut în cimpia Brăilei!“...); oamenii lui Țulea Fălcosu săvîrșesc *trei* spargeri, familiile *strămutaților* nu depășesc numărul, s-a văzut, de *13*, iar de scădem pe Nicolae Mohreanu, mort chiar la începutul acestei migrațiuni, numărul țăranilor în drum spre pămînturile Dobrogei rămîne *39*. Ion Mohreanu moare, în fine, la vîrsta de *30* de ani etc. Ne amuzăm, firește, și autorul și noi, de aceste coincidențe, fără a crede că e la mijloc o mistică a cifrei trei.

Terenul tare al cărții e altul și principiul ce îl domină e, nici vorbă, profund laic. Fănuș Neagu e un spirit pătrunzător, dintr-o biografie banală el creează un destin. Calitate foarte rară, numai prozatorii cu adevărat excepționali citește în palma unui individ comun linia unui destin ce iese din serie. În *Îngerul a strigat* e, mai întâi, Che Andrei, personajul natabil al cărții. Omul cu bentiță neagră trasă peste scorbura goală a ochiului e un individ cu imaginația fierbinte, sceptic, totodată, și șiret cu înțelepciune. El e un tip nastratinesc (formula s-a mai folosit), cu o judecată sănătoasă, căci, zice el, „omu e dator să fie om, iar boul să aibă coarne“. Altă convingere a lui e că nimeni nu învață din experiența altora și că soarta rea a individului e de a lua totul de la capăt. În limbajul lui aforistic, această înțelepciune bătrînească e tradusă în chipul ce urmează: „Fiecare nătărău, domnule, vrea să-l răstignească el,

cu mâinile lui, pe Isus Cristos, ca să se convingă că Isus a trecut prin lume cu adevărat". Să mai transcriem și această remarcă, bună de pus sub ochii firilor sentimentale: „Că-n primul an de-nsurătoare, omu n-are pereche de timpit pe lume“.

Spirit malign, Che Andrei ia totul în ris și, cum spune despre el alt personaj, „în viața lui n-a zis o vorbă de bine despre cineva“. Darul lui este: a trăi cîrtind și „a vedea viața cum e“. Un om lucid, cu scaun la cap, într-o lume năzdrăvană ce vede corăbii cu morți ieșiți din adîncurile apei și oameni de lemn plutind pe valuri. Dar Che Andrei nu rămîne totdeauna așa: fantezia lui trece frontiera de care vorbeam, și, dintr-un sceptic inteligent, el devine un născocitor productiv. Povestea corăbiilor cu morți la cîrmă o relatează chiar el, într-o clipă în care imaginația o ia înaintea rațiunii. Tînăr, fusese prizonier în Anatolia și acolo ștersese de praf în fiecare zi 2 123 de căpățîni, la un muzeu. Cînd castelul prințului Șuțu e devastat, Che Andrei se urcă pe un divan cu rotile și pune pe administratorul Doancă și cîteva slujnice să-l tragă. Intenția lui e de a se căpătui, dar, spre a-și respecta destinul de înțelept rătăcitor și sărac, rămîne o haimana bătrînă, simpatică și clevețitoare. Bea, se înțelege, haiducește și manifestă, uneori, gusturi exotice, cum ar fi acela de a culege via cu țigănci tinere. Che Andrei este, cu un cuvînt, oglinda acestei lumi cuprinse de o febră ciudată, dar cînd această oglindă se întoarce spre sine, lucrurile apar, atunci, deformatе și fantastice.

Reținem, apoi, din această scriere ce nu are propriu-zis un personaj central (personajul ce domină cartea e lumea din cîmpia Brăilei, cu reliefurile și spiritualitatea ei inimitabile), figura lui Gică Dună, un veritabil Mitică de cîmpie. El ține două neveste și, după o oarecare vreme, aduce în casă și pe a treia, păstorind în chip justițiar peste toate:

„Eu, vere Ionică, legal sînt însurat numa cu Anica, Maria a fost lucrătoare cu ziua în grădina mea de zarzavat, că am grădină la fel de întinsă ca 3 artilerie Franța, ne-am iubit și am adus-o în casă. Drept, nu? La început, Anica, rău, că pleacă, că-și face seama, ocăra, înjura. Burta pe dușumele și dă-i bătaie. Și dă-i și aleilalte. Greșea una, le băteam pe-amîndouă. Egal. Anicuța a prins de veste că dacă dau în una, dau și în ailaltă. Și-a început să strice, să fărîme, să ologească o vită, totu ca să le iau de păr. Vezi, socotea ea, îndur eu, dar mă răcoresc din partea care mă arde, că Gică pune toroipanu și pe Maria. Pîn-am prins fasoanele. Acum nu mai e nici un fel de rică. S-a liniștit treaba. Ei, da' nu mai vin odată?“

Ion Mohreanu e mai palid, esteticеște, rolul lui în roman fiind mai ales acela de a înfățișa pe alții. De destinul lui prozatorul leagă,



totuși, oarecare semnificație, căci îl întâlnim în toate momentele cheie ale evocării. El e acela ce ascultă strigările îngerului, iar la cea de a treia, spre a-și împlini soarta, moare vestind *nașterea*. Capitoul ce narează *strigarea* din urmă e de un realism atroce, cu o precizie în detalii și o artă a sugestiei ce depășesc tot ce s-a scris la noi pe această temă. Confesiunea e, aici, fragmentată și bănuim că prozatorul nu spune tot ce știe, lăsând cititorul să reconstituie, singur, din mozaicul amănuntelor, dramele altor *strămutați*. Ion Mohreanu trece și... prin acest (al treilea!) cerc al suferinței și moare împușcat, pe nedrept, sub suspiciunea de trădare. Cercul destinului se închide, astfel, peste o lume a patimei și violenței, a fanteziei și suferinței.

\*

Narațiunea *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* (1976), scrisă în stilul plin de cruzime și suavitate al *Crailor de Curtea Veche*, a avut de la început admiratori și detractori deopotrivă de înversunați. Cei care o contestă văd în ea o apologie a viciului, o risipă inutilă de talent în descrierea unor fapte care jignesc simțul nostru moral, cum ar fi beția și parazitismul. Exemplul lui Dostoievski sau Mateiu Caragiale, observatori și, într-o oarecare măsură, poeți ai naturilor degradate, nu tulbură pe cei care judecă o proză, în fond, fantastică, aburoasă, după criteriile romanului de observație realistă. Admiratorii prețuiesc în schimb poezia limbajului, simțul metaforic, puterea lui Fănuș Neagu de a sugera o atmosferă în care sublimul trăiește laolaltă cu trivialul. Concluzia ce se poate trage văzînd această oscilare a opiniilor critice este că o narațiune trebuie judecată prin ceea ce este, nu prin ceea ce am voi noi să fie. Privită din unghiul romanului balzacian, proza lui Poe sau Hoffmann reprezintă o colecție de absurdități. Prozatori moderni ca Georges Bataille sau Céline, raportați la schema romanului clasic, pot părea spiritelor pioase niște autori pornografi. Ei sînt însă observatori inclemenți ai individului sub limita normalității. Dostoievski studiază condiția omului în zona patologicului și literatura lui este, într-un anumit sens, mai morală și mai virilă decît literatura care evită sistematic formele insalubre ale vieții. Păcatul, dezonoarea sînt oglinzile impure ale omenescului. Confruntat cu aceste zone joase ale existenței, individul se dizolvă sau se întărește ca oțelurile fine prin contactul cu o substanță ostilă.

Romanul lui Fănuș Neagu nu este atît de complicat și nu trebuie o desfășurare prea mare de argumente pentru a dovedi că el trebuie privit ca o proză de atmosferă fantastică (Al. Piru îl numește în chip just în *Ramuri* „un poem matein“), cu o limbă și o putere

de invenție formală excepțională. Stilul înflorat, ingenios metaforic din *Cronici carnavalști* trece într-o narațiune de 200 de pagini care, în multe privințe, seamănă cu un colaj de desene suprarealiste. O femeie tânără înaltă deasupra casei cinci zmeie pe care a desenat o icoană, un cal-de-mare, un cap de zimbri, un șoarece stînd în fața aparatului de fotografiat și propriul chip din profil; un fotbalist prinde o capră și sugă cu lăcomie din ugerul ei strigînd, biblic, „mamă, eu sint iedul tău“; o bătrînă împletește niște săculețe și strînge în ele furnici, pe care apoi le vinde unui cîntăreț gelos; cîntărețul trage cu pușca într-o cruce pentru că „ea a vegheat destrăbălarea“; în altă împrejurare el se iubește cu o fată pe acoperișul unei colibe între șirurile de pește pus la uscat; în plină criză erotică înfige brațul unei cruci în tortul pregătit pentru sărbătorirea adversarului său și dă drumul furnicilor în purcelul fript; femeia culpabilă intră cu picioarele în tort, și cîntărețul, într-o criză acum de umilință creștinească, plînge și adună cu limba bucățelele de tort de pe virful pantofilor etc.

Astfel de schițe poetice absurde sînt rodul unei fantezii care cu un ochi privește necruțător obiectul, iar cu altul îl răstoarnă și-l deformează. Faptele pornesc dintr-un plan al realității și deodată o imagine le scoate din evoluția lor normală și, părăsind orice determinare, coerentă realistă, intră într-o zonă a oniricului. Procedul este frecvent în proza modernă, în romanul sud-american de pildă, unde asemenea deplasări imprevizibile de perspectivă sînt frecvente. La Fănuș Neagu instrumentul care tulbură simetriile realului este *imaginea* rară, incisivă, crescută ca un dinte amenințător în mijlocul unei fraze normal prozaice. Posibilitățile autorului în acest domeniu sînt practic nelimitate, în mîna lui orice devine simbol, lucrurile cele mai îndepărtate se unesc într-o metaforă nouă, dezechilibrantă. Luna poate fi comparată cu o foaie de varză, cu urechea lui Van Gogh sau cu o dropie încărcată cu ouă. Poezia începe printr-o contestare a poeziei, lirismul într-o epică de acest tip este expresia unei subiectivități agresive. Prozatorul se înscrie, din acest punct de vedere, într-o tradiție de pamfletari lirici, sublimi în negație, cîrtitori, „spurcați“ în exprimarea poeziei vieții. Arghezi a creat prin publicistica sa un stil care a făcut școală. Tehnica lui este îngroșarea pînă la absurd a caricaturii, persistența în enormitate, un realism, pe scurt, metodic pus în slujba unei fantezii negre. Sub această latură formală, epica lui Fănuș Neagu este mai apropiată de stilul din *Tablete din țara de Kutty* decît de stilul baroc, înghețat, din *Craii de Curtea Veche*, modelul mărturisit al *Frumoșilor nebuni ai marilor orașe*. Îl desparte totuși de Arghezi gustul pentru oralitate, gesticulația liberă, muntenească. Personajele sale vorbesc mult și

au darul limbajului oracular. Ca și *Craii* lui Mateiu Caragiale, ele se întîmpină ceremonios (o solemnitate a batjocurii), heliadesc: „Sărutare, lemne triste ce galbin-verde-nnegriți“ sau „sănătate și sînge rău în coada capitalismului“. Strigătul lor de luptă este „Evohe“, modul lor de adresare este injuria colorată. Naratorul și personajele arată aceeași imaginație delirantă („ești foarte frumoasă. Sînt convins că te hrănești cu îngeri și cu parașute“) și un spirit de o inteligență rea, prolifică: „femeile au suflet de dezertor“, „sărac lipit paharului“, „și bube coapte pe farfurii de porțelan“, „cînd îl vezi pe Dumnezeu [...] roagă-l din partea mea s-arunce un altar de carne pe tine“ etc. Nu poate fi vorba într-o proză de acest fel de *caractere*, de *analiză*, de o desfășurare revelatoare de situații coerente. Compoziția este fragmentară, cu alternanțe de planuri temporale și incidențe lirice la tot pasul.

Narațiunea (subintitulată: „Fals tratat despre iubire“) are în centrul ei trei (pe alocuri patru-cinci) crai de lume nouă, niște indivizi zănatici care rătăcesc într-un București hibernal cu cărciumi pitorești și femei teribile. Prozatorul îi numește „frumoșii nebuni“, nebulia lor însemnînd a trăi „primejdios“, dar „adevărat“, a se hrăni cu himere. Un cîntăreț de muzică ușoară, Radu Zăvoianu, un fotbalist, Ed Vardara, și un scriitor, Ramințki, care este și ideologul grupului, duc o viață lacomă și absurdă, sub puterea unui sentiment de furie și de frică. *Desfrîul*, spune unul dintre ei, „e un galop prin fața tribunei unde prezidează Moartea“. Deocamdată, existența oferă alte aspecte, mai încurajatoare, și *Craii* nu le ignoră. Ei bat cărciumile, vorbesc din plăcerea de a vorbi și sînt în stare să-și dea viața pentru o replică. Voluptatea de a tachina a eroilor lui I.L. Caragiale ia aici forme aspre. *Nebunii* lui Fănuș Neagu au vocația formulelor memorabile și în situațiile cele mai triste ei se salvează printr-un paradox. Formulele închid mici desene fantastice, arată, în orice caz, o imaginație demnă de Orient. Ele innobilează păcatul și batjocoresc (dintr-un complex de sentimentalitate) virtuțile pe punctul de a se sacraliza. „Toate drumurile sînt unse cu supărări [...] numai ăla spre cărciumă e măturat de îngeri“; „lîngă tine și lumina face viermi“ etc.

Radu Zăvoianu are 30 de ani și „ochi de soldat într-o garnizoană arabă“, detaliu menit să sugereze o forță obscură de atracție. Toate portretele sînt făcute în acest chip. Ed Vardara e crăcănat și blond, „flegmatic și indeșirabil“, Tudor Fluture, administrator la stațiunea G., are un cap care seamănă „cu un cap de ciine mușcat în ceafă de alt ciine“. Delia, o Rașelica în mini-jupă, arată ca „o funie lungă pe care cineva a înșirat o mulțime de greieri descreierați“. Funia de greieri este aprigă și, ca modelul ei, pe unde trece, lasă în urmă un

șir de cadavre. Simțurile ei devoratoare intimidează și pe Dumnezeu, invocat în împrejurările cele mai adânc profane de acești destrăbalați cu simțul umorului. „Eu nu-s nici verde nici albastră, declară femeia. Dar când îmi înfig ochii în cineva, Dumnezeu închide stingerit poarta casei, trage obloanele la fereastră și scoală cîinii“... *Nebunii frumoși* merg „la maslu“ la bodega numită „La Maria Viscolita“, pe litoral la hanul „Lanternă piratului“, la Pustnicul sau în Balta Brăilei, unde Ramințki are cunoștințe în mediile interlope. Faptele sînt, în continuare, violente și colorate. La stațiunea G., *nebulii* participă la o vînătoare de cîini. Niște copii prind insecte și, legîndu-le cu ațe, fac din ele umbrele sfîrșitoare cu care se plimbă, fuduli, prin centrul orașului Brăila. Ramințki, învățător înzestrat cu darul vorbirii, ține cuvîntări la înmormîntări contra vin una vadră. Pus să pregătească o ședință de doliu (la moartea unui personaj istoric), el se roagă de copii să se înduioșeze, îi amenință, le dă cite o palmă, inutil, efectul este pe dos: copiii se înveselesc. Un pădurar, Taliverde, are darul beției și patima cărților. Pe fruntea lui este semnul unei cruci pe care el îl interpretează în stilul magilor sadovenieni:

„ — Păi, înting cu trei dește adunate într-o învățătură folositoare. Pun deștele pe frunte și-l aud pe popă: muierea-i schimbătoare, azi pe-un fir de izmă, mâine pe-o nuia de merișor. Le cobor spre pîntece și știu, vă rog să mă iertați, că o singură muiere nu ține de foame. Le duc la răsărit, pe umărul drept, și dau de amăgire. Închei crucea, la asfințit, și simt cum tună-n mine porunca răsopitului: mireasa ta, frate Taliverde, să fie duhul din struguri. Pe care să-l bei strecurat prin trei inele, unul de zăpadă, unul de piine și altul de cîntec. Doamne-ajută!“

O femeie de baltă, Cechina, a iubit un șir de bărbați răspîndiți pe malul fluviului, și acum, la 40 de ani, arată ca „fala stinsă a unui asfințit de iarnă pe un turn de minăstire“. Aslan, care o însoțește, e un fel de „prinț turc cu titlul pus amanet“. Într-o Brăilă fabuloasă și crudă, un popă, Sebastian, trage de pe Dunăre o strană cu patru babe ațipite, opt femei ieșite din închisoare dau foc la zdrențe, îmbracă rochii lungi, spumoase, și petrec învîrtindu-se în jurul unui brad ca niște mirese ale lui Dumnezeu. Uneia dintre ele, Sultana, i-a fugit cu sora ei bărbatul pentru care a stat la închisoare, și un hoț inimos îi promite răzbunare: „Să-mi fumege mațele în copaia cu cozonaci de Paști a judecătorului Muremică dacă n-am să-i fac golanului tău cinci răsflători în burtă“.

*Nebunii* lui Fănuș Neagu cunosc și experiențe mai grave. Radu Zăvoianu e chemat printr-o telegramă în satul Mărăcineni pentru a asista la mutarea oaselor părintești dintr-un cimitir în altul. Părinții

muriseră în detențiune și fiul trebuie să aleagă acum două schelete din mormanul de oase. Constructorii unei șosele intraseră cu buldozerele în cimitir și desfundaseră mormintele. Primarul satului comandă unor subalterni, în semn de simpatie pentru cîntăreț, „două schelete frumoase pentru tovarășul Radu Zăvoianu. Cele mai frumoase și cel mai bun sicriu“ ... Scena este printre cele mai autentice și mai viguroase din carte. Îl aflăm aici pe Fănuș Neagu din nuvela socială *Acasă*, dur, sumar și cu un puternic suflu de umanitate. Cu perspectiva morții în față, *nebunii* apucă, firește, pe drumul măturat de ingeri. La capătul lui se bea zdravăn și se spun vorbe înțelepte și usturătoare. Un bătrîn are despre lumea cealaltă o viziune pozitivă, justițiară. Morții care au suferit pe pămînt mari nedreptăți vor fi cazați în rai — „la fin proaspăt și la o litră de țuiculiță bătută cu zahăr“. Un altul aduce corectivul că „om nu-i ăla care o dă [o palmă], om e ăla care o primește“ etc. *Craii* lui Fănuș Neagu au un puternic instinct migrator, frica de stabilitate îi scoate din casă, ei sînt totdeauna în drum spre ceva sau vin de undeva. O neliniște disperată îi face să traverseze în căutare de locuri mai sigure un oraș pe care îl iubesc, dar de care fug în mod continuu. Aproape toți sînt la origine fii de țărani și în viața citadină ei intră însoțiți de un sentiment de vitalitate dezordonată și de o intoleranță care în curînd ia forma boemei și a competiției bahice. „Sîntem prea furioși — spune într-un loc Ramințki — ca să trăim viața ca observatori“... Ramințki și-a construit în Balta Albă o casă cu două camere și un staul pentru două vaci pe care le-a adus din Bucovina. În camera de lucru el are o virtelnită, o căpățînă de zahăr, o roată de căruță cu butucul smălțuit, o colivie cu scații roșii de Mozambic etc. În pod a depozitat, țărănește, fin și o grămadă de mere. Lîngă masa la care scrie a așezat un cal de lemn în a cărui burtă a pus melci, cochilii uscate și monede de aluminiu. Artist, Ramințki simte nevoia miresmelor tari, naturale. O propoziție memorabilă în carte este aceea care parafrazează pe Camil Petrescu: Ramințki „aude miresmele“. Propoziția nu este gratuită. Ea rezumă caracterul puternic senzorial al prozei lui Fănuș Neagu, propensiunea spre fabulos și o percepție puțin obișnuită a universurilor olfactive. O sevă de iarbă strivită, un parfum vag de cîmpie sălbatică în *nuvele*, o senzație extraordinară a miresmelor pure ale zăpezii în *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*.

Există schițată în narațiune și o dramă a creației. Ramințki scrie rar, elaborează greu — „Căci viața nu merge în fiecare moment în picioare, cade, merge și de-a bușilea, e rea, arțăgoasă, nesuferită, mincinoasă, plină de praf, tăvălită prin gunoaie... Doamne, Dumnezeu, dar într-o zi o vezi din nou atît de fragedă și duioasă, ca

un ied ieșit dintr-un riu. Și-atunci te-ntrebi, sau numai o parte a sufletului crede că se-ntreabă: unde sint gunoaiile? Sau au fost ele? Când viața e frumoasă, e cu mult mai năpraznică decit în clipele ei murdare. Mergi, respiri, suspini, rupi o frunză, și ești mai puternic decit Dumnezeu. Viața e mai apocaliptică decit moartea. Nașterea este ignoranță și inocență, dar moartea este numai ignoranță“.

Justificarea merită a fi reținută. O alternanță de întuneric și lumină, de animalitate și candoare aflăm și în *falsul tratat despre iubire*. Însă arta remarcabilă a lui Fănuș Neagu face ca întunericul vieții să aibă vertebre de lumină, în adâncurile gunoaielor să simțim licărul poeziei. În carte este intercalată și o nuvelă (*Țipăt oxidat*) după formula teatrului în teatru, cu intenția de a sugera în expresia concentrată a artei pătimirile *nebunilor*. Nuvela este însă complicată și, pînă la urmă, fără prea mare justificare în interiorul narațiunii.

Revenind la Ramințki, trebuie spus că el își construiește un univers țărănesc artificial în plin spațiu citadin, marcînd și pe acest plan o inadaptare furioasă și pitorească. Inadaptarea ia de obicei forme inocent inconformiste. *Nebunii* intră în oraș pe timp de iarnă călare pe vaci, recită versuri de Nichita Stănescu și se bat ca niște cotoi pentru o femeie, urmînd în aceasta pe craii *marelui Mateiu*. Obiectul disputei este aici o artistă, Asta Dragomirescu, construită și ea din plămada *nebunilor frumoși*. Nevasta lui Radu Zăvoianu provoacă pe Ramințki „cu venin dulce“, se roagă la lună („Dă-mi banii tăi, lună, să-i încălzesc între sîni și să-i schimb în diamante“), poartă cu ea o trompetă din care cîntă din cînd în cînd și participă solidar la *maslurile* organizate de acești „sfinți [ai] gunoaielor și voievozi [ai] păduchilor trosnind din ploșnițe ca din flinte“. Moralmente, Asta stă nehotărît între inocență și perversiune. Ea ascunde un mister care infierbîntă simțurile lui Ramințki și aruncă în stare de disperată gelozie pe Radu Zăvoianu. În prima noapte de dragoste acesta îi acoperise trupul cu 14 300 de sărutări, ceea ce n-o împiedică, după oarecare vreme, să dispară cu Ramințki și să întrețină, deliberat, echivocul și ațîțarea, amintind prin aceasta de femeile din proza lui Gib Mihăescu, mai puțin nota de inaccesibilitate:

„Asta Dragomirescu era fata veșnic tinăra din picturile naive de pe lăzile de zestre ale bunicelor. Asemeni acelor fete zugrăvite sub un cer de nuntă, se atîrnase c-o mină de una din cele douăsprezece crengi ale copacului cu zodii, păru-i curgea ud pe umeri și pe spate, adunat în coamă groasă, și de subțioara adîncă a brațului ridicat se apropia cu puii la culcare pasărea paradisului. Și era în

același timp zeița din fir de mătase galbenă de pe cortina de azur a unui circ mic, intrînd, învăluit de bucele asfințitului, pe străzile unui oraș de provincie, orașul unic al mizeriei balcanice.“

Un profesor întilnit la instituția numită „La Maria Viscolita“ poartă pe acești hidalgos de Dunăre într-un „loc dulce“. Locul dulce este casa lui Cezar Violatis, unde se adună, ca la Arnotenii lui Mateiu Caragiale, ceea ce are marele oraș mai bizar: o bătrînă de-o „magnifică abjecție“, niște crai bătrîni, decavați (între ei Tonella Dragomirescu, fostul soț al Astei Dragomirescu), o femeie tînără și îndrăcită, Zara, zisă Zaraza sau Leila (altă variantă a Rașelicăii), în fine, *frumoșii nebuni*, curioși să descopere secretul Astei Dragomirescu etc. Secretul nu se dezleagă, ce urmează este o petrecere de „satișcon“ în peisaj dimbovițean: libațiuni crunte, replici de o poezie aiuritoare, orgie de bucate și scene de erotism sofisticat. Trei fete sînt biciuite, cineva poartă coarne de herbec, Zara, în prada unei crize de masochism, își oferă trupul „vociferărilor biciului“. Autenticitatea scenei este, sub raport estetic, discutabilă. În genere, romanul slăbește din tensiune în a doua parte, imaginile puternice se aglomerează într-un text care, pentru a susține această orgie de metafore rare, avea nevoie de o substanță mai solidă.

Finalul este, ca și în *Craii de Curtea Veche*, apoteotic, cu deosebirea că *frumoșii nebuni* nu mai pier într-un crepuscul mitic, ci, înghesuiți într-o biserică de gheață (darul Astei Dragomirescu, plecată în străinătate), se îndreaptă, trași de o sanie, spre adevărata „Maria Viscolita“, loc mai sigur de petrecere și suferință. Convoiuł bizar este oprit și *nebunii* sînt reținuți de organele de ordine, în timp ce la radio se aude vocea Astei Dragomirescu citind „Poemele iernii“ de Ramințki. Peste mizeria existenței se arcuiește din nou curcubeul poeziei. Este simbolul sub care a început și, după o mișcare nebună de fapte grozave, se închide această carte neobișnuită. Ninsorea acoperă și purifică, *păcatul și singurătatea* („umăr la umăr“) se desfășoară sub semnul unei feerii de iarnă: „Noi doi trăim sub religia iubirii și-a zăpezilor. A zăpezilor care atîrnă acum peste lacuri și se leagănă pe bulevarde. Hinterlandul marelui nostru oraș sînt arborii și zăpezile. Cucerind cîmpia și un codru vechi pe parcurs de cinci sute de ani, Bucureștii n-au ucis ca atîtea alte metropole frunza înaltă închizînd vînturi bogate, asfințituri largi și sunet de zăpezi. Lingă frunze și lingă inima lui foșnese, pline de nerășărituri șoptite, cupole de umbră, cupole de zăpezi. Trei anotimpuri din an gîndurile noastre de iubire curg prin pletele arborilor. Iarna, dragostea ne adună în casă și sîntem fructele ei aromate. Rupte din depărtări înalte, zăpezile aștern liniștite. Și sub ele, nopțile

noastre sînt de miozotis. Fecundînd piatra, arborii, casele, zăpezile Bucureștilor, împletindu-se în cîntec nostalgic — același pe care-l spune ploaia în turle de biserici — ne deschid drumul spre lună și spre planete necunoscute. Aproape de lemnul lor îndrăgit, căci și zăpezile au lemnul lor sfînt, pe care nu-l atinge nici un trăsnet, tîne-rețea arde violent și cheamă iubirea. Sub floarea lor albă-albă simțim că-n venele noastre pulsează un singe blestemat, cu gură de lupoaică. Mirosul dragostei noastre e dulce și perfid, răsărit de floarea-soarelui și minciună adăpată cu lapte, psalmi roștiți în cadență biblică și veninul jurămintelor dinainte călcate. Ne iubim!...”

*Frumoșii nebuni ai marilor orașe* reprezintă o sărbătoare a verbului într-o proză care își trage originalitatea din percepția vieții sub latura fabulosului și a absurdului, din concentrarea, puțin obișnuită în literatura noastră, de vitalitate și poezie. Oricît de dure, neverosimile ar fi, sub raport moral, unele din întîmplările născocite de Fănuș Neagu, povestirea (limbajul) le răsfrînge într-o oglindă în care nu mai vedem decît umbra lor purificată. „O poveste scrisă de Ramințki trăiește chiar neacceptată”, spune un personaj al cărții. Și are dreptate.



## ȘTEFAN BĂNULESCU

Ștefan Bănulescū a făcut, mai întâi, reportaj (*Drum în cîmpie*, 1960), pentru a trece apoi la o epică hieratică și mitică (*Iarna bărbaților*, 1965), fixată de critică în tradiția realismului magic al lui Sadoveanu, Agirbiceanu și Blaga (din *Tulburarea apelor*). S-a vorbit chiar de trăsături *expresioniste* (Ion Negoitescu), de o sinteză de „vrajă folclorică și coșmar modern“ (Lucian Raicu) și a fost remarcat aproape de către toți cei care au comentat aceste nuvele rarul dar de povestitor al autorului (n. 1929). *Arta* înceată, fraza ceremonioasă, limba păstoasă și aluzivă sint, într-adevăr, lucrurile ce se văd numai decît în aceste povestiri unde e vorba de o lume care, folosind un limbaj pe care îl înțelegem, lasă totuși impresia că trăiește în alt timp și se mișcă după alt ritm. *Satul* lui Bănulescu este mai vechi decît acela al oierilor și pescarilor sadovenieni. Împărțiți pe *neamuri*, indivizii au *mintea zburătoare* și se închină, păgînește, la soare. La parastasul unui tînăr apar *bătrînii*, intruchipînd spiritele strămoșilor, care judecă (*vămuiesc*) sufletul celui dus și socotesc starea *spițelor*. Bătrînii poartă cojoace întoarse pe dos și măști pe față, se țin de mină și se rotesc în jurul meselor încărcate strigînd: „omule-pomule, omule-pomule“ (*Vară și viscol*). Protocolul este complicat și frazele, aproape ermetice, trimit — ca în povestirile lui Voiculescu — la practici magice îndepărtate. Căpetenia măștilor lovește cu toiagul în poartă, măștile se desprind și se așază în jurul a trei focuri peste care fete cunoscătoare de datini aruncă crengi groase. Căpetenia lovește din nou și pune celor de față întrebări privitoare la poziția soarelui și la vîrsta celui dispărut:

„...Unde ți-a lăsat soarele vremea cînd ai plecat?”

— Am trecut apa la Susurlu și la Opanez, și am rămas acolo singur, printre patruzeci și cinci de mii de turci. Am plecat

tinăr, și bătrînețea n-o știu cum e în haine de plug, a răspuns masca.

Lăutarul: De m-ai vedea bătrîn, mamă, am îmbătrînit c-o haină. Haina mea, minune mare, pleacă singură să are, îndoită de spinare. Caut haina-n buzunare, dau de grăunțe și soare, de m-ai vedea bătrîn, mamă, îmi crește grîul în haină.

— Floarea-soarelui neam ți-a fost? Parcă ar fi femeie și se întoarce mereu după tine, întreabă iar Stroiescu.

O mască de floarea-soarelui se apropie de masca Tobolului, îi mîngieie barba de cîlți, îi dă părul murg de cal la o parte de pe frunte, îi pipăie coarnele de herbec, împletite cu spice de grîu, și zice:

— Cînepa pe care o sădeam eu era mai albă, spicul de grîu mai galben, caii pe care-i știu eu erau roibi și nu murgi, iar herbecii grași și ciuți. Ești din alt timp, mai dinainte. Cîstit să fiu, nu ți-ai rușinat vremea. Cînd te bătea soarele iarna, — bărbatul meu, neamul tău, dinspre vremea mea, avea dinți de lapte și iapa murgă începuse să facă mînji roibi, și grîul să fie mai mare. Salcia, care crește și din lemn uscat, ne mai știa pe toți...

Cercetarea spiritelor din vechime se încheie, mai creștinește, cu un ospăț, prezentat și acesta cu o voluptate foarte păgînă (în stilul lui Sadoveanu). Oamenii de baltă (*balta* și *cîmpia* constituie spațiul nuvelor din *Iarna bărbaților*) beau țuică galbenă de corcodușe și mîincă, oftînd *gros*, bucăți grase de batal. Fiind vorba de o existență apropiată de viața elementelor, se înțelege că *natura* ocupă un loc însemnat în nuvele. Totuși, Ștefan Bănulescu nu este propriu-zis un observator al naturii și tablourile sale n-au *poezie* în sensul romantic al termenului, deși o sensibilitate la viața materiei există în povestiri. O sensibilitate de tip expresionist (observația ce s-a făcut este adevărată), ceea ce vrea să spună o intuiție a materiei în stare de fierbere și dislocare. Natura încetează a mai fi un *cadru*, devine un element esențial în compoziție, fiind o manifestare a *cosmicului* în viața de toate zilele. Dispare, în orice caz, impresia de măreție a geologicului și de fraternizare între om și natură. Mai puternică este sugestia de teroare. În *Mistreții erau blînzi*, nuvela cu care se deschide volumul, dăm peste o materie în stare de convulsie, în fața căreia efortul uman pare neînsemnat. Condrat caută un petec de pămînt pentru a-și îngropa copilul și dă peste tot de apă, de plavie, de pene de cormorani și de stînci. S-a spus că trebuie să citim aici o parabolă (*parabola potopului*), însă mai mult decît atît nuvela ne dă sentimentul unei înstrăinări tragice a omului sub un cer vrăjmaș și pe un pămînt cotropit de forțe oarbe.

Literatura, adoptînd o atitudine mai degrabă estetică, a arătat adeseori *frumusețea* spectacolelor naturale și e suficient să ne gîndim la Hogaș pentru a avea o idee despre poezia furtunii și a revărsării puhoaielor. În astfel de cazuri omul este spectator, *ascuns, adăpostit* undeva, și spaima lui se convertește în admirație. După un moment de dereglare a mecanismului ceresc, totul reintră în normal, *spectacolul* se încheie prin revenirea la starea firească. Destinul omului nu este amenințat în condiția lui. În nuvela lui Bănulescu, natura, *rea și urîță* în iraționalitatea ei, strivește individul, îl *asumă* și-i taie, în același timp, aproape orice putință de salvare. Participarea lui la viața cosmică începe printr-o *izgonire* din paradisul unei naturi normale. În fața acestei ostilități generale omul nu apare însă resemnat. Singurătatea cosmică nu i-a anihilat total voința. Călătoria pescarului Condrat, a femeii lui, Fenia, și a diaconului Ichim printre șuvoaie capătă atunci alt înțeles. Locul *tare, solid* care să primească siriul copilului mort devine simbolul unei aspirații umane profunde. Natura a trădat pe om, omul face, totuși, eforturi neînchipuite pentru a impune, chiar în condiții precare, o *datină*. Înmormîntarea în duna de nisipuri mișcătoare este o imagine a dîrzeniei umane în disperare și singurătate.

Atmosfera de apocalips în lumea aspră a bălților este și altfel sugerată. Reacțiile umane, de pildă, în fața dezlănțuirii forțelor oarbe sînt diferite. Cel dintîi care obosește în căutarea pămîntului este diaconul Ichim, omul care ar trebui să respecte mai mult decît oricare altul *legea*. E de 30 de ani în acest sat de pescari ocolit de civilizație și are sentimentul că n-a putut vorbi niciodată cu nimeni. Se simte un *exilat*, ca Ovidiu, și bocetele îl exasperează. Pune, dealtfel, pe cei doi lăutari ai satului, Laliu și Dache, să cînte la înmormîntare melodii lumești („ceva cu pămînt și cu iarbă“). Din bocetul modestei Fenia deducem ceva din secretul vieții pe care o duc acești oameni așezați la capăt de lume. Un oarecare Vlase, cumnat, ar fi un om mai ajuns, avînd putere asupra celorlalți. Femeia lui, Carpena, are două rochii bune pe care le ține la păstrare umplute cu iarbă bună, uscată. Bărbații legiuîți ai satului ar fi amenințați de o femeie teribilă, Vica, fiica unui hoț, Andrei Mortu. *Iepșotina de Vica* apare și ea în acest scenariu sub o înfățișare mai curînd tragică. Femeia care sucise capul bărbaților din baltă are talie groasă și pieptul mare, revărsat inestetic într-un jerseu putred, și poartă bocanci scilciați, legați cu sfori grosolane de năvod. Ea a fost alungată din casă și, sub amenințarea apei, caută să se apropie de oameni, să fie utilă satului:

„Nene Condrat, au să mă sfișie. M-au izgonit. M-a blestemat Vlase, că aș fi păcătoasă și aduc nenoroc. Mi-a aruncat patul și lucrurile în apa de pe ulița mare. Nu le-am mai găsit. Le-au luat crivățul și apa. Nu vreau să fiu singură. Vreau să fiu cu lumea“... Umilința Vicăi mulțumește pe Fenia, semn că pasiunile umane rămân intacte și în situațiile-limită.

Finalul acestei solide nuvele a fost socotit neconvingător, întrucât vrea să dea în chip artificial o idee despre *tăria* oamenilor (Lucian Raicu). N-am fi de aceeași părere. Apariția cîrdului de mistreți și familiaritatea cu care pescarii îi primesc („Uite-l, mă, pe Vasile! Mistrețul ăla bătrîn și chior pe care l-am întîlnit acum zece ani la plaurul de la Ghiolul Matîța. Îi dădeam să mănînce boabe de porumb din palmă. Sărea în sus de bucurie cînd simțea oameni pe aproape. El e, mă, că-i lipsește și un colț! Vasile, ce mai faci, măi Vasile? Să trăiești, mă, Chiorule, mă“), ca și hohotul de rîs care însoțește aceste observații dau o sugestie de eliberare de sub teroarea potopului și un indiciu de posibilă reazăzare a vieții în aceste locuri năpăstuite.

*Dropia* este o povestire aproape fantastică, totuși nu pe de-a-ntregul, pentru că, ezitînd un moment între explicația realistă a faptelor neobișnuite și cea de ordin fantastic, prozatorul alege în cele din urmă pe cea realistă. Un realism însă în care magicul, straniul intră și dispar firesc și pe neobservate. Decorul este acum stepa cu poezia sălbatică a ierburilor în care se scaldă în zori fetele și cu oamenii ei iuți, ascunși, *cu vorba în dungă*, ceremonioasă și ambiguă. Scenariul este acela al unei povestiri realiste, cu numeroase *semne*, însă care ne fac să părăsim, la lectură, deseori planul realului. E vorba de călătoria unui convoi *pe timp de noapte*, cînd oamenii *nu se văd la față*, la *dropie*, un loc, dacă înțelegem bine, bogat în finețuri. Miron, *străin* de locuri, povestește altui *străin* o întîmplare veche cu o *dropie*, *dropia* însemnînd două lucruri: pasărea sălbatică, greu de văzut și greu de vînat și, în același timp, nevasta unui țaran din împrejurimi, Paminode Dănilă. Pe această ambiguitate se ridică simbolul povestirii. Miron iubise o fată din satul lui și fata fusese luată de șiretul Paminode și de atunci nimeni n-o mai văzuse. Paminode este un om ascuns, sălbătic, are o casă apărută de garduri înalte și o poartă solidă pe care nimeni nu poate intra. Un vătășel, Dudulină, încercase să intre în curtea țaranului și nu zărise decît un lanț care se plimba și zăngănea singur pe sîrmă. Fapt sigur e că misterul și legenda înconjură neamul lui Dănilă și *dropia* pe care o ascunde de ochii lumii. Dar există ea cu adevărat? Miron încercase în tinerețe s-o vadă, dar

nu reușise să distingă printre femeile țepene din neamul lui Dănilă, scoase noaptea la cosit, pe fata pe care o căuta. O femeie aprigă, pricepută în vrăji, Victoria, consultată de Miron, se îndoise de existența *dropiei*: „fata pe care o caută omul ăsta crezi că este?”

Faptul că întâmplarea se petrecuse în trecut și multe din personajele ei pieriseră mărește nota de mister. Miron își amintea de ceva nesigur, iar cei care ar fi putut da lămuriri fie că au dispărut, fie că le umblă mîntea cu *basme*. *Dropia* lui Bănulescu este, în fond, un caz limpede de povestire cu un *cod* realist, spre a vorbi în limbajul structuraliștilor, și un *mesaj* fantastic. Realistic este mai întii cadrul, ca și refuzul aproape pragmatic de a accepta o justificare supranaturală a misterului. Fantasticul are mai multe învelișuri și se realizează prin concentrarea mai multor *semne* ce împing faptele spre un plan unde soluția realistă nu mai este satisfăcătoare. Planul secund al nuvelei se constituie din asemenea elemente rebele care stîrnesc îndoială față de soluțiile logice. Ideea însăși de călătorie este suspectă. *Voiajul* este folosit curent în literatura fantastică pentru că permite personajului să intre în universuri necunoscute și să descopere lucruri ce-l pot pune în dificultate. La Ștefan Bănulescu este vorba de o dublă călătorie: la *dropie* (o călătorie în prezent, suspendată înainte de a ajunge la capăt; o călătorie, în același timp, *spațială*, în cadrele realului) și o călătorie mai misterioasă decît cea dinainte, în trecut, în profunzimile amintirii. Dubla călătorie figurează, într-un anumit sens, dublul scenariu (realist și fantastic) al nuvelei. „Semnele” ajung la noi din ambele direcții. Personajul care se confesează (agentul dintre cele două planuri) este, să nu uităm, un *străin*, un intrus, altfel zis, care tulbură o realitate constituită, determinată. Cel ce primește confesiunea este, de asemenea, un străin, cu o identitate nedivulgată pînă la urmă. Povestirea (cele două *călătorii*) se desfășoară, apoi, sub protecția întinericului și cu complicitatea unei naturi *anapoda* (vorba există în text). Căci, în timp ce Miron narează eșecul lui de a vedea *dropia*, pămîntul scoate sunete ciudate, iarba *sună altfel*, ceva *ascuns*, neștiut, insolit se manifestă în cîmpie. Să detașăm acest pasaj din nuvelă:

„Am plecat să văd ce-i cu nevasta lui Paminode Dănilă, că Paminode-l chema pe Dănilă care o pețise. N-aveam cunoscători prin partea locului decît pe Petru Uraru, pindar pe mai multe hotare. Uraru se trăgea din neamul lui Dordoacă, iar nevastă-sa, Victoria, din neamul lui Pepene. Dar să mai tăcem puțin. Mi se pare că iar sună ceva anapoda pe cîmp.

Au ascultat amîndoi. Iarba suna altfel.

— Da, sună ceva ascuns, zice străinul.

Miron a ris cu hohote, dîndu-se pe spate și oprindu-și calul. A întins mîna, a prins frîul de la calul străinului și i l-a oprit și pe al lui.

— Ai zis bine, sună ceva ascuns. Trece pe furiș la dropie neamul lui Dănilă.“

Se poate deduce de aici tehnica lui Ștefan Bănuțescu bazată pe o subtilă alternanță de elemente reale și misterioase, cu o pauză, o *ezitare* între ele: este tocmai momentul în care fantasticul pătrunde în povestire, pentru a se retrage, apoi, în subteranele textului îndată ce personajul dă o explicație logică, liniștitoare (trecerea *pe furiș* a neamului lui Dănilă!). Faptul că explicația este dată de același Miron nu este fără importanță. Miron provoacă, prin povestirea lui, misterul și tot el îl risipește prin amănunte ce nu se pot, în fond, verifica. El strigă la neamul lui Dănilă, dar nimeni nu vede la față acel neam, cum nimeni nu poate spune ceva sigur despre existența *dropiei*. Explicațiile verosimile ale lui Miron nu fac, în fapt, decît să mărească echivocul în privința personajelor și să întretină o atmosferă de mister în jurul acestei călătorii cu o valoare, mai mult, de procesiune. Atmosfera este susținută și altfel: prin detalii privitoare la viața curioasă și la practicile de ordin magic ale oamenilor de la cîmpie. Acestea asediază, pur și simplu, povestirea realistă. Fuiera, un țaran căruia îi fugise nevasta din cauza secetei și a foamei, o caută cu calul peste tot și, negăsind-o, reapare în fiecare noapte în casa părăsită. În plopul din curtea casei lui au înflorit maci roșii la încheieturile crengilor. Un alt țaran, Corbu, vorbește totdeauna în versuri, mintea lui concepe muzical. Pe timpul unei ploii teribile vaca lui Dudulină aleargă numai pe picioarele dinapoi și se uită spre cer. Fetele din neamul lui Salcău se adună în ajunul Anului nou într-o odaie, lasă perdelele și, în cămăși albe pînă la pămînt, aruncă orz pe cărbunii aprinși de pe vatră. Cînd boabele încep să sară, fetele cîntă cu basmale galbene în mîna cîntecul de cămașa albă, apoi ridică perdelele și se uită la streșina numărînd țurturele de gheață. Un pîndar, Petre, ține socoteala hoțiilor din sat pe răboj și poate spune cu exactitate cînd vine rîndul unui neam să fure fin de la Pădurea Pietroiului. Cu nevasta acestuia, Victoria, Miron trăiește o aventură stranie. Este, în fond, a doua poveste fantastică inserată în scenariul realist al nuvelei. Nevasta pîndarului este o femeie frumoasă, și Miron, venit să caute *dropia*, petrece noaptea în casa femeii, în absența bărbatului. „Cînd s-a lăsat noaptea — zice el în stilul cere-

monios și decent al eroilor sadovenieni — împreună cu Victoria am aflat de-aproapă mirosul de pelin de sub pernă.“ Dimineața s-a trezit însă singur și în curte a dat peste o femeie care avea părul veșted, nasul ascuțit și gura pungă. A visat, Miron, sau faptele s-au petrecut în realitate? Întrebarea rămâne fără răspuns, personajul, din decență, din șiretenie, nu mai dă de data aceasta o justificare rațională. Dealtfel, singurul martor posibil, femeia, a murit, încît versiunea lui Miron nu mai poate fi nici întărită, nici contrazisă.

Nuvela este de o mare concizie epică, și critica, riscînd termenul de capodoperă, n-a exagerat de data aceasta. Construcția este perfectă, limba aspră, neînflorată, totuși inertă, pe alocuri, pentru a putea primi o terminologie magică și a tulbura, din cînd în cînd, înțelegerea clară și a muta lucrurile spre alt orizont. Inserția și dispariția fantasticului în cadrul unei povestiri realiste, fără să prindem de veste, constituie arta cea mai subtilă a prozatorului.

Cu o călătorie, și tot pe timp de noapte, începe și nuvela *Satul de lut*, din același ciclu (cu *Dropia*, *Masa cu oglinzi*) al cîmpiei. Cîneva caută satul F. și, în sat, un *om care nu mai este*. De la început nota stranie ne pune pe gînduri. Străinul intră în vorbă cu un individ bizar, un fost popă devenit cîntăreț pe la nunți. Împreună, întîlnesc un compozitor, un pictor, un turc bătrîn, Soleiman, cu o ceată de mîgari și un mînz alb. Bombardarea gării și a locurilor din preajmă produce victime și mărește impresia de haos. Cel ce venise în satul F. ca să se informeze privitor la moartea în război a unei rude intră în sat în urma unui car plin cu morți, printre ei persoana pe care o căutase. Atmosferă de război bine prinsă, fără risipă de vorbe.

*Masa cu oglinzi*, mai complicată din punctul de vedere al tehnicii epice, debutează tot cu o *intrare* (sau *sosire*) într-o localitate străină, încît, văzînd repetiția acestei situații, ne putem pune întrebarea dacă autorul nu a vrut să simbolizeze ceva, ideea, de pildă, a penetrației într-un univers necunoscut, a intruziei într-o structură stabilizată. Faptul că nuvela se încheie cu prezentarea unei revolte (o încercare, deci, de a sparge structura socială existentă) poate să lumineze înțelesul temei dinainte. La început orașul *nu se vede*, *nu se aude*. Caius, un tînăr născut în oraș, dar plecat de mult, încearcă să convingă pe alți călători că orașul există. Un articol dintr-un ziar vechi dă amănunte despre viața tîrgului și personalitățile lui: un om de afaceri, Bazacopol, autor în același timp de poeme avicole, un căpitan de port care face sculptură, un negustor mărunt, Ion Popescu, care ține *masa cu oglinzi* — o mică prăvălioară de

oglinzi aranjate ingenios. Oglinzile dau alte dimensiuni și alte proporții lucrurilor, ceea ce vrea să spună că oamenii din această așezare pierdută în cîmpie trăiesc sub puterea unei iluzii, aspiră la ceva ce întrece puterile lor: căpitanul aspiră să facă sculptură monumentală, omul de afaceri să devină poet etc. Nuvela nu merge în această direcție, ci vrea să dea o idee despre zguduirile sociale care ajung și în acest oraș înecat în cîmpie. Partea cea mai interesantă este aceea pe care o desprindem dintr-un *memorial de amiază*, jurnalul unui mărunț funcționar bolnav de ftizie. Este aici concentrat un posibil roman al tîrgului unde se lîncezește. Obsesia indivizilor este să nu fie atinși de evenimente, să rămînă în afara istoriei. Colegul Vasilescu are și preocupări spirituale („în definitiv, domnilor, ce este adevărul?”), însă viața spiritului nu ține mult și conversația ia alt curs. După masă orașul adoarme, oamenii terorizați de căldură se ascund în case. O sugestie de civilizație precară, de inerție cotropitoare. Și totuși istoria nu ocolește orașul, și Ștefan Bănulescu înfățișează (mai puțin inspirat decît pînă acum) o răzmeriță. Descrierea atmosferei orașului de provincie este însă remarcabilă și, prin aerul de ingenuitate și umilință al personajelor, amintește de nuvelistica lui Cehov. Aici, ca și acolo, este vorba de un tînr care vrea să dovedească ceva de care ceilalți se îndoiesc. Expresia „căutați orașul” rezumă tema lui. Dealtfel, trebuie spus că obiectul povestirilor lui Ștefan Bănulescu este totdeauna ascuns. Personajele sale caută mereu ceva ce scapă privirii și înțelegerii imediate. Moldovenii infometaji din *Masa cu oglinzi* caută și ei orașul care nu e și de existența căruia, în fond, se îndoiesc, ca și ceilalți. Singur Caius crede, și izbucnirea lui: „Domnilor, se vede orașul! Uite-l! L-am găsit”, anunță o sentință a istoriei: orașul există, cu adevărat, evenimentele nu-l vor ocoli, iluzia că el poate sta apărat de cîmpie, în afara istoriei, se va destrăma. Caius, cel mai neînsemnat și mai neluat în seamă dintre călători, este, nu mai începe vorbă, un simbol al timpului care *descoperă și marchează*.

\*

Nota magică, incantatorie se simte de la început în *Cîntece de cîmpie* (1968). Deși versurile sînt neverosimil de simple:

„Ioane, Ioane,  
Gheorghe, Andrei și Miroane,  
Cum te mai duci, tu, străine,  
Nu te uiți la vremea mea,  
Ai lăsat-o și pe-a ta,



Și te duci pe Dunăre,  
Pe scîndură, bulgăre,  
Îngrași apa și valul,  
În urma ta crește malul“,

în spatele cuvintelor bănuim viața fantomatică a simbolurilor. Ca în descîntece, esențiale sînt aici nu cuvintele — comune, inteligibile — ci legăturile tainice dintre ele, ceea ce ascund: realitatea magică, lumea altei existențe, invocată să se întrupeze.

Ce e folcloric în aceste *Cîntece de cîmpie*? Aerul lor impersonal, de vechime spirituală, paradoxala simplitate a versurilor. Cîntecele par și sînt în realitate niște bocete spiritualizate, niște false descîntece făcute de cineva care nu mai crede în forța magică a formulilor, dar care vrea să ajungă prin ele la o realitate spirituală veche, amenințată de timp. Ele gravitează în jurul ideii de moarte, și în expresia foarte personală simțim subiectivitatea încărcată a poetului. Dar el gîndește în tipare folclorice. Notele intime pier în apele cîntecului pentru a reapărea, la sfîrșit, într-un simbol ce ne tulbură. Existența e o pășire pe un cîmp de nisip; vîntul șterge urmele, și cel ce privește înapoi descoperă o lume străină și pustie. Drumul e fără întoarcere, individul se află pe sine, în altă vîrstă, un străin:

„Urmele zboară la nori  
După cîrdele de ciori  
Caut unde-am fost și plec  
Și pe lingă mine trec.  
Frică mi-e și mi-e rușine  
Am să mă lovesc de mine  
Ziua, în amiaza mare  
Pe cîmpul întins de soare  
Dar eu trec mereu și vin  
Ca pe lingă om străin.“

Revine în toate poemele imaginea umbrei, a bătrîneții, a miriștii carbonizate, a nopții ce acoperă totul, a călătoriei fatale. O boală ciudată intră în lucruri, apele cresc pînă la brîu, prispele intră în pămînt, gîrla *cere om*, casele se surpă, ziua se prăbușește în noapte, o sugestie, într-un cuvînt, fantastică a morții. Linia despărțitoare dintre lumi dispare:

„Mă salt din oasele toate  
Și calc între ziua și noapte  
Îmi trec umbra pe lună

Și-i lasă pe frunte țărină.  
Până la ziua albă  
Îmi răsar stelele între barbă și iarbă.“

Cerul năpădit de ierburi s-a mai arătat în poezie, Dumnezeu sădit și transformat în trunchiuri de salcîm, pentru a ocroti bătrînețea, mai puțin. Ștefan Bănulescu contopește miturile (*Cîntec de dimineață*) și introduce în iconografia creștină viziuni păgîne. Dumnezeu zidit în trunchiul salcîmului amintește, pe de parte, de *Meșterul Manole*.

Niște fermecătoare poeme fantastice sînt *Cocoșul* și *Dropia*, primul un simbol al soarelui, cel de al doilea un desen cante-miresc: șarpe cu cap de vultur, cu piept și sfîrcuri de față, cu plete galbene și luciri verzi, vielene în ochi. Ca în povestirea cu același titlu, *Dropia* e duhul amăgitor al cîmpului, simbolul, în fapt, al unei lumi pe care timpul a împins-o spre o limită fabuloasă, o lume ce apare și dispare, învie și moare, o dată sau de patru ori, ca în *Andrei Mortu*. A cincea oară ea învie în aceste cîntece „spuse pe neștiute“: în ele intră, în forma lirică cea mai pură, credințele în strigoi și vrăji, eresurile, practicile magice, într-un cuvînt, o spiritualitate mitică în marginea căreia Ștefan Bănulescu meditează cu gravitate, fantazînd.

Cîntecele, intuind materia în elementaritatea ei, au un limbaj neted, purificat de abstracțiuni. Apa, focul (soarele, vara toridă a Bărăganului), pămîntul, salcia, salcîmul, adică lumea vegetală, sînt elemente primordiale, în care poezia se topește, vorba cuiva, pînă la miracol.

În stilul vechi moralistic, ironic și reflexiv (stilul *fiziologilor*!) sînt compuse *Scrisorile provinciale* (1976), fixate, estetic, într-un spațiu indecis: eseul, pseudoreportajul (ficțiunea care își caută realitatea!) și narațiunea propriu-zisă. Formulă deschisă, mobilă, cu „introduceri ocolite“ și digresiuni interioare care, în loc să lămurească, aproximează obiectul. Tehnică subtilă, dată pe față într-un paragraf al cărții. „Păcatul meu este că nu știu să povestesc lucruri exacte, raportate strict la metrul pătrat, nu mă atrage decît partea nevizibilă a lucrurilor întîmplate, și pe acestea pornesc mereu să le spun pe scurt și, dacă par banale, vina nu poate fi decît a mea, fiindcă, altfel, eu le-am socotit hotărîtoare, din moment ce mi-au rămas în minte și continuu să îndrăznesc să le spun altora.“

Păcatul impreciziei este însă virtutea acestei literaturi lente, programatic anacronică. „Scuza“ față de cititor intră în protocol, umilința este fereastra prin care pătrunde ironia povestitorului.

Faptul că naratorul este un *provincial* nu cred să aibă vreo însemnătate, nu alta, în orice caz, decât aceea pe care o știm: convenția *străinului* care, intrînd în alt univers moral și afectînd nepriceperea, barbaria propriilor moravuri, judecă asupra moravurilor altora. Provincialul lui Ștefan Bănulescu are și nu are acest complex (fabricat), el relatează întîmplări din urbea lui și, cel dintîi, se îndoiește de realitatea lor: „toate acestea sînt false. Nu s-a întîmplat nimic din toate astea.“ El creează un personaj (pe sine), o situație epică, apoi pune în fața lor un semn de întrebare. Trăiește, cu alte vorbe, o criză de identitate, cum sugerează și două excelente narațiuni (*Un viscol de altădată* și *Un alt colonel Chabert*), cele mai importante din volum. O criză a propriei identități și o imposibilitate de stăpînire (identificare) a obiectului literar. Sentiment modern, viziune acut relativistă, ingenios introduse într-un *discurs* vechi ca stil, nou, actual ca problematică. Există două personaje fictive (*naratorul* — cel ce trimite scrisorile, un moralist care face fără să știe proză, și *autorul*, — cel ce primește epistolele și le judecă) și alt rînd de personaje care trăiesc în relatările celor dintîi. Distanța dintre narator și autor este mică și neesențială. De la un punct ei se identifică în simbolul, dealtfel vizibil, al „pîrlitului de nuvelist“ care se ține de pulpana scriitorilor vechi și perseverează într-un gen ignorat de contemporani.

Cu această figurație, *Scrisorile* vorbesc despre temele curente ale eseisticii actuale: critica literară, gloria artistică, frivolitatea modernă, despre *stilul plîns* și *stilul confuz*, amestecînd viața cu literatura. Un profesor cade în transă mistică explicînd *teoria capodoperei a d-lui Mihail Dragomirescu* și, relatînd cazul, naratorul sugerează posibilitatea unui sublim în ridicol. *Monologul capodoperei* este comparat cu *Monologul lui Hamlet* și, spirit fin, prozatorul nu îngroașă prea mult caricatura. În comedia atroce a automatismelor verbale există o notă de inefabil.

Scopul acestor mici eseuri morale este să deseneze o mentalitate și o psihologie pornind de la o idee generală. Noțiunea de *inefabil* duce, prin explicitare, la un portret moral (abstrasul, himericul provincial), apoi portretul mai este o dată tremurat pentru a sugera inconsistența, vidul interior. Teoria identității („ideea-Chabert“), scoasă din proza lui Balzac, dă naștere la o narațiune fantastică în stilul lui Mircea Eliade din *La țigănci* și *Douăsprezece mii de capete de vite*. Povestirea este anticipată de o discuție în jurul unui model literar, după care urmează momentul ilustrativ („iată cum a fost“), mai amplu și mai interesant decât cel dintîi. În *Dropia*, fantasticul reieșea din modifi-

carea (ambiguitatea) perspectivei spațiale, în *Un alt colonel Chabert* și *Un viscol de altădată* fantasticul apare în golul ce se deschide între două planuri temporale.

Însă proza fantastică a lui Bănulescu nu trădează spiritul moralist al cărții, nu renunță la studiul psihologiei. Tema identificării este dublată de o temă a inconsistenței morale. Un mărunt slujbaş, obișnuit să facă totul în casă și să dispară oportun din calea celorlalți („un om lipsă“), descoperă într-o zi că trăiește, la propriu, nu numai la figurat, într-o lume necunoscută. Are în buzunar o cheie pe care n-o folosește, iar când, din capriciu, încearcă să descuie singur ușa casei sale, constată că cheia nu se potrivește. Privind de jos terasa apartamentului, observă un individ necunoscut și, alături de el, pe doamna Serafis, care murise demult (scenă din literatura de groază!). Plecat în deplasare mai mult timp, are surpriza la întoarcere să descopere că familia lui dispăruse. El însuși pare tuturor un necunoscut. Harnicul, docilul funcționar a devenit un mizerabil colonel Chabert și cel dinții care se resemnează în noua identitate este chiar el: „Iertați-mă... s-a bilbit omul cu cheia universală — nu stă aici domn... nu e aici casa Chabert?», sau cam așa ceva a întrebat el. Doamna Serafis, revenindu-și puțin, a răspuns: «Vai, domnule, cât m-ați speriat! Nu e aici casa... S-au mutat de aproape o lună. Acum locuiesc eu la adresa asta. A venit și o telegramă, dar...» Chabertul nostru s-a înclinat, «... regret, doamnă, neplăcutul incident», a coborât liniștit scările și ajuns în stradă, fără să vrea, și-a aruncat pentru ultima oară privirile spre fosta lui terasă. Acolo, doamna Serafis potrivea niște cupe cu flori albe pe bordura grilajului, iar o altă femeie, de la etajul unei clădiri apropiate, a întrebat-o «cine era omul care...» «era...» și doamna Serafis i-a răspuns celeilalte cine era omul. Iar cealaltă a remarcat fără chef, în timp ce închidea fereastra: «A, el era, care și-a abandonat familia sau cam așa ceva. Și cu el, și fără el, ai lui... Parcă ar fi mort. Mai bine l-ar da în judecată, să se termine odată cu el».

Prozatorul mai aduce un caz de pierdere a identității, dar în alt sens: ascunderea, fuga de propria identitate. Procedul a fost folosit de alții într-o serie de povestiri în care scenariul inițiativ este mai pregnant. Bănulescu îl reia, dându-i alt sens, în *Cartea milionarului*. Dealtfel, câteva personaje, simboluri, întâmplări, referiri la o geografie spirituală specifică (*Insula cailor*, *Topometristul*, *Metopolis*, *Cetea de lână*, croitorul Polidor din *Omnibuzul lui Bismarck* etc.) reapar în roman.

*Scrisorile provinciale* anticipează *Cartea milionarului*, făcând trecerea de la proza de tip arhetipal (*Iarna bărbaților*) la o proză

realist-livrescă. Unele scrieri sînt mai vechi (*Haimanalele Ploiești — Mizil — București, Realitatea în căutarea ficțiunii*) și în ele vorbește direct autorul. Stilul este și aici ironic, discret. Reportajul întoarce, în fapt, pe dos relația cunoscută dintre tip (personaj) și prototip. Zacharia Antinescu iese spectaculos, în viziunea lui Bănulescu, din caricatură caragialiană, retorica sa are o notă de inefabil. Meditațiile de Anul nou ating, prin patetismul, naivitatea și grotescul lor total, sublimul. Nu este vorba de obișnuita reabilitare a unei tipologii, ci de privirea din interior a caricaturii, de latura profund omenească a ridicolului. Vanitatea văzută ca o suferință, impostura ca o dramatică aventură. Reportajul (reconstituirea) este pe cale să transforme jocul verbal în studiu psihologic: studiul unei psihologii compromise, observarea unei tipologii calomniate.

Dar să ne întoarcem la tema identității, văzută în *Scrisori provinciale* din direcția literaturii. Prozatorul face încă o dată dovada că viața imită literatura, lectura poate fi o sursă a ficțiunii epice. Bănulescu se îndepărtează și aici de scriitorii vechi pentru care relația viață—artă este, în ordinea citată, sacră. În narațiunea *Un viscol de altădată* el pleacă de la o metaforă comună pentru a ajunge, printr-o ingenioasă substituie, la o proză aproape inițiativă. Modelul este tot Mircea Eliade, cu deosebirea că tehnica hierofaniilor este simplificată, iar disonanța dintre planurile temporale nu mai are în spatele ei o justificare magică. Faptele rămîn în zona verosimilului, dar în două registre diferite. Naratorul (personajul povestirii) primește luni, la orele șase fără zece precis, pe o vreme de viscol cumplit, vizita unui necunoscut care se dă drept fratele său mai mic. Deschidere cunoscută în literatura fantastică: penetrația unui străin într-un univers normal de viață. Prima violentare a normalității, prima discordanță între planurile temporale: „Cum să fii fratele meu mai mic? Fratele meu mai mic abia a ieșit adineauri din odaie, s-a dus să aducă de afară din curte un braț de lemne, într-adevăr a ieșit cu o șubă ca asta pe umeri, dar tu nu ești fratele meu mai mic». «Ba da. Eu sînt fratele tău mai mic, am ieșit din odaia asta pe ușă ca să aduc de afară din curte un braț de lemne, dar n-am ieșit adineauri cum spui, ci luni după-amiază, cînd abia începuse viscolul». «Ei drace — i-am zis — și acum nu e luni după-amiază!». «Nu. E vineri în zori — mi-a răspuns străinul, care încă mi se părea că e străin și că mi se dă drept frate în mod necuvenit — e vineri în zori — a repetat el — am ieșit într-adevăr luni după-amiază pe ușă, dar în loc să mă duc spre stiva de lemne din curte, auzind în stradă niște tropote curioase amestecate cu voci

de femei și de bărbați, m-am îndreptat spre stradă, m-am luat după tropote, am rătăcit, ce a urmat și ce a fost e greu și mie rușine să-ți spun, în sfârșit, iată-mă din nou acasă, deși abia am putut veni înapoi, abia azi, vineri în zori.»

Scenariul se complică de aici înainte într-un sens previzibil: ieșit din casă să aducă lemne, naratorul (personajul care reprezintă și apără ordinea normalității) află, la întoarcere, pe *fratele mai mare* în locul *fratelui mai mic*, plecat să caute pe cel dispărut mai multe zile. O nouă substituție și o răsturnare imperceptibilă a cronologiei reale: de la o ieșire la alta trecuseră, în fapt, câteva zile, timpul începe să-și schimbe ritmul și, odată cu el, se schimbă și relațiile dintre lucruri. Întrebarea finală: „Și acum ce zi poate fi?” rămâne fără răspuns. Neștiința ocrotește aici fantasticul.

Faptul că Ștefan Bănulescu trece de la nuvelă la roman, urmînd astfel drumul prozatorilor din generația sa, era oarecum previzibil: multe din narațiunile incluse în volumul *Iarna bărbaților* concentrează materia unor romane, și printre ele sînt chiar câteva (*Masa cu oglinzi*) care lasă impresia unor fragmente dintr-o cronică romanească întinsă. Studiul psihologiei provinciale pare a preocupa în chip special pe prozator. Romanul de acum (*Cartea milionarului*, Ed. „Eminescu”, 1977) face parte dintr-o serie de patru cărți care, dacă judecăm după prima, intenționează să fie cronică amplă a unui ținut imaginar. Ștefan Bănulescu ambiționează să fie, după exemplul unui cunoscut scriitor american, unicul lui proprietar. Ambiție veche și frumoasă, să sperăm că prozatorul va avea energia și voința s-o ducă pînă la capăt. Scriitorul român proiectează, de regulă, construcții epice grandioase și, tot de regulă, le abandonează dintr-o pricină sau alta. Sadoveanu este singurul, deocamdată, care și-a scris pînă la sfârșit opera. Cei mai mulți s-au mulțumit să publice doar cărți (fragmente) dintr-o epopee neterminată. *Cartea de la Metopolis*, prima secvență, este cronică meticuloasă a unei lumi imaginare și, indiferent de ceea ce va scrie mai departe autorul, cronică este de o frapantă originalitate. Ea compune o lume mitică, păstrînd toate aparențele realității. *Metopolisul* este simbolul unei civilizații în asfințit (*civilizația pietrelor*), în vecinătatea și concurența unui alt ținut mai vital (*Dicomesia*) și al unei civilizații în expansiune (*civilizația cailor*). La întîlnirea dintre ele, agonizează un tîrg mizerabil ce stă pe o comoară neștiută: marmura roșie. Ținutul imaginar al lui Bănulescu mai cuprinde: *Cetatea de lîndă*, *Insula Cailor*, *Orașul Mavrocordat* și, deocamdată prin referințe indirecte

te, geografia fabuloasă a *Dicomesiei*. Fiind vorba de un mare fluviu, de bălți și de insule populate de cai, de crescători de oi și de negustori de lână, de comersanți mărunți și de societăți mixte, de pețitul fetelor prin răpire din fuga cailor și de alte obiceiuri crude și colorate, gândul ne duce spre geografia reală a bălții dunărene. Metopolisul poate fi Călărașiul sau oricare alt oraș din partea inferioară a fluviului. Faptul nu are, dealtfel, nici o însemnătate. Însemnătate are doar forța epică a descrierii și, din acest punct de vedere, Metopolisul lui Bănulescu este un spațiu real (prin autenticitatea literară) și ireal, totodată, prin mișcarea înceată a vieții. Stilul epic contribuie, negreșit, la crearea acestei atmosfere de irealitate în realitate. „O poveste foarte întortocheată“, zice Milionarul (naratorul) despre una din sutele de întâmplări stranii care străbat acest spațiu crepuscular. Este, voit, stilul romanului: stil leneș, aluziv, ceremonios, într-o cronologie ruptă, *stilul amânării* (am zice). Știm de la marele Mateiu că o poveste, ca să fie frumoasă, trebuie ocrotită, ocrotindu-i, în primul rînd, misterul. În *Cartea milionarului* această tehnică este generalizată. Adevărul despre personaje și întâmplările din primele pagini îl aflăm abia (și atunci numai pe jumătate) la sfîrșitul romanului. Un exemplu: Iapa-Roșie, o femeie teribilă, venită din Maramureș, negustoreasă aprigă, cu o istorie obscură în spațe. Istoria se lămurește (și se nelămurește) mult mai tîrziu: comersanta posesivă era, în fapt, din Metopolis, crescuse în aurăria unei alte femei ciudate, Fibula, și avusese o carieră erotică scandaloasă. Cu simțurile potolite, ea revine la Metopolis și se dedică, alături de un fost pușcăriaș, Glad, comerțului cu lumînări din seu de oaie. Istoria precede, aici, preistoria personajului.

Tehnică, încă o dată, complicată, cu efectul de a potoli ritmurile povestirii și de a estompa dramatismul faptelor. Cartea este scrisă, cu toate acestea, la persoana întii, lucru rar într-un roman a cărui acțiune se petrece într-un timp indeterminat și într-un ținut apropiat de mituri. Ea începe prin pătrunderea unui necunoscut (numit mai tîrziu generalul Glad), însoțit de o roată de car, în muribundul Metopolis. Deschidere neobișnuită pentru un roman ce se pregătește, în fapt, să facă nu istoria propriu-zis a necunoscutului individ, ci istoria unui oraș. Ascensiunea socială a lui Glad reprezintă, ca și aceea a femeii cu care se însoțește, Iapa-Roșie, un fir secundar. Însă un fir simbolic, pentru că într-o localitate uitată de istorie și o lume ce se pregătește să moară, pătrund niște energii tinere, balzaciene. Nu este fără semnificație faptul că același individ cu înfățișare mizerabilă la începutul cărții, Glad, acaparează Metopolisul și-i cercetează, cu înverșunare,

măruntaiele pentru a da de firul comorii ascunse. O primă sugestie a cărții lui Bănulescu: ținutul acesta îmbătrinit este asaltat de peste tot de energii acaparatoare. Glad, Iapa-Roșie, W.W. Bazacopol, Havaet reprezintă lumea nouă, lumea banului, care se pregătește să înghită și să distrugă o lume veche. Iar atunci când nu reușește (cazul lui Havaet) încearcă să i se substituie.

Extraordinar de fină în *Cartea milionarului* sugestia acestei deposedări! Însă pină să ajungem la înțelegerea ei, dăm peste un număr de istorii (întimplări) reale sau închipuite, care însingură acest spațiu mitic. Este greu de detașat una dintre ele, toate la un loc dau impresia, repet, de lume cu singele încetinit, lume de Bizanț, într-un asfințit fără glorie. Amănuntul că bogăția ei se află în subsolul orașului poate să fie sugestiv. Forța și slăbiciunea acestei umanități peștrițe, obosite, stau în marea ei vechime, cu alte vorbe: în substratul ei mitic. Pe acesta vor să-l cumpere niște indivizi de extracție mai nouă, ca Havaet sau Bazacopol, odată cu acapararea bogățiilor reale ale subsolului. Există în *Cartea de la Metopolis* o scenă de-a dreptul gogoliană: aceea în care niște negustori întreprinzători cumpără gospodăriile vechi de pe dealul lui Feisal, cumpărând totodată și sufletele ce le locuiesc. „Negotul de ani“ este prosper, bătrinele mor repede și negustorii de lină ajung proprietarii unor așezări ce ascund bogății fabuloase.

În această atmosferă de timp stîrvit asupra căruia se reped energii lacome se prefigurează o tipologie de o remarcabilă originalitate. Legea ei este bizareria și misterul. Viața curge dincolo de perdeaua groasă a tainei. Cronică faptelor trece totdeauna prin povestire, iar povestirea modifică și îndepărtează. Romanul lui Bănulescu se petrece la un timp trecut nîncheiat sau la un viitor al trecutului. Personajul numit *Milionarul*, din pricina imaginației lui febrile, povestește ce știe și, mai ales, ceea ce aude. Și nu atît faptele, cît legendele lor. Cînd, în fine, în narațiune pătrunde un martor direct al evenimentelor (generalul Marosin), atunci unele fire ale narațiunii se dezleagă, dar nu în totalitate, pentru că martorul aparține și el acestei lumi curioase care se travește mereu prin legendă. Legenda începe cu schimbarea numelor. Nici un individ din Metopolis nu-și poartă numele propriu. El primește o poreclă, și porecla (zice Milionarul, cronicarul Metopolisului) innobilează un destin. Ca să se numească generalul Glad, pușcăriașul din nordul țării așteaptă cîteva luni și lucrează ca un disperat, noaptea, la iazurile generalului Marosin, pină își cumpără un costum vechi de militar. Un copil zănatic trăiește pe In-



sula Cailor și i se atribuie titlul de rege al nenorociților (*Constantin Pierdutul I-ul*). Iapa-Roșie este, în intenția prozatorului, un geniu al femeii analfabete de tip bizantin, adică ascuns, subtil, înșelător. Oribila poreclă îi vine de la părul roșcat și de la izbucnirea nebună a simțurilor ei, în tinerețe. Un bizantinolog reputat, Filip Lăscăreanu, devine, în limbajul mitizant al metopolisienilor și al dicomesienilor, *Teologul, Umilitul*. Banalul Emil Ionescu și al adaugă singur numele de Havaet, apoi de Lăscăreanu și, cu intenții subversive, de Emil Umilitul, voind, astfel, să-și asume un mare mit.

Toate personajele lui Bănulescu dau impresia că se mișcă în alt timp (timp imaginar) trăind sub o onomastică de împrumut. Mitizarea începe printr-o mistificare. Metopolisienii au origini obscure și sînge amestecat. Armeanul Aram Telguran, proprietarul unei cafenele pustii, se trage din neamul biblic al lui Ham, cel care iscodește sufletele oamenilor. Întîlnind pe tînăra Iapa-Roșie, își ridică mîinile spre cer și zice cu glas profetic: „O, Doamne, ce împărăteasă a venit pe gheață în fața cafenelei nfericitului Aram Telguran, care n-a mai văzut o împărăteasă atît de înaltă și de sprintenă în viața lui de armean, încă dinainte de Christos, de pe timpul lui Seleucos I Înțeleptul. Aburul nărilor ei de căprioară se face zăpadă în jur, așa cum herminele se nasc din răsuflarea caldă prin ierni a lacurilor armenesti Van și Sevan. Mă închinție, împărăteasă de purpură, vino spre mine sau îngăduie-mi să cobor eu spre tine, ca să mă simt cum mă înalț smerindu-mă și înălțîndu-mă odată cu tine, să nu-ți ajung decît la boturile ghetelor tale de soare și să le sărut umilit, așa cum sărut pulberea pe care calc de cînd m-am născut.“

Nebunia biblică a lui Aram nu este singulară. În *Cartea de la Metopolis* indivizii au două vieți, între care cea profundă este mereu ascunsă. Ea este cunoscută doar printr-un șir de istorii fabuloase. Fibula Serafis este proprietara unui atelier de aurărie, după ce a încercat alte meserii, cît se poate de burgheze. Femeia care transformă monedele vechi în banale obiecte decorative este însă o intelectuală subtilă, trecută prin marile universități ale Europei. Nepoată a marelui bizantinolog Filip Lăscăreanu-Umilitul, ea exercită, la Metopolis, o profesiune de neînțeles pentru condiția ei spirituală: distruge inestimabilele monede, semnele unei vechi civilizații. Fibula vrea, altfel zis, să degradeze semnele istoriei, să îndepărteze din preajma ei emblemele. Fibula are, ca femeie, o viață secretă teribilă. Ea a iubit pe generalul Marosin (martorul unei lumi ce se stinge), a conceput, apoi, cu un norvegian, și fructul acestei aventuri se cheamă Iceberga, numită astfel din

cauza disprețului ei față de bărbați. Aceeași Fibula a trăit la Viena în casa unchiului ei, Umilitul, și unchiul are pentru ea o pasiune constantă. Însă nepoata, prin meseria pe care o exercită, distruge, ridiculizează știința savantului. De unde vine atîta înverșunare la o femeie, totuși, cultivată? Romancierul nu spune. Secretul prozei lui Bănulescu este să nu expliciteze actele eroilor. „Aburul de poveste sacră“ plutește nu numai deasupra acestei geografii imaginare, scoase doar pe jumătate dintr-o istorie pierdută, ci și peste faptele interioare ale indivizilor.

Un caz de mit decăzut și reinitizat sugerează personajul (absent din carte) Filip-Umilitul. Figură simbolică, de învățat ieșit din spațiul dicomesian (spațiul cîmpiei eterne) revendicat de mai multe cetăți. Reîntors la bătrînețe în cîmpia Dicomeseiei, unde se născuse, teologul este răpit, sechestrat, iarăși răpit, pînă ce i se pierde urma. Metopolisienii, locuitorii din orașul Mavrocordat, oamenii din cîmpie se bat pentru a pune mîna pe acest bătrîn neputincios. Lupta este, desigur, simbolică. Metopolisienii, oameni de adunătură, în majoritate străini, vor să-și însușească o spiritualitate locală și să se substituie, astfel, unei civilizații mai vechi și mai viguroase. Formele și adîncimea acestei bătălii le vom cunoaște, probabil, în cărțile ulterioare. Încă de pe acum putem însă observa că simpatia prozatorului merge spre oamenii și miturile cîmpiei. Dicomesenii au un cod moral, ei formează „osul țării“. Cînd Emil Havaet vrea să ia locul lui Filip-Umilitul, retrăgîndu-se din afaceri și trăind ca un învățat în lumea cărților, apare un dicomesian, Ștefan, nepotul adevărat al Teologului, și destramă legenda pe cale să se formeze: „Ce faceți aici, nenorociților“, strigă el, nemulțumit că oamenii unei istorii recente vor să pună mîna pe o spiritualitate veche.

*Cartea milionarului* se organizează, astfel, în subtext într-o parabolă a civilizațiilor ce se confruntă în această zonă geografică. Faptele narate de ea se prelungesc în mit, existența trece în utopie (utopie livrescă), istoria își pierde determinările reale. Unele aspecte (cum este acela despre viața cailor părăsiți în insulă și invazia lor asupra Metopolisului!) sînt pur fantastice și, povestite în chipul celui mai riguros realism, tulbură și din această direcție atmosfera stilistică a cărții. Stil, încă o dată, încet, elaborat, stil stins, „artificial“ (artistic), frumos, menit să întîrzie mișcarea epică și să împingă faptele în acel inexistent viitor al trecutului. Celui ce acceptă acest limbaj epic, experiența lui Ștefan Bănulescu îi pare esențială; el a scris un roman puternic, un roman mitic, de o remarcabilă originalitate.

## D. R. POPESCU

Formula literară a lui D.R. Popescu asociază, de regulă, trei elemente: *gustul pentru mister și spectaculos, o intrigă bogată și, instalat în inima notației realiste, poeticul*, manifestat în preferința pentru simboluri. Acestea din urmă sînt variate și acoperă un spațiu vast de viață, unde e vorba mereu de crime, iubiri tragice, călătorii bogate în evenimente, personaje ciudate, chiar diabolice, animale malefice etc. Într-o pagină de D.R. Popescu se concentrează toate nuanțele pe care existența obișnuită le poate cuprinde, de la asasinat la poezia naturii, antrenînd un număr impresionant de istorii pe care memoria naratorilor (sînt totdeauna mai mulți naratori în cărțile sale), le dilată, modificîndu-le înțelesul ori de cite ori sînt reluate. Viața apare astfel ca o poveste confuză, neîncheiată, constituită dintr-un amalgam de fapte, bune și rele, urite și frumoase, verosimile și neverosimile, care se agresează reciproc și se *îngăduie* cu dificultate. Înfățișînd-o, prozatorul nu intenționează s-o ordoneze și s-o judece *more geometrico*. La sfîrșitul cărții, istoriile sînt tot atît de tulburi, contradictorii, iar cititorul este silit să caute el însuși un sens și să dea o soluție.

Ideea că scriitorul nu trebuie să introducă în operă o realitate gata făcută, o viață dinainte hotărîită e foarte modernă. Realistul mai vechi prezenta o lume deja explorată, *digerată* (zice cineva ironic) și oferită spre consumare publicului printr-o *scriitură* frumoasă. El cunoaște încheierea dramei și știe dinainte ce vor face destinele pe care le-a adoptat pentru o vreme: le dă drumul în lume ca învingători sau îi va pierde din vedere la o cotitură a narațiunii. Neprevăzutul, surpriza, răsturnarea spectaculoasă a vieții personajelor astfel elaborate sînt dinainte calculate, spre uimirea cititorului, care are iluzia că asistă la o istorie desfă-

șurată sub ochii lui. Se creează, astfel, *iluzia simultaneității*, și lectorul are naivitatea (frumoasa naivitate) să creadă în ea.

Prozatorul mai nou nu mai vrea să cultive această iluzie și, luându-și un colaborator prețios (același lector îngăduitor), analizează o lume despre care nu știe încă nimic, o lume subiectivă, în *curs* de constituire. El nu dă *iluzia simultaneității* (falseisimultaneități), *se situează chiar în simultaneitate*, acceptă riscul lucrului necunoscut și renunță la orgoliul de a se înfățișa dinaintea cititorului ca un creator atâteștiutor, ci doar ca un umil căutător de adevăr într-o lume de relativități. Un roman, spune Robert Pinget în niște inteligente *Pseudoprincipii de estetică*, este „un amalgame d'histoires qui s'enchevêtrent et dont à première vue ressort une manière de *vérité moyenne* que le lecteur localise mal mais qui ne le dérouté pas trop, car elle s'énonce en termes simples et selon les thèmes familiers que j'ai dits. L'esprit s'accroche involontairement à quelques mots-clefs, tels forêt, maison, larcin, meurtre, viol, fuite, promenade et caetera, ne se doutant pas que je le mène ailleurs par le truchement justement de cette simplicité qui normalement conduit à reconnaître des situations déjà connues de lui. Ce lecteur peut donc très bien «marcher», pourvu qu'il ne soit pas trop exigeant sur la vraisemblance...”

Fără să împingă lucrurile pînă la acest punct, D.R. Popescu a deprins din proza modernă gustul de a relativiza adevărurile narațiunii, și *istoriile* sale, debitate repede, într-un stil colorat și împleticit, vorbesc în chip firesc de întîmplări nefirești și de indivizi ce trăiesc normal în bizarerie. Un personaj (*F*, 1969) stă în vârful unui plop, ține într-o mîină o umbrelă neagră, în alta receptorul unui telefon și spionează satul, zi și noapte. Un altul, profesor de desen, disprețuind formele civilizației, umblă desculț și dă bună ziua vacilor, vaca fiind un animal sfînt. Noe, lemnar și psihanalist al satului, construiește o corabie încăpătoare și așteaptă încrezător potopul. O femeie teribilă, Ileana, se împreună pe acoperișuri. Ică, tatăl ei, președintele machiavelic al satului, fost actor de circ, are un picior de lemn și un ochi de sticlă; un țăran alcoolice umblă cu o capră după el, iar cînd capra dă semne de nestatornicie, o ucide etc. Astfel de fapte se petrec într-un cadru firesc de viață și nu degradează substanța realistă a narațiunii, deși liniile ei se deplasează adesea și, ca în literatura fantastică, apare sentimentul de *ruptură* în coerența structurii.

Romanul *F* cuprinde, în fapt, trei nuvele legate între ele printr-un personaj comun, Tică, tipul confidentului justițiar. Prima (*Ninge la Ierusalim*) este mai degrabă fantastică, compusă în genul prozei lui Mircea Eliade. Un antrenor de fotbal călătorește

*noaptea* pe o vreme rea cu mașina și, în timp ce își amintește de un *vis* urit, aude un *miorlăit* suspect. Apare și o *babă* înfășurată într-o gubă maramureșeană și însoțită de o pisică. Baba e moartă sau a fost omorâtă, din neatenție, de antrenor? În orice caz, el o urcă în mașină, apoi, cum ochii ei sticloși îi dau gânduri negre o suie pe caroserie și-o leagă temeinic cu funii. În acest timp 20 de pisici sar, urlând infernal, din portbagaj. Echivocul crește când, ajuns la miliție, antrenorul constată că baba, sub înfățișarea căreia se ascundea, se pare, un tilhar celebru, dispăruse. Intervin și alte elemente spre a spori echivocul narațiunii: un medic, prieten al antrenorului, trecuse printr-o întâmplare asemănătoare, cu deosebirea că *baba* nu dispăruse, ci fusese înmormintată de medic în grădina casei, spre a fi apoi descoperită de poliție; și ca și acum, baba în chestiune era un notoriu asasin travestit. *Noaptea, vreme rea, vis* (coșmar), *pisică* diabolică, *babă* — metamorfoză în toată literatura populară a Diavolului și simbol al vrăjitoriei maligne, iată elementele prin care se exercită *agresiunea* fantastică (orice creație fantastică este o *agresiune* împotriva simetriei realului, o violentare a *normalității*!) în proza lui D.R. Popescu. Povestirea nu are o încheiere și nici nu poate avea, practic, vreuna, deoarece orice precizie în plus ar distruge sentimentul de incertitudine din care trăiește, în fond, fantasticul. A întâlnit sau nu antrenorul teribila *babă*, a văzut, cu adevărat, 20 de pisici sărind din portbagaj sau totul este o născocire a fanteziei lui sub influența unui *vis* rău și a unor întâmplări auzite de la alții? Regula este să nu știm nimic precis din toate acestea.

Literatura fantastică modernă își scoate temele din existența obișnuită, ocolind miraculosul, feericul, supranaturalul. D.R. Popescu aplică și în acest caz, cu bune rezultate, o tehnică verificată și dată povestirii sale un cadru normal de viață. Antrenorul despre care este vorba se întoarce de la Timișoara de la un meci de fotbal, ascultă radioul, meditează la soarta unui jucător excepțional sabotat de antrenori mediocri, asistă la un accident de tren, se adresează la urmă miliției relatând o faptă care, dealtfel, nu se poate verifica, personajul urmează, cu un cuvânt, un itinerar normal, și tocmai acest șir de fapte banale face posibilă (și verosimilă) inserția elementului fantastic în narațiune.

Cursul faptelor este mai iute și intriga mai complicată în cea de a doua parte a romanului (*Boul și vaca*), ce se poate, dealtfel, detașa și citi ca un bun roman polițist. Prozatorul este interesat de psihologia crimei, în sensul lui Dürrenmatt, în lumea inertiilor rurale. Narațiunea începe cu relatarea unei agonii și se încheie cu sugestia potopului. Între aceste două trepte, un lung șir de

asasinate, anchete, confesiuni adevărate și false, delațiuni ce se continuă și se lămuresc, în parte, în povestirea următoare, *Cele șapte ferestre ale labirintului*, care și aceasta se sfârșește cu o crimă. De data aceasta este ucis procurorul, cel care voise să dezlege firele unei acțiuni complicate și salvase un inocent ce-și asumasese o crimă. Inocentul omoară pe salvatorul său, săvârșind, astfel, un act simbolic: procurorul devenise culpabil prin încercarea de a da la o parte misterul ce stăpânește peste o lume plină de tragedii irecuperabile. Însă aceasta poate fi o justificare fan-tezistă. Ceea ce e sigur și dă farmec acestei narațiuni în care se concentrează materia a 10 filme de groază este, în afară de puterea de invenție a prozatorului, știința de a crea o atmosferă unde tragicul și grotescul, crima și sfințenia trăiesc laolaltă.

În satul lui D.R. Popescu se petrec tragedii shakespeareene. Povestirea începe cu anunțarea unei agonii. La căpătîiul Mariei lui Vasile Ciulama se perindă neamurile, vecinii care, sub impresia morții apropiate, simt nevoia să vorbească mult, *povestirea* fiind o formă de apărare. Din dialogurile lor fragmentate, confuze se poate reconstitui istoria dură a unei familii țărănești în epoca noastră. Maria și Vasile Ciulama avuseseră mai mulți fii și toți pieriseră în împrejurări neclare. Manoilă, cioban, a fost găsit mort într-o mlaștină. Din Păun, alt fiu, donjuanul satului, n-a mai rămas decît scheletul. Fusese omorît, tîrit în pădure și devorat de șobolani. Un ginere, Gogu, a stat degeaba la închisoare, victimă a unei înscenări de furt din avutul obștesc. În fine, bătrînii și nepoții au fost deportați la Frumușica, în urma unui aranjament local de care nu este străin, iarăși, diabolicul Ică. Cine a săvîrșit acest măcel și în ce scop? Un nume revine, adesea, în discuție, Ică, însă Ică fusese și el ucis între timp (i se tăiase capul cu sapa), și din comentariile țăranilor se deduce că și alții ar fi implicați. Moise, directorul școlii viticole, dă o explicație posibilă a faptelor, zicînd că la originea lor ar sta voința de putere a defunctului Ică. Fostul actor de circ venise în sat și-și căsătorise fiica, frumoasa Ileana, cu Celce, un spirit primar, posesiv, devenit repede un încornorat primejdios. Ileana îl umilește și-l înșală în circumstanțe înșolite. Am citat mai înainte ca loc de refugiu pentru înșafiată femeie acoperișul casei conjugale, însă de regulă trădarea se petrece în grădina special amenajată de Celce cu flori și plante rare. Pe aici trec bărbații din toate generațiile satului, în timp ce Celce este ținut departe și umilit. Din răzbunare, Celce ar fi ucis pe Păun și, tot el, împreună cu Dimie, ar fi omorît, din motive de data aceasta obscure, pe Manoilă. Ică a făcut din Celce un instrument al dorinței lui de putere și, încurajîndu-l să omoa-

re, intenționează să realizeze, dintr-o dată, două lucruri: să domine, prin teroare, satul și să întărească sentimentul de vasalitate a generelui.

Explicația lui Moise este coerentă, verosimilă, însă discutabilă, ținând seama de șiretenia personajului și de plăcerea lui de a fabula. Mai mult, Moise ar fi el însuși un criminal și încercarea de a stabili o legătură între evenimente are scopul (cel puțin așa cred Don Iliuță și Tică) să îndepărteze pe curioși de cauza reală a atitor tragedii. Însă nici această îndoială nu ne face să progresăm, căci amintirile lui Tică, martor, după cîte înțelegem, la un asasinat comis de Moise, nu sînt sigure, iar Don Iliuță recunoaște că *ceva* este adevărat în povestirile directorului Moise, și anume ficțiunea: „Tu vorbești foarte mult despre morți și despre o stare a materiei care nu mai este, s-a destrămat și s-a risipit. Și în fața acestei materii care se distruge ireversibil tu știi că singura formă care este eternitatea este povestirea.“ Însă Moise alege din întâmplare *partea întunecată, păcatul, pedeapsa* și, încă o dată, în ce scop? Răspunsul ar fi că directorul *inventează, creează* raporturi verosimile între niște întâmplări tragice, voind să dea oamenilor care au ieșit din aceste tragedii o justificare liniștitoare și să treacă, astfel, în umbră participarea lui la aceste evenimente.

Există și altă versiune a faptelor, și aceasta implică adînc personajul dinainte în istoria acestor întâmplări necurate. Tică, fiul învățătorului Dunărințu și nepotul Mariei, muribunda, asistase nevăzut la uciderea lui Manoilă de către Moise. Întîmplarea îl dezechilibrase și tînărul n-are curajul să mărturisească ceea ce văzuse. Alt martor, Nicolae, confirmă mai tirziu că Moise (victimă, și el, al unui accident de tren) fusese un cinic și omorîse, cu adevărat, fără scrupule. Însă, abia ieșiți din această pădure de fapte fioroase, cădem din nou în incertitudinea cea mai mare, căci Nicolae omoară cu un briceag pe Tică, procurorul care se apropiase mai mult de adevărul faptelor. Relieful narațiunii se întunecă încă o dată. D.R. Popescu nu renunță la tehnica pe care și-a ales-o și cartea se încheie, cum începuse, sub semnul relativității evenimentelor.

Din numărul mare de personaje care se mișcă în acest roman extrem de dinamic reținem, în legătură cu ideea de mai sus, două tipuri: unul reprezintă *spionul* (confidentul, martorul), celălalt — o speță curioasă de *ucigaș vorbăreț, imaginativ, cinic*, cu un mare apetit de putere. Tică, Dimie, Nicolae intră în prima categorie. Ică, Celce, Moise în cea de a doua. Un spion poate fi în același timp un ucigaș și invers. Dimie care supraveghează din vîrf

plopului mișcarea satului a participat la uciderea lui Manoilă. Moise, care spune adevărul despre Ică și Celce, a omorât pe Manoilă și pe o tânără țărăncă, Leopoldina, și a pus la cale numeroase alte asasinat morale. În fine, Nicolae, confidentul lui Moise, ucide cu adevărat după ce își asumase o crimă imaginară.

Trecerea în prima categorie vine și dintr-un sentiment aproape general de culpă pe care îl au niște indivizi care au participat, direct sau indirect, la provocarea unor mari tragedii. Elocvent este, pentru această situație, Dimie. Instrument al lui Moise și Ică, Dimie a ucis, a mistificat documentele primăriei pentru a înfunda familia lui Păun, apoi, când toate acestea au trecut, el s-a exilat în pomul amintit și supraveghează satul pentru a împiedica răul să se manifeste. Dar este o convertire sinceră? Moise crede că nu. Izolându-se în vârful plopului, purtând cravată și pantaloni totdeauna călcați, Dimie vrea nu să se umilească, să se purifice de răul pe care l-a făcut, ci să disprețuiască satul asupra căruia nu mai are nici o putere. Dintr-un motiv sau altul, Dimie este un simbol al suspiciunii, sub forme, e drept, nebunești, comice. *Lanterna* pe care o ține totdeauna la îndemână pentru a lumina noaptea curțile oamenilor este, prin excelență, un obiect de *spionaj* și de *teroare*. Dimie s-a retras din lume, dar vrea, în continuare, s-o supravegheze și s-o înspăimînte. Ică a fost omorât, Celce zace de mult timp fără să poată să moară, victima (mătușa Maria) agonizează, el singur, Dimie, a supraviețuit și scrin-teala lui traduce o veche deprindere de a teroriza.

Mai complicat este cazul lui Nicolae Pop, disprețuit de familie și de sat pentru lenea și beția lui perpetuă. Un caz de psihanaliză în proza lui D.R. Popescu. Nu singurul, dealtfel, căci Noe, tâmplar, doctor și filozof, utilizează metode freudiste empirice. Convingerea lui este că orice boală are o cauză sufletească și, pentru a lecu trupul, trebuie să lecuiești mai întâi sufletul. Metoda se bazează pe stingerea obsesiei (complexului) printr-o operație de convingere. O terapeutică de același gen folosește și procurorul Tică în cazul lui Nicolae. Argumentul lui Nicolae e puternic: martor la atâtea crime, intrigi și, culpabil, pentru că a tăcut și a trădat pe oamenii pe care îi stima, el a hotărît să ucidă pe Moise pentru a răzbuna, astfel, multele umilințe și a împiedica alte tragedii. Confesiunile lui oferă o altă explicație asupra evenimentelor din sat. Moise arătase numai o parte a adevărului și ascunsese alta, în care era implicat. El, Nicolae, însoțind pe Moise, a văzut totul și poate lumina și partea întunecată a tragediilor ce au zguduit acest sat liniștit. Dar, să nu uităm, Nicolae este un bovaric, el își asumă o crimă pe care n-a săvârșit-o, deși, omorînd capra



de care se legase, are sentimentul că a *ucis un om*. Această *inlocuire* a obiectului pentru a justifica o intenție la nivelul subconștientului este frecventă, și psihanaliza a lămurit-o de mult. Nicolae este tipul *spionului* pozitiv, ochiul și urechea adevărului. Slab, complexat (infirm, leneș, alcoolic), el a fost multă vreme confidentul și instrumentul lui Moise. Ștînd ascuns sub pat, a asistat la uciderea Leopoldinei și la umilirea lui Adolf, morarul, care, pentru a-și salva moara, aduce în camera lui Moise pe soția lui, frumoasa Adolfița. Moise a distrus, apoi, viața învățătorului Dunărințu, tatăl lui Tică, și tot Moise, diabolic, ar fi ajutat pe Ică și Celce la arestarea lui Păun, fabricînd o probă falsă (un pistol aruncat în fîntină). Știința lui este de a inculca ideea vinovăției. Cînd, brutalizată-de el, după ce o sedusese, Leopoldina cade și moare, Moise convinge pe Brădescu, bărbatul, să-și asume crima. Dezorientat, bărbatul acceptă, așa cum Dimie acceptase ideea că el l-a omorît pe Manoilă, deși faptele se desfășuraseră altfel. Moise e, pe scurt, un cinic cu o imaginație perversă. *Povestirea* reprezintă, pentru el, mai puțin o formă de eternizare a evenimentului, cît o formă de falsificare a istoriei. Deviza lui e că „totul este posibil, fiindcă totul e imposibil“ și că istoria este „un joc, un tangou sau un vals, o direcție a pașilor, un ritm...“ Omorîndu-l (în subconștient), Nicolae, *martorul*, face un act de justiție imaginară și, totodată, încearcă să se vindece de un complex. A căzut — zice el — „și atunci lumina a crescut ca o mare liniște în jurul meu: scăpasem“. Însă sagacele Tică dovedește că totul este o invenție și încheierea o cunoaștem. *Martorul* devine, realmente, *criminal*, și planurile se confundă definitiv. Istoria a culpabilizat pe toți, martori și ucigași, pentru că inocența trăiește mereu în preajma vinovăției și, de la un punct, se confundă cu ea.

\*

Tot cu o moarte începe și romanul *Cei doi din dreptul Tebei* sau *Cu fața la pădure* (1973): „Ștefan stătea pe pat și luminările ardeau în jurul lui“... și continuă, ca și în *F*, cu un priveghi unde se discută întîmplări pe care le înțelegem mult mai tîrziu, cînd filmul acesta zdrențuit se va întregi, și din dialogurile fragmentare ale personajelor putem trage un sens.

Tema cărții este simplă și reia vechiul motiv al dragostei nerfericite dintre doi tineri care fac parte din comunități invrăjbite. Ilie și Ilona se iubesc și, pentru a scăpa de răzbunarea lui Tibi, fratele fetei, fug în pădure, unde trăiesc ca sălbăticiunile, adică în inocență, sub ochii binevoitori ai unui bătrîn utopist, Gălăti-oan. Tibi ajunge pe Ilie și cei doi vor muri legați de o salcie în tim-

pul unui bombardament. Morala povestirii se înțelege numaidecât și, intrucît faptele se petrec în vremea războiului într-un sat ardelean locuit de români, maghiari, evrei, ea are un înțeles mai larg. Atrocitățile frontului favorizează orgoliul naționalist ce produce, la rîndul lui, tragedii absurde ca cea dinainte. Un preot ortodox este întins pe cruce și torturat în chip diabolic de niște adolescenți care n-au încă sentimentul cruzimii lor. Satul fiind apoi ocupat de armata română, alți adolescenți, inocenți și cruzi ca cei dinainte, răstignesc pe preotul catolic și-i umflă burta cu pompa de bicicletă. Cei doi sînt, apoi, părăsiți și stau față în față ca niște Cristoși uciși în condiții grotești.

Ca peste tot în proza lui D.R. Popescu trivialul alternează cu diafanul, grotescul cu tragicul, cruzimea cu inocența. Discontinuitatea stilului vrea să dea o idee despre discontinuitatea vieții, caracterul nelogic, absurd al situațiilor. Niște indivizi comentează un fapt ce s-a petrecut de mult și frazele lor n-au nici un înțeles, alunecă paralel, ca în *Cîntăreața cheală*, pentru că fiecare deține un adevăr și adevărurile nu converg. Moartea lui Ilie și Tibi e comentată mai întîia de un evreu bătrîn și filozof, Ițic, și de nevasta lui, și în discuția lor se aud și voci străine, replici împrumutate, acceptate, corectate, respinse. Cei doi pățiseră un lucru similar: fata lor fugise de acasă de frica părinților habotnici cu un ofițeraș român și fuseseră găsiți, după oarecare vreme, morți într-un lan de porumb. E de presupus că bătrînii, discutînd cazul lui Ilie și al Ilonei, vor manifesta oarecare înțelegere. Ceea ce se și întîmplă: bătrîna evreică trece la creștinism, iar Ițic vrea să împace lucrurile.

Spiritul lui pacifist provoacă replica intolerantă a Ilonei, admonestată la rîndul ei de alți martori ai tragediei. Căci și aici reappare personajul *martorului*, *spionului*. O femeie cu apetit sexual, Saveta, care inițiase pe Tibi și *văzuse* ceva din ceea ce se întîpluse pe Tebea, găsește că vinovată este Ilona, care prin dragostea ei irațională ar fi împins la moarte pe Ilie și pe Tibi. Mărturia este totuși relativă. Personajele *văd* și nu *văd* în același timp. Puși în fața faptelor, ezită, schimbă vorba și transformă, în cele din urmă, pe *am văzut* în *am auzit*. Cineva care relatează o întîmplare exprimă această substituție, curentă la personajele lui D.R. Popescu: „Și i-a văzut cineva acolo? Se zice. Asta înseamnă că se poate. Eu nu cred decît ce *văd* și ce *aud*. Dar nu zic că nu se poate. Ce e îngrozitor, de ce să nu se poată? Sau poate că a visat cineva...” (p. 13).

Personajul memorabil al romanului este Ciungu, din aceeași familie morală cu Noe din *F*. Cînd este evocată tragedia de pe Te-

bea, Ciungu este absent. A murit, a plecat din sat, nu știm, faptul nu are, dealtfel, importanță. Ciungu are un picior de lemn și face sicrie, e, deci, ca și Noe, lemnar, și ca și acela practică empirie medicina. Specialitatea lui este vindecarea sterilității la femei. Tratamentul este eficace, și femeile, pînă atunci nefertile, nasc copii care au, curios, ochii albaștri ca ai lemnarului. Caz de vrăjitorie, firește! Ciungu este un spirit speculativ și detestă șovinismul. Cînd Ițic este persecutat ca evreu de horthyști, Ciungu îl ascunde într-un sicriu și-l salvează. Niște băietani amețiți de război (între ei, Tibi) îl urcă pe un măgar și-l poartă, batjocorindu-l, prin sat. Lemnarul face față și ține discursuri din care nimeni nu înțelege nimic, dar care au totuși un tîlc: „Domnilor, sînteți niște îngeri! Într-adăvăr niște îngeri puși pe șotii, nevinovați și curați ca lacrima. Și cum să fiți voi vinovați de ceva, doar n-aveți cap. Îngerii n-au cap, ei au doar aripi și capul lor e la Dumnezeu. Și bine faceți! Voi sînteți îngerii Domnului! Așa e și adevărat, nimeni nu gîndește cu capul lui, tot ce spunem este suma, țineți minte, că doar adunarea pînă la o sută o cunoașteți, este suma gîndurilor celor ce ne înconjoară și cu care trăim și voi trăiți în jur cu Domnu, căci fiecare dintre voi fiind înger este o parte a Domnului nostru iubit.“

Aceeași nebulie înțeleaptă o are și alt personaj (absent și el din povestire), Gălătioan-bătrînul, fost acordeonist la circ și, dacă reținem bine amănuntul, luptător anarhist. Trăiește izolat pe Tebea și, cînd cei doi tineri, Ilie și Ilona, fug din sat, el îi primește în casa de vînătoare în care trăiește, îi îmbracă în frac și rochie de mireasă, aprinde luminări lungi și albe în sfeșnice și toarnă (seria simbolurilor continuă) vin roșu în căni de lut negru. Umblă pe picioroange, în timp ce pădurea este spintecată de obuze. Gălătioan este găsit mort, cu o coroană de frunze uscate pe cap.

E limpede că, formîndu-și un stil și stăpînind bine o tehnică epică, D.R. Popescu le aplică într-un număr nelimitat de cazuri, schimbînd, în funcție de temă, accentul de pe notația realistă pe cea poetică și invers. În *Cei doi din dreptul Tebei* lirismul este mai puternic decît în *Dor* și *F*, favorizat și de notația discontinuă ce permite să crească în spațiile libere ale narațiunii, ca într-o fișie de bitum plesnită, iarba aspră a simbolurilor. Între atîtea morți și fapte atroce dăm peste detalii poetice și fantastice: o verighetă albă ronțăie alune pe malul unui lac sărat, 7 vaci grase și 7 vaci slabe se scaldă și mugesc de plăcere, o găină stă pe gard și ascultă versuri ungurești spuse de un cîine isteț, un oarecare Ștefan (nu se știe dacă este vorba de cel ce stătea în sicriu sau de altul, auto-

rul avertizându-ne doar: „să nu-l confundăm pe Ștefan cu Ștefan!“) Ștefan, deci, trece lacul sărat în picioare și pletele lui ard în flăcări...

Detaliile nu sînt izolate, discursul epic al lui D.R. Popescu are, cînd presiunea faptelor cedează, asemenea respirații lirice calme, purificatoare. Amănuntele se organizează uneori într-un simbol mai general, cum este acela al celor doi tineri care se scaldă în Amireș, în timp ce doi nemți travestiți în preoți ucid cu automatale pe Iлона, scrîntită de dragoste ca Ofelia, trăind singură în pădure și alăptînd un pui de căprioară...

Romanul este în genere bine scris și, ca în toată proza lui D.R. Popescu, simbolurile sînt profunde. Nu i se poate reproșa decît oarecare aplecare spre vorbărie a personajelor și abuzul de macabru, mai puțin vizibil aici, mai accentuat în *F*.

## VII. PROZA FANTASTICĂ

S-a pus de mai multe ori întrebarea dacă scriitorul român are sau nu vocație pentru literatura fantastică. G. Călinescu, T. Vianu credeau cu hotărîre că nu. Scriitorul român are sentimentul naturii, e un observator pătrunzător al vieții morale, e creator de mitologii și evocator înzestrat al trecutului, dar n-are simțul fantasticului, nu are deprinderea de a construi în planul imaginarului. Puținele scrieri de acest gen — într-o literatură tină, sănătoasă, predominant realistă — aparțin îndeosebi poezilor și sînt cu precădere reverii, notații onirice și rar, foarte rar, opere fantastice propriu-zise.

Nu departe de acest punct de vedere se situează și Al. Philippide, care reactualizează discuția într-un articol publicat în *Contemporanul* (21 febr. 1969): *Fantastic și senzațional*. Să precizăm că autorul *Stîncilor fulgerate* nu vine prima oară în contact cu acest subiect. Răsfoim prin fișele noastre și descoperim că în *Adevărul literar și artistic* din 1930 (16 febr.) el scrie despre literatura fantastică, iar ceva mai tîrziu (*Ad. lit. ...*, 1936, 11 oct.), reia tema în articolul *Fantasticul și literatura noastră*. Dar din tîrîmul ideii poetul trece în acela al faptei: compune proză fantastică. *Îmbrățișarea mortului*, 1942 (în vol. *Floarea din prăpastie*), e o inteligentă nuvelă hoffmanescă, cu tot ceea ce presupune această formulă epică: mister, teroare, acțiune bogată, aproape polițienescă și, în plus, o discretă poezie a enigmaticului. Tendința, aici, e de a privi bizarul, neverosimilul, irealul din direcția existențialului, semn că povestitorul își ține picioarele bine fixate pe pămînt, în timp ce fantezia lui fabrică neîncetat universuri de groază. Ceva din preocuparea, largă în epocă, pentru ființa misterioasă a individului trece și în proza fantastică, nu atît de străină de subiectele celeilalte proze (realiste), cum pare la prima vedere.

Al. Philippide, revenit pe terenul demonstrației teoretice, discută, acum, fantasticul, în raport cu alt element, senzaționalul,

atrăgînd pe drept atenția că cei doi termeni se ating, se întrepătrund, uneori, dar niciodată nu se confundă: „Fantasticul cuprinde elemente supranaturale, inexplicabile prin cauze firești. Senzaționalul cuprinde elemente de mister și de surpriză explicabile prin cauze naturale.“ Deosebirea e reală și fin formulată. În ce privește definiția celui dintii termen, ea se poate încă discuta. E, în fapt, dificil a găsi o definiție care să multumească toate spiritele și să împace toate formele fantasticului. Cîtesc undeva că editorii unei colecții specializate în a publica opere fantastice, pînă să găsească un criteriu unitar și o definiție exactă, au dat faliment sau așa ceva. Acest scepticism a trecut și la teoreticienii formulei, și un cercetător francez (Louis Vax), interesat de problemă, începe studiul său despre *arta și literatura fantastică* prin a mărturisi că-i lipsește ambiția de a căuta o definiție optimă. Știe dinainte că n-o va afla. Nu se hazardează într-un cîmp al aproximațiilor: preferă terenul tare al faptelor, analiza operelor și a relațiilor cu alte domenii. Acest cuminte pozitivism nu-i totuși acceptat de toată lumea. Un fenomen ce nu se dezvăluie rațiunii noastre începe să ne terorizeze. Definiția fantasticului devine astfel... un subiect de literatură fantastică.

De acord — revenind la articolul lui Al. Philippide — cu observația că trebuie să distingem între literatura fantastică și literatura de aventuri, literatura senzațională. Trebuie, în același timp, s-o separăm pe cea dintii și de rudele ei mai îndepărtate: literatura feericului, a miraculosului, utopiei, parabolei, jalegoriei, sau de foarte fecunda literatură *science-fiction*.

Granițele fantasticului sînt foarte întinse, dar nu într-atît încît — într-o lume cu instrumente atît de precise — să nu fie identificate. Roger Caillois propune criteriul spaimei. Fantasticul ar fi principiul neliniștii într-o lume a ordinii, spiritul rebel ce acționează într-un spațiu stăpînit de legi, „o ruptură într-o coerență universală“. În planul literaturii, el ar juca, astfel, rolul îngerului răzvrătit din figurația biblică: în geometria creației divine, Diavolul reprezintă, se știe, elementul necesar al neliniștii. Iadul e o emanație a Raiului, semnul cutezanței de a înfrunta plictisul armoniei, ordinii. Nu fără motiv romanticii vedeau în el un simbol al progresului, un principiu al creației.

Sînt totuși autori ce nu cultivă spaima, ci enigmaticul, paradoxalul. Foarte răspîdită e, apoi, povestirea care, renunțînd la procedeele și efectele tradiționale ale genului (aparitia de strigoi, mîna ce se întinde din întuneric, statuia ce învie, vrăjitoarea ce provoacă uluitoare metamorfoze etc.), dezvoltă miturile existen-

ței, acelea ce le aflăm și în proza de analiză. O încercare, în acest sens, face, azi, la noi A.E. Baconsky (*Echinozul nebunilor*).

Al. Philippide, meditănd la disocierea pe care ne-o propune, ajunge, în privința literaturii fantastice, la ideea că ea ar fi „construirea cu elemente în bună parte supranaturale a unei lumi în aparență verosimile“. În literatura fantastică modernă procesul mi se pare invers: autorul operează cu elemente din lumea realului, pentru a crea o lume supranaturală și nu invers. O operă care, înfățișând fenomene apocaliptice, ne-ar da la sfârșit sentimentul că totul e ca la început, fără mister, fără nici o modificare a lucrurilor, ca trezirea liniștitoare dintr-un vis rău, trădează fantasticul într-un punct de esență. Povestirile lui Poe sau Lovecraft dau, dimpotrivă, senzația unei lumi misterioase ce stă ascunsă în faptele obișnuite. Acestea au o a doua existență, ascunsă, o parte de umbră, de noapte pe care prozatorul o descătușează. El creează, astfel, un univers nou, acela în care trăim sub regimul lecturii: populat de monștri, de spectre amenințătoare sau numai de lucruri ciudate, altfel decât le gândim și le vedem, cu logica de toate zilele.

Pentru o clipă (clipa incertă a lecturii pe care o invocă Tzvetan Todorov) intrăm în această lume nouă, deschisă în inima materiei obișnuite. Cineva l-a numit pe Poe un poet al deducției, vrînd să numească tocmai această capacitate rară de a smulge lucrurilor obișnuite sufletul lor misterios. Romanticii operează cu categoriile supranaturalului, fără nici o preocupare de a explica în vreun fel modul în care acestea se grefează într-o lume cu legi cauzale sigure. Ei sînt foarte aproape de vechea tehnică a miraculosului creștin sau de aceea a fabulosului popular. În ce privește literatura română, Al. Philippide crede că absența fantasticului ar avea o explicație în chiar firea românească: „Trebuie să presupunem că slaba înclinare către fantastic la scriitorii noștri este un fenomen caracteristic pentru firea românească însăși“.

Constat, mai întii, în această opinie, o surprinzătoare apropiere de punctul de vedere mai vechi al lui Tudor Vianu. Realismul clasic, gîndirea limpede, cuprinzătoare, precisă, plăcerea pentru simboluri luminoase și ironia conciliantă ar constitui o caracteristică a literaturii noastre. Dar exemplele aduse în sprijinul acestei idei dovedesc contrariul. Caragiale, Creangă, Sadoveanu, chemați să dovedească vocația noastră eternă pentru realism, sînt și autori de opere, într-un sens mai larg, fantastice. Sadoveanu găsește granițele genului mai puțin în scrierile lui mitice, cît în povestiri, ca *În drum spre Hirău*, trecută de comentatori printre operele realiste. Macedonski prin *Maestrul din oglindă*, *Masca*

și *Între cotețe*, introduce la noi fantasticul poesc (mitul dedublării, al conștiinței terorizate, conflictul, în fine, dintre real și ideal, tratat în maniera unui romantism întârziat). Satanicul, demonicul, va fi, apoi, cultivat de simbolisti. Adrian Maniu îi asociază ironia atroce (*Din paharul cu otravă*), iar I. Minulescu parodia, elementul funambulesc (*Cetiți-le noaptea*). I. Vinea împinge fantasticul spre granițele absurdului și ale umorului negru, gen în care se va ilustra Urmuș, creînd un fel de univers întors, cu toate liniile deplasate. Confuzia regnurilor este mai veche și romanticii fac aproape o tehnică din a mișca suprafețele lucrurilor. T. Arghezi cultivă fantasticul filozofic, cosmic, în *Ce-ai cu mine, vîntule?* și, cu nuanțe polemice, miraculosul în *Cimitirul Buna Vestire*.

Ce e curios e că scriitorii realiști devin, adesea, fanștași, se interesează de mituri, arhetipuri. Rebreanu scrie *Adam și Eva* și o socotește opera sa cea mai bună. Mircea Eliade, partizan al autenticității, scrie fermecătoare romane și nuvele fantastice (*Domnișoara Cristina, Secretul doctorului Honigberger, Nuntă în cer, La țigănci*), reactualizînd mitul folcloric al strigoiului și pe acela, de circulație universală, al regresiei în timp și spațiu. Riscînd un paradox, am spune că numai realiștii pot crea un fantastic adevărat.

Sînt și autori mai puțin cunoscuți, cum e Victor Papilian, sau de-a dreptul uitați, ca V. Beneș, care tratează temele tradiționale ale genului în cadre moderne, cum ar fi acela al sălii de disecție. Fantasticul face dovada unei mari puteri de adaptare, e umbra fatală ce însoțește toate doctrinele estetice și toate formele literare. Operația de a-i nega existența poate reuși tot atît de bine ca și aceea de a despărți umbra de lucruri. Literatura a conceput, totuși, o posibilitate de a realiza acest fapt imposibil: contactul cu diavolul. Dar despre acest legămint ne vorbesc niște scrieri fantastice...

Roger Caillois nimea fantasticul slăbiciunea și pedeapsa spiritelor puternice și tot el adăuga: fericită slăbiciune, voluptuoasă sancțiune. Ce ne face să credem (faptele ne dovedesc altfel) că scriitorului român i-ar fi refuzate și această fericită slăbiciune și această voluptuoasă pedeapsă? Nu-mi vine să cred că marea vocație a lui Eminescu s-a pierdut și cheia de aur a prozei lui n-a mai aflat-o nimeni.



## EMIL BOTTA

Cele nouă povestiri ale lui Emil Botta trăiesc într-un regim imprecis de fantasticitate, mister și halucinantă senzație a realului. Frontiera dintre aceste domenii dispare, și proza, de o ambiguitate elaborată, trebuie citită înainte de căderea nopții, la ora slabă (cum ar zice Ion Barbu), indecisă, când lucrurile încep să plutească spre alt tărîm, căpătînd, deodată, lungi și grele umbre. Cu o asemenea optică a crepusculului și din acest punct de interferență dintre planul real și cel imaginativ sînt privite în *Trîntorul* (ediție nouă, 1967) elementele cele mai simple, copacii, mobilele, indivizii și dramele lor mărunte, reprezentările, apoi, ale unei subiectivități acute, într-un cuvînt, totul. De aici vine imprecizia savantă a formulei și dificultatea de a o defini.

S-a observat nota lirică a cărții, convertirea discursului poetic în proiecții imaginative și divagații onirice (Ov. S. Crohmălniceanu). N-au fost trecute cu vederea nici atitudinile existențiale în jurul cărora gravitează aceste poeme alegorice. *Un om prielnic, Trîntorul, Aplauze, Rîsul tăcut, Terra incognita* etc. sînt, în fapt, niște pseudoalegorii, false poeme fantastice, în care două aspecte sînt esențiale. Mai întîi conștiința tragică, abisală, din care pornesc mai toate notațiile, evaziunile onirice, parodiile. Din acest punct de vedere, povestirile alcătuiesc un jurnal de factură romantică mai nouă, întocmit cu sentimentul zădărniceii, cu o silă dureroasă de lucruri, de existență în sensul cel mai larg. Atitudinea existențială de la temelia narațiunilor e însă în mod paradoxal împiedicată aproape sistematic de a-și găsi expresia ei liberă, directă. Pe ideea de iremediabilă ratare în ordinea morală, prozatorul construiește un spectacol. Gesturile capătă, atunci, proiecții neverosimile și actele morale cele mai sincere dramatice par puse în scenă, „jucate“, dar, iarăși, cu o trează conștiință a iluziei, cu un sentiment lucid de mistificare. Prozatorul ne răpește de la început iluzia vieții adevărate (spre care țintește,

în genere, literatura), dându-ne, în schimb, pe aceea de literatură interpretată dramatic. Între poetul tărimurilor fantomatice, al mitologiilor silvane, și prozatorul ce observă un fel de complicitate generală a lucrurilor, o existență grotesc de tragică, s-a insinuat actorul, tragedianul. Rolul lui nu e atât să parodieze ceea ce primul intuiește și mitizează, iar cel de al doilea observă și judecă, ci de a face să vedem mai bine în ce ape tragice sau grotești plutesc faptele cele mai simple.

Cu rare excepții, povestirile nu au epică sau au una care nu-i esențială. *Trîntorul* e, de fapt, un lung monolog în care intră o confesiune (o existență văzută abisal) și tiradele, create anume pentru a da celor dintîi o notă de spectaculozitate. Uneori, parcurgîndu-l, simțim disonanța dintre frazele lustruite și realitatea dramatică a confesiunii: de regulă, însă, actorul ne trage după el, ne scoate din cadrele reale ale povestirii și, pe acest tărîm nou, ireal, frazele nu mai par atât de nepotrivite, ca la prima vedere. Înțelegem, la sfîrșit, că și această plăcere de a vorbi, ca și aceea de a parodia, intră în natura intimă a personajului, fixat, acrobatic, între cer și pămînt.

Plăcerea de a se mistifica a devenit o condiție de existență, hrana zilnică a unui individ (*trîntorul*, cel incapabil să se adapteze vieții), care suferă de *Weltschmerz* și are geniul ratării. Într-un chip mai superficial literar, e vorba de drama comediantului, a celui care dă iluzii și trăiește din iluzii, dar narațiunile din *Trîntorul* merg spre simboluri existențiale și mai profunde. *Un om mai prielnic*, cea dintîi piesă a volumului, e o alegorie (în nota convențională de care vorbeam) a creatorului și a creației, tratată, pînă la un punct, în stilul unei istorioare sentimentale. Cineva (naratorul: un personaj anxios) iubește pe văduva Arabella, dar demonica tînără îl respinge, preferînd un doctor care chiue apocaliptic. Totul se încheie, în chip romantic, prin fuga Arabellei cu Brutus, o ficțiune din cartea pe care o pregătește personajul dintîi. Care e înțelesul acestei mici drame pirandelliene? Mai întîi un simbol străveziu al dramei creației. Brutus, pe care naratorul îl omoară în planul imaginației, aruncîndu-l într-un iaz murdar în care plutesc cadavrele pisicilor din oraș, se încapăținează să trăiască. E, aici, ideea că opera are o realitate secretă autonomă și ea se impune autorului. Odată create, personajele trăiesc sau mor după logica lor interioară și nu după subiectivitatea arbitrară a scriitorului. A doua (sau poate cea dintîi înțelegere) este că Brutus, ficțiunea, reprezintă în psihologia creatorului ceea ce dezabuzarea, scepticismul și conștiința tiranică a ratării au ucis: expresia voinței de a trăi. Uciderea lui Brutus e, în aceste împre-

jurări, un act de exorcism, de „terapeutică magică“, altfel spus: creația este o tentativă de eliberare, de dedublare, din care nu se știe pînă la urmă cine iese învingător: opera sau creatorul ei?!

Aflăm aici, dincolo de înțelesurile parabolei, prima intrupare a *trîntorului*. El stă cu hotărîre sub zodia visării infructuoase. Viața lui, avertizează prozatorul, se constituie din „sincope, din gesturi avortate, din dezastre suprapuse și cimentate ca blocurile unei piramide“. Condiția sa tragică ține de rațiunea, care vine de dincolo de el, de a trăi oricum, de a trece, ca sub vraja unui blestem, prin viața „zoioasă și odioasă ca un lupanar“.

Narațiunea *Aplauze* reface, în alte circumstanțe, efigia acestei damnațiuni. Actorul de aici e bolnav de o „silă perpetuă“. „Orb înțelept“, el rătăcește printre decoruri și farse, purtat de o forță neînțeleasă prin „culisele nopții, prin Elsinore deșerte, pe terase afumate de luna divinului Crist“. Conștiința acestui destin nu mai găsește, ca la eroul romantic, resurse morale pentru a evada, într-o ordine cosmică, paradisiacă (*Sărmanul Dionis*) sau într-o singurătate naturalistică voluptuoasă (*Cezara*). Inadaptabilul modern trăiește sub teroarea farsei: el nu mai poate crede în iluzii, pentru că a fost de multe ori actorul, interpretul lor. *Aplauze* e, în fapt, un monolog existențialist, cu o gesticulație enormă, ca și *Trîntorul*, dealtfel, unde apare însă și o linie epică. Eroul, același pretutindeni, identificat în replici și gesturi, are plăcerea de a medita cu glas tare, articulînd bine propozițiile, pentru a fi ascultate. *Weltschmerz*-ul devine expresia unei gândiri terorizate de ideea neantului, a disoluției, a conjurației infernale a lucrurilor. Ironice, hibride și ostile, acestea „te iau zălog, te îmbrîncesc să-ți faci la galop testamentul, pașapoartele și rugăciunile și, odată atras în cursă, lucrurile te îndemnau să-ți îngropi hohotînd capul în perne și să-ți ispășești vina de a nu te fi născut mort de-a gata“.

Trîntorul trăiește sub regimul plictisului (boală tipic romantică), dar și al neurasteniei, al deznădejdiei, viciile mai subtile ale omului modern. Întors în locurile unde a copilărit, trîntorul descoperă o lume neînțeleasă. I se răpește, așadar, și lumea nostalgică a copilăriei. Iubirea pentru Alma („sfînta Ofelie“) e ultima iluzie înainte de a cădea într-o blazare totală. Aventura pare celorlalți incredibilă, un vis tulbure, în care numai „singurul dezmoștenit“, „singura umbră“, într-o lume stăpînită de mecanisme implacabile, mai are tăria nebunească de a crede sub vraja unei inerții ciudate.

S-a putut crede (și chiar prozatorul a făcut confesiuni în acest sens) că narațiunile exprimă o atitudine critică mai generală. Proza sa trăiește însă într-o lume de simboluri atît de aburoase, încît semnificația imediată, socială, dispăre. Sigur că orice operă

implică, în fond, o delimitare, o atitudine față de existență; în cazul lui Emil Botta ea exprimă o clară inapetență pentru concret, o silă enormă față de simplul act de a trăi, o lene mitică.

Literatura din *Trîntorul* e, cum spune un personaj, sclava propriilor abstracțiuni. Ea creează un număr de fantasme și se lasă, apoi, dominată de ele. N-ar fi exagerat a spune că adevăratele personaje în *Trîntorul* sînt: spaima, blazarea, idealul erotic (sub chipul ireal al doamnei Shore), moartea, visul, destinul etc. În *Risul tăcut* ele participă la un fel de alegorie sacră a simbolurilor primordiale: insula Naxos, vraciul Proteu, doamna Shore, ieșite din imaginația febrilă a trîntorului.

Eroul trăiește, simultan, pe două planuri: unul fantastic, oniric, ca Dionis, și un altul real, loc de surghiun și de teribile disperări. În prima ipostază el ajunge pe insula Naxos, conversează cu vraciul Proteu și citește în *Tratatul plictiselii* linia destinului său lumesc. La Somnoroasa, unde se află conacul prietenului Oreste, gentilomul, „bolnav de lepra leneviei“, „amantul mocirlei“, descoperă pe doamna Shore (imaginea sublimă a iubirii) sub chipul Sofiei. Personajele vorbesc ca de pe altă lume, în formule solemn livrești: „M-am luptat cu javrele Apocalipsului, cu Leviathanii, cu jivinele monstruoase ale îndoielii, ale spaimei, ale neliniștii“. Totul nu-i, se înțelege, decît o reverie livrescă, în stil fantastic negru. Apare, aici, o natură isterizată, în altă parte (*Cel mai tare*), copacii plîng biblic, ceea ce, în limbajul prozatorului, iubitor de vocabule fastuoase, se traduce prin: „jeremiadele arborilor“. În alt loc e vorba de „catilinarele arborilor“, în altul de „idoleștile altare ale sinurilor“.

Sub aceste formule incantatorii, de o demodată frumusețe cărturărească, descoperim un spirit anxios, foarte modern, terorizat de ideea ratării și a morții. Chipul trîntorului capătă, astfel, o aură de măreție prin intensitatea degradării, prin marea lui capacitate (cum spune un personaj) de a fi nenorocit. Un fel de geniu rău, demoniac, tinde să se constituie din paginile acestor elegii declamate pe scenă. În *Terra incognita* el adoptă atitudinea de indiferență hyperioniană, mai puțin dovedită însă esteticeste: „Închis în indiferență și apatic ca într-un coșciug, nu mă interesa nimic, nu aspiram la nimic, nu doream nimic decît acest nimic însuși: Liniștea. Și visam una abstractă, fără obiect și fără teamă, o liniște care semăna cu moartea. Dar o moarte paradoxală, care să poată fi trăită și savurată, o moarte conștientă de neantul, de plutirea și imaterialitatea ei.“

Proza lui Emil Botta este un complicat monolog în fața oglinzii. Nota de teatralitate și limbajul mitizant îi dau un aer inactual.

## A. E. BACONSKY

Ce se observă numaidecît în proza surprinzătoare a poetului A.E. Baconsky (*Echinoxul nebunilor*, 1967) e atmosfera ei *mateină*, fantastică într-un chip special. Mai toate povestirile se fixează într-un spațiu scitic, indeterminat, bătut de burnițe cumplite, lins de o mare rea, geroasă, năpădit de o vegetație sălbatică. Pe aceste locuri „de exil și de amintire barbară“ se petrec niște întîmplări rămase de la început pînă la sfîrșit sub pecetea unei desăvîrșite taine. O bună tehnică de a nara gradează această senzație de mister ce înconjură totul, oameni și locuri. Autorul a deprins de la Mateiu Caragiale și de la alți poeți ai enigmaticului, știința de a întreține vie curiozitatea pentru fapte ce par a fi de pe alt meridian, cunoscute, cîndva, poate în lecturile unei vîrste îndepărtate. Tonul e, la început, solemn, rapsodic și, urmărind sonoritățile pline ale textului, urechea se pregătește să asculte melodia unei lungi proze lirice. Impresia e înșelătoare. Nota lirică nu e decît un simplu acord, narațiunea tinde spre altceva, faptele tîrăsc după ele simboluri grave și, în cele din urmă, trecînd prin pădurea de metafore oraculare, aflî înțelesul adevărat al prozei: o parabolă a existenței, simbolul unui destin ce fuge de expresia directă și caută, pentru a se confesa, granițe mitice. Odată cheia descoperită, cartea se citește cu alt ochi.

De la prima la ultima pagină, ea indică, în fond, sub învelișuri mitice și livrești, o dramă spirituală, tratată peste tot în proza modernă. Expresia ei nu e directă, ci parabolică. O parabolă nu a morții, a vieții, a timpului în general, ci a existenței artistului. Care este, în acest caz, personajul ei adevărat? Autorul, decis să nu spună nimic exact, ci doar a sugera, întreține o discreție calculată: confesiunile sînt vagi, au acea notă neguroasă, ireală, a romantismului nordic. Se înțelege, totuși, că este vorba de existența unui adolescent întîrziat, rătăcit sau exilat într-o lume stăpînită de ritualuri crude. Ele sînt luate, aici, ca simboluri sau

termeni ai parabolei. Sensul ei mai profund sugerează condiția artistului, motiv vechi și nou în literatură. *Farul*, întâia povestire, e și cea mai îndepărtată de acest înțeles grav al metaforei. Substanța narațiunii stă îndeosebi în poezia lucrurilor misterioase, a bălții, mai ales, în care viața proliferază monstruos. Ai sentimentul la lectură că subiectele prozei lui Voiculescu sint tratate în maniera de estet a lui Mateiu Caragiale, cu fraza amplă, lucrată savant. La Baconsky metaforele indică un climat de mister și o anumită exaltare a solitudinii. Așa și trebuie înțeleasă povestirea: un poem al singurătății aspre. Se suprapune peste acest strat liric al narațiunii un altul epic, plin de aventuri și taine nedezlegate. Un adolescent, care își caută un problematic unchi, ajunge la farul vechi de pe țărmul unei mări nenumite și acolo descoperă un peisaj hieratic și o lume ce trăiește în afara timpului, sub o zodie de blestem. Paznicul cercetează neliniștit marea, căutînd cu luneta nu se știe pe cine, un înecat e depus de valuri pe plajă fără a i se cunoaște, iarăși, identitatea, un călugăr nebun, Apolinarie, învîrte treburi ciudate în baltă, doi levantini și o femeie voluminoasă stau cîteva zile la far și dispar, apoi, fără urmă, șase bătrîni sint găsiți morți și cadavrele dispar după oarecare vreme etc.

Cine sînt aceste personaje fantomatice, ce mecanisme ascunse pun în mișcare destinele lor? Tot farmecul povestirii este a întretine cu artă echivocul. Tînărul intră în contact cu această lume fără a o cunoaște și fără a vrea cu adevărat s-o înțeleagă: „Un fel de dușmănie absurdă — spune el — mă îndemna să dau cu piciorul oricărui semn lăsat de oameni în calea mea și să mă întorc mereu spre zodia fără stele sub care mă născusem“. Tot ce se întîmplă e o confirmare a acestui destin de lunatic, rătăcit într-o lume de negre mistere. Personajul poartă în sine semințele unei neliniști ancestrale și, în chipul romantic mai vechi, autorul îi stabilește o filiație întunecată: tilhari și războinici, stirpe ciudate, neguroase. Stilul epic este adecvat acestei viziuni. Descripția, portretul, monologul, în loc de a lumina elementele narațiunii, așază în spatele lor umbre groase: ținutul e al „pierzaniei“, noaptea e „străveche“, tînărul trăiește ceasuri de „exaltare secretă“ sau de „tristețe incertă“, o „pavăză a tăcerii“ înconjură totul; o femeie are ochii „mari și sumbri“, vremea e, altă dată, de „somnolență și lingoare“, de „așteptare nelămurită“ etc. Această tehnică a impreciziei vine de la autorul *Crailor de Curtea Veche*, ca și plăcerea de a introduce în text sensuri ascunse, chei ce duc spre o altă realitate, ezoterică, a operei. Care e aceasta în cazul povestirii lui Baconsky? Iarăși, greu de lămurit. Finalul promite o justifi-

care a faptelor, dar sfîrșește prin a fixa totul într-o metaforă și mai cețoasă. Puținele certitudini, cunoscute pînă atunci, sînt răsturnate, și lucrurile par a lua un deznodămînt polițienesc: unchiul ce-l trimisese la far nu era unchiul adevărat, femeia gigantică nu murise, călugărul și femeia cu ochii sumbri plecaseră spre Levant etc. Ca eroul din *Procesul* lui Kafka, care trăise fără să știe, într-o așteptare zadarnică, lîngă palatul legii, tînărul de aici trăiește fără a putea comunica cu adevăratul său unchi, paznicul farului (himera adolescenței sale). Narațiunea se încheie, astfel, printr-o parabolă la care autorul ne invită să medităm, avînd grijă să ridice toate punțile ce duc spre înțelesul adevărat al faptelor. Ele continuă să trăiască sub vraja impreciziei, ca și solitarul paznic: „Viața lui e sub o zodie de blestem și de taină. Și e mai bine să nu afli puținul pe care-l știu eu.“

Dacă aici parabola e mai ascunsă și, în fond, acoperită de poezia spiritualizată a lucrurilor tainice, a eresurilor, în *Fuga pietrarului*, *Înceșatul Orfeu*, *Artiștii din insulă* și celelalte povestiri fabulosul e un vehicul ce duce totdeauna spre simbolul esențial al prozei: condiția, existența artistului. Cea dintîi povestire este cea mai puțin justificată estetic. Un cioplitor de troițe trăiește într-un oraș cenușiu sub semnul suspiciunii. Complicitatea generală ce-l amenință îl silește să se retragă într-o solitudine disperată. Fuge, în cele din urmă, dar peste tot are senzația că cineva e pe urmele lui. Noaptea sînt și aici bătrîne, răvășite, obscure: umbre apar și dispar la ferestre, ochi iscoditori urmăresc gesturile personajului intrat pînă la gît în cea mai neagră anxietate. Totul e, se vede la urmă, metafora (ca și în *Bușnița*) unei obsesii, imaginea atroce a unui mediu moral în care arta este amenințată.

În *Cel mai Mare* parabola coboară pe teren social. Termenii ecuației se schimbă și, avînd de-a face cu fenomene potrivite prozei de observație, autorul, fără a-și părăsi cu totul formula, introduce nota sarcastică. O mare mulțime așteaptă un personaj care aduce cu sine „legea rătăcită de mult“. Atmosfera de stranie agitație amintește de *Isartlık*-ul lui Ion Barbu; acolo, turcimea „tescută“ de ziduri aștepta pe legendarul Hogea, dar, spre deznădejdea tuturor, apărea un personaj tragic: simbolul unei lumi apuse, închise, suficientă sieși. În utopia lui Baconsky e vorba de un Hogea al altei credințe și așteptarea lui ia culoarea unei farse sinistre. Cum cel așteptat întîrzie, apar profeții: trei bărbați urcă pe podium și citesc din cărți ferecate în aur. Curînd se observă însă că foile sînt goale și oratorii repetă ceea ce le șoptește un călugăr zoiș, ascuns în spatele lor. E evidentă intenția de

caricatură, ironia la adresa extazului artificial, a ipocriziei solemne. Ideea mai serioasă a narațiunii e că în spatele exaltării se ascunde totdeauna „umbra incertitudinii“.

Cu *Înceșoșatul Orfeu* ne întoarcem la simbolurile artei. Intriga e, ca peste tot în proza lui Baconsky, atemporală. Personajul — același tinăr care suportă presiunea unor inerții tiranice. Misteriosul inadapdat ocolește bordelul în care trăiesc femei frumoase și fatale, babe urite, malefice, păzite de haite de copii zdrențăroși, agresivi. Către acest loc fetid, aflat în stima întregului oraș, coboară, ca într-o epopee grotescă, bărbați înalți cu coifuri de fier și bărbi retezate. Tinărul rezistă, e dușmănit de ceilalți, pînă cînd într-o noapte „letargică și cotropitoare“ pășește și el, după ceilalți, în casa blestemată (altă imagine a Arnotenilor), devenind astfel respectat în oraș. E un mod mai ocolit de a spune că artistul autentic poate fi victima unei conjurații a inerției. Artiștii din insulă dezvoltă, în aceeași linie, simbolul condiției funciar tragice a artistului. Insula pe care o vizitează solitarul personaj nu e paradisul bănuț. Republica artiștilor, prilej mai vechi de utopii, e de o măreție dezolantă: pe trupul statuilor sculptate în trunchiurile arborilor crește o vegetație cotropitoare, în frescele pictate pe stîncă pătrunde seva unei naturi eruptive, tinere.

Simbolul izolării e, sub alte chipuri, reluat și în celelalte povestiri din volum, multe de un fantastic negru, hoffmanesc (*Aureola neagră*), altele (*Cimitirul piraților*) uzînd, în sensul lui Poe, de ideea dedublării, de poezia enigmaticului. În *Echinozul nebunilor* e tratat, în formula pe care am definit-o, mitul străinului, cu trimeri la Kafka și Camus. Cineva trebuie să moară, nu se știe de ce, un străin se furișează în oraș, altcineva (eroul narațiunii) e pus în gardă, fără a ști, la rîndul său, că el este cel căutat. Din apărător devine mobilul crimei, din victimă devine, în fine, ucigaș. Cine e, aici, străinul, care e vina lui, pe cine a ucis cel mai mare dintre frați? A ucis cu adevărat, ca Meursault, sub obsesia unei complicități generale, sau e la mijloc simbolul tragic al dedublării, o imagine a damnațiunii artistului?

Fidel principiului că a numi lucrurile înseamnă a le distruge adevărata lor poezie, autorul se abține să facă precizii. La o primă impresie, această exagerată tehnică a obnubilării pare anacronică într-o epocă în care proza tinde, dimpotrivă, să străbată și zonele cele mai ascunse ale psihologiei umane, să nu lase nimic nelămurit, nici chiar stările ei iraționale. Formula prozei lui Baconsky e însă justificată de chiar substanța ei cvasimitică. Asistăm, în fond, la o încercare (cu rezultate bune în *Aureola neagră*, *Cimitirul piraților* și altele) de a înnoi fantasticul, intro-



ducind stări existențiale, mituri moderne în cadrele unei evocări neguroase.

În țesătura lirică a fantasticului intră și câteva obsesii. E, mai întâi, în proza lui Baconsky obsesia unei ascendențe tulburi, scitice. Eroul povestirilor poartă semnul unor „existențe exilate din timpuri“ și are, într-un chip bine marcat, conștiința damnării, explicată genealogic (în ascendența lui sint tîlhari, războinici, neamuri vrăjmașe înghițite de pămînturile aspre ale stepei). E, apoi, obsesia unei mări friguroase, nordice, a orașelor încetoșate, a timpului încremenit, a țărmurilor pustii, a caselor leproase, a nopților putrede, fetide de Levant fabulos, strămutat, printr-un ciudat accident, în Nordul acoperit de cețuri.

Există apoi, inexplicabil, în *Echinoxul nebunilor* și alte povestiri, o adevărată obsesie a pigmeului: în *Cel mai Mare*, *Bufnița*, *Aureola neagră* apar oameni mici, diabolici, cu capete de copii, măturători suspecti cu trupuri liliputane, indivizi cu îndeletniciri tenebroase, în contrast cu ridicolul staturilor lor. Ținta acestei conjurații a duhurilor mărunte e totdeauna eroul narațiunilor: Orfeu încetoșat, un Josef K. ce trăiește, la meridian scitic, condiția tragică a artistului. Drama lui e, în primul rînd, de ordin moral: dificultatea de a comunica, conștiința unui destin sumbru, singurătatea dezolantă în care se retrage.

Dar acest înțeles spiritual al povestirilor e concurat de altul, pur literar, derivat din plăcerea lui Baconsky de a scrie frumos, de a-și construi metaforele, unele surprinzătoare, de efect, altele strict ornamentale, livrești („țărîmul avea frumusețea aleanului și a dezolării“, „narcoza pustiului și a mării“ etc.). Stilul e solemn, ușor prețios, în maniera „fin de siècle“. Să recunoaștem, trecînd peste excesele calofiliei, că acest parfum vechi place: cînd observi ce străduințe se pun de către unii pentru a distruge armonia pozițiilor, nu poți să nu prețuiești această proză cu toți nasturii frazei încheiați.

## ROMULUS VULPESCU

*Exercițiile de stil* (1967) ale lui Romulus Vulpescu, traduse în franceză (Ed. Pierre Seghers, 1970), sînt niște schițe fantastice, *patafizice* („la pataphysique est la science des solutions imaginaires” — Jarry: *Gestes et opinions du Docteur Faustroll Pataphysicien*), de un umor absurd, bine dirijat, cu o veritabilă tehnică a poantei. E limpede că cel ce a tradus pe Jarry a deprins și tehnica de a scoate din premisele cele mai comice încheierea cea mai amară. Simbolul tragic al povestirilor se ridică pe asemenea straturi de grotesc și, invers, în atitudinea cea mai tragică, prozatorul descoperă impostura, farsa, terifiantul. Urmuz nu proceda altfel parodiind schema romanului tradițional. Vulpescu păstrează la suprafața povestirii aceeași coerență, narațiunea curge liniștit, după legile celui mai cuminte și mai ortodox realism. El se amuză parodiind stilurile curente ale narațiunii (stilul grațios sau stilul detașat, stilul alambicat, stilul înflorit etc.), urmărindu-și, în fapt, propriile obsesii. Acestea ies din conștiința unui univers amenințat de primejdii teribile. Individul e jucăria unui destin absurd, victima unei conjurații a inerțiilor. Un personaj cu o anumită responsabilitate socială — *Excelența-sa* — își petrece toată ziua în mașină, dus de colo pînă colo de un șofer galonat. Șoferul nu se ridică de la volan și, într-o zi, cînd înaltul personaj se așază pe perna moale a mașinii, docilul șofer pornește fără a mai opri undeva. Pasagerul a murit de mult și mașina continuă să lunece, ignorată de toți, în perpetuitate (*Șoferul*). Povestirea e scrisă în stilul *grațios*.

Iată, acum, exemplul altei maniere de a compune: *stilul detașat*. Un om onest, negustor de mărunțișuri, citește undeva despre dispariția „micului-burghez”. Se recunoaște în portretul din ziar și de a doua zi constată că trupul lui începe să scadă. Scade progresiv pînă nu mai rămîne decît o ridicolă voce, suspendată, undeva, în aer (*Dispariția micului-burghez*). Sînt și alte moduri de

a nara pe care nu este cazul a le numi. Să reținem, mai bine, miezul foarte amar al parodiei. La o piesă plicticoasă, spectatorii dormitează, apoi dorm de-a binelea, zile, luni și ani, în uitarea și indiferența generală (*Piesa*). Un mărunț funcționar înghite, din neglijență, pe când mînca la dejun salata obișnuită, un fir de nisip. Acesta produce o metamorfoză extraordinară. Circulația singelui devine greoaie, oasele se anchilozază, peste tot în organism nisipul proliferază pînă ce individul se dezagregă, devenind o simplă moviliță de nisip. Luat de vînt, nisipul roade totul, transformînd Universul într-un „relicvaniu de clepsidre vii“ (*Spălați salata*). În altă parte (*Erori mărunte, dar fatale*) locul nisipului e luat de muște. Un grefier diabolic, un călău imprudent, și Universul e inundat de muște lacome, viscoase, atît de numeroase și de puternice încît nu numai că devoră totul, dar smulg Terra din legile gravitației.

S-a înțeles în ce chip procedează ironistul, fantezistul, urmuzianul Romulus Vulpesu. O ipoteză absurdă, tratată în maniera literaturii serioase, cu o dialectică strînsă și o mare gravitate a tonului în relatarea unor fapte imaginare (metoda o folosise Eugen Ionesco în fantezia atroce *Trifoiul cu patru foi*, inclusă în volumul *NU*). Prima impresie e de joc, de glumă enormă, pusă în forme complicate și susținută — în chip perfid — cu argumente luate din enciclopedii. Însă curînd se observă că jocul are un sens și că țevăria stilului ascunde o idee mai profundă despre viața unui individ moralmente traumatizat. Eroul lui Vulpesu — să-i spunem astfel — e o specie curioasă de Akakie Akakievici diabolic și vizionar, victimă în cele din urmă a complicității istoriei. Înainte de a pieri în circumstanțele cele mai nefirești, el face prezivii sumbre și acestea se adevăresc.

Există, în prozele lui Romulus Vulpesu, un fel de teroare a imaginativului, după cum la alții există o teroare a realului. O oglindă deformatoare e îndreptată spre lucruri, și în apele ei fumurii ființele și obiectele iau înfățișările cele mai stranii. Un om ia, ca într-un desen de Magritte, chipul unei umbrele, altuia îi crește la subțioară un cap ce scoate un zgomot iritant. Se întîmplă, în *Exerciții de stil*, minuni și mai mari sub aripa unei fantezii negre. Un procedeu de a sugera teroarea spiritului e acela de a lua în sens propriu sensul figurat al noțiunilor. A fura, de pildă, presupune o anumită corporalitate, o materie sub formele ei concrete. A fura *visuri sau idei* este o metaforă banală și — logic vorbind — absurdă. Vulpesu explorează tocmai aceste relații, luînd lucrurile în serios. Pornește de la ideea că este posibil a fura amintiri și cercetează cazul unui delincvent specializat în furtul

de imponderabilități. Un director de închisoare „își oblojește cu miei remușcări“ degetul strivit. Un pensionar ce și-a pierdut umbrela își recompune, din piese disparate, „conștiința pierdută“. Procedul, folosit cu oarecare abuz de suprarrealiști, este de efect aici. Însă o povestire nu poate trăi, esteticeste, din înregistrarea unor paradoxuri ce pot fi obținute fără dificultate îndată ce ai prins tehnica de a le compune. Romulus Vulpescu, vigilent de a nu cădea, parodiind atâtea stiluri, în altul, insuportabil prin manierismul lui, dă exercițiilor un înțeles mai grav, ca în *Dispariția micului-burghez*, *Erori mărunte*, dar *fatale*, sau *Spălați salata*, de care a fost vorba mai înainte. Sînt și altele, ca, de pildă, *Recital extraordinar*, o parabolă cu două personaje: Dictatorul și Pianistul. Dictatorului nu-i place muzica, o tolerează, însă (numai sub forma marșurilor), din motive electorale. Dintre muzicienii profesioniști nu supraviețuiește decît Pianistul, căruia, după o lungă vreme de privațiuni, i se îngăduie să dea un recital. Concertul are loc, dar sala rămîne mută, pentru că în scaune nu se află decît manechine. Totuși, în final, manechinele izbucnesc în aplauze, strivind risul speriat al Dictatorului. Parabola se încheie brusc, sec, lăsînd cititorului libertatea de a interpreta în mai multe feluri înțelesul faptelor.

Prozatorul se bizuie, aici și în alte scrieri, pe puterea lectorului de a înțelege ce trebuie și de a trece alte nuanțe sub tăcere. Sînt și simboluri cu o semnificație mai largă, unele cu o întinsă circulație în proza modernă. Romulus Vulpescu se apropie, în astfel de cazuri, de efortul lui A.E. Baconsky (*Echinoxul nebunilor*) de a moderniza fantasticul, venind, însă, din altă direcție estetică. *O stradă în soare* ilustrează mitul claustrării, alte compuneri vorbesc cu detașare despre destin, existență, moarte, speculînd, mai ales, coincidențele grotești. *Curierul de seară* este povestea unei substituiri și ea parodiază un motiv răspîndit în literatura romantică. *Rochia* ia în ris (dar numai pentru o clipă, tonul devenind, ulterior, elegiac) un alt mit romantic — comprimarea timpului — punînd un personaj în situații identice, însă la vîrste diferite, fără alte amănunte. O femeie face la nesfîrșit proba unei rochii și între timp ea îmbătrînește. Aceasta vrea să dea o sugestie despre implacabilitatea evoluției, însă, spunînd toate acestea, prozatorul clipește cu șiretenie din ochi și „uită“ să precizeze că logodnica frivolă a devenit între timp bunică și că evenimente mari au zguduit viața ei. Piesa lui Vulpescu devine, astfel, un fel de pom al vieții în variantă fantezistă și ironică. Nu e nici o indicație de stil, nici aici, nici în cealaltă piesă — *Om de treabă* — remarcabilă și aceasta.

Venind vorba de stil, e de observat că indicațiile de regie date de prozator (stilul participant, stilul explicativ, stilul hiperbolic etc.) nu trebuie luate în litera lor. *Exercițiile de stil* nu sînt chiar exerciții și, la drept vorbind, trecerea de la un stil la altul nu se mai observă de la un punct al cărții. Numai în două-trei locuri se vede limpede efortul autorului de a compune în game diferite (în *Tango*, de exemplu), însă în majoritatea narațiunilor stilul se confundă. Romulus Vulpescu nu se parodiază, în fond, decît pe sine. *Exercițiile* sînt variante ale stilului său, de o remarcabilă virtuozitate: stil ornat, prețios și pedant, totdeauna îngrijit și sugestiv, cu parfumuri de cărți vechi.

## IORDAN CHIMET

Un *Mic prinț* românesc vrea să fie basmul *Închide ochii și vei vedea Orașul* (1970) de Iordan Chimet. Este vorba și aici de prietenie, de o morală a eroismului, de broaște înțelepte și de albine agere la minte, de călătorii în universuri necunoscute și de simboluri trase din întâmplări miraculoase. Însă cartea lui Iordan Chimet vrea să fie mai mult decât o acumulare de fapte neobișnuite. Ea are o structură complexă și, pentru că vorbim de modele, să spunem că nici desenele fantastice ale lui Walt Disney, nici fabulosul din basmele noastre nu sînt ignorate. *Închide ochii și vei vedea Orașul* este, în fond, un basm modern, în care distingem cîteva însușiri de preț. E, mai întii, puterea de invenție, umorul, apoi, tandru și inteligent, clipirea șireată din ochi, plînsul prefăcut. Însă mai mult decât atît se vede la Iordan Chimet plăcerea pentru cuvîntul colorat, știința de a monta în inelul aceleiași fraze pietre verbale de densități și lumini diferite. Am putea fixa și în acest caz puncte de reper, dar la ce ar folosi ele? Familia scriitorilor comediografi ai cuvîntului este, la noi, foarte întinsă. Iordan Chimet poate intra în grupul mai restrîns al fantaștilor barochiști.

Redusă la elementele principale, povestirea este simplă și urmează, cu abaterile de care am vorbit, linia basmului popular. Niște genii bune înfruntă alte genii rele. Coralin — regina albinelor, ajutată de frații ei: Belizare — schimnicul, Adelaida — regina broaștelor și Samson — vătaful viețuitoarelor de curte, apără pe Elli, copila răsfățată a vechiului Oraș, de viclesugurile vecinului Gagafu și ale slujitorului său, motanul Sultan. Mai sînt în categoria dintii, și alte personaje: tata, mama, apoi Cuc și Muc — prinții piticilor, Hector — scamatorul de la circ, la care se adaugă felurite animale și păsări istețe. Au loc adunări, se țin discursuri, se iau hotărîri, se trăiește, pe scurt, în spirit democratic. Dregătorii Orașului stau de mai multe zile în ședință și după oarecare timp

obiectul discuției se pierde. Este, desigur, o intenție de ironie blindă. Autorul silește miraculosul să ia înfățișarea lucrurilor obișnuite. O cămilă merge în tramvai și, chestionată, precizează că se află în călătorie de nuntă. Un cal murg cere o zi liberă pentru a merge la dentist. Abilitatea unui povestitor este de a nu abuza de acest vechi procedeu al antropomorfizării. Jordan Chimet are această abilitate și narațiunea lui e ingenioasă și de un lirism discret. Ea debutează prin prezentarea, în maniera unei pinze realiste, a Orașului, așezat la gurile unui mare fluviu, locul de întâlnire al unei mulțimi pestrițe, venită de peste tot. Prozatorul pastișează o manieră de a scrie, punând în descriția utopiilor voluptatea pe care Mateiu Caragiale o pune în acumularea de elemente derizorii: „La colțuri își luaseră locurile samsarii, telalii, misiții, pîrlitii și alți șurupari și firtați de-ai lor, de teamă să nu le scape cumva vreun plocon. Harnici și inimoși oameni, cred că nu închideau ochii nici noaptea, ca huhurezii. Unii, după cît se zvonise în Oraș, erau vestiți pentru pieile de cloșcă pe care le vindeau, alții negociau checheriță sau purici din Samarcand — al căror lapte, spuneau ei, era tămăduitor pentru orice beteșug —, alții tocmai desfăceau biserica Sfintei Sofii. Mare chilipir! puteai să obții și cupola pe un preț de nimica. Străinilor le vindeau mălură, năduf, belele moldovenești și alte roade ale pămîntului. Harnici negustori, cum am mai spus, vedenie să fi fost și tot scoteai un pitac de preț din pungă, cucerit de «vorba lor dulce».“

În acest stil înflorit, stil de taifas îndelungat, este scris întreg volumul, cu titluri oraculare ca acelea din cărțile populare. Unul ne înfățișează un complet de judecată, prezidat de năzdrăvana Elli, în lumea ogrăzii. Altul, rătăcirea aceleiași Elli într-o pădure întunecată și misterioasă, un vis — în realitate — cu multe peripeții. Ele reproduc pe acelea cunoscute din basm, cu oarecare complicație cărturărească și o simbolistică mai nouă. Elli întilnește, în loc de regele peștilor sau regina furnicilor, un ciocîrlan spuior de cintece fistichii, un popîndău suspicios, un bătrîn cititor de cărți înțelepte, un cormoran elegant, fantele pădurii etc. Narațiunea începe, propriu-zis, cînd în acest paradis al suavității pătrunde demonul Gagafu sub chipul neguțătorului de mărunțișuri Drăcovenie. Acesta, pentru a slăbi vigilența celor ce apără pe Elli, aduce vestea că Gagafu ar fi dispărut. Buna zîină Coralin pleacă să verifice adevărul informației, dar ea cade victima uneltirilor lui Drăcovenie (alias Gagafu). Sultan, motanul infernal, răpește copila Orașului și ce urmează se poate hănuî: spiritele pozitive vor căuta

să dea de urma fetei răpite, ceea ce presupune aventuri noi, cercetări, iscoade, vrăji și antidoturi la vrăji. Iordan Chimet nu urmează, totuși, ortodox acest drum. Accentul cade la el nu pe elementul miraculos al povestirii, ci pe parabola pe care vrea s-o sugereze.

Cine este Gagafu și de ce vrea el să fure pe nevinovata, fermecătoarea Elli, iubită de păsări și ocrotită de oamenii Orașului? Gagafu este un vecin rău, lacom, cu intenții cotropitoare. El va fi răpus de neamul piticilor portocalii, conduși de Cuc și Muc. Fabula solidarității naturii din *Nopțile de sinziene* este reluată, aici, cu o notă mai pronunțat fantastică. La acțiunea de salvare a Elliei din mâinile demonului Gagafu participă fiarele și ierburile pădurii, păsările și viețuitoarele apelor, oameni și duhuri, într-o înfrățire curioasă. Mai este însă ceva. Micul Prinț al lui Exupéry învață de la vulpe că pentru a avea prieteni trebuie, mai întâi, să cunoști oamenii, dar pentru a-i cunoaște trebuie să-i îmblinzești. „Nu cunoaștem — spune vulpea filozoafă — decât ceea ce îmblinzim... Oamenii nu mai au timp să cunoască nimic. Ei cumpără lucruri de-a gata de la neguțători. Cum însă nu există neguțători de prieteni, oamenii nu mai au prieteni. Dacă vrei să ai un prieten, îmblinzește-mă.“

În poemul fantastic pe care îl discutăm, Iordan Chimet mută accentul, în parabola cunoașterii, pe ideea autocunoașterii. Omul modern, vrea el să spună, are vocația cunoașterii, dar, în dorința lui de a ști totul, uită, adesea, miracolul ce există în natura ce-l înconjoară și, în ultimă instanță, în el însuși. Fabula se răstoarnă, atunci: ca să ai prieteni, cunoaște-te. Cunoșcându-te, descoperi ceea ce este pur, esențial, durabil. Omul trebuie să regăsească limbajul tainelor pe care le-a pierdut. Cum? Iată ce soluție oferă cei trei spiriduși (Adelaida, Belizarie și Samson), genii ale viețuitoarelor ce trăiesc în pădure, în apă și în ogradă: „În setea lor nebună [a oamenilor] de a afla tot, de a stăpîni tot, de a putea tot, uită, sărmanii, că tainele după care aleargă ei nu-s la capătul pământului, ci alături de ei. Că numai o clipă de-ar sta să privească în jur cu ochii proaspeți, și le-ar ameți privirea de vraja care-i înconjoară.“

O pagină de lirism suav și de fantezie inteligentă este aceea ce înfățișează refugiul Elliei în tabăra piticilor portocalii. Surceluță, Ciuperçuță, Lip-Lip, Mielu Gras etc., isteți ca Ulise și înțe-



lepti ca Nestor, sugerează o umanitate modestă, laborioasă, cu un înalt simț al justiției. Este, în descrierea acestei lumi liliputane, o intuiție fină a vieții în formele ei miniaturale și o beție rece a fanteziei, echilibrată de umor.

*Închide ochii și vei vedea Orașul* este o carte tinerească și fermecătoare în felul ei. Nu i-am reproșa decât excesul unei însușiri: excesul ornamentației. Fraza are totdeauna farmec și cuvintele sînt mereu, la Iordan Chimet, de preț. Le-am dori, din cînd în cînd, normal prozaice, fără podoabe, precise și sărace, pentru a sluji mai bine senzaționalul, magicul, fantasticul, noțiuni care, în literatură, au nevoie de un limbaj exact.

## VIII. COMEDIA LIMBAJULUI

NICOLAE VELEA

Nicolae Velea este un ironist cu o remarcabilă capacitate de invenție verbală, unul dintre cei mai fini pe care i-a produs proza românească după 1960. Punctul lui de plecare este, prin plăcerea spectacolului verbal, Marin Preda din *O adunare liniștită*, dar și Creangă prin șiretenia limbajului și gustul pentru personajele „dugoase”, sucite, în genul lui Dănilă Prepeleac. Un spirit folclorizant și un „Creangă al Argeșului”, N. Velea nu aspiră, totuși, să fie. Țăranii lui suferă de un complex al rafinementului și trec, ca aristocrații din proza lui Proust, prin stări abstracte de neliniște. Un țăran își privește dimineața degetele de la picioare și simte o bucurie eliberatoare, un altul aude *sunetele* vechii lui proprietăți și cade la gânduri rele. O învățătoare în preajma pensionării se simte cotropită de o bucurie a faptelor mărunte și, prevăzătoare, își chibzuiește și fragmentează sentimentele. Țăranul care își privește cu milă bucuroasă degetele mai are o boală („boala mea”): stă cu burta în sus și se uită la cer fără să se gindească la nimic. El are, cu alte cuvinte, simțul contemplației și al gratuității, neobișnuit într-o lume reputată pentru practicismul ei îngust.

Nicolae Velea (n. 1936) îngroașă adesea latura ei de candoare și euforie mărunță. Indivizii din proza lui (țărani, sanitari, mărunți funcționari sătești, paznici comunali) au avut sau au o „întrerupere” în viața lor, o rea „întemeiere”, o nepotrivire care le marchează destinul. Sint, de regulă, sfioși, decenti și, deși se *asupresc*, cum zice autorul, cu băutura, nu devin niciodată violenți și triviali. Vorba lor este încurcată, cu text și subtext, și adesea frazele savuros pleonastice ascund o parabolă în stil nastratinesc.

Atita candoare și suceală au iritat la debutul prozatorului o parte a criticii, și multă vreme s-a discutat în presă despre abaterile de la realism ale lui N. Velea. Rezervele din această direcție

par, azi, copilărești. Realismul nu este un echer în golul căruia să intre toate tipologiile și toate situațiile pe care le fabrică imaginația creatorului. Ce putem cere unui scriitor este ca personajele lui să fie verosimile în raport cu natura lor. „Bizarii“, „sucii“ lui N. Velea sînt niște moralisți subțiri care, trecînd prin evenimente grave (războiul, foametea), le „pritocesc“ și le întorc adesea spre comedie. Față în față cu aceste teme, tratate și de alți nuvelisți din deceniul al 7-lea (alienarea și dezalienarea țaranului), proza lui Velea își dezvăluie două însușiri de preț: un simț excepțional al nuanței, ce permite accesul spre zonele muzicale ale sufletului rural, și o detașare tactică de lucruri pentru ca ironia să poată să se exprime.

Plăcerea lui N. Velea este de a întocmi graficul *sentimentelor mijlocii*, acelea pe care le exprimaseră, în automatismele lor, și vechii nuvelisți. Deosebirea este că prozatorul de azi caută dincolo de automatismele psihice o psihologie și de cele mai multe ori o descoperă. În povestirile lui. N. Velea dăm peste inocente modificări interioare surprinse nu în clipa declanșării lor, ci înainte sau după momentul critic. Autorul nu urmărește, de altfel, global un proces, ci fragmentar, caleidoscopic. Nuvelele lui mai întinse (*Întîlnire tîrzie*, *În război un pogon cu flori*) sînt constituite, în fapt, dintr-o juxtapunere de schițe. Prozatorul are darul de a observa pe suprafețe condensate și de a deduce o tipologie dintr-un număr limitat de reacții. Valeriu Cristea îl numește bine „un analist de o remarcabilă finețe al micilor stări sufletești, al «treceților» aparent insignifiante“ (*Domeniul criticii*). Le este dat altora talentul de a vedea procesele coplesitoare din viață, N. Velea se mulțumește să pipăie pinza de păianjen a tristeților domoale și a bucuriilor modeste. El construiește în universul mic și observă imperceptibilul.

*Poarta* (1960) tratează temele nuvelisticii din epocă (copilăria și violența războiului, trecerea în alt timp moral, desprinderea de spiritul de posesiune), dar fără acea optică brutal sociologică și fără schematismul moral care fac de necitit azi multe din scrierile de acum două decenii. Puține lucruri s-au datat în proza lui N. Velea, *drăcăriile* lui și-au păstrat hazul și semnificația. În *Poarta*, originale sînt notațiile despre lumea copilului, o lume, cum s-a spus de multe ori, fără psihologie. Prozatorul nu-și pune problema unei vieți interioare specifice, înregistrează doar cîteva stări și *întîmplări* în care fiecare citește ceea ce vrea. Niște copii, rupți de foame, privesc în vremea secetei prin ochelarii colorați ai lui Gogu lui Fabrică și au sentimentul că pămîntul pustiit a devenit din nou fecund. Proprietarul ochelarilor cere, de la o vreme, chirie,

și copiii din sat, prinși în acest joc al amăgirii, fură din porția de terci de mei ca să poată vedea cimpurile verzi. Curiozitatea dispare copleșit și ochelarii mincinoși sînt sfărîmați în picioare cînd copiii simt în nări mirosul mămăligilor aburinde (*Ochelari cu împrumut*).

Încă de acum, personajele lui Velea rămîn „trăznite“, „incremenesc“ și „amuțesc“ adînc și semnificativ. Prozatorul nu notează mai mult și nu complică inutil reacțiile unor spirite inocente. În schimb, povestirea este invadată de alte povestiri, dînd, la urmă, acea senzație de viață consistentă, reală, în elementele ei firești. Copilul Dodeț, înfometat, visează la ciorbă de miel cu pătrunjel, la rață pe varză și la prăjeală cu mărar. Toate acestea îi vin în minte în timp ce ciugulește un mizerabil terci de mei. Benone este trimisă să supravegheze vaca lingă un prriu, dar, ocupat să instaleze o morișcă, uită de îndatoririle lui de pîndar și vaca este luată la obor de Matache, răul isprăvnicel al moșiei Bărcănescu. Copilul doarme, de frica tatălui, sub podișca de la șosea, răcește, și tatăl, înduioșat, îi spune în drum spre spital: „Benone, tată“. Cînd se însănătoșește, blîndețea tatălui dispare: „Le trecuse răgazul. Acum era sănătos și bun de muncă“ (*Răgaz întins*).

Pe Radu îl înspăimîntă ripa din spatele casei, pînă cînd, într-o zi, se urcă pe muchia ei ca să vadă ce se întîmplă cu soarele (*După soare*). Aici ripa și soarele, în povestirile dinainte morișca și ochelarii de soare, acestea sînt obiectele care produc „neliniștea bucuroasă“ a spiritului infantil. Copiii iau seama la cei mari, îi ciupecs de mină cînd vor să-și arate dragostea, dar, ca în literatura lui Preda, părinții sînt severi și sancționează cu cite o palmă dată după ceafă gesturile de tandrețe.

Cea mai fină schiță din seria *copilăreștilor* lui Velea este *Poarta*, care dă și titlul volumului. Fără complicații analitice sînt sugerate, aici, ieșirea dintr-o vîrstă și intrarea în alta. Sandu s-a jucat anul trecut cu poarta și ori de cite ori se gîndea la jocul lui „simțea ceva cald, rotund, înfășurat în lumină și bucurie, nici el n-ar fi putut spune ce simțea...“ Ține să se joace și anul acesta în același fel și așteaptă cu neliniște (*neliniște bucuroasă*) să cadă poarta ce se ține într-un singur cui. Poarta cade printr-o viclenie a copilului, dar, cînd să se joace, Sandu simte că „parcă lipsea ceva“. Aduce căldarea și custura, toacă foi de brustur și de ștevie, amestecă și nisip, dar emoțiile vechi nu reapar. „Farmecul cald și rotund de anul trecut nu se mai întorcea.“ Copilul privește în gol, plînge amarnic, apoi se smulge rușinat din brațele mamei și zice cu voce aspră (vocea tatălui): „— Hai să mă ajuți să dregem poarta aia, mamă!“

Surprinzătoare pentru un debutant această stăpînire de sine în fața unor subiecte dificile. Mai tîrziu, N. Velea revine asupra temei (*Paznic la armonii*, 1965, *Zbor jos*, 1968), mutînd cîmpul de observație la oraș. Domnel se trezește din somn (*trezirea* este în proza lui Velea un moment esențial!) „cu o îngrijorare nelămurită“. Îngrijorarea vine de acolo că există întîmplări mici de care nimeni nu se ocupă. Copilul își asumă responsabilitatea lor, „le ia în primire“, le dă, adică, semnificație și personalitate prin faptul că el, Domnel, se gîndește la ele. Bună premisă pentru a vorbi de un șir de fapte mărunte care colorează viața unei așezări urbane. N. Velea este priceput în astfel de colaje. S-ar putea vorbi la el de o *tehnică mozaicală*. Toate povestirile, schițele, nuvelele adună un număr impresionant de mici narațiuni, siluete fugare, scoase astfel din uitare de un ochi inocent și pătrunzător (în povestirea citată mai înainte ochiul unui băiețaș atins de boala de care suferă toate personajele lui Velea: *boala semnificațiilor*!).

Tot în volumul de debut apare și a doua temă a lui N. Velea, și tema nu-l va mai părăsi de aici înainte: *spectacolul oralității*, plăcerea de a complica fraza. Dănilă Lencioiu (*Odihnă*) iese pe podișcă și povestește cuiva despre „întemeierea“ sa și „recreațiile“ din timpul muncii agricole, trecînd de la una la alta, fără ordine și, la prima vedere, fără nici un înțeles. El *amîină* să spună ceea ce vrea să spună, deviază sistematic de la ideea centrală. Stilul acesta de a o lua razna cu inteligență vine tot de la Preda, din *O adunare liniștită*. Dănilă este un Pațanghel care povestește trecerea sa de la condiția de proprietar particular la aceea de cooperatist. Într-o comunicare normală, toate acestea ar fi fost spuse în cîteva fraze. Dănilă le sucește, le „pritocește“, intrerupe propoziția și introduce o incidentală, voind să întîrzie (să ocrotească) narațiunea principală. Iese o poliloghie fermecătoare, un recital de inteligență prefăcută:

„— Uite ce. O să-ți spui eu acu dumitale niște lucruri care, sînt precis, o să te mire. Dumneata ești persoană cu carte, după ce mă ascuți o bucată, poți să te ridici și să-mi zici: «Mă nea Dănilă, sau nea Dane, cum îți vine mai bine, ai dat în mintea copiilor». Și te ridici și pleci. Nu e supărare. Dacă nu te miră, mă ascuți pînă la urmă. Mai ia o ceașcă. Mai trecu o pauză, după care omul, tot smucit: Buun! Dumneata ti fi știind că eu toată ziua, cît e de mare, n-aveam astimpăr, eram ocupat. Nu așa, nu e bine, s-o luăm altfel. Știi că eu am intrat în cooperativă în urma ălorlalți. Nu e bine nici așa, s-o luăm de la cap. Care va să zică, eu n-aveam hodină, eram ocupat. Și cu cuvîntul ăsta ocupat...“

Fondul social (aici și în alte povestiri) este idealizat. În timp ce o parte a nuvelisticii din epocă a dat o imagine de un dramatism crincen a „trecerii“ țărănimii, o altă parte a privit-o prin oglinda unui realism îmbujorat. N. Velea se apropie, uneori prin starea de euforie contagioasă a personajelor, de formula din urmă, dar îl salvează talentul lui de a evoca întâmplările mici și de a observa imponderabilele sufletului țărănesc.

În volumul *8 povestiri* (1963), vechea problemă a pământului este tratată fără dramatismul tradițional. Țăranii lui Velea n-au simțul exagerat al proprietății, despărțirea de pământ, după 1950, nu este zguduitoare în plan moral. Scepticismul rural vede doar partea înveselitoare a lucrurilor. Oncică, frizer amator, fără nici o experiență agricolă, ajunge șef de echipă. Țăranii ascultă cu falsă curiozitate sfaturile lui: „Acu', de ce mai ales de oiță trebuie să ne ocupăm? Păi fiindcă oița ne dă lapte, ne dă și lână și ne mai dă și carne.“ Cînd șeful de echipă devine popular, protector („beau cu poporul,... trebuie să mai bei și cu poporul...“), vechii proprietari, atinși în amorul propriu, devin neîndurători. Hazul se întoarce spre furie. Însă, la N. Velea, violența nu durează, o nouă supapă se deschide și gândurile întunecate se pierd în mărăcinișul frazelor umoristice (*Ultima proprietate*). Mai bine determinat psihologic (și literar) este simbolul acestei metamorfoze în povestirea *Sunetele*, despre care a mai fost vorba. Plesnicute, obsedat de proprietățile lui, se lasă biciuit și desfătat de amintirile vechii existențe. „Sunetele“ apar, ca frigurile, periodic, și țăranul nu știe ce să mai facă, pentru că nu se poate detașa, cum ar vrea, de deprinderile lui individualiste. Ușor absurdă, povestirea este bună. În *Drumul*, N. Velea dezvoltă, în spiritul nuvelisticii de la începutul secolului, tema spaimei de civilizație în lumea satului. Lelei Anica îi este frică de „lumea albă“ a orașului, dar frica ei se compensează printr-o stare de amețală plăcută în preajma lucrurilor vechi. Prozatorul prelungeste, acum, tipologia bătrînilor maniaci din nuvelistica lui Brătescu-Voinești. Povestirea este estetică slabă. În schimb, *La groapa de fumat* este un mic *divan* cu verva scăpărătoare. După terminarea treierii, țăranii se simt mulțumiți de oboseala lor, își ascultă cu plăcere pîriitul oaselor, cercetează curioși gesturile celorlalți și povestesc întâmplări fără nici o legătură cu ceea ce, în fapt, îi stăpînește: gîndul recoltei. Justificarea socială a bucuriei țărănești este comună, idilizantă, în stilul semnalat înainte. Însă narațiunea trăiește separat de această idee convențională. Povestirea nu este decît o suită de mici scene comice, prozatorul fiind unul dintre actorii acestui spectacol. El intervine des și dă, în stil urmuizat, explicații paradoxale. Explicațiile in-

cită fantezia, țărani (personajele propriu-zise) răstoarnă cu iscusință lucrurile cu capul în jos, se amuză într-un joc ingenios al inteligenței. În preajma învățătorului Modoleanu oricine are un „simțămînt liniștitor de trăinicie“, și simțămîntul vine de la faptul că învățătorul poartă o pălărie cu borurile răsucite înăuntru. Pălăria dă înfățișării lui o independență și demnitate sfioasă. Lui Fane Diogene îi sînt explicate succesele erotice prin tristețea ochilor lui de berbec. Eroul devine trist cînd întîlnește o femeie, pentru că femeia, văzîndu-i privirea, va înnebuni de-a binelea și nu-l va refuza. Un altul, Vartolomeu Urdă, este infumurat peste măsură, și țărani, după ce ascultă cu îngăduință replicile lui medicore, îl iau cu finețe peste picior și-l îndepărtează din discuție.

Conversație este pentru acești țărani o petrecere cu vorbe, o beție epică rece. *Intîmplarea* joacă rolul unui narcotic: N. Velea înfățișează și mici drame cehoviene în lumea satului postbelic. În *Bucurie* (vol. *Poarta*) este vorba de mulțumirea „tremurată“ a învățătoarei Genoveva Panțurescu, care, jignită de o autoritate școlară, face cerere de pensionare, apoi se răzgîndește și suferă cu gîndul la bătrînețe. Învățătorul Dandu Panțurescu se luptă toată viața pentru un transfer, dar nu reușește din cauza unei familii rivale. Eșecul îl făcuse temător și prețuitor de „mulțumiri mijlocii“. Dandu este și el o lelea Anica mai citită, dusă prin lume, cu manii mai stilate. Specialitatea lui este să despice firul în patru și să afle înlănțuirea cauzală a intîmplărilor. A înțelege și a reface „rotunjimea“ lor constituie sensul existenței bucuroase a învățătorului. Bătrîni lui Gârleanu și Brătescu-Voinești pufăiau din lulele și-și tachinau consoartele, învățătorii lui Velea se alintă cu micile lor suferințe și aduc faptele la o măsură mijlocie pentru a le putea cuprinde (*Transferul*, vol. 8 *povestiri*). Prozatorul intervine mai des în narațiune, ia pe contul lui ideile și simțirile personajelor, le dezvoltă în direcții imprevizibile, le complică, apoi revine la tema centrală a *mulțumirii*.

Vocația moralistică a autorului crește cînd este vorba de inevitabila temă a erosului. Să spunem, pentru început, că N. Velea este de o mare discreție la acest capitol. Personajele lui sînt rușinoase, se adresează pe ocolite cînd vine vorba de un fapt mai intim. Cad, de regulă, într-o muțenie elocventă. Spirică, Tele, Noana lui Moroacă (*Noapte indispusă*) își ascund sentimentele sub tăceri agresive sau viziuni fantastice. Povestirea este un cîntec de dor bolnav, caligrafiat cu finețe, despre tulburările erosului în faza adolescenței. Dragostea începe printr-o intensificare pînă la durere a gîndirii: „Nu mai pot, nea Spirică, se plînge Noana. Cînd fac ceva, mă gîndesc că, uite, fac lucrul acesta. Mi se moaie

genunchii și nu mai sînt bună de nimic.“ În altă parte (*In treacăt*), Velea devine un muștrător pedagog. Duminică și Adina trăiesc „în treacăt și nedefinitiv“, se răsfată, și asta nu-i bine, răsfățul se termină cu o tragedie. Povestirea rămîne, totuși, prea tezigă.

Tot de la o teză de ordin social (proprietatea care înstrăinează pe indivizi de esența lor umană) pornește și nuvela *Întîlnire tîrzie* (vol. *Poarta*), unde laconicul N. Velea face efortul de a urmări nu un fragment, o stare, ci un proces psihologic mai amplu. Vilă Virșan intră în tipologia *mulțumiților mijlocii*: „Știe să fie împăcat cu el, să se păzească de cutremure sufletești mari și să fie bine cu toată lumea“. Cumpănit, Vilă vorbește puțin și rar, iar cînd se supără, nu zice altceva decît „fir-ai al reamii“, ceea ce nu înseamnă nimic, o vorbă inofensivă. Este vînzător la M.A.T. și, om cu ceva avere, peștește pe Fica Panaitei lui Codin. Fata are și ea „o poveste cam ciudată“, nu atît ea, cît mama, Panaita, femeie cu simțurile laome în tinerete. Fica are o înfățișare neîmplinită, vorbele ei (*vorbele* definesc în proza pregnant auditivă a lui N. Velea viața lăuntrică) sună „cu un tremur nedeslușit, parcă ar fi avut urechile în ceață și semănau cu primele cuvinte pe care le spun oamenii cînd se trezesc din somn“. Uitătura este, cu toate acestea, „bucuroasă“ și trece de la un lucru la altul, fără astîmpăr. Măsuratul Vilă și neîmplinita dar bucuroasa Fica se adună după voința aprigei mame, căzută, acum, în patima alcoolului. Mama pune condiția ca logodnicul să nu se înscrie în cooperativa agricolă și, logodnicul, om temător, acceptă. Simțul proprietății întunecă însă pe potolitul Vilă, și Fica îl părăsește pentru a urma cursurile unei școli agricole.

Pe acest plan, nuvela nu iese din comun, motivația socială este simplistă și previzibilă. În descrierea fondului (*platformei*) sociale, N. Velea nu arată prea multă ingeniozitate. În interiorul convenției construiește însă un număr de situații epice revelatorii. După Fica umblă și Milică al lui Odrîșcă, însă femeia, deși nu iubește pe Vilă, respectă condiția ei de femeie măritată. Panaita sfătuiește pe discreta Fica să „umble cu simțiri cu Vilă“, ca să nu piardă pămîntul, dar Fica își dă cea dintîi seama că pămîntul este un obstacol în viața sentimentelor. Intervine și o femeie diabolică, Madam Cocean, care vrea să mijlocească păcatul, dar păcatul nu se înfăptuiește pentru că *întîrziării, neîmplinirii* din proza lui Velea au o morală de fier. Se prefigurează în această nuvelă, numai pe jumătate viabilă estetic, un tip de feminitate, reluat în cărțile ulterioare: femeia ingenuă și păduristică, discretă și neînduplecată în bizareria ei, un fel de Cănuță om sucit feminin de o mare puritate morală.



Fica din *Întâlnire tirzie* anunță pe Olina din *În război un pogon cu flori*.

Îmbrățișarea socială este mai largă și observația mai profundă în povestirea *Înterupere* (vol. 8 *povestiri*), istoria, pe scurt, a unei familii cu tare morale. Comportamentul ciudat al indivizilor se explică, aici, printr-o ereditate încărcată. Iancu Merdenele, umil funcționar sătesc, este un maniac resemnat. Șalga, soția, este trufașă și rea, oroarea ei de mezalianță împinge familia la dezastru. Anghelina și Mieluța, nemăritate din cauza mamei, îmbătrinesc în casă. Didiță, fiul, dezinfectator comunal, ridicat la funcția de poștaș, trișează cu blindețe și plînge cu modestie pe umărul nefericirii lui și a familiei. Prozatorul se arată preocupat de astfel de destine neîmplinite, *înteruperea* este o temă privilegiată în schițele și nuvelele sale, pline de vieți săgetate.

Cu *Zbor jos* (1968) talentul de moralist al lui N. Velea ajunge la maturitate. „Platforma“ este asimilată în narațiune și tezele sînt lăsate deoparte. Între timp, proza românească trecuse în altă vîrstă. Creatorii faimosului „gen scurt“, scriu, acum, romane. N. Velea rămîne, fidel, la povestire și schiță, din ce în ce mai concis, „într-un stil al reducției și al comprimării expresive, obținut prin decantări încete, prin filtrări severe, prin elaborație lentă“, cum îl justifică G. Dimisianu (*Nouă prozatori*, 1977).

Din punct de vedere tematic, *Zbor jos* nu aduce prea multe lucruri noi. N. Velea rescrie povestiri mai vechi cu o mai mare siguranță a stilului, arătînd o creatoare spaimă de cuvinte. De aici impresia că fiecare frază e de două pînă la nouă ori ciocănită, întoarsă pe toate fețele pînă ce prozatorul să-i afle sunetul adevărat.

Andrei Prundar descoperă, într-o zi, că nimeni nu poate să-i cunoască gîndurile și judecățile adevărate, de unde sentimentul unei mari libertăți. Prima lui acțiune de om liber (stăpîn, adică, pe gîndurile sale!) e să răzbune umilintele vechi, ceea ce și face. Dar acest sentiment e urmat de un altul, de înfricoșată bănuială că libertatea lui de a stăpîni gîndurile îl desparte definitiv de bucuriile anterioare. De nu complicăm prea mult lucrurile, putem spune că e vorba, aici, ca și în alte povestiri, de despărțirea de o vîrstă și de intrarea în alta, cu o psihologie neguroasă (temă veche la N. Velea).

*Treceri* (I, II) duce mai departe aceste descoperiri sau, cum le spune prozatorul, *modificări*, privind cu ironie îngăduitoare totul. Dar ca și la Marin Preda, acest spirit păcălitor, ascunde un altul, încordat, obișnuit să despice în patru lucrurile și să le judece cu gravitate. Modestele treceri pe care le anunță autorul sînt, în rea-

litate, niște veritabile drame, în care psihologia vîrstelor apare sub o îndoită înfățișare. Cea dintîi, aceea pe care o trimite înainte prozatorul, ca zmeul din poveste buzduganul, e cea ironică, înveselitoare. Tudor Dindelegan are de luptat, în copilărie, împotriva fatalității, ceea ce pentru mintea lui de copil înseamnă Vetoii, o fată bărbătoasă și, în al doilea rînd, Mihai Safor, un unchi de-al doilea. Vetoii pămîuiește fără motiv pe Tudor ori de cîte ori îl întîlnește și, împăcat cu acest ritual, copilul se duce, ca sub puterea unei vrăji, spre demonica fată ca să-și primească pedeapsa. Vetoii nu are nimic din caracteristicile tradiționale ale strigoiiului: nu suge singele copilului, nu-i tulbură somnul și nu-și arată niciodată copita compromițătoare. „Și firea și înfățișarea ei — zice prozatorul, voind a da sugestia unei firi întoarse — se strecurau pe dedesubtul sau pe deasupra judecăților, marginilor de judecăți în care sînt așezate femeile.“

Mihai Safor prinde pe același Tudor în fiecare an de Sfîntul Mihael, îl bagă în beci și-l pune să cînte imnuri patriotice și să recite *Sergentul* și *Peneș Curcanul*, pînă cînd într-o zi copilul descoperă forța de a se împotrivi. El devine, atunci, „proprietar, stăpîn pe întîmplări“ și capătă sentimentul că acestea din urmă i se pot supune: conștiința devine biruitoare asupra simțurilor.

În *Treceri* (II, reluarea unei povestiri mai vechi) sînt sugerate imponderabilele altei vîrste: adolescența, cu poezia ei tulbure. Dar, ca și mai înainte, imaginea acestei psihologii complicate se constituie fragmentar, din aglutinarea de întîmplări apropiate sau mai îndepărtate de subiectul propriu-zis al povestirii. Dar e, cu adevărat, un subiect aici? Tudor Dindelegan, muncitor, acum, la o fabrică de confecții, își controlează „modificările“ sale, le dă, adică, forma cea mai potrivită. Acesta e motivul, să spunem, muzical al povestirii. În jurul lui crește însă o pădure de întîmplări la care personajul participă și pe care prozatorul, atent să nu-i scape nimic, le înregistrează, pîrînd a uita de tema inițială a narațiunii. Ignorăm aproape total starea de tristețe egală, limpede și nițel obosită a eroului, voluptatea lenei lui, dar ne este aproape imposibil să ignorăm cîteva din personajele fugare ale povestirii (Cicinet, Agopcea), și, mai ales, cîteva formule memorabile: „utemieii“, „i-o fi coborît nervul ochiului în mușchiul brațului“, „le ameteșc bicicletele simțurile și asta nu e o situație“ etc.

Peagu, îngrijitor-șef la cooperativă, dă țăranilor aceste sfaturi hotărîtoare: „Vitele trebuie duse la apă cîte una și nu cu înjurături și huiduieli la vaci, că vaca are nevoie de liniște cînd bea apă“. Același personaj, înălțat în funcția de om de serviciu la sfat, se răcorește de căldură cu nisipul pentru incendii și telefonează,

o dată sau de mai multe ori pe zi, vărului și dușmanului său, Iftimie, portar la raion, dându-se drept altcineva. Vărul face același lucru și cei doi se mint cu seriozitate, punând la cale treburile comune (*Cu telefonul*). Ironia e, aici ca peste tot, amară. Dumitrache Degetaru a fost colector principal, făcea adică pe „alfa și ologu“ în sat. Ajuns aproape orb, în urma unei beții cumplite, și îndepărtat din funcție, e supărat, acum, că nu i se mai întâmplă nimic: evenimentele trec în liniște pe lângă el. În spatele ochelarilor întunecați visează la sabotaje, acțiuni dușmănoase, dar nimeni nu-l mai ia în seamă. (*Camera obscură*).

*Un monolog economic (la un dublu decimal)* e o încântătoare poliloghie. Dică povestește altuia, cu această dialectică foarte sutită, cum și cit ciupește el peste leafă:

„Întii și-ntii, că eu nu lovesc în om. Adică, tu poți să zici că lovesc. Dar dacă stai bine și judeci, eu pic de sint cam al zecilea său al o sutelea în drumul fructei sau bunului, poftim, de la cracă nu de la izvor pînă la gura omului. Va să zică eu sint o fază, o porțiță prin care trec banii. O condiție, na, dacă-ți place mai mult...”

Monologul se revarsă în acest chip torențial, frazele se bat cap în cap, mulțimea incidentelor întunecă orice înțeles. E stilul unui Mitică în delir verbal, caustic și șmecher, cu limbajul la zi: „Îl ții tu minte cînd era să-ți pierzi calitatea din cauza lui. A... Dar nu calitatea, asta se zice la membrii de mai sus. Era să-mi pierd cravata de pionier...”

N. Velea are, literar vorbind, un simț auditiv excepțional și proza lui oferă un repertoriu bogat de vocabule rare. Indivizii din literatura lui poartă aceste nume curioase: Pețea, Marin Fiertu, Ilie Găcea, Orița, Comilate, Marancea, Nicu Pașilea, Răbădină, Costică Boace, Plotogea, Nelu lui Mușcoci, Cîrtan, Balu, Gropea, Genuche, Corșolea, Ghineț, Terbeșel, Odrîșcă, al Mișii lui Pițurcă, Giacă Iacă, Moroangă etc.

Olina din *În război un pogon cu flori* (1972) este o variantă modernă a Genovevei de Brabant. Într-o formă concentrată, povestirea apare întii în *Zbor jos*. Împinsă de părinți să se unească fără dragoste cu Mielu, fata lui Cojocarul rămîne grea și, de silă și din mîndrie, nu-și mai acceptă logodnicul și se retrage în munte, unde cultivă un pogon cu flori. Necoapta femeie are „treceri” imprevizibile. Rîde din te miri ce („o puteai prinde înveselită aproape pînă la ris de un nimic, de felul cum se zbuiciumă un ou cînd fierbe într-o cană sau de felul cum s-a răsucit un vrej de dovleac pe pămînt”), apoi dispoziția ei devine „piezișe” și „curmezișe”. Retrasă cu copilul Mihai în pustietate, Olina duce o existență rousseauistă și nu admite picior de bărbat pe teritoriul ei. Vocea ei de-

vine, treptat, „răcoroasă“, iar cuvintele (avansează prozatorul unul din obișnuitele lui paradoxuri), „cuvintele erau mărunțite și spuse cu grijă, drepte și uscățive și ele, parcă nu se mai înnodau unele cu altele, parcă se pîneau să-și afle vreun beteșug, vreo greșeală și începuseră să nu mai spună nimic, să nu mai aibă nici o potrivire cu întâmplările sau faptele din care porneau. Pluteau undeva, mîndre, boieroase și într-un fel înspăimîntate de faptul că, dacă ar cobori la rostul lor, s-ar pîngări și scutura.“

Fragmentul este caracteristic pentru tehnica epică a lui N. Velea. Cuvîntul (vocea) caracterizează individul, apoi cuvîntul este luat separat și tratat ca un element esențial al ființei individului. Devine un obiect epic aproape independent, cum sînt lumina sau peisajul la alții, prilej de desfătare și de reflecție. Personajele lui Velea rotunjesc sau alungesc silabele, vorbesc în dungă, schimbă accentul, întind sau scurtează sunetele, comunicînd un al doilea mesaj, totul cu un extraordinar simț acustic. Evoluția interioară a individului este marcată de evoluția vocii lui. Înstrăinarea Olinei de familie și, în genere, de lumea matură este sugerată în acest chip. Mai tîrziu, femeie singuratică și pură, intră în contact cu copiii din sat, fugiți, împreună cu vitele, de frica nemților, și „tencuirea Olinei“, adică felul ei de a vorbi *proaspăt, răcoros și mirat*, arată că supărarea și dura existență nu-i alterează fondul de candoare. N. Velea studiază, în modul lui epic, un proces de *înterupere*, urmărit de data aceasta pe un spațiu întins. Olina, rănită adînc de bărbatul care fugise de lângă ea după întîia atingere (în limbajul complicat al prozatorului aceasta se traduce prin: „cel fugit de prea devremea rușinare a nedospitei cutezări bărbătești“), se izolează de lume și *încremeneste* într-o vîrstă morală, nu departe de adolescență. Mai face un copil, cu fugarul Mitele, dar rămîne, în continuare, neștiutoare și *încremenită*. Ca toți eroii lui Velea, Olina înțelege greu lucrurile, iar cînd le înțelege, le „mărunțește“ pînă ce sensurile mari se întunecă. Există totdeauna la ei o întîrziere, care vine dintr-o mare inocență în a înțelege și a primi faptele vieții. Cînd un Don Juan local, Terbeșel, vizitează cu gânduri cît se poate de limpezi pe păduratica Olina, femeia nu pricepe ce vrea bărbatul, se miră de vorbele lui în doi peri și-l privește fără ochiuri. Terbeșel recurge, atunci, la o pedagogie simplă:

„— Știi ce-o să-ți facă nen-tu Didel, Terbeșel zis, ție acu?

— Nu știu, nea Didele, răspunse Olina curat.

— Și nu ți-e frică?

— Nu mi-e, de ce să-mi fie, te știu om bun.

— Asta cam așa e. De ce să-ți fie frică? Și tot nu știi ce-o să-ți

fac?

— Nu, răspunse ea la fel de curat.

Și-l privea drept, fără nici o tresărire de curiozitate și fără ochi sau băți violene din pleoape, așa cum era învățat de la altele Terbeșel.

El începu să ridă încet, în scări, și să scape mina.

Olina îl privea la fel de descoperit și fără tresăriri.

Terbeșel avea tipicul lui, din care nu ieșea niciodată: nu-i plăcea să ia nimic pe degeaba sau prea ușor: Așa că mai încercă o dată, să se lămurească.

— Uite ce e, o să-ți fac eu ceva, la care trebuie să te întâlnești nițel.

— De ce? întrebă Olina ca și mai înainte.

— De ce? Așa se face, d-aia, se supără omul. Doar ai copil. Când l-ai făcut, cum a fost? o întrebă el aspru, parcă învinuind-o.

Astfel de dialoguri dau Savoare Nuvelei. Notarul Gel înregistrează pe copiii născuți în vremea confuză a războiului la rubrica „pas greșit de război“. Doi preoți se bat cu crucile pentru un mort, țărani din Ciuperceeni Vechi ascultă cu atenție la radio comunicatele de război în limbi necunoscute lor și asta le dă o stare de multumire. O geografie imaginară se naște, atunci, în capul lor.

Ca navelă propriu-zisă, *În război un pogon cu flori* nu este fără cusur. Toate fragmentele ce rezumă viața Olinei după război n-au substanță. N. Velea nu-i obișnuit să poarte prea mult timp, de-a lungul drumului unui destin, celebra oglindă a realismului. El vede repede și pe o rază redusă. Micul roman (150 de pagini) este construit dintr-un lanț de popasuri epice, unele, cu adevărat, de mare subtilitate. Ele sugerează simbolul unei rezistențe în puritate în niște vremuri impure. O carte mai lirică decât altele, cu mai puțină comedie verbală, în orice caz.

Comedia limbajului este, în schimb, în floare în volumul *Vorbă-n colțuri și rotundă* (1973), reluat și amplificat în culegerea *Călător printre înțelepciuni* (1975). O carte delectabilă, poate cea mai bună pe care a scris-o Nicolae Velea. El coboară la proverbe și, în jurul lor, creează niște fabule care se deosebesc de povestirile propriu-zise numai prin concentrația și mai mare a stilului. În rest, aceeași bufonerie fină, impleticirea iscusită a limbajului, tipologia trăsănită și „pistruirea“ puternică a frazei cu ziceri răsucite:

„— Că dacă le dai, le fată iapa, le ceri, le moare mînzul.“

„— Și sînt proști de te umplu de purici.“

„— Cîreșele trec, obrazul rămîne.“

„— Alte vremuri, alte piepturi, alte decorații.“

„— Ești făcut de nouă tați și isprăvit de un călugăr beat.“

„— Trei ori trei fac nouă, bei pînă plouă.“

„— Ascultă, Parimio, ce mama Ana ti fi avînd de te scoli de o porție de timp cu noaptea în cap sau în ceafă...?“

„— Ce-mi dai, ca să vorbim degeaba?“

„— Ce sari, bă, gardul în bătătura altei ziceri? N-ai încadrare la alergatul după doi iepuri...“

„— Carte n-am învățat, da' tot am mîncat sărat, zise domnul Parimie, căzut în doaga proverbelor.“

„— Cîte-am tras și nu m-am ras — nici acuma nu m-oi tunde...“

„— Ce să fac, mi-a plecat bărbatul la moară și nu știu: să-l mai aștept sau să mă mărit?“

„— Dacă ti șade bine călătorului îi șade să mai și șadă.“

Personajele acestor parabole sînt domnul Paremie, Paremia, a treia sau a patra lui soție, Pop Zăbavă— „leneș peste șapte sate“ —, Marin-scumpul, Stănică și Pîrvu, vecini și adversari sentimentali, verii Eftimie și Airinie, Ghiță Vreme, Valentin electricianul și „a sa Marioara“, cei mai mulți dintre ei înțelepți și „asupriți“ de băutura. Se cugetă îndelung și se bea mult în proza lui Nicolae Velea. Filozofia este totdeauna pe muchie de cuțit, între snoava lui Creangă și combinația absurdă a lui Urmuz. Băutura este, în schimb, mai limpede, și ea, repet, asuprește pe eroi. S-a spus că în proza lui Sadoveanu se bea din artă pentru artă. La Nicolae Velea băutura este o plăcere silnică. Prozatorul are o fantezie nebună în a numi, într-o mie de feluri, gesticul religios al ducerii paharului la gură. Paharul se rotește, paharul se îndesește, Ghiță Vreme „se iuște pe neîndite și fără «răsuflație»“ cu două cești de țuică, la Costică Mat, oamenii se „omenesc“ îndelung, musafirii lui Paremie „se hărnicesc cu lingura și paharul către gură“, Airinie și Eftimie, „făcuți gutuie“, dialoghează și se bat ca chiorii pentru a duce la capăt un proverb etc.

Proverbul stă totdeauna în proza moralistică a lui Velea cu un pahar în mînă: semnul iușimii de gîndire și al tihnei de a medita. Actul beției cuprinde două momente. Întîi starea de euforie (prezentată sub toate chipurile), după care urmează starea teribilă de mahmureală. N. Velea este și poetul ei. O evocă în culori murdare și sleite. După tăierea porcului, vîru Stănică se scoală cu „capul tucii“, picioarele îi biștie, limba este năclăită, iar privirile arată suferință de fiară înjunghiată. Trezirea la viață are un protocol. Individul bate întîi fără rost cîinele, se uită întunecat la lucrurile din ogradă, apoi se drege cu o oală de vin. Stănică își îndulcește mîhnirea interioară și cu o altă ispită: vede peste gard pe vecina Sevastița tocînd măciuci de varză acră și pășește neîntîrziat spre ea. Pîrvu, soțul, apare pe neprevăzute și cei doi sînt pe cale să se

încaiere, apoi, se resemnează, bea vin, mănîncă șorici și se tînguiesc că nu se țin de învățăturile vechi (*Ziceri sub streășina iernii*). Valentin electricianul, taie seara lumina ca să se poată întîlni pe furîș cu Marioara lui Stănică. Stănică, șiret, profită de întuneric și trece la Sevastița, vecina. Ghică Borceag și Mitu Ciuplitu, gestionari la „Prăvălioara sătească“, se alintă unul pe altul cu vorbele: „erizipeluleee, erizipelul meu“ și poartă, la o nuntă, această convorbire lămuritoare:

„— Norocul lor!

— Care?

— D-aia!

— Păi nu! Păi da!

— Tu bei și vorbești de animale, i s-au întristat și umbrit ochii lui Mitu Ciuplitu, de gîndire.

— Caz de vită!

Ghică Borceag, lopătînd cu lingura în strachină, l-a întrebat așa, mai mult din umăr:

— Care?

— Avantajul vitei e că intră în burta omului!

— Care? nu-l slăbea celălalt cu neînțelegerea rămasă în lingură.

— Adică m-am concentrat să-ți spun că omul mănîncă găini, porci, și ele nu se duc direct în mormînt. Doar omul.

— Care? l-a întrebat sughițat Ghică.

La care întrebare Mitu Ciuplitu s-a lăsat și el pe-o rîină, pentru lipsă de discuție ca lumea.“

Aforismele populare sînt absorbite în ficțiune, iar ficțiunea propune, timid, o tipologie ce trăiește totdeauna în răspăr. Indivizii încalcă mereu legile existenței curente ca să respecte prevederile din proverbe. Intră din această pricină în situații absurde, totuși cimiliturile lui N. Velea au atîta ironie încît absurdul să fie îngăduit și bizareria din comportamentul indivizilor să fie considerată ceea ce este, în realitate: o modificare subtilă a proporțiilor, o lumină aruncată pieșiș asupra unei existențe, în fond, banale. Înțeleptul Parimie, care are patru verighete și o beretă de marinar, recomandă în viață cumpătarea și însuși o ilustrează cu belșug de fraze incurcate:

„— Că nu sînt nici alde Pistolan care nu-și trezește nevasta pînă-n crucea prînzului, și cînd caută în portofel, dă doar de ața de la mămăligă, și femeia i-a căpătat albeață la călcie, greu de vindecat. Și nici ca văru, știi cine, care-o pune pe nevastă să bată apa pînă scoate unt. Nu, la mine cumpătarea și cumpătul. Că dacă e să fie vorbă, cu el nu-ți pierzi umbletul. Știi ce fac eu, cînd mă duc la tîrg sau la oraș după treburi și-mi mai rămîne timp între

ele, între treburi? Te-o fi lovind părerea că mă duc la o circiumă, o bere, un nu-ș' ce? Nu, mă duc la un cinematograf, nu mă interesează filmul, mă uit, nu fumez, nu consum și plec, economisesc. Sau la muzee. Aleg mai ales muzeele care au și canapele. Te-asezi pe una, canapea adică, priponești ochii pe-un tablou, o maimuță împăiată, ce s-o găsi în fața canapelei, și nimeni nu te deranjează. De economisit, economisești: de fumat n-ai voie, de băut o bere sau chiar altceva, de unde pină unde la muzeu? Și cînd mi se apropie timpul de plecat la ce am de făcut, plec...Asta e! Cumpătarea, îi mai explică el și mai ceru iar ligheanul cu apă pentru picioare, deoarece domnul Paremie obișnuia să se spele pe picioare de dimineață, zicea el, e la fel de bun ca și spălatul pe față.“

Nicolae Velea scrie rar și puțin, ritmul lui de lucru este proverbial, gurile rele zic că el începe o frază într-o zi și o termină o lună după. Faptul este neobișnuit în literatura noastră, unde autorii sînt, de regulă, fecunzi. La 40 de ani, un poet care se respectă are 20 de cărți, unii chiar 30, de același fel. Atît cît este, proza lui N. Velea este, prin subtilitatea limbajului și a observației, excepțională.



EVOLUȚIA CRITICII LITERARE

## I. PRECURSORI ȘI MODELE

### G. CĂLINESCU

Ce l-a hotărit pe G. Călinescu să scrie o biografie și apoi, în cinci volume, să examineze opera lui Eminescu (1934—1936) ne spune chiar el în mai multe rânduri. Dorința de a vedea drept în literatura contemporană, de a da cronicarului literar o perspectivă critică mai justă, ferindu-l, astfel, de exagerările obișnuite ale publicistului, l-a îndemnat să caute cîmpul istoric, și cîmpul istoric pentru un critic înseamnă înainte de orice Eminescu. A citit, deci, cu un ochi atent și proaspăt opera poetului și, cum opera cunoscută nu cuprindea la acea dată decît o mică parte din scrieri, G. Călinescu a trecut curajos la descifrarea și transcrierea manuscriselor. Operație complicată, dezagreabilă, necesară, totuși, pentru că postumele arată și altă față a poetului. Criticul și-a pierdut vremea, așadar, copiind lungi extrase, și această pierdere de vreme a dus la scrierea monografiei pe care o știm.

G. Călinescu nu a fost cel dintîi care a acordat prețuirea cuvenită *postumelor*, dar a fost, indiscutabil, cel dintîi ochi critic ce le-a citit cu pricepere pe toate și a încercat, apoi, a reconstitui, luînd în considerație întreaga operă, cronologia și geografia spiritului eminescian. Întîia lui intenție aceasta a fost: „o refacere anatomică a tabloului spiritului creator eminescian“, dar, cum operația presupune un proces critic mai adînc, G. Călinescu a combinat metodele și a cercetat același poem cu mai multe feluri de lupe. Cea dintîi îl descrie, cea de a doua arată întinderea și adîncimea lui *filozofică*, alta dă o judecată *ideologică*, stabilind relațiile cu alte opere și chiar cu alte literaturi, și numai după aceea criticul, cu toate fotografiile pregătitoare în față, trece la analiza estetică propriu-zisă a versurilor. Calea nu-i așa de simplă și nici atît de dreaptă pe cît am arătat noi, pentru că o judecată filozofică presupune, cînd este vorba de o scriere literară, și o privire estetică, și G. Călinescu nu este criticul care, în față cu un poem, să nu spună ce crede despre valoarea lui. *Descrierea operei* este, în

fapt, o primă judecată critică despre ea; rezumatul concentrează elementele creației și stabilește o ierarhie a semnificațiilor. Întia ediție întretăia aceste radiografii critice cu lungi citate din opera postumă, cu ideea că toate proiectele poetului trebuie aduse la cunoștința cititorului. Proiectele au fost între timp publicate și G. Călinescu a trebuit să țină seama (deși numai într-o mică măsură) de acest fapt, reducând din lungimea extraselor sau suprimând de tot altele. Aduce, în schimb, exemple noi sau corectează pe cele vechi în urma unei cercetări noi a manuscriselor. Aici se vede că G. Călinescu, iritat nu o dată de umoarea și prejudecățile eminescologilor, nu înfringe pînă la capăt în el orgoliul specialistului. El a creat un Eminescu din consultarea operei antume și postume și ține să rămînă la ceea ce a creat.

Poziția aceasta se poate înțelege pînă la un punct, deși, fiind vorba de texte, o confruntare a lecțiunilor n-ar fi fost de prisos. G. Călinescu nu pune însă preț pe astfel de lucruri și într-un capitol (*tehnica exterioară*) arată zădărnicia de a numără silabele și de a urmări metamorfozele versului. Pentru el poezia este altceva decît arta de a versifica și, în acest caz, un cuvînt transcris greșit nu modifică judecata despre poem. Faptul se poate discuta, sigur este însă că G. Călinescu, revăzînd textul vechi al monografiei, capătă convingerea că esențialul, în ce privește opera poetului, îl spusese. Cartea era oarecum haotică, dar numai pentru ochiul superficial. Cititorul avizat putea vedea cu ușurință firul critic și putea înțelege necesitatea unei documentări vaste cînd în discuție este un poet ca Eminescu, obiect perpetuu de comentarii entuziaste și superficiale. O nemulțumire față de prima redactare G. Călinescu are, totuși, mai ales în privința limbajului (cam *bombastic*). *Prefața*, pregătită pentru ediția revăzută, ne avertizează că autorul a plivit curajos textul, convins că este o vină a încerca să spui în critică mai mult decît spune opera însăși. Este efectul pe care îl produce (imaginea este extraordinar de sugestivă!) „o ramă excesivă în jurul unui tablou“. Ce a schimbat, atunci, G. Călinescu? A ușurat, spune chiar el, comentariul de parantezele inutile și a dat materialului o organizare, nu cu totul nouă, dar mai riguroasă și mai accesibilă. Compoziția rămîne, în linii generale, aceeași (*Descrierea operei, Cultura, Eminescu în timp și spațiu, Filozofia teoretică, Filozofia practică, Teme romantice, Cadrul psihic, Cadrul fizic, Tehnica interioară, Tehnica exterioară*), în interiorul capitolelor criticul a deschis însă pîrtii noi și a grupat comentariile în jurul unor motive (teme) fundamentale.

Nu-i vorba însă numai de o haină nouă pe o gîndire critică veche. G. Călinescu n-a schimbat, adevărat, nimic din esența

judecărilor lui, dar și-a reformulat ideile și a introdus subtilități noi în comentariu, a concentrat, apoi, și a stabilit o nouă gradatie a impresiilor, lărgind totodată sfera informației. Mai ales aspectul din urmă este izbitor în noua ediție a *Operei lui Mihai Eminescu* (1970). Criticul a trecut — precizează el — la o recercetare a izvoarelor, cu scopul de a fixa mai bine opera poetului în cadrul literaturii universale. Săgeți nenumărate arată în cartea lui G. Călinescu direcțiile gândirii eminesciene și indicații noi sugerează raza ei de întindere filozofică. Pagina critică (mai ales în *Descrierea operei și Cultura*, dar și în *Filozofia practică și Teme romantice*) este congestionată de amănunte, de titluri și citate din mai multe literaturi. Subsolurile aduc alte valuri de informații, cu rezumatē de opere și precizări de izvoare adesea savuroase. Cartea lasă o impresie extraordinară de elaborare intensă, de acumulare neobișnuită de date, în spiritul unei seducătoare erudiții. G. Călinescu, care a luat totdeauna în ris pe izvoariști, socotind comparatismul un refugiu al învățaților fără spirit critic, face, acum, cu voluptate comparatism: stabilește posibile influențe, scrie istoria unui motiv literar, cu grija, totuși, de a nu lăsa nici o clipă impresia că valoarea poemului poate fi determinată de numărul izvoarelor ilustre. De această eroare G. Călinescu se ferește, și, când are prilejul, ironizează pe cei care nu pot spune despre o terțină că este bună sau rea fără să umple pagina cu titluri și citate străine. El are obiceiul să zică în astfel de cazuri de hipertrofie a spiritului critic: „bunul-simț nu găsește nici o asemănare“, sau, mai simplu: „apropierea este absurdă“.

Este una din prejudecățile pe care le întâmpină cartea lui G. Călinescu. Sint și altele, ca, de pildă, pedantismul cărturăresc sau prejudecata că Eminescu este un *monstru de erudiție*, omul cel mai învățat al veacului, întâiul în toate: și în filozofie și în economie politică și în filologie etc. O anumită cruzime critică este, deci, necesară, și ea se îndreaptă, înainte de orice, împotriva literaturii idolatre și helferești crescute în marginea operei lui Eminescu. De la întâia pagină G. Călinescu simte nevoia unei delimitări și pe măsură ce înaintăm în lectură sporește și numărul ironiilor și aluziilor. *Cineva, unii, un oarecare specialist* sau un *așa-zis specialist* sint formule curente de neantizare a adversarilor. Acestea fac textul critic — fatal arid, fiind vorba de proiecte și amănunte bibliografice — viu și agreabil la citire.

*Opera lui Mihai Eminescu* este, pe scurt, nu o carte nouă, dar o carte cu multe lucruri noi, curățată, în orice caz, de neglijențele primei redactări și cu linii, în ce privește compoziția, mai precise și mai suple, fără ca aceasta să însemne o frinare a elanului

critic, o potolire în vreun fel oarecare a arderii spirituale. Impresia este că peste vechea materie incandescentă a volumelor a trecut o privire critică mai înaltă și mai plină de nostalgii eline.

\*

Întiul volum din *Opera lui Mihai Eminescu* a apărut în 1934, ultimul (al V-lea) în 1936, la puțin timp, deci, după ce G. Călinescu scrisese cartea ce a produs cea mai vie și mai contradictorie emoție critică: *Viața lui Mihai Eminescu*. Trecerea de la biografie la exegeza operei a fost firească și criticul a explicat-o nu ca o intenție de specializare (ideea împotmolirii unui intelectual într-o singură problemă fiindu-i nesuferită!), ci din nevoia de a duce la capăt o lucrare începută. Să fie numai atât? Ambiția tânărului Călinescu este, desigur, mai mare. El vrea să scrie un studiu cuprinzător despre Eminescu și să justifice critic o operă aflată pe buzele tuturor. Această ambiție este dublată de o muncă faraonică. Contemporanii (între ei severul Paul Zarifopol) sînt uluiți de puterea de elaborație și de voința autorului de a cuprinde un material literar enorm. I s-a reproșat cărtii stufozitatea, și obiecția nu e fără adevăr, dovadă — între altele — că G. Călinescu însuși a simțit nevoia, după 30 de ani de la apariția studiului, să spargă blocurile comentariului și să simplifice, acolo unde este cazul, demonstrația. Însă mai important decît acest amănunt este altceva: *Opera lui Mihai Eminescu* este expresia cea mai fidelă, poate, a spiritului tînar călinescian. Mai mult decît în *Viața lui Mihai Eminescu* se vede aici detașarea lui G. Călinescu de vechile inerții ale criticii, efortul de a impune un nou limbaj. Procesul se desfășoară chiar sub ochii noștri, de la un capitol la altul terminologia devine mai sigură și observațiile mai pline de sens. Textul de acum reduce, într-o privință, din impresia de elaborare febrilă, sub presiunea fișelor, dar lasă neatinsă sugestia — și acesta este lucrul cel mai important — că o forță neobișnuită de creație critică încearcă pentru prima oară în cultura noastră să cuprindă și să stăpînească opera unui mare spirit, de două ori dificilă: o dată prin substanța proprie, a doua oară prin stratul de idei false ce a adunat în jurul ei.

În ce chip procedează G. Călinescu? Printr-o descripție amănunțită a operei antume și postume, întocmind, astfel, cea dintîi fișă critică a ei. Cîteva definiții memorabile ne întîmpină încă din această fază: *Lucașfărul* este un „catehism al geniului“, alt poem arată o „metafizică uranică a sufletului“. *Sarmis* ar fi dominat de un pesimism sarcastic și de o filozofie machiavelică. Fișa ideologică a poemului dramatic *Mira* înregistrează: „exaltarea schille-

riană, naționalismul patetic, elogiul bătrînilor și vestejirea tinerilor, stilul declamator [...], firea demonică a personajelor“ și, cu aceasta, criticul a spus îndeajuns pentru a ne face o idee despre operă.

Este limpede că G. Călinescu încearcă a lua, acum, de sus fotografia unui mare fluviu, indicînd, de exemplu, pentru ultima etapă a creației eminesciene, un naționalism explicat sociologic și o mizantropie mai profundă, cu izbucniri de minie colorată în pamflete.

*Cultura, Eminescu în timp și spațiu* — al doilea capitol — cercetează întîiul strat al operei, cel filozofic. Este locul unde G. Călinescu pune cele mai multe date bibliografice, *Opera lui Mihai Eminescu* fiind din acest punct de vedere cartea cea mai erudită din critica românească. Textul foiește de referințe și numărul trimiterilor la subsol crește. Sînt paginile cele mai aride ale studiului, dar G. Călinescu știe să îndulcească severitatea textului prin comentarii din loc în loc mai apropiate de natura estetică a poemului. În *Cînd te-am văzut*, *Verena*, remarcă, de pildă, accentul baudelairian, în altă parte sufletul naturist al creației și, înainte de orice, un sentiment al proceselor fundamentale în Univers. Intenția mai profundă a studiului este de a defini spiritul eminescian în întinderea, amplitudinea lui. Un Eminescu preocupat de mitologia nordică și de filozofia indiană, avizat în ce privește economia politică, filologia și istoria, un spirit, în fine, romantic — foarte cultivat și speculativ în cadrul unei gândiri mitice, un vizionar cu multă știință de carte, fără a fi un monstru de învățătură — aceasta este imaginea ce se prefigurează în riul unei documentații vaste. Surprinde, aici, prețuirea din cale afară de binevoitoare a criticului pentru Bolliac („un viguros poet al colosalului, al devenirii cosmice, al invectivei“) și Depărățeanu („poet remarcabil, avea sarcasm și o mare inventivitate verbală“), în contrast cu opinia foarte reticentă față de un poem ca *Odă în metru antic*: „o urmare neînsemnată a unor studii harnice de versificație latină, făcute pe temeiul lui Horațiu“ (p. 365, vol. I).

Legat de capitolul *Cultura lui Eminescu* este cel următor, *Filozofia teoretică*, unde criticul încearcă să dea o traducere filozofică a simbolurilor. El are de întîmpinat, acum, altă serie de prejudecăți, pe deasupra tuturor prejudecata criticii ce vede prea multe înțelesuri într-o operă. *Luceafărul* a devenit o scriere inițiativă și G. Călinescu se amuză citind interpretări hazardate. Pentru unii Hyperion este un Orfeu pagan, pentru alții Logosul, verbul creator sau, într-o alegorie mai apropiată de condițiile

noastre, Luceafărul ar reprezenta România geologică, iar Cătălina nația românească etc. Dar ce poate să însemne mitul *Luceafărului*? G. Călinescu propune și el o interpretare, nu cu totul nouă: „Luceafărul — temă comună romantismului — e mintea contemplativă, apollinică, cu o scurtă criză dionisiacă, aspirând fericirea edenică a topirii în natură, care îi este însă refuzată prin faptul dilatării aceluși epifenomen ce dă cunoașterea mecanicii lumii, și anume conștiința, în vreme ce Cătălina simbolizează obscuritatea instinctului înfrățietor cu natura, spre care alergase goală Cezara. Prin chiar mitul său, dealtfel, Hyperion e «cel de sus», titanul zonei siderale, părinte al soarelui și, prin opoziția cu Pământul, divinitatea substanței fotoeterice...” (p. 102, vol. II).

Cu aceasta, criticul a pășit propriu-zis pe terenul analizei. Portretul dinainte e reluat sau, mai bine zis, G. Călinescu ajunge la el pornind din alt punct al operei. Se observă în comentariu un procedeu pe care criticul îl semnalează la Eminescu: poetul nu reface poemul, nu reia azi ceea ce a abandonat ieri, ci elaborează pe aceeași temă un nou poem, luând totul de la început. Cu oarecare nuanțări aceasta este și tehnica folosită de critic: demonstrează de mai multe ori, cu instrumente critice diferite, *uranismul* sau *neptunismul* lui Eminescu. G. Călinescu urmărește, în fond, câteva idei fundamentale în toate învelișurile poemului, dând impresia unui pictor care refuză să-și încheie tabloul. Și în *Filozofia teoretică* și în *Teme romantice* și în alte capitole e vorba, în fapt, despre lucruri asemănătoare: *sideromania* și *somnia lui Eminescu*, *borealismul*, *naturismul*, mizantropia sau obsesia genezei și a stingerii Universului. Deosebirea este doar că datele poemului sînt privite, aici, din unghiul unui sistem teoretic. Care este acesta în cazul lui Eminescu? Criticul se desparte și în acest punct de alți interpreți. Filozofia poetului ar fi eclectică și a vorbi de o gândire originală înseamnă a forța adevărul. Originalitatea reală este aceea ce izvorăște din interpretarea personală a unor idei cu o circulație largă în filozofia veacului. Numai atât? Este, firește, și modul lui G. Călinescu de a face analiza unui text și de a-l folosi ca pretext pentru o creație critică nu cu totul independentă, dar suficient de detașată și cu sugestii atât de personale încît, de la un punct, obiectul de meditație devine subiect ce se cercetează pe sine cu o neliniște din ce în ce mai mare. *Neptunismul*, *uranismul* sînt, în egală măsură, concepte călinesciene și, din niște versuri care la prima vedere nu spun nimic, criticul găsește surprinzătoare temeuri de reflecție. G. Călinescu creează, în fond, din materialul oferit de opera poetului oglinzile în care să se reflecte nu numai adîncimile unui mare liric, dar și înfăți-

șările spirituale ale criticului. A-l numi (folosindu-i limbajul) un *uranic* cu aspirație (prin frecventarea asiduă a culturii) apollinică nu este departe de ideea pe care G. Călinescu însuși o are despre sine.

*Filozofia practică* urmărește modul în care sînt traduse conceptele dinainte în articolele politice. Nu sînt propoziții critice noi aici și nici nu se vede o interpretare care să nu fie în spiritul adevărului. Multe probleme sînt delicate (naționalismul lui Eminescu, de pildă) și G. Călinescu caută poziția cea mai obiectivă pentru a le discuta. *Xenofobia*, *antiliberalismul* sînt atitudini economice și a le interpreta altfel este o exagerare. Eminescu este un *conservator progresist* și toate teoriile lui pornesc de la principiul că societatea trebuie să urmeze îndeaproape natura. Atîngînd această idee (însotită de o exemplificare vastă), criticul re-discută conceptul și aduce metafore noi în sprijinul naturismului eminescian. Iată, într-un loc, explicația nostalgiei după viața elementară a materiei: „O stare de inocență bizuită pe instinctul sexual nu mai are nimic din ascetismul sterilizat al anahoretului schopenhauerian. Pustnicii lui Eminescu *fug* de formele prea înaintate de conștiință, dar, contemplînd natura, nu scot un ferment de anulare a voinței universale, ci o voluptate de a se topi în Cosmos. Acești pustnici naturaliști caută în natură fericirea dezlănțuirii totale a instinctelor. Privațiunea lor nu e primitivă, ci hedonistică, și asceza înfățișează numai o întoarcere dionisiacă spre treptele de jos ale obiectivizării Voinței...”

Elementul inedit în această interpretare este ideea Voinței schopenhaueriene. Ochiul nostru rămîne surprins de astfel de relații scoase din textele cele mai comune. Un fapt este limpede în demonstrația călinesciană: filozofia practică a lui Eminescu pornește dintr-o concepție teoretică mai generală și, în acest caz, ziaristica lui nu trebuie interpretată ca fructul unei simple doctrine de partid și nici nu trebuie scoase din ea (cum s-a făcut) temeuri pentru a justifica o poziție politică practică. Articolele arată o concepție unitară și o stare de spirit.

Ar fi de discutat aici *reacționarismul* lui Eminescu, de care au vorbit și G. Ibrăileanu și E. Lovinescu. Este Eminescu un *reacționar*? Întrucît se opune noilor forme sociale, da, dar în acest caz și Maiorescu, Creangă, Caragiale, chiar Gherea sînt *reacționari* pentru că resping, ca toți scriitorii din aceste decenii, liberalismul ca doctrină politică și pe liberali ca oameni politici. Critica lor vizează ceea ce Eminescu numește *bizantinismul* social, o stare, adică, morală și, din acest punct de vedere, rezerva este îndreptățită. Fiînd, apoi, vorba de articole în care intră, deși



sub chipuri deghizate, multă artă, critica este pe de-a-ntregul îndreptăţită, pentru că — lucru cunoscut — arta are totdeauna dreptate. G. Călinescu nu ocoleşte aceste lucruri mai complicate şi păstrează totdeauna în judecată o poziţie de obiectivitate. I s-ar putea reproşa doar că pune prea mare seriozitate în a examina, de exemplu, ideea de stat la Eminescu sau aceea despre *liberul schimb şi prohibiţie, presă, biserică, educaţie* etc., deşi multe din ideile poetului sînt comune în epocă.

Am putea socoti capitolele de pînă acum ale cărţii ca o pregătire îndelungată şi amănunţită pentru ceea ce urmează, o punere în temă documentată, înainte de a intra propriu-zis în inima operei literare. Însă noi ştim că aceste forări în straturile operei au scos la suprafaţă multe simboluri şi au dat minţii noastre o imagine despre întinderea şi profunzimea spiritului eminescian. *Temele romantice* şi celelalte diviziuni caută a prinde acum, în formule mai precise, substanţa lirismului.

Două sînt după Călinescu temele fundamentale în opera lui Eminescu: *facerea şi desfacerea* (geneza şi extincţia), *fundul cosmogonic şi fundul eschatologic*. Din acest binom derivă toate atitudinile (miturile) poetului: *lunatismul, somnia, uranismul, neptunismul, borealismul, idealul artemidic* (idealul, cu alte cuvinte, al femeii virile) etc. Motivele sînt studiate, o dată ca teme în cadrul romantismului şi, a doua oară, sub o formă mai concentrată, ca nişte concepte de sine stătătoare. În primul caz, G. Călinescu întocmeşte ceea ce am putea numi, cu o formulă a lui Gaston Bachelard, o *diagramă poetică*. Aceasta înseamnă a examina temele (obiectele) lirice şi a stabili capacitatea lor poetică. G. Călinescu este cel dintîi care procedează astfel în critica noastră (procedeeul va fi reluat în eseul *Universul poetic*). *Luna, cristalul, statuile, mortul frumos, femeia titanică, geniul, nebunia* sînt simboluri cu o largă circulaţie în cadrul romantismului şi de ele se leagă o psihologie şi o metafizică poetică. Un studiu comparativ al *obiectului* este, în această împrejurare, necesar. *Lumini siderale?*, iată o noţiune curentă şi ea iese din poziţia contemplativă a romanticului faţă de macro-cosmos. O întîlnim la Eminescu (*La steaşa*), dar şi la Platon, Cicero, Fontenelle, Goethe etc. Şi mai bogată în semnificaţii este cristalul. G. Călinescu, făcîndu-i diagrama de care vorbeam, concentrează multă erudiţie şi o mare putere de fantaza. Giordano Bruno, Jakob Boehme, Hegel, Luis Vélez de Guevara, Grimmelshausen, Paracelsus, Tiek, E.T.A. Hoffmann şi, bineînţeles, Eminescu (pretextul acestei seducătoare incursiuni) sînt doar cîţiva autori care au pipăit cu ochiul spiritului lor suprafaţa netedă şi translucidă a cristalului.

El este o lacrimă a materiei amorfe sau, în imaginația lui Călinescu, „un succedaneu al luminii solare pe pământ și, magie, el este, în afară de foc, momentul cel mai luminos al Spiritului pietrificat în regnul mineral. Pe de altă parte, în lumea fizică un cristal este un indiciu de organizare, deci de relevare formală a Spiritului. Pământul însuși, în întregul lui, este un organism de structură cristalină, e un «Kristall des Lebenes». Asta e părerea lui Hegel. Am putea adăuga că față de lutul amorf, cu desăvârșire absurd și deprimant, cristalul este un mesaj logic al geologiei, un prilej de inteligibilitate în lumea haosului material.“

În astfel de disocieri, în care intră multă știință de carte și o fantezie critică fără egal, G. Călinescu este mai călinescian decît oriunde. Se vede limpede știința lui de a apropia lucruri imposibil de apropiat altfel, zborul înalt al spiritului și coborîrea lui cu repeziciune la sol, purtînd cu sine prada unei metafore rare.

După ce definește *somnia* și *oniromancia* eminesciană, mișcarea critică următoare atinge două puncte esențiale ale poeziei: *nep-tunismul* și *uranismul* (reprezentări ale haosului cosmic, aspirații, apoi, intime ce asociază aproape toate momentele esențiale ale existenței: iubirea, geneza, stingerea, visul etc). Tot G. Călinescu vorbește pentru prima oară de *borealismul* poetului. Însă *borealismul* este numai o reprezentare din ceea ce am putea numi, la Eminescu, vocația serafică. *Serafismul* constituie altă față a spiritului eminescian și este de mirare că G. Călinescu n-a insistat asupra lui sau, mai bine zis, nu l-a pus în rîndul atitudinilor (miturilor) mari. Nuvelele, versurile erotice, poemele de reverie cosmică au un strat serafic, un moment de liniște și lumină. El apare, de obicei, la capătul unei aventuri prin haosul Universului sau constituie punctul ei de pornire. Am numi *serafismul* starea de grație a spiritului eminescian, aceea care sugerează un echilibru, o suferință depășită, o aspirație dobîndită pentru o clipă. E limbul lirismului eminescian, podul de ceară dintre extazul iubirii și sentimentul adînc al morții. Chiar adormirea începe, la Eminescu, printr-o operație de sublimare a naturii, iar în ce privește visul este lucru știut că el reprezintă o acumulare de viziuni edenice.

În vecinătatea acestor aspirații, dacă nu chiar în momentul lor hotărîtor, se află sentimentul erotic. Este punctul în care G. Călinescu se îndepărtează cel mai mult de critica tradițională. Întîiul șoc îl provocase *Viața lui Eminescu*. *Opera* aduce o documentație suplimentară și rezumă ideile în propoziții mai răspicute. Acestea sînt pe scurt următoarele: erotica lui Eminescu este lipsită de spiritualitate, ea se bizuie pe inocență, dar în nici un caz pe „virginitatea îngerească“. Prezența conștiinței constituie o tulburare a

mecanicii sănătoase a firii, iar dacă, totuși, ținem să vorbim de spiritualism în poezia de iubire a lui Eminescu, el nu poate fi decât un *spiritualism afrosisiac*. Intelectualism și sentimentalism? — se întreabă Călinescu, iritat de încăpăținarea criticii mai vechi — „iată ce lipsește din erotica eminesciană, în fundamentul ei suav genitală“. Alte noțiuni: *religie sexuală, somnolență extatică* vin să completeze ideea dinainte, formulată încă o dată în acești termeni: „erotica elementară fără intelectualism și cu o capacitate afectivă care nu trece dincolo de sexualitatea idilică este statornică la Eminescu“.

S-a reproșat și se reproșează încă lui G. Călinescu faptul că vede în Eminescu un rostogolitor de femei și că ignoră elementul de spiritualitate din poeme ca *Odă în metru antic*. Observația nu este fără temei, și E. Lovinescu a încercat în *Mite* și *Bălăuca* să impună (pe calea ficțiunii) o altă imagine a eroticii eminesciene. Chestiunea se poate discuta, dar să vedem cu ce folos. Călinescu a văzut în Venera eminesciană o sălbăticiune ademenitoare și imaginea constituie un element dintr-un portret mai general. Ideea unui poet care prețuiește în dragoste chemarea inițială, beția îmbrățișării și adormirea, ca moment esențial, rimează cu ideea — fundamentală în studiul lui G. Călinescu — a unui Eminescu cu o mare intuiție a proceselor vitale. Sub acest unghi, portretul este unitar și, în ciuda a ceea ce s-a spus, criticul dovedește consecvență.

În privința eroticii mai este însă ceva de zis. Ideea unei poezii în care amorul este totdeauna *ferin* (G. Călinescu spune într-un loc: *armăsăresc*) intră în contradicție cu altă idee, subliniată de mai multe ori: aceea de abstragere din lumea violențelor materiale. Faptul, de exemplu, că îndrăgostiții lui Eminescu adorm, *somnia* fiind forma supremă a iubirii, constituie o abatere și chiar o contrazicere a ideii de iubire naturală, în plenitudinea simțurilor dezlănțuite. O explicație a acestei nepotriviri G. Călinescu nu dă și, la drept vorbind, ea nici nu poate fi dată. Criticul se mulțumește să spună doar atit despre erotica poetului: „jălălnică și focoasă“ sau — forțînd sensul cuvintelor — „serafism animal“.

Trecînd peste alte noțiuni (*germinație, geologia sălbatică, rusticitatea* etc.), să vedem mai precis opinia criticului despre valoarea poemelor. O aflăm mai ales în capitolul *Tehnica interioară*, unde G. Călinescu judecă cu precădere poeziile antume. Părerile nu sînt deloc pioase. Am semnalat cîteva severități. Pot fi menționate și altele. În genere, poezia publicată în faza de început nu place criticului. O găsește discursivă și abstractă, sufocată de cuvinte fără rost. În această categorie intră *Venere și Madonă, Înger și Demon*, dar și alte poeme din epoca de maturitate: *Odă în metru*

*antic, Scrisoarea IV-a, Kamadeva, Rugăciunea unui dac.* Blestemul lui Sarmis<sup>1</sup> din *Gemenii* îi pare, în schimb a fi „tot ce s-a scris mai frumos în poezia română“ (p. 409, II). Tot ce s-a scris mai frumos? Dar poemul acumulează multe abstracțiuni și este de un retorism bătător la ochi. În genere, criticul respinge sau arată o mare rezervă față de ceea ce școala a promovat din Eminescu (poemele retorice, poeziile „cu farmec“) și prețuiește ceea ce spiritele didactice au socotit a fi nebulos și imperfect în opera poetului.

O detașare de critica lui Maiorescu se observă numaidecât. Maiorescu prețuia omul clasic din Eminescu, suferința abstractă, seninătatea. G. Călinescu îi opune imaginea unui liric chinuit de privescerea haosului universal, un romantic noros și metafizic, frenetic și ataraxic, de o surprinzătoare modernitate. Alți critici au dat o mare însemnătate laturii muzicale a versului sau au măsurat (T. Vianu) adâncimea unui cuvânt-cheie: *dorul*, cu tot ceea ce presupune el: contemplație senină, nostalgie, voluptatea suferinței etc. G. Călinescu opune și acestor reprezentări ideea unui spirit uranic, *urieșesc*, obsedat de marile mituri, un titan al speculației tulburi, „pierdut în zările mitului“.

Criticul nu pune, apoi, în privința versului, prețuire pe perfecțiunea formală. Luciul de sîde<sup>2</sup> al unui sonet îi trezește suspiciune. Eminescu îi pare a fi uneori prea *stilist* și versul cu prea mult farmec. Urechea prinde cu mai mare plăcere muzica venită din adîncurile poemului decît muzica adormitoare a silabelor. Fișitul „buruienilor inconștientului“ — cum le zice criticul — solicită în mai mare măsură intelectul și tocmai această participare a spiritului nostru este semnul unei creații vii, inepuizabile. Uneori sunetul acesta îndepărtat ajunge la noi trecînd printr-un lan de metafore obscure. G. Călinescu ne îndeamnă să nu fim pedanți și să condiționăm plăcerea noastră de geometria versului. *Călin nebunul*, poem — cum se știe — abandonat de Eminescu, ar fi „o capodoperă de epopee fabuloasă în stil țărănesc, superioară prin invenție verbală și imaginație poetică variantei culte“ (p. 524, II). În același sens sînt judecate și *Mureșan*, *Povestea magului*, *Memento mori*, *Gemenii*, poeme, după critic, capitale, deși nu lipsite de obscurități. Căci sînt și puncte moarte în opera lui Eminescu, și G. Călinescu nu se rușinează să le arate cu degetul. Nu are, în genere, prejudecăți în privința antumelor sau postumelor, și nu-și face un program din a ridica pe unele și a coborî pe altele. La asemenea neseriozități criticul nu coboară niciodată.

G. Călinescu se ocupă, în ultima parte a studiului, de tehnica exterioară, examinînd versul sub raport formal. El numără silabele și ciocănește arama versului pentru a-i auzi sunetele. Unele-i par

„seci și lemnoase“, altele pline de o muzicalitate profundă. Însă operația în sine nu-i face plăcere și, înaintea tuturor, criticul este convins de zădărnicia ei. Este lucru știut că nu se poate explica muzica spiritului prin muzica versului. Criticul duce, totuși, pînă la capăt studiul, arătînd chiar oarecare pedanterie. El indică rimele proaste și rimele bune, urmărește, apoi, mișcarea accentelor în poem și cîntărește versul din punct de vedere sintactic și morfologic. Semnalează cu mare satisfacție „incorectitudinile“. Acestea vin în sprijinul ideii mai generale cum că Eminescu n-ar fi un poet interesat de perfecțiunea formei. Calul de bătaie este, acum, Alecsandri, citat meru ca exemplu de versificator desăvîrșit și plat.

Acest capitol, scris fără tragere de inimă, vrea să dovedească un fapt scandalos pentru spiritele didactice: Eminescu nu-și corectează versurile, nu cultivă forma și nu-și reface propriu-zis poemele. Scrie altele noi, reluînd ca un compozitor tema muzicală inițială în partituri independente. Studiul variantelor n-are, atunci, nici un rost. Critica genetică este o disciplină care pentru G. Călinescu nu există. Ea nu vede decît vizibilul din operă și nu explică decît explicabilul.

Este, în această judecată, un adevăr și o exagerare. Perfecțiunea versului nu este încă — adevărat — un indiciu de lirism profund, în lume fiind mulți versificatori corecți și foarte puțini poeți mari. Însă a avea aprioric suspiciune față de orice efort de artă — în înțeles, aici, de tehnică formală — este o exagerare. Eminescu si-lește gramatica să se supună muzicii ideilor, și lasă gîndul să alerge slobod printre vocabule, dar se vede la el și preocuparea pentru acustica și plastica versului. Cine întocmește un dicționar de rime de 500 de pagini, cu scopul de a-l consulta, și scrie de 13, 14 ori același vers nu arată a fi cu totul dezinteresat de înfățișarea poemului. A susține, atunci, că „variantele lui Eminescu nu țintește îmbunătățirea formei, ci găsirea adevăratei mișcări a ideii“ (p. 573, II) înseamnă a separa două lucruri ce nu se pot separa, pentru că *găsirea* ideii este totodată *îmbunătățirea* versului. Am fi foarte curioși să știm cum se poate determina metamorfoza ideii fără a vedea succesiunea expresiei materiale a poemului.

G. Călinescu are, cu toate acestea, suficiente motive să fie sceptic față de cei care exaltă la Eminescu forma și-l recomandă totdeauna ca model. Însă imitația în poezie nu este posibilă decît pe planul ideilor și, fapt curios, poezii cei mai eminescieni (Arghezi, Blaga, Philippide, într-o oarecare măsură Barbu) sînt aceia care, sub raportul expresiei, se îndepărtează mai mult decît oricare alții de muzicalitatea versului eminescian.

Mai sînt în studiul substanțial al lui Călinescu și alte lucruri discutabile. Criticul nedreptățește un mare poem: *Odă în metru antic*, și mă întreb cu mirare de ce. *Luceafărul* este examinat de mai multe ori din punctul de vedere al filozofiei și al circulației motivului liric, dar o analiză estetică amănunțită a poemului n-am observat. Să fi avut Călinescu sentimentul că tot ce se poate spune despre această alegorie s-a spus? Dacă îmi amintesc bine, vechile *Analize* îi acordau mai mult spațiu. Nu avem, apoi, încredințarea că toate articolele incluse în ediția Crețu aparțin lui Eminescu. Sînt destule voci care contestă autenticitatea unora dintre ele. Cîtînd masiv, G. Călinescu nu arată nici o suspiciune privitoare la autenticitatea lor. Însă suspiciunea trebuie să existe pînă ce nu avem dovada concludentă că editorialele (nesemnate) din *Timpul* au fost scrise de Eminescu și nu de altcineva. Poate că G. Călinescu are această dovadă, dar n-o comunică.

Esențial este însă de a vedea, dincolo de asemenea fatalități, creația critică și sub acest aspect *Opera lui Mihai Eminescu* este o carte de cea mai mare însemnătate pentru cultura română contemporană. Reaparitia ei constituie, indiscutabil, un mare eveniment literar deși, văzînd blazarea unei părți a criticii noastre, n-am zice că acest fapt se înțelege. Critica discută la nesfîrșit o broșură pe o temă similară și se interesează cu mai mare plăcere de versurile inextricabile ale ultimului debutant. Curios!

\*

Modificările aduse monografiei *Creangă*, în versiunea din 1964, sînt mai puțin importante decît în cazul studiului despre Eminescu. *Creangă* rămîne același personaj de comedie, un spirit nastratinesc, unînd însușirile artistului exemplar cu scăderile omului de rînd. Dar pînă a ajunge la un portret total, criticul pornește de la strămoși, părinți, frați și surori, făcînd cu plăcere genealogie, sociologie, descripție, istorie, caracterologie. Iată un exemplu de critică *totală, completă*. Monografia debutează printr-o descriere a Moldovei din stînga Siretului. Criticul aruncă, în stilul lui Odobescu, dar mai nervos, rezezi ochiri asupra solului, vegetației și a fizionomiei tipului uman caracteristic. Peisajul iluzionează, priveștea e de o măreție care înspăimîntă, așezările omenești, ieșite dintre coline ascunse, par colosale, totul dînd o senzație de fabulos, mirific, printr-un simplu proces de mistificație a ochiului copleșit de arșițe și viscole cumplite, asiatice. Cu aceste detalii geologice am intrat, propriu-zis, în atmosfera scrierilor lui *Creangă*, cu nota lor fabuloasă. G. Călinescu înfățișează, în fond, cadrul general în care vor evolua Gerilă, Flămînzilă, Setilă, Păsări-Lăți-Lungilă etc. Intrînd în amănunt în stilul psihologiei etnice, G. Călinescu

observă, în același spirit pregătitor, explicativ, aristocratismul, „indolența nervoasă“, purtările alese, fine ale locuitorului dintre Siret și Prut, continuator, probabil, al scitului. De aici, trecerea la studiul familiei și al însușirilor ei particulare e facilitată.

S-ar părea că G. Călinescu aplică aici metoda deterministă a lui Taine. Impresia e însă falsă și adevăratul punct de vedere al criticului în privința influenței mediului asupra creației îl aflăm, la sfârșit, când respinge „localismul“, încercarea de a explica inefabilul operei prin datele geografice și sociale generale. Fără a ignora cu totul factorul sociologic sau mediul, ca elemente confluențe, criticul stabilește ambianța generală, cadrul în care va apărea mai târziu, printr-un proces complicat, scriitorul, ca individualitate creatoare. Deocamdată, după ce fixează trăsăturile omului de munte (refractor, tăcut, rezistent la infiltrațiile alogene), G. Călinescu întocmește portretul moral al străbunilor ardeleni, pentru ca, detașat de aceste operații pregătitoare, să poată face în liniște, bizuit pe documente mai sigure, portretul moral al lui Ștefan a Petrei și al Smarandei, părinții scriitorului. Tatăl e om de treabă, glumeț, cu firea cumpănită și cu „ideația grea“. Smaranda e, dimpotrivă, pasionată, cu o umoare schimbătoare.

Aici și în alte capitole sursa principală rămâne opera. Ea e sistematic examinată, din mai multe direcții, oferind elemente suficiente pentru fixarea portretului. În copilărie Ionică are, în afară de lene, un viciu teribil: e mîncău. În anii maturității depline, când trupul se împlinește și necesitățile lui fiziologice cresc, viciul ia un aspect neobișnuit; devine o „polifagie bolnăvicioasă“, stăpînită cu o oală de sarmale, castroane virfuite cu raci, câteva rînduri de plăcinte poale în briu și, la sfârșit, vinul, băut dintr-o oală încăpătoare. Reconstituind acest prinz pantagruelic, criticul are, la rîndul său, delicii gastronomice, descrie totul cu exactitatea cu care ar prezenta bătălia dintre două armate puternice, cu o strategie complicată. În fapt el se amuză, ironizează eroul cu acea notă intelectuală fină ce însoțește textul de la prima la ultima pagină.

Atitudinea de detașare față de subiect vine, la G. Călinescu, dintr-o concepție critică. După el, istoricul literar trebuie să întreprindă, când este cazul, o vastă operație de demistificare. Contemporanii și exegeții postumi înmulțesc legendele create în jurul unei personalități și, de la o vreme, substanța operei însăși e amenințată, întrecută oricum de miturile proliferate și întreținute cu evlavie. Pentru a reduce faptele la măsura lor exactă, G. Călinescu reexaminează documentele cunoscute, aduce altele noi, citind totul cu alți ochi. Monografia e, din acest punct de vedere, o carte polemică, demitizantă.

Biografia lui Creangă nu e lipsită în interpretarea critică a lui G. Călinescu de o notă fabuloasă. Portretul crește peste datele obișnuite, dar într-o direcție morală pe care opera literară o justifică. Se constituie, astfel, biografia unui om cu bun-simț, jovial, rămas la obiceiurile lui țărănești chiar și atunci când cunoaște gloria literară și aprecierea intelectualilor subțiri. Nici una din atitudinile proprii scriitorului genial nu se suprapune peste imaginea acestui moldovean cu mari pasiuni lumești. Nu trăiește o iubire coplesitoare, nu face jurăminte, e ușuratic, nu are cultul femeii. La Fălticeni trăiește, alături de ceilalți teologi, în casa lui Pavel Ciobotariu în niște condiții care-l îndreptățesc pe G. Călinescu să spună, fără menajamente, că „teologii noștri trăiau ca niște vite“.

Creangă nu are, apoi, inclinații cărturărești speciale. Minte lui de țăran isteț nu suferă „poliloghia și sucitura limbii“ și, cu rare excepții, atitudinea lui față de tipul erudit, în care vede un posibil Măcărescu (autorul vestitei gramatici!), e de rezervă. În astfel de situații simulează prostia lui de țăran, vestita prostie, în care, zice Călinescu, Creangă nu credea nici o clipă. Căzut pe panta erudiției, Creangă ar fi devenit, spune biograful său, un „Cațavencu moldav“, într-atît amănuntele arată la absolventul școlii preparandale „o aplecare la patetic și ușoară mistificație“. Bunul-simț îl împiedică însă să întindă prea mult coarda și dascălul rămîne ceea ce structura lui îi permitea, un „umanist al științelor sătești“.

Distonează apoi, cu imaginea răspîdită în epocă a geniului detașat de lumea comună, grija prea din cale afară a dascălului pentru bunuri și nestatornicia lui la femei. Când soția îl părăsește, diaconul e, firește, mîhnit, atins în orgoliul său, dar nu e răpus de tristețe și nici prin cap nu-i trece să recurgă la acte nechibzuite. El se mulțumește să se plîngă, undeva, într-un memoriu, de „boaietele“ călugărești și, mai tîrziu, cînd legăturile lui cu biserica se limpezesc, își alege, de data aceasta mai precaut, o femeie harnică, ascultătoare, după obiceiul pămîntului. Venind vorba de conflictul cu biserica, mult discutat, trebuie observat că G. Călinescu destramă, narînd acest episod, multe legende (cap. *Diaconul răzvrătit*). Dezbaterile dintre forurile ecleziastice și diacon ar porni din „sentimentul lăuntric și ironic al superiorității“ celui din urmă. Creangă, fără să fie un reformator, cum au presupus unii, înțelege să nu se priveze de anumite plăceri comune, cum e aceea, igienică, de a-și scurta pe vreme călduroasă pletele sau de a se duce ca tot omul la teatru. Ostilitățile odată declanșate iau proporții și, devenit centrul atenției, Creangă caută, zice G. Călinescu, scandalul cu lumina-rea, trece la „inocente impertinențe stilistice“, ironizînd pe părinții bisericii.



Dar cum, adaugă criticul, Moldova de atunci „nu era, vai, terenul unde un nou Pasacal și-ar fi putut compune diatribele“, diaconul se văzu dat afară, mai întâi de la biserică, apoi de la școală. Redevenit institutor prin intervenția lui Maiorescu, se dedică cu stăruință pedagogiei. Care e contribuția lui reală într-un domeniu în care se manifestau cele mai mari îngustimi? Istoriografia a umflat și aici lucrurile, făcînd din Creangă un stilp al pedagogiei naționale, un reformator. G. Călinescu e însă de altă părere. După el, Creangă ca pedagog nu simbolizează nici un principiu științific: „El e un dascăl de țară cu mult bun-simț și cu talent, care întrebă în dreapta și în stînga cu multă rîvnă și face tot cum îl taie capul“. Sigur că manualele lui sînt superioare altora, dar ceea ce e cu adevărat valoros în ele ține de însușirile literare ale pedagogului: „Creangă drămuia fiecă cuvînt, îl suna, căuta să determine bine ideea și să găsească expresia cea mai nimerită și mai românească“.

Observația depășește discuția manualelor și biograful, intrînd în zona literaturii lui Creangă, e dublat tot mai mult de analist. De aici (debutul povestitorului e în 1875!), G. Călinescu lărgeste cadrele monografiei, asociînd biografiei opera. Privitor la aceasta din urmă, criticul avansase cîteva judecăți. Are, acum, în discuția la text, prilejul de a le reinnoi și a le adînci pe un plan nou de percepție. Crede, ca și Ibrăileanu, că poveștile lui Creangă sînt niște nuvele din viața de țară, în care „dialogul e totul“. *Moș Nichifor Coțcariul* e „cea dintîi mare nuvelă românească“, iar eroul ei „un fel de Nastratin al lui Creangă“. În legătură cu această povestire și cu altele, Călinescu aduce în discuție opiniile junimiștilor.

Revenind la biografie, criticul urmărește raporturile dintre Creangă-tatăl și Creangă-fiul, notînd sarcastic zăpăcelile fiului mediocru, închipuit, cu mari vanități militare. Cît privește țărănia lui Creangă, aceasta nu-i decît o formă de ironie. Dintre dușmani, Călinescu consemnează pe „josnicul invidios“ Gh. Ienăchescu, pe N. Nădejde, pe obscurul I.P. Florentin și pe „omul rău care a fost Aron Densusianu“, iar dintre prieteni, în primul rînd pe Eminescu. Legăturile cu acesta (narate și în *Viața lui Eminescu*), apoi cei din urmă ani și moartea scriitorului aduc, în comentariu, accentul liric trebuitor:

„Altă moarte — zice biograful — se cădea feciorului Smarandei și al lui Ștefan a Petrei, care se rătăcise dincoace de Siret, adus de căruța lui Moș Luca. El trebuia să fie purtat în căruța cu boi, în port țărănesc, cu mîinile încrucișate, bocit creștinește de babe și de multele lui rubedenii, tîmniat și prohodit de popii și dascălii satului său, înmormîntat în ograda bisericii pe lingă care se jucase

și învățase, pentru ca femeile să presare la praznic tămție într-un hîrb pe groapa sa năpădită de ierburi și să se jeluiască cu capul rezemat de strîmba cruce, în apropierea ruinoasei Cetăți a Neamțului, prin care seara trec domoale vitele, acolo de unde se vede înçoșat Ceahlăul, și Ozana s-aude clipocind. I-a fost dat altfel.“

De aici, monografia se dedică exclusiv analizei operei. Verva ei polemică nu scade. Vin, la rînd, fonetiștii, care au impresia că „o vocală e tristă și alta veselă“. Dar, observă G. Călinescu, iritat de abundența studiilor statistice, „a studia deosebit limba lui Creangă, ca o pricină esențială a emoției artistice, e o eroare“. Reala frumusețe a poveștilor și basmelor decurge din caracterul lor simbolic și universal.

Credința lui G. Călinescu e, pe urmele lui Iorga și G. Ibrăileanu, că Ion Creangă e autorul unei opere fundamentale, comparabile, sub raportul tipului de sensibilitate și al stilului, cu altele din cîmpul literar european. Dar în timp ce Iorga trimitea la Zola și, mai tîrziu, la Rabelais, G. Călinescu ilustrează, prin citate concludente, afinitățile cu cel din urmă, numind pe autorul lui *Moș Nichifor Coțcariul* un spirit „cărturăresc“, „un estetik al filologiei“.\*

Considerațiile privitoare la operă sînt sintetice, pregnante, rareori discutabile. *Amintirile*, despre care s-au spus toate generalitățile, îi par lui G. Călinescu a nu avea nimic individual, nimic cu caracter de confesiune: „Creangă povestește copilăria copilului universal“. Observația psihologică e, în *Amintiri din copilărie*, superficială, descripția săracă, și criteriile obișnuite ale criticii (obiectivitatea, realismul spațial, adîncimea caracterelor etc.), avertizează G. Călinescu, sînt inoperante aici. Farmecul lui Creangă e „inanalizabil“, opera lui are, *horribile dictu*, inefabil. Pe teren autohton, G. Călinescu îl vede pe Creangă în linia lui Anton Pann, „arhivari de tradiții, dar în înțelesul rabelaisian“. Pentru a sugera fondul inanalizabil al operei lui Creangă, nota ei muzicală, criticul dă, după metoda fragmentaristă, înfinse citate, considerînd că acestea, bine alese, dau cititorului o idee despre finețea naratorului.

Cît privește *Moș Nichifor Coțcariul*, G. Călinescu impune, cred, o imagine restrictivă. Pentru că junimiștii și, după ei, alți comen-

---

\* Într-un studiu pătrunzător (vol. *Clasicii noștri*, 1943, p. 185 și urm.), Vladimir Streinu polemizează cu ideea cărturărismului, erudiției lui Creangă. Deplasarea de accent spre sensurile culte ale operei este de natură să ignoreze, după critic, originalitatea reală a povestitorului. Pentru Vl. Streinu, Creangă reprezintă o speță de homerism, de rapsodism în cadre țărănești specifice, o prelungire a sensibilității primitive, o „perfecțiune în elementaritate“. Originalitatea *Poveștilor* și *Amintirilor*, rărul lor rafinament ar trebui căutate în „homerismul viziunii, adică facultatea de a vedea și evoca în dimensiune uriașă“ și în „structura rapsodică, adică epicism și oralitate“.

tatori, au descifrat în relatările harabagiului sensuri ascunse, licențioase, criticul apasă pe ideea de spectacol, pe nevinovăția frazelor, zicînd (ceea ce e indiscutabil exact, dar nu pentru toate straturile operei) că nuvela trăiește, estetic, prin „notarea gesturilor uniforme“, prin „înregistrarea de inutilități caracteristice și circulare“. Narațiunea are însă și sensuri mai obscure și chiar G. Călinescu recunoaște odată că în limbuția eroului e un „ris șiret, o intonație cu țile, care depășește sensul curat al cuvintelor“.

Adevărat, dar care sînt aceste țilcuri ascunse în frazele stereotipe ale harabagiului? G. Călinescu respinge orice interpretare care ar viza aluzii erotice și, într-o cronică a optimistului din *Contemporanul*, publicată cu puțin timp înainte de moarte, critică amical pe Al. Piru care descifrase sensurile criptice din aceste scrieri și din altele. Aceste note obscure, licențioase, există însă.

Adevărat este că *Moș Nichifor Coțcariul* reprezintă expresia unei superioare arte a echivocului. Toată relatarea e construită pe tehnica aluziei, vorbele au două înțelesuri: unul explicit, savuros, umoristic, un altul licențios, obsesiv într-o zonă a indecisului. Vladimir Streinu a observat odată „aerul de ușoară nerușinare“, simboluri erotice ascunse ale textului\*. Mai este însă ceva. Artă echivocului se completează la Creangă și cu beția narațiunii.

Ca expresie a artei echivocului, *Moș Nichifor Coțcariul* e, adevărat, o povestire de tip „boccacesc“ (Zoe Dumitrescu-Buşulenga: *Ion Creangă*, p. 105), dar e, cred, exagerat a descifra în text „violente răbufniri de critică antimonahală“ (ibidem, p. 104). Pătărania cu maicile ce pribegesc în săptămîna mare în tîrg (adusă în discuție pentru a susține ideea de mai înainte) nu e, să se observe, relatată cu ostentație satirică (cu atît mai puțin poate fi vorba de un accent de critică violentă!), ci cu o notă de veselie complice. E, în fapt, vizat un simbol erotic. Nuvela a fost terminată în 1876 și citită în toamna aceluiași an la „Junimea“, în lipsa lui Maiorescu. Societatea, „sommoroasă după obiceiul ei“, o votează pentru tipărire și Creangă, supunînd textul judecătîii lui Maiorescu, se gîndește să preîntîmpine o apreciere severă, contestînd el însuși, din motive tactice, seriozitatea scrierii. „D-voastră — se adresează el lui Maiorescu (10 nov. 1876) — cred că veți fi ris de mine și de dînsa, și cu drept cuvînt; pentru că este o copilărie, scrisă de un om mai mult bătrîn decît tînăr, de bine, de rău, D-zeu știe. Eu atîta știu numai că am scris lung, pentru că n-am avut timp să scriu scurt.“

Lui Maiorescu, povestea, firește, îi plăcu, dar manifestă rețineri în privința tipăririi ei în *Convorbiri*. Istoria, cam licențioasă, ar

\* *Clasicii noștri*, 1943.

aduce cu snoavele debitate la „Borta-Caldă“ (sic!), și criticul, temător de opinia rea a dudușii de la Vaslui, formulează într-o scrisoare către N. Gane (6/18 decembrie 1876) rezerve stilistice pe care Creangă numai în parte le satisfăcu.

Nuvela apare în numărul din ianuarie 1877 al *Convorbirilor literare* și odată cu ea literatura română capătă o capodoperă de gasconerie fină, de artă a disimulării savante și a echivocului savuros. Întimplările povestite de Moș Nichifor sau replicile în doi peri (priebegia maicilor prin târg, evocarea privirii galeșe a Evlampiei, desăgărița din Văratie, ființă pidosnică ce voiește cu orice chip „să se adăpe numai de la un izvor“, observația privitoare la psihologia nevestelor tinere, ce „fac zîmbre și trag acasă, cum trage calul la traista cu orz“; sastisirea harabagiului de „mucegaiul de babă“ și dorința de a o schimba cu o „tinerică“ cu care să trăiască „măcar trei zile“, cum știe el; afectările sentimentale: „uite florile cele frumoase... și D-ta să șezi ghemuită acolo, nu-i păcat de D-zeu?“; replica călătorului: „D-ta poți să mîi astă-noapte și în pădure, nu cred că-i muri de urît“; amenințarea cu lupul, numeroasele simulări de a nu găsi obiectele necesare reparării vehicolului și, în fine, plăcerea jupineșicăi Malca de a călători cu moș Nichifor, tot la două-trei săptămîni, „fără să se mai teamă de lup“) sugerează un fond erotic corosiv.

Talentul lui Creangă e de a obscuriza, cînd aluzia ajunge prea departe, înțelesurile, de a devia intențiile prea directe și de a întări impresia inițială prin observații mai directe cînd faptele ies prea mult din cîmpul relatării imediate. Moș Nichifor e eroul unor întîmplări adevărate sau nu; intenția lui Creangă e aceea de a da sugestia unui tip nu numai „vrednic și depurarea vesel“, „strădalnic și iute“, ci și prefăcut într-un chip bonom, flecar, închipuit, capabil să joace un spectacol de comedie lumească. Eroul lui Creangă ilustrează tipul tradițional al „născocitorului“, și înrudirea lui cu personajul lui Caragiale, în speță cu Mitică, nu e îndepărtată. Harabagiul e, în mediul și cu mijloacele lui, un Mitică moldav ajuns în situația de moș; tună și fulgeră împotriva consoartei (baba eternă, rea, neînțelegătoare), are plăcerea de a vorbi despre orice și, cînd îi vine bine, atacă chestiuni mai delicate, făcînd uz de jocuri de cuvinte și de un bogat repertoriu paremiologic.

Interpretarea de mai sus e, din mai multe variante, una posibilă. Noi credem că și cea adevărată. G. Călinescu propune alta, nu mai puțin îndreptățită. Aici și în celelalte cazuri istoricul literar nu ascunde dificultatea de a interpreta pe Creangă, un scriitor, cu toată popularitatea lui, subtil, greu de prins într-o formulă. De aceea, G. Călinescu vorbește de mai multe ori de inefabilul narațiu-

nilor, de farmecul inanalizabil, de inutilitatea verbală etc., ridicând astfel opera deasupra determinărilor imediate. Mulți cred că originalitatea humuleșteanului stă în descriere, în forța evocării, în puterea de a crea tipuri și de a reproduce limbajul țărănesc. Grele prejudecăți! Creangă, observă G. Călinescu în contradicție cu cele de mai înainte, nu știe să descrie, nu vede pictural, nu are sentimentul naturii. Tipurile lui sînt șterse, iar intențiile lui „culte“ (filozofice) sînt „de cel mai mare prost gust“. Totul e la el observația milenară, transpusă cu o fină artă a dialogului în ziceri și gesturi tipice. Conținutul afectiv al operei e de însemnătate secundară, de aceea e dificil a justifica valoarea scrierilor.

Cu aceste accente pure, muzicale, portretul lui Creangă ca scriitor fundamental, erudit și rafinat, fabulos și realist, comediograf superior, gratuit într-un mod sublim, se întregeste pe alt plan estetic decît acela propriu scriitorului „poporal“, primitiv, umorist virtos. Din acest punct de vedere, Creangă, așa cum îl văd generațiile mai noi, e în bună parte creația lui G. Călinescu.

Nici una din cărțile lui G. Călinescu nu ridică mai mari dificultăți la lectură ca *Estetica basmului* (1965). După o scurtă introducere, în care e dată definiția basmului din punctul de vedere al criticului și esteticianului literar, intri într-un cîmp de rezumate, făcute, nici vorbă, cu mare plasticitate și simț al esențialului, dar fără ordine și cu o voluptate a descrierii ce întrece necesitățile demonstrației. Specialistul poate ridica din umeri, iar cititorul, derutat, încearcă o ieșire și, neaflînd nici una radicală, se consolează prin a trece peste exemplificările excedente, căutînd ideea textului.

Curînd însă metoda se lămurește și lectura devine agreabilă, pasionantă chiar, ca o proză fantastică, superioară intelectualicește, cu un material mitologic uluitor. Zmeii, șerpîi, balaurii, scorpii, vișbele, dracii, ursitoarele, Setilă, Gerilă, Dumnezeu și Sfîntul Petru, strigoi și ielee, șoricărimea pămîntului, peștii, fiarele și păsările, Făt-Frumos și felurite chipuri de zîne sînt protagoniștii acestei literaturii eseistice, cu tentă fabuloasă, indiscutabil de cea mai bună calitate. În reconstituirea acestei lumi monstruoase și utopice, autorul pune un talent narativ puțin comun și o artă a ironiei intelectuale dătătoare de mari delicii. Descrierea unui palat heliotropic sau a zmeoaiicei bătrîne, biloase, cu toate însemnele femeii senile, e făcută cu o meticulozitate de prozator balzacian și cu o plăcere, pentru cazul al doilea, de a întocmi portretul moral cum nu se poate mai evidentă. E însă *Estetica basmului* doar o operă de pur comentariu, fără nici o preocupare „științifică“ (clasificare,

urmărirea motivelor esențiale, izvoare etc.) în așa chip încît specialiștii să ridice obiecții de principiu și să treacă totul în seama unui capriciu intelectual satisfăcut pe acest plan, simbolic și universal? Mulți dintre specialiști cred, probabil, așa, dar se înșală privind folclorul cu un unic telescop. G. Călinescu, avizat în toate, preîntîpină obiecțiile posibile și, bănuind pe cea mai serioasă, vorbește, de la început, de „vițiul... tematologiei“, izvor de grave rătăcirii metodologice. Pentru el *basmul* e o operă de creație „cu o geneză specială“, o „ogîndire în orice caz a vieții în moduri fabuloase“, încît supunerea la analiza critică „e nu numai posibilă, ci și obligatorie“. E calea cea mai bună de a ajunge la adevăruri estetice mai generale și la observații „structural folclorice“. G. Călinescu opinează, deci, că metodele criticii trebuie să acționeze și în timpul folclorului și că o bună exegeză, în acest domeniu, nu se poate realiza satisfăcător fără a opera cu criteriile estetice obișnuite.

Impresia de dezordine, de juxtapunere arbitrară a motivelor (*ideea de clasă după... incest*), de comentariu liber și de ignorare a obiectului specific e falsă: ea vine din modul derutant al lui G. Călinescu de a concentra elementele observației, de a pregăti, prin detalii din sfere îndepărtate, metafora hotărîtoare, ideea estetică nouă, cuprinzătoare. Fiind vorba de basm (un gen vast ce depășește cu mult romanul, „fiind mitologie, etică, știință, observație morală etc.“), G. Călinescu se plasează în timpul de observație al prozei comune cu intenția neascunsă de a face caracterologie. Punctul de plecare nu e altul față de exegeza obișnuită. Diferă doar protagoniștii, în roman, navelă sau povestire fiind vorba de indivizi comuni, cu vicii și pasiuni clasabile moral și spiritual, în basm — de ființe fabuloase, „cu psihologia și sociologia lor misterioasă“.

Odată punctul de observație și metoda fixate, criticul poate trece, cu ambiția și curiozitatea de a supune un material epic enorm, la studiul moral și analiza estetică. Zmeii, caii, voinicii, păsările și reptilele monstruoase devin, ca Lache sau Mache, Ionescu sau Popescu, elemente de speculație sau scheme pentru portrete morale, adesea și una și alta. În fond, totul se bazează pe analogii surprinzătoare cu psihologia umană, și intuiția cea mai fină aici e de a prefigura portretul unei ființe fantastice în realitatea comună a vieții. G. Călinescu procedase tot așa în studiul despre *Universul poeziei* (*Jurnalul literar*, 1947), cînd stabilise analogiile posibile, afective și spirituale, cu regnul vegetal. În basm, universul animalier e dominant și autorul descifrează, în stilul său intelectual acut, fizionomia morală a dobitoacelor apocaliptice, nerefuzîndu-și plăcerea de a divaga, de a avansa puncte de vedere scandaloase, cum e acela că zmeoacele sînt prolifiche, că balaurul e un „geniu al

umidității“, că, dintre figurile teratologice, Muma-pădurii, antropofagă, n-ar reprezenta altceva decât o „femeie senilă, căreia îi plac flăcăii, mulțumindu-se, în condiția ei, să-i mănince“.

*Estetica basmului* e, pe o parte întinsă a ei, o galerie de portrete, intelectualește fine, cu pasiuni sublime și vicii teribile, suave și monstruoase, ipocrite sau loiale. Șarpele e un produs al umidității, moralmente distins, înțelept și viclean, un fel de vraci al naturii primitive. Balaurul, în afara calității lui de geniu al zonelor mocirloase, sugerează lipsa de fronațiune a dezvoltării celulare. Un gigant, ca Novac, are umor, e bun la suflet, isteț și nu are nimic de-a face cu monstrozitățile „enigmatice“. Dracii sînt personaje secundare, „umoristice“, păcălite adesea, luate peste picior de către erou. Zîna e simbolul tinereții incoruptibile, idealul, în fond, erotic al virstei nubile, și G. Călinescu, intelectualește pasionat de diversitatea atitudinilor erotice, o fixează în rîndul genurilor „ordinii fizice“. Sfînta Miercuri și Sfînta Vineri au, în schimb, „notele maniacale ale bătrînei“. Necruțător e G. Călinescu cu strigoii. Aceștia, fiind produse ale superstiției, fără „caracter hieroglific“, nu oferă suficiente elemente pentru o intrigă de basm, ci numai teme pentru „istorii sepulcrale“. Adevărat, dar aceste fioroase istorii denotă, uneori, o fantezie îndrăzneată și simț al aventurii, încît ignorarea lor ca opere de sine stătătoare nu-i, esteticește, justificată. Un izvor al prozei fantastice culte, în genul E.T.A. Hoffmann sau Poe, îl aflăm în aceste întîmplări cu strigoi, fantome. Eminescu trata și el tema, în afară de poem, într-o povestire de fantasm tenebros, *Ioan Vestimie*, narînd rătăcirile sufletului după trei zile de la moartea individului.

Revenind la portret, trebuie observată ironia moralistului: îngăduitoare, blîndă, cînd e vorba de un geniu animalier bun, sarcastică, atingătoare, cînd protagonistul aparține regnurilor, moralmente, inferioare. Inclement față de divinități, criticul consideră, în maniera birfitoare a unui moralist ateu, că Dumnezeu și Sfîntul Petru, de regulă „arbitrii morali“ în basm, nu sînt figuri proeminente, ci „niște bătrîni cu purtări adeseori absurde și nepotrivate cu demnitatea lor“. Amazoana „e un caz de confuzie de sexe, de hermafroditism“. Împăratul și Împărăteasa au psihologia senilității, sînt circotași, maniaci, ridică obstacole incredibile în fața peșitorilor, pornesc războaie absurde din te miri ce.

Clasificația atinge zonele cele mai profunde ale psihologiei, și analistul, făcînd rezezi radiografii, fixează fizionomia femeii sterile (însușirea ei dominantă e *malignitatea*), a femeii perverse, a sorei vitrege, a incestuosului, a hăbăucului, esența, apoi, morală a lui Făt-Frumos și a partenerei sale, toate în capitolul *Metamorfoze*.

Un cal răpciugos sau un pitic metamorfozat permite lui G. Călinescu să dea o definiție a geniului, cunoscută și în alte scrieri de-ale sale, dar surprinzătoare într-un context de psihologie... animalieră. „Geniul — zice el — e modest, simplu și chiar dizgrațios la vedere, abstras și neconformist, inspirind neîncredere în cei din jurul său.“ Geniul, aici, e calul cu pielea plină de bube, zăcînd pe mormane de gunoi, ascunzînd nouă suflete, ca să păcălească, prin voința unei babe infernale, pe voinic. Din acest simbol comun, moralistul trage o idee mai generală, posibilă și în ordine umană.

De departe se vede că motivele literaturii lui G. Călinescu (destinul geniului, poezia elementelor, germinația și disoluția, jubilația în fața Universului etc.) nu-l părăsesc nici aici. Ele se convertesc numai în elemente de studiu folcloric. Zmeoaica, Muma-pădurii, Sfintele săptămîinii, galeria de împărătese sint. pretexte pentru analiza senilității, a viclesugurilor, maniilor și decrepitudinii fiziologice. Zmeoaica înțepată, cîrtitoare, amintește de tanti Ghenca, iar o oarecare sfetnică, colportoare, cu intenții tenebroase, pare o mitologică madam Farfara.

Pentru noi, *Estetica basmului* rămîne o scriere fundamentală, depășind cu mult obiectul ei inițial. Ca operă de sinteză și reflecție estetică, ea produce mari satisfacții prin adîncimea observației și impetuoșitatea stilului. Pe un teren parcurs pînă acum doar de harnicii culegători, demni desigur de stîmă noastră, G. Călinescu, coborînd cu toate armele criticii, „descoperă“ o creație de cel mai mare interes estetic.

Considerată din punctul de vedere al creației critice, *Estetica basmului* e un întins roman alegoric, esențialmente intelectual, un fel de *istorie ieroglifică* modernă, întocmită de un moralist trecut prin școlile mai noi. Ironia și puterea de reprezentare concretă a categoriilor formează notele ei dominante.

E surprinzător ce farmec au în interpretarea lui G. Călinescu scrierile vechi, chiar și cele rămase în firidele istoriilor literare. Un vers, un fragment dintr-o scriere amplă, uneori o vorbă de spirit salvează un nume sortit uitării. Pentru a le da o substanță critică, orice cale e de admis. Rezumarea critică a operei e, în cazul romanului lui Italo Svevo (*Conștiința lui Zeno*), potrivită pentru că indică termenii unui conflict spiritual\*. La George Sand, cercetată din unghiul *idealului său viril*, narațiunea critică se suprapune peste

\* Vol. *Scriitori străini* (1967; ediție întocmită de V. Nicolescu și Adrian Marino).



narațiunea adevărată a operei, sugrumînd-o prin ironia fină. Comen-tînd schema idilei erotice din romanul *Indiana*, criticul o leagă de biografia sentimentală încărcată a autoarei, zicînd cu maliția cunoscută: „Pentru George Sand, care nu era o ușă de biserică, o asemenea exaltație e scuizabilă“. Esteticește textul se scuiză mai greu, dar ironia criticului luminează deodată ochiul mohorit pînă atunci de multe nefericiri prin care trec, conduși de un destin nemilos, sentimentalii eroi ai cărții.

În aceeași notă de ironie sînt narate și minunile lui Francesco d'Assisi și ale adepților săi: tonul e însă fals, și criticul, comentînd *laudele* din *Il cantico del sole*, sfîrșește prin a accepta sufletul serafic și a sugera poezia gravă a elementelor. Ce altceva sînt, în fond, poeziile sale (*Lauda lucrurilor*) dacă nu niște imnuri către elemen-tele primordiale, către fratele pămînt și sora noastră apa, făcute de cineva care nu mai crede, firește, în existența divină intrupată în lucruri?! *Serafismul* e, în acest caz, o atitudine esențială, însoțită de virtutea răbdării și a umilinței. În literatură, serafismul e o viziune mai generală, și G. Călinescu citează un nume mai puțin cunoscut: Jacopone da Todi, dar putea aminti, aici, dacă ne apropiem de literatura română, pe Eminescu, Petică, Anghel și, de la aceștia, o întreagă linie a simbolismului românesc.

Pentru Călinescu *franciscanismul* (în care predomină *sufletul serafic*) e un tip mai general de sensibilitate poetică, ca și acela al petrarchismului, definit ca „o anume afectare sub raport liric și o știută mașinărie despre formă“. În ce constă ea? În cultul antitezei, în enumerații, în alegorii morale traduse prin elemente de ordin fizic. În eseul *Petrarca și petrarchismul*, unde tratează toate acestea, Călinescu justifică o formulă de poezie pierită din raza sensibilității moderne. Tocmai aceste subiecte atrag mai mult curiozitatea criticului, susceptibil față de orice judecată definitivă. Comentariul va începe printr-o negare a opiniei curente. În versurile cu obositoare, facile alegorii ale lui Petrarca sînt descoperite atitudinile lirice fundamentale. Cea dintîi e aceea care decurge din simțul elementelor. Sensibilitatea apoi, la lumină, cultul platonician pentru idee. „Filozofia lui erotică e platonică“ — chip de a spune că iubirea e perenă, pe deasupra tristelor fenomenalități și a acci-dentelor morale. Din toate aceste ipostaze, Călinescu trage con-cluzii derutante pentru istoricul literar legat de datele reale ale biografiei: Petrarca e „un om care știe să plîngă spectaculos“, „wertherizează prematur“, suferă de neurastenie ca simbolist și cultivă „plăcerea de a fi trist“.

De mare efect critic e, aici și peste tot în comentariul călines-cian, voluptatea anaonismelor: Dante e, în construcția utopiilor,

un „hugolian“, Petrarca, un artist de tipul lui D'Annunzio, un romantic prin aerul meditativ al versului și nota de *tristitia*. Reputația lui se datorește și faptului de a nu fixa cîntecul erotic de vîrsta juvenilă, de a-l fi împins spre pragul bătrîneții. Aceasta, zice Călinescu, întorcînd brusc cursul comentariului, explică prețuirea tîrzie a poetului și popularitatea lui, la începutul secolului al XIX-lea, în rîndul boierilor noștri, care petrarchizează fără să-și piardă buna dispoziție.

E evident că într-o operă celebră G. Călinescu caută fenomenul spiritual mai general, preocuparea fiind de a defini esența *faustianismului*, *bovarismului*, *donquijotismului* etc. Asta s-a mai făcut și, pornind de la *Weltanschauung*-ul operei, criticul caută alte generalități. De efect e caracterizarea *donabondianismului*, după numele unui personaj din *Logodnicii* lui Al. Manzoni. Cu acea plăcere a paradoxului, ce-i este proprie, G. Călinescu reabilitează moralmente personajul, cum făcuse, altădată, E. Lovinescu cu avarul, încornoratul etc., tipuri pe nedrept compromise de literatură. Capodopera acestui mod paradoxal de a privi tipologia literară cu lînetă întoarsă este eseul despre *domina bona*, publicat în „Jurnalul literar“ (seria a doua). Un chip mai savant, dar, în fond, tot atît de paradoxal, de a răsturna ipotezele aflăm în comentariul la sonetul lui Rimbaud (*Voyelles*). E interesant de văzut cum interpretează G. Călinescu niște metafore care nu au încetat nici azi de a fi întoarse pe toate părțile. Opinia curentă e că Rimbaud ilustrează principiul baudelairian al corespondențelor sau, după Gustave Kahn, al audicienii colorate. Pentru G. Călinescu, sonetul e o „cosmogonie heliosonică“: „E sugerează poetului o zonă aeriană purificată [...]. *I*, voluptățile carnale [...], în ce privește pe *U*, poate n-am greși dacă am bănuî un hermetism mai sistematic [...]. Deci *U—V* este *viriditatea* pășunilor, a mărilor, a minților aplecate asupra tainelor alchimice [...]. *O* este Omega, cercul închis al Universului, spiritul absolut, locul lumilor celeste și al îngerilor.“

Pasionat de aceste analogii, Călinescu duce mai departe comentariul despre *esoterismul coloristic*, apelînd la exegeții budhismului (dă, la urmă, și o figură cromatică a vocalelor). Aventură neobișnuită la G. Călinescu, spirit pozitiv, neîncrezător față de himerele criticii. Interpretarea vocalelor nu diferă prea mult, de judecăm lucrurile sub aspect comparatist, de aceea dată de alți comentatori (Lucian Saussy, de pildă, citat pe larg în ediția „Pléiade“!) care descifrează, în simbolurile vocalelor: moartea și speranțele defuncte, elanurile către virfuri sau pasiunile sălbatice, pacea visurilor, seninătatea frunților studioase, apelul către infinitul unde se nasc lucrurile și viețuiesc îngerii, Omega, sfîrșitul sfîrșiturilor etc. În această vege-

tație tropicală, în care spiritul se poate pierde, Călinescu vrea să sugereze un Rimbaud *vizionarist* cu rădăcini în spiritualitatea vechilor civilizații. Demonstrație repetată, cu o argumentație mai largă, în cazul lui Eminescu.

Multe din paginile de aici sînt într-un chip mai intim legate de biografia spirituală a lui G. Călinescu. Sînt paragrafe de pură confesiune, precizări despre metoda critică, pagini apoi de polemică superioară. Uneori criticul face aluzii, unele străvezii, altele indecifrabile, toate însă în spiritul aceluși zbor repede al fanteziei intelectuale, proprii scrisului călinescian.

Cu cele aproape o mie de pagini în față, avem, hotărît, la ce medita.

## ȘERBAN CIOCULESCU

Intr-un *Cuvînt înainte* din 1943 (*Ecoul*), dată cînd implinea 20 de ani de activitate critică, Șerban Cioculescu mărturisea că n-a simțit nevoia să-și schimbe punctul de vedere în acest lung răstimp: „Nu am evoluat și nici nu am de gînd să evoluez“. Curios, evoluția este chiar tema criticii sale. Cînd se apropie de operă, cea dintîi întrebare pe care și-o pune e dacă autorul a evoluat sau nu și, în mai toate cazurile (*Aspecte lirice contemporane*, 1942), răspunsul e afirmativ. Opera este triumful rațiunii asupra forțelor incongruente, difuze, ale sensibilității și, consecință logică, valoarea ei este decisă de echilibrul dintre adîncimea emoției și ceea ce retorica veche numește perfecțiune formală. Sînt posibile, în aceste condiții, studiul evoluției și expertiza stilistică, domenii în care Șerban Cioculescu este neîntrecut. El și-a conturat, de la început, o metodă cu care a întîmpinat, apoi, producția literară a momentului. Metoda derivă din poziția intelectualistă a criticului. În *Antologia criticilor români* am reprodus cîteva articole mai puțin cunoscute, din care se poate deduce ce înțelege Șerban Cioculescu prin aceste noțiuni. O atitudine, mai întii, obiectivă, incoruptibil obiectivă în analiză, ceea ce presupune frînarea și, de este posibil, eliminarea subiectivității. O altă idee privește limitele actului critic. Analiza aproximează, nu epuizează niciodată frumosul. Acest relativism asigură, dealtfel, viabilitatea unei discipline care, în alte condiții, s-ar epuiza repede.

Șerban Cioculescu (n. 1902) nu crede în posibilitățile științifice ale interpretării și, prin aceasta, el se apropie de criticii din generația lui, adversari (cu excepția lui Tudor Vianu) ai determinărilor riguroase. Se deosebește, totuși, de ei în cîteva puncte importante. El respinge, de pildă, orice formă de impresionism, deoarece impresionismul ascunde o manifestare subiectivă și, lucru dovedit, subiectivismul poartă în pîntecele lui arbitrarul, capriciul, labilitatea — păcatele capitale ale foiletonisticii. Cu un

scepticism asemănător e primită și ideea criticii creatoare. Critica explică, reconstituie, judecă, se supune cu demnitate operei literare. Ea trebuie să poarte cu mândrie semnele acestei dependențe și să facă din umilința față de frumos o armă teribilă. Strălucirea ei stă nu în frumusețe, ci în justiție. Șerban Cioculescu va frâna orice elan liric în comentariu și va veghea ca atributele să n-o ia niciodată înaintea judecății documentate. Când, totuși, un cuvânt mai puternic îi scapă de sub peniță („senzațional“), criticul se sperie și aduce numaidecât precizări: „Am scris cuvântul senzațional, oricât ne-ar plăcea întrebuintarea lui, în ordinea literară, deoarece nici un alt termen n-ar oferi echivalența uimirii...” (*Aspecte*, pag. 114).

Șerban Cioculescu folosește și noțiunea de *structură*, în alt înțeles decît îl are termenul astăzi. Structura e, pentru el, ceea ce reprezintă pentru descendenții lui Sainte-Beuve *psihologia, temperamentul*. Obiectul criticii moderne e să descopere structura organică, structura diferențiată a cărții, operație ce impune, înainte de orice, înscrierea ei într-o serie istorică.

Cu aceste noi precizări, Șerban Cioculescu epuizează limitele profesiei noastre. Înainte de a fi o disciplină liberă, critica este pentru el un șir de bucurii interzise. Singura bucurie admisă e lectura. Dar și aceasta trebuie dominată de luciditate și supusă unui protocol complicat. Articolul începe printr-o introducere, o enumerare, de regulă, a dificultăților („cercetarea poeziei d-lui I. Vinea nu este dintre cele mai lesnicioase...“). Pasul următor e prezentarea evoluției, ca ideal de artă (în termenii noștri: concepția estetică) și putere de organizare a emoțiilor. Mai ales la partea din urmă e sensibil spiritul critic al lui Șerban Cioculescu și el înregistrează cu o plăcere abia mascată „corupțiile fonice“ ale versului, punctele vulnerabile, monotoniile sintactice. Tonul nu e precizat și, după mai multe pagini, nu poți ghici concluzia autorului. G. Călinescu vorbea de caracterul obsecvios al acestei critici, de perfidia cu care exegetul își învâluie victima. E, firește, și plăcerea de a demonta mecanismul unei cărți rău construite, dar seriozitatea pe care o pune Cioculescu în această expertiză complicată ține, înainte de orice, de neîncrederea lui în eficiența criticii-oracol, în argumentele de autoritate. O judecată trebuie dovedită, și a spune *da* sau *nu* unei opere nu-i suficient. Totul trebuie justificat, cu probe de mai multe feluri, într-un stil de urbanitate de la care interpretul nu trebuie să abdice pentru nimic în lume.

Ne putem întreba, firește, dacă atîta strategie este necesară pentru a spune că o carte este fără originalitate. Respect pentru

cuvîntul scris, exces de civilitate, satisfacția — încă o dată — de a executa în chip savant, cu bucurii secrete, o biată insectă literară?! În *Aspectele lirice contemporane* dăm la tot pasul peste articole în care tăgăduința cea mai categorică se însoțește cu plăcerea referinței cărturărești. Iată, de pildă, studiul despre poezia lui N. Davidescu, evident retorică, abstractă, fără simțul proporțiilor. Două-trei citate ar fi convins. Criticul începe însă, în chipul arătat mai înainte, prin a stabili evoluția și a fixa temperamentul autorului. Poezia ar fi de natură individualistă și simbolică, iar evoluția ei marchează trecerea de la individualism la impersonalism obiectiv. Exegeza înaintează îmbrățișînd și alte domenii: poliritmia, vocabularul intelectual, armătura documentară și informativă, mijloacele formale etc. Totul spre a demonstra că N. Davidescu e un talent minor, minat de un enciclopedism insuportabil. Însă demonstrația e, separat de subiectul ei, excepțională, irigată în tot momentul de amănunte delectabile de ordin istoric și comparatist.

Tehnica negației la Șerban Cioculescu este imobilizarea și, în cele din urmă, răpunerea victimei prin străpungeri succesive cu ace veninoase. Cu ultimul ac înfipt în mușchiul operei apare și judecata critică definitivă, fatal defavorabilă autorului trimis la moarte în acest chip ceremonios. Sînt și împrejurări în care solemnitatea face loc unei judecăți mai directe („nota personală a autorului ne scapă“), dar interpretul revine și, pentru a nu fi bănuț că judecă asertoric, deschide o largă paranteză, elucidînd raporturile dintre muzică și poezie. Inutil, paranteza nu salvează mediocritatea poeziei lui Sandu Tzigara-Samurcaș. Concluzia articolului ne răzbună: „totul e prea compozit și eterogen, ca să nu ducă la o emoție literară oarecare“.

Cînd opera e de altă valoare, procesul este invers: criticul adună probele pentru a reconstitui mecanismul unei expresii originale. El încearcă arama versului, ascultă de mai multe ori vibrația rimei, numără silabele, compară variantele cu scopul de a surprinde și — să-i folosim termenul — *aproxima*, printr-o definiție inteligibilă, sunetul unic al creației. Era să spun: *sunetul* inefabil, dar îmi amintesc la timp că Șerban Cioculescu are oroare de acest termen. Totuși, cronicile lui sînt preocupate de nota pură, ireductibilă a operei. În cazul lui Philippide originalitatea ar veni din modul de a trata visul nu ca o înnoare poetică a cunoașterii, ci ca o modalitate lirică a conștiinței. La Ion Vinea (despre care Șerban Cioculescu scrie, printre primii, ca dealtfel despre T. Argezei, Blaga, pagini de excepțională analiză) farmecul poemului e explicat prin echilibrul ideal pe care îl rea-

lizează poetul între impresiile intelectualizate și unda emotivă. Nu-i, firește, unica explicație, dar criticul ne-a avertizat că demersul său e, prin natura lucrurilor, limitat, discutabil ca oricare altul. Totul e ca el să năzuiască spre precizie și obiectivitate.

\*

Șerban Cioculescu e, dintre tinerii Iovinescieni, primul care îmbrățișează critica istorică. Continuă, mai întâi, ediția operei lui I.L. Caragiale, începută de Paul Zarifopol, da, apoi, o biografie eminentă care, sub multe aspecte, constituie un model al genului (*Viața lui I.L. Caragiale*, 1940).

Criticul se ferește să-și mitizeze eroul. Este, bineînțeles, înțelegător, cordial, din loc în loc patetic, totuși nu ezită să ia distanță și să devină, la nevoie, sarcastic. Iată o atitudine modernă în critica biografică, de regulă apologetică. Încă din prefața ce însoțește ediția din 1940, criticul avertizează: „Interzicându-și caracterul apologetic, biografia nu s-a ferit să aprecieze unele fapte, cu credința că nu a stăruit prea mult asupra lor. Am evitat să dramatizăm existența unui erou al lucidității care și-a croit singur soarta.“ Cu alte cuvinte, biograful se ține aproape de fapte și faptele arată că I.L. Caragiale nu este totdeauna loial, consecvent. El numește, de pildă, într-un moment de enervare, pe T. Maiorescu „un om fără inimă și cu spiritul îngust“, învinuindu-l, în plus, de a fi tras câștiguri de pe urma editării *Poeziilor* lui Eminescu. Sînt însă și altfel de probe în viața lui I.L. Caragiale și, atent la nuanță, Șerban Cioculescu le înregistrează fără părtinire. El respinge pe detractori și corectează pe criticii lipsiți de spirit critic. „Să nu exagerăm...“, zice el într-un loc, domolind pe cei care, din admirație pentru scriitorul Caragiale, tind să sacralizeze și pe revizorul școlar Caragiale.

Rezultatul este o *biografie* obiectivă, atît cît poate fi obiectivă o interpretare, totuși, subiectivă a datelor. Mai corect ar fi să spunem: o *viață posibilă* a lui I.L. Caragiale, ieșită din consultarea riguroasă a documentelor și întregită, acolo unde dovezile lipsesc, de intuiția criticului („îl vedem cu inchipuirea...“). Închipuirea nu merge, cu toate acestea, prea departe. Șerban Cioculescu vrea să rămînă în preajma adevărului, verifică informațiile lăsate de contemporani, face mai multe rînduri de expertize și contraexpertize pentru a limita, pe cît posibil, aproximația, arbitrariul interpretării critice. Cînd nevoia de demonstrație o cere, cheamă în ajutor *opera*. S-a adus, de exemplu, lui I.L. Caragiale învinuirea că n-ar fi iubit copiii, luîndu-se ca sprijin pentru această rea judecată schițele *Domnul Goe* și *Vizita*, unde, într-adevăr,

dăm peste copiii rău crescuți, obraznici la culme. Dar, zice criticul, acolo este vorba nu de copii, în genere, ci de proasta educație burgheză! Să consultăm și *Păcat* și mai puțin cunoscuta schiță *Tatăl nostru*, unde descoperim un Caragiale elegiac și copiii bruscați de oamenii maturi!

De la *operă*, criticul revine la biografie, zicînd — după alte rînduri de probe — că I.L. Caragiale a fost „un soț atent și un tată care-și iubește copiii“. Relațiile încordate cu Mateiu sînt judecate în același chip. Mateiu era un copil dificil și un tînăr dezagreabil, închipuit și, citînd din scrisori și, pe cît decența îi îngăduie, din faimosul *jurnal*, Șerban Cioculescu ia fără echivoc apărarea tatălui. Într-un loc el face aluzie la „rîndurile nereproductibile“ din acel *jurnal*, dar asupra lor va reveni în *Caragialiana* și le va reproduce, însoțite de comentarii usturătoare la adresa fiului ingrat. Această pornire împotriva lui Mateiu a fost sancționată de mai multe ori în critică. Șerban Cioculescu rămîne pe poziție, nu retractează nimic, sentimentul lui este că autorul *Crailor de Curtea Veche* nu este pe măsura bunei păreri pe care Mateiu o avea despre sine. Distanța față de faptul literar dispăre, biograful intervine muștrător în marginea unui text în care Mateiu se plînge cuiva că tatăl său îl îndeamnă să muncească. „Și n-avea dreptate Ion Luca?“ întrebă dezaprobat criticul față de cîrtitorul Mateiu.

În *Viața lui I.L. Caragiale*, acest conflict este mai limitat, în *Caragialiana* el ia amploare și este examinat cu toate documentele pe masă. Șerban Cioculescu arată aici o intransigență sporită față de nemulțumirile fiului și sancționează cu asprime dorința lui de căpătuială printr-o căsnicie avantajoasă. Atitudinea criticului este moralmente justă, însă am impresia că el ia prea în serios lucrurile și arată față de ele o neînduplecată severitate, cînd mai nimerit ar fi fost să-i stimuleze simțul ironiei care, dealtfel, nu-i lipsește.

Revenind la *Viața lui I.L. Caragiale* trebuie să spunem că este cea mai documentată și mai bine scrisă, sub raport critic, dintre biografiile dramaturgului. Ea a devenit chiar pentru unii un model al genului, așa cum *Viața lui M. Eminescu* rămîne pentru alți critici un ideal de atins. Ne-am feri să spunem că este cea mai bună carte a lui Șerban Cioculescu, pentru că mai sînt critica lui (strînsă într-o carte fundamentală: *Aspecte literare contemporane*) și alte scrieri care, împreună, dau adevărata adîncime și finețe a unuia dintre spiritele critice cele mai pătrunzătoare din ultimele cinci decenii. *Viața lui I.L. Caragiale*, completată mai tîrziu cu *Caragialiana* (1974), constituie, putem zice liniștiți, o operă ce poate fi consultată și din nevoia de a ne informa, dar și din plăcerea de a întîlni un om învățat și pătrunzător.



*I.L. Caragiale* (1967) nu oferă un Caragiale necunoscut și nu tinde la o imagine nouă, alta decât cea fixată în studiile anterioare. Caragiale, cum îl știm, e întreg aici, biografia omului e, în genere, cunoscută, analiza critică e sumară, mulțumită a desprinde în operă simbolurile fundamentale și a orienta privirea cititorului spre înțelesurile lor adevărate. De unde vine, atunci, impresia de soliditate, de culoare, farmecul, într-un cuvânt, al acestei cărți? Plăcerea la lectură o dă ceea ce am numi narațiunea critică. Autorul rediscută opera pe scurt și reconstituie biografia într-un text de o sută cincizeci de pagini scrise cu reală plăcere de a povesti. După ce a dat o biografie amplă, un roman critic al omului, publică, acum, o nuvelă densă, trecînd peste faptele prea cunoscute. Șerban Cioculescu ne amintește, astfel, că are și critica personajele și epica ei, că a relata e totuna cu a crea, că într-o biografie critică se află totdeauna un destin, un personaj misterios pentru exeget.

Psihologicește, Caragiale e, în viziunea lui Șerban Cioculescu, un *homo duplex*: „A purtat în viață mai adesea, ca și în operă, masca umorului, dar care, în intimitate, uneori, știa să se abandoneze firii sale profunde, interioare, de regulă stăpînită cu dirza voință a impenetrabilității”. Scriitorul are voluptatea de a se preface, și cite o vorbă de-a lui, aruncată în treacăt, a zguduit multe exegeze critice. Față de ele, Șerban Cioculescu e mai prevăzător. El primește totul cu rezervă și, pînă să se decidă pentru o soluție, examinează faptele pe toate părțile, nu lipsit de plăcerea (mai veche, își amintește G. Călinescu) de a crea dificultăți altora. Caragiale e, structural, un antisentimental, și rezerva lui față de romantism vine de aici. În ciuda lucrurilor ce s-au spus despre el, nu e însă un cinic. Efortul vizibil al criticului e de a dărîma această grea prejudecată, reluînd, cu argumente noi, opiniile din *Viața lui I.L. Caragiale*. Cinic Caragiale, om care nu credea în nimic, „arhicanalie”, cum îi spusese odată, într-o clipă de iritare, prietenul său, Eminescu? Nicidecum! Autorul *Momentelor* era, dovedește biograful său, un om credincios, avea cultul prieteniei; cînd a aflat nenorocirea întîmplată lui Eminescu, a plîns; în familie a avut o conduită ireproșabilă. Caragiale este apoi și un om al cetății, un brav patriot, și *1907 din primăvară pînă-n toamnă* e o dovadă. Altfel, în intimitate, este fatalist, și inițiativele sale, eșuate, în comerț, par a confirma ceea ce interpretul consideră o dominantă a caracterului caragialian: neîncrederea în viitor. Într-un cuvînt, Caragiale e un păgubos, deși moștenirea lăsată de Momuloaia, căzută parcă din cer, pare a contrazice și pe scriitor, neîncrezător în destin, și pe exegeții lui. Moștenirea vine însă des-

tul de tîrziu și, pînă a ajunge un modest rentier, Caragiale trebuie să facă de toate, trăind, mereu, în absolută nesiguranță. Semnele sărăciei îl deprimă și, ca mai tîrziu Arghezi, Caragiale detestă boema care arborează, trufașă, insignele mizeriei. La aceste aspecte biograficul e foarte atent și ori de cîte ori sensul adevărului e deplasat, într-un chip sau altul, intervine, decis a pune lucrurile la punct. Nu e adevărat, zice el, comentînd articolul insinuant al lui Macedonski, că dramaturgul purta ghețele rupte, că pletele i se revărsau în dezordinea cea mai pitorească, după obiceiul geniiilor de cafenea, că, în fine, Caragiale, mare iubitor de petreceri, e un nihilist, un om fără credințe. Toate aceste „grave inexactități” sînt metodic răsturnate.

Momentele mai importante ale biografiei sînt, în acest chip, evocate, într-un stil critic superior, prin concizie și plasticitate. Filmul derulează într-un ritm de la început stabilit, cu încetiri care permit meditația asupra faptelor, comparația dintre ce se spune despre om și ceea ce este el în realitate. Dă o mare savoare comentariului ironia inteligentă a criticului, veritabil<sup>u</sup> urmaș, pe această linie, al spiritului caragialian. Revoluția lui Candiano-Popescu este savuros repovestită, comentariul depășind marginile schiței.

Se remarcă aici plăcerea criticului pentru detaliul istoric și un rar talent de a-l nara. Ajungînd la acest punct al operei lui Șerban Cioculescu, să observăm familiaritatea cu care vorbește de culisele epocii. Criticul e, în fapt, un mare erudit, descifrează aluziile, scoate din text toate referințele posibile. Această neobișnuită știință îi permite o mare degajare în expunere, incurșuni savante, niciodată pedante, comentarii delicioase de amănunt, preciziiuni, corectări la tot pasul, ipoteze noi. Pasiunea lui Eminescu, în epoca bucureșteană, nu e, cum se crede, Eufrosina Popescu, mult prea în vîrstă, ci mai degrabă actrița Tudorița Pătrașcu. Digresiunea se oprește aici și se poate bănui tristețea criticului de a nu putea duce, din cauza dimensiunilor cărții, relatarea pînă la capăt. Uneori biograficul se abandonează comentariului. Cîteva bucăți, necunoscute sau cu o circulație mai redusă, sînt amănunțit prezentate, trezind față de ele o vie curiozitate. *O comparație* (1896) e „o adevărată capodoperă, admirabilă, de emoție reținută”, cîteva, noi, aforisme dezvoltă la istoricul literar gustul de a filozofa dincolo de litera măruntelor, în fond, cugetări ale dramaturgului.

În prevederile criticii lui Șerban Cioculescu intră, cum s-a observat mai demult, și comentariul filologic. Atributele *onest*, *respectabile*, dintr-o schiță oarecare, inspiră asociații neașteptate

ce-l duc pe critic, în cele din urmă, la mecanismul ironiei caragialești: contradicția dintre ceea ce comunică, aparent, textul și adevărata atitudine a autorului, ascunsă în epitete banale, peste care ochiul neavizat trece indiferent. Șerban Cioculescu are această facultate rară, ilustrată în formele ei cele mai convingătoare în monografia *Dimitrie Anghel* (1945), de a descoperi în roca textului canale invizibile ce duc spre altă înțelegere a operei. Un atribut, o comparație, o abatere de la topică, un termen rar întind comentatorului capătul unui fir încleșcat pe care amatorul de „polițienisme“ filologice, cum ar zice Zarifopol, îl descurcă.

În cazul operei lui Caragiale, Șerban Cioculescu pleacă de la ideea că facultatea dominantă a scriitorului este puterea de a înregistra imperceptibila mișcare a cuvântului. Pe drumul cel mai scurt acesta duce la esența caracterului. Vorba este oglinda individului, și chiar atunci când ea trădează, când voința de mistificare covârșește și acoperă totul sub straturi de fraze, urechea fină a dramaturgului înregistrează adevăratul puls al vieții interioare.

În alte chestiuni de clasificare a operei (clasicismul, naturalismul ei!) criticul nu intră. Le-a discutat în altă parte sau, pur și simplu, îi par lipsite de însemnătate. E, firește, la mijloc și destinația cărții, formula ei specială. Ea impune autorului restrângerea analizei, perceperea operei în schema ei generală. Judecățile asupra ei se pot discuta. Orice critică e, în fond, o soluție posibilă, o cheie, o încercare de a smulge adevărul operei. Nu credem, ca să revenim la I.L. Caragiale, că *Arendașul român* e esteticeste o schiță „substanțială“, că prozatorul e, aici, „magistral“. O disociere era necesară și în cazul lui Maiorescu. E mult a spune că el „rupea scriitorul de viață“: cerea, numai, judecarea operei literare în alt spirit decât acela al mărunțului pozitivism. Înțelegerea operei lui Eminescu și Caragiale e o dovadă a superiorității sale estetice.

Părăsind acest câmp accidentat, unde opiniile niciodată nu se pot suprapune, se poate încheia că, pentru Șerban Cioculescu, Caragiale e un „observator fără iluzii“. Cred însă că, în aceeași măsură, I.L. Caragiale este și un scriitor fantastic. În afara povestirilor cunoscute (*Kir Ianulea*, *Calul dracului* etc.), fantasticul rezidă în chiar enormitatea grotescului, în exagerarea caricaturii. Imbecilitatea, neseriozitatea, ipocrizia ating, la Caragiale, o limită de unde realul nu mai poate fi desprins de ireal, verosimilul de imaginar, opera lui fiind, în fond, o epopee întoarsă a grotescului, a trivialului.

## AL. PHILIPPIDE

### un poet în lumea criticii

Al. Philippide alege foarte puțin din tot ceea ce a scris, și volumele publicate (*Considerații confortabile*, I—II) nu arată decât într-o mică măsură preocupările lui, remarcabile, într-un domeniu cercetat de mulți și cucerit de foarte puțini: critica. Căci, deschisă oricui, critica impune un grad de abstracțiune și o putere de abstragere pe care un poet rareori le poate satisface. Cele mai multe însemnări făcute de poeți pe marginea cărților sînt, în realitate, glose binevoitoare în care metafora se adaptează ritmului mai alert al prozei critice.

Al. Philippide scrie critică altfel decît își scrie versurile și, om de cultură întinsă, pune totdeauna dezbaterea literară într-un cerc mai larg de probleme în care spiritul lui se mișcă fără dificultate. Sentimentul că trăim nu într-o provincie culturală, ci într-o cultură veche, sincronică, originală, îl avem răsfoind și aceste *Considerații confortabile*. Ele se rotesc în jurul cîtorva noțiuni esențiale: modernismul, tradiția, *specificul*, romantismul și clasicismul, fantasticul, senzaționalul și, bineînțeles, poezia, pe care, totuși, poetul se ferește s-o închidă într-o definiție, preferînd să spună mai degrabă ce nu este decît ceea ce este. Cîteva sugestii sînt cu toate acestea de reținut, și una dintre ele lasă să se înțeleagă că *Poezia* se explică prin ea însăși și nu trebuie să încercăm a descoperi *ceva* dincolo de ea: „Pentru că nici nu mai este altceva nimic sau, dacă mai este ceva, este ceva necuprins în poezie, și care nu mai interesează fenomenul poetic“.

Al. Philippide este foarte aproape, aici, de Valéry, și, în genere, de poziția poeziei pure, din care însă exclude orice nuanță de misticism. El vrea să spună că poezia își este suficientă sieși, dar unde începe și unde sfîrșește sfera ei, iată un lucru greu de precizat. Baudelaire o compara cu emoția pe care o provoacă observarea unui nor, Brémond cu o rugăciune, alții cu contemplația unui apus de soare sau cu mirosul unei flori. O elevație, deci,

a spiritului, o stare de grație și o trăire pe alt ritm muzical. Orice definiție devine, fatal, o aproximare, o încercare de a explica inexplicabilul. Al. Philippide nu e departe de acest înțeles, cu toate că, spirit raționalist, nu se mulțumește a da roată necunoscutelor. Observațiile lui avertizează îndeosebi asupra excesului de *explicitare* în critică: viciul spiritelor care vor să descopere în orice silabă a poemului un înțeles adânc, posibil a fi tradus în noțiuni comune. Înțelegerea poeziei este necesară, dar nu și bagatelizarea ei printr-o explicație didactică. Iată un avertisment sănătos.

Altul privește prejudecata temelor în poezie. Al. Philippide spune simplu și în spiritul negreșit al adevărului că „nu există în poezie teme triviale, ci numai simțiri triviale” și, în altă parte (*poezia brânzei*): „Nu calitatea temei e hotărîtoare, ci calitatea celui care o întrebuițează și care o transfigurează fără s-o falsifice”. O limită există, totuși, în această libertate, și Al. Philippide o numește în acest chip: „Versul, prin firea lui, nu poate exprima orice și [...] sînt teme mai puțin potrivite pentru poezie și care nu pot fi cultivate cu folos decît în proză”.

Care sînt acestea, poetul iarăși nu spune, dar le putem bănui. G. Călinescu făcea (în *Universul poeziei*) o demonstrație contrară: orice obiect este apt de a deveni liric, depinde numai de atitudinea față de el. Aceasta vrea să spună (fapt elementar) că poezia nu este a obiectului, ci a celui care observă obiectul. Se produce, în acest caz, un transfer, o deplasare de *simpatie*, o înnobilare spirituală, idee pe care o recomandă și Novalis și, în genere, romanticii. Despre o înobilare a faptului derizoriu vorbește și Al. Philippide, însă raționamentul lui este mai prudent: pentru a deveni cu adevărat poetic, un lucru trebuie să ofere posibilități de neprevăzut și de surpriză, căci: „Neprevăzutul, posibilitatea surprizei, necunoscutul, nevăzutul sînt condiții prielnice poeziei”. Din acest punct de vedere, *viața, cerul, floarea* sînt mai poetice decît o *mașină* — un produs finit, calculat, prevăzut pînă la cele mai mici amănunte. Cu un cuvînt, *mașina*, lipsită de mister, de neprevăzut, e mai puțin poetică. Însă, de gîndim astfel, deplasăm din nou accentul de pe *atitudinea estetică pe temă* în poezie, eroare pe care, în alt loc, Al. Philippide o combate. *Mașina* nu ascunde, cu adevărat, surpriza, misterul, dar cel care o contemplă da și, în acest caz, condiția poeziei este satisfăcută. Un monstru de metal poate să ne dea, ca o furtună naturală, un sentiment de teroare.

Demonstrația poetului poate fi, așadar, răsturnată. Însă noi înțelegem că Al. Philippide introduce anumite clauze în ce privește libertatea absolută a poetului pentru a justifica poziția lui,

circumspectă, față de exagerările *modernismului*. Este noțiunea ce preocupă mai mult decât oricare alta pe autorul *Stîncilor fulgerate* și vom vedea îndată de ce. La debut, Al. Philippide a fost socotit un modernist al imaginii și chiar un spirit anarhic, distrugător de ritmuri tradiționale. Poetul și-a manifestat însă de mai multe ori atitudinea față de noile mișcări literare și, în fragmentul reprodus de G. Călinescu, se vede limpede că, spirit modern, în pas cu evoluția sensibilității lirice europene, Al. Philippide respinge *modernismul* ca nefondat în pretenția lui de a aduce date sufletești noi. Mai târziu această obiecție cade, mai mult, devine un element pozitiv, acceptabil pentru estetica poetului, cel puțin din punct de vedere principal. Iată ce spune în articolul *Pe urmele suprarealismului*: „...rezultatul sforțării suprealiste este un material psihic considerabil, dar inform și destinat să rămână astfel mereu“.

Un progres există, deci, chiar dacă mijloacele de expresie nu-l ajută să devină și durabil artisticeste. Aici și în alte texte poziția este, mai degrabă, de tăgăduință și, în acest punct, Al. Philippide se apropie de G. Călinescu. Acceptă starea de spirit revoluționară, înnoirea, negațiunea clișeeilor, dezlegarea poeziei de vechile inerții, dar nu acceptă dezordinea, lipsa de rigoare, de coerență. Pe scurt, Al. Philippide admite *ideea* modernismului, nu și *expresia* lui prolixă, incongruentă.

Poetul ideal este Paul Valéry, tipul liricului ce își stăpânește emoțiile, pasionat, rece, cerebral, fără să speculeze excesiv.

Este vorba, aici și în alte studii, de un concept unitar privitor la cultură, și în cazul lui Philippide el este mai degrabă de ordin clasic. Un clasicism, însă, pe deasupra școlilor existente, un punct de maturitate al artei, o tragere a materiei incandescente în cristale reci și translucide. Rareori întîlnim o mai mare consecvență între spiritul poeziei și spiritul care gîndește poezia. Poetul român, în genere, este plin de prejudecăți și are despre poezie păreri inferioare versurilor lui. Al. Philippide face o excepție, și excepția se traduce, întîi, printr-o capacitate remarcabilă de speculație, și, al doilea, printr-o prelungire a gîndului în planul artei.

Nu vrem prin aceasta să spunem că toate opiniile poetului sînt de acceptat. Ceea ce remarcă, de pildă, despre *tradiția* noastră literară este discutabil. Avem, cu siguranță, un sentiment al trecutului, o mare sensibilitate la comic, o înclinare spre poezie și povestire, dar de ce n-am cunoaște și *anxietatea metafizică*? Dintr-o simplă ipoteză Al. Philippide trage o concluzie în planul literaturii și concluzia contrazice o realitate literară evidentă. Dovadă și faptul că poetul a simțit nevoia, revăzînd părerile mai

vechi, să se detașeze de ele: „Romanul așa-zis de analiză — scrie el în 1936 — este împotriva firii literaturii noastre, deci împotriva firii românului, care respinge hotărît analiza *seacă* și precisă [...]. Sfredelirea în clipa psihică a lui Proust și căutarea timpului pierdut sînt tot ce poate fi mai împotriva firii noastre — și deci tot ce poate fi mai anormal în literatura noastră...”

*Considerațiile confortabile* ni-l arată pe Al. Philippide și ca pe un moralist cu simțul formulărilor concise. Cele mai multe privesc condiția poeziei și transmit o indescritibilă tristețe. Philippide vede lumea goethian și preamărește statornicia, frumusețea întregului, inteligența sentimentului, comunicarea incomunicabilului în poezie, trăirea înceată, profundă, cultul misterului și al formelor durabile, ceea ce presupune o mobilizare a valorilor raționale, o pîndă îndelungă a intelectului. Ce am putea cita?

„Prea multe idei una după alta, o îngrămădire de idei împiedică mersul limpede al gândirii, provoacă o congestie a cugetului, paralizîndu-l.”

„Infinitul nu este, nu poate fi element de artă. Artă presupune finitul, e condiționată de finit. *Le fini* e un termen care exprimă tocmai desăvîrșirea artei. Artă nu există decît în anumite limite — limite care pot fi mereu altele la fiecare artist, cu fiecare operă, dar care la un moment dat trebuie să fie precizate tocmai pentru ca opera să poată fi construită...”

„În compoziția adevărului intră cîteodată și neadevăruri mici...”  
„Optimismul este o formă superioară a egoismului...”

Un alt concept (din seria conceptelor negative citate de Al. Philippide) este acela al *literaturii confortabile* (discutat pe larg în volumul *Considerații confortabile*, II, 1972). Confortabil n-ar fi un epitet peiorativ. Totuși poetul nu este încîntat de acest gen de literatură, înfloritor mai ales în Franța, unde consumul de cărți e mare și producția pe măsură. O carte confortabilă ar fi *Les Caves du Vatican* de Gide, alta, *Barnabooth* de Valéry Larbaud. Rostul lor este să cultive gustul pentru lectură. Să pregătească, altfel spus, spiritul pentru întîlnirea cu adevărata literatură, neconfortabilă. Numele lui Gide, în această ordine, surprinde. Confortabilă, gratuită, literatura lui? Există, adevărat, în proza lui o gratuitate, cu o valoare însă estetică: *estetica gratuității*.

■ Gide mai este citat o dată pentru alt concept negativ: *cerebralism*. Cerebralismul a apărut în literatură după război și o cauză ar fi neîncrederea generațiilor mai noi în durabilitatea sentimentelor umane. Al. Philippide crede însă că această tendință este fără perspectivă, o literatură numai cerebrală fiind un nonsens: „Literatura trebuie, pentru a fi viabilă, să se hrănească din ceea

ce este general-omenesc în suflete. Ea nu poate disprețui instinctul, sentimentul, pasiunea. Adică ceea ce, în opoziție cu rațiunea, se numește caracter, în înțelesul mai larg al cuvintului.“

Prin cerebralism poetul înțelege, dar, golirea literaturii de viață, retragerea operei în speculația pură, un scepticism intelectual care duce, în cele din urmă, la anularea creației. Rezerva lui este, la acest punct, îndreptățită. Însă, dacă punem problema literaturii române, noi credem că ea a avut și are încă nevoie de o infuzie de cerebralism (ca expresie a vieții intelectuale, ca aptitudine pentru speculație!). Scriitorul român depășește rar notația realistă și împinge și mai rar viața personajelor lui spre viața spiritului. Lovinescu, G. Călinescu, Camil Petrescu au cerut, în repetate rânduri, *intelectualizarea* literaturii și, dacă ne uităm în jur, vedem și azi că proza română propune rar o perspectivă intelectuală asupra subiectelor pe care le înfățișează.

Opus excesului de cerebralism este excesul de imagini: *metaforismul*. Al. Philippide îl contestă și pe acesta, considerînd că un text cu imagini multe îmbătrînește repede: „Culoarea prea multă este o grăsime primejdioasă. Un roman prea încărcat de culoare gîfîie de obezitate“ (*Metaforismul, boală modernă*). Contestația este cum nu se poate mai îndreptățită. Spre a exemplifica, Al. Philippide recurge din nou la literatura franceză, de la care, se vede bine, ni se trag multe rele. Traducătorul lui Baudelaire și admiratorul lui Mallarmé și Valéry are mari rezerve față de proverbiala facilitate galică. Chiar și în admirațiile lui introduce o severitate germanică. Al. Philippide oscilează, dealtfel, în întreaga lui literatură între două mari concepte literare (conceptul culturii mediteraneene și acela al culturii nordice, germanice), acceptînd pe unul din perspectiva celuilalt. E un tipic scriitor de sinteză spirituală.

Ne-am aștepta ca un spirit atît de pozitiv să îmbrățișeze cauza civilizației moderne. Dimpotrivă, vede în ea o mare primejdie pentru artă. Iată o poziție expresionistă la Al. Philippide: divorțul dintre cultură și civilizație. Civilizația omoară imaginația, iar artă fără imaginație nu există. Problema se poate discuta. Semnalăm numai convingerea fermă a poetului că omul modern are *nevoie de vis* și că trăiește în nostalgia de miracol. Aceleași idei el le-a exprimat și în versuri (*incomunicabilul ființei umane*) și în proză (*Îmbrățișarea mortului*), unde cultivă fantasticul.

O formulă luată din Poe rezumă poziția mai generală a poetului: în artă trebuie să primeze totdeauna *precizia imprecisului*. Precizia imprecisului — iată idealul poetului adevărat. Mallarmé l-a ilustrat cu strălucire. Philippide găsește în estetica lui propriile idei despre artă. Faptul, de pildă, că autorul *După-amiezii unui faun* detestă



tot ceea ce se poate face cu ușurință și spontan. Sau că versul se întemeiază pe contrastul dintre sensul enigmatic și extrema lui precizie. Paul Valéry îi servește, de asemenea, ca punct de referință. Fraza lui îi pare „plăcută la sunet și plină, ordonată și insinuantă.“

Criteriul preciziei este dominant în comentariile lui Philippide. Werfel este remarcabil pentru că are „un minunat tact artistic“, Joyce, pentru că are *simțul amănuntului*, *Ulise* fiind o „faptă literară extraordinară, dar și o monstruozitate“ (?!). La Racine farmecul vine din „frumusețea formală, netezimea frazei, armonia împerecherilor de cuvinte“. Dintre români, Philippide citează acum pe Odobescu pentru stilul lui armonios clasic și tonul „domol fără lincezeală“. Sadoveanu este și el pe lista preferințelor. Eftimiu, Celarianu, Arghezi, Perpessicius, Bogza, de asemenea. Argumentul în favoarea prodigiosului și, nu o dată, prolixului Eftimiu este, bineînțeles, frumusețea stilului: melodios și fără excese metaforice.

Demersul critic al lui Philippide cuprinde, cu regularitate, perspectiva istorică. Înainte de a afla părerea despre un subiect, parcurgem istoria lui. Chiar și cele câteva impresii despre boema pariziană încep printr-o istorie a ideii de boemă în diferite epoci literare.

A doua etapă este definirea stilului, urmată de o judecată globală (în genere exactă) a operei. Analiza propriu-zisă este sumară și nu coboară spre zonele ascunse ale textului. Un indiciu de moderitate în comentariu este eseul despre poezia lui Celarianu. Aici Al. Philippide încearcă mai mult decât o definiție exactă și sugestivă a poeziei: surprinde ceea ce critica tematică numește *figura* unei opere, sensul mai profund (prin raportare la elemente) al imaginației. La Celarianu (nu punem în discuție exactitatea judecății, ci numai tehnica analizei!) ar fi vorba de o mișcare a imaginației ce sugerează ascensiunea („o înălțare fără exaltare, fără paroxism și chiar [...] o înălțare în care se vede voința de-a nu părăsi materia terestră“).

Ce interesează în aceste *Considerații confortabile* nu este, în fond, nici exactitatea analizei, nici adevărul diagnosticului, ci figura morală a eseistului, ascunsă în comentariile despre cărțile altora. Al. Philippide ne pare, aici, mai clasicizant decât în alte texte, mai circumspect față de *modernism*, un spirit, în fine, retras în spatele legilor, gândind deasupra școlilor literare și prețuind, în creație, *munca*, elaborația lentă.

## II. DOI CĂLINESCIENI

### AL. PIRU

Al. Piru e, cum îl recomandă și G. Călinescu (*Istoria literaturii române*, compendiu, 1945), un spirit tinzind spre sistem, hotărît să spună despre operă absolut totul. Ambiția este de a epuiza subiectul, în așa chip încît cei care au ideea rea de a urma pista de studiu a criticului riscă să nu mai afle nimic nou. Monografia e, atunci, expresia potrivită a acestui spirit decis să coboare, cu toate armele, în adîncurile operei. El nu se oprește însă aici. Intenția e de a epuiza o epocă și, chiar, o literatură. Istoria literaturii e, deci, ținta criticului, și în această aspirație nu se poate să nu se observe dorința secretă de a urma îndeaproape pe Călinescu. De la el, Al. Piru (n. 1917) deprinde cîteva lucruri fundamentale. Atitudinea, mai întîi, consecvent estetică față de faptele literare, plăcerea, apoi, pentru amănuntul savuros și năzuința spre portretul spiritual.

Despre G. Ibrăileanu (despre care a scris mai întîi o biografie — 1946, apoi un studiu despre *Operă* și, din combinarea celor două, o monografie — 1967), Al. Piru știe tot, cum îi place să spună adesea cu o delicioasă înfumurare, și fără nici o șovăire transcrie acte de botez și de moarte, înregistrează notele școlare ale personajului de la clasa întîi pînă la examenul de capacitate, neuitînd, în acest răstimp, să amintească numele profesorilor, colegilor de școală, comisiile de examinare etc. În ce privește biografia intimă, Al. Piru notează data și numele întîiului amor, anxietățile adolescenței, poezia logodnei și satisfacțiile căsniciei, neașteptata, apoi, pasiune tîrzie a criticului pentru o tînră care va deveni eroina din *Adela*. Cercetările merg mai departe, și biograful, identificînd personajul real, oferă toate datele civile: cu cine și cînd s-a căsătorit, dacă-a avut sau nu copii, în ce oraș a trăit, în ce condiții a murit etc. Intenția e, aici, de a da criticului, și pe acest plan, o biografie satisfăcătoare: reală sau nu, legenda iubirii lui Ibrăileanu devine,

ca aceea a lui Sainte-Beuve pentru Adèle Julie Foucher, obiect de studiu.

În ce privește opera, Al. Piru aplică un principiu bun de sistematizare, punînd pe această cale în valoare ideologia, concepția estetică, contribuțiile critice ale lui Ibrăileanu etc. Metoda e justificată de chiar relieful scrierilor, mai toate — cu excepția studiului sintetic *Spiritul critic în cultura românească* și a romanului *Adela* — culegeri de articole și studii literare. Volumele (*Note și impresii*, *Scriitori și curente*) nu au, pe de altă parte, o unică viață spirituală: articolele sînt din faze diferite, unele (*Note și impresii*) scrise la mari distanțe de timp. A delimita, în acest caz, ideologia, luînd în considerație toate manifestările criticului, este o operație necesară, lămuritoare. Al. Piru întreprinde un examen meticolos al articolelor apărute în *Scoala nouă*, *Evenimentul literar*, *Viața Românească* etc., atent să nu-i scape, ca și în cazul biografiei, nici cel din urmă amănunt. Să reținem, în ceea ce privește exegeza operii, capitolele mai libere față de text: *Ibrăileanu moralist* și *Românul lui Ibrăileanu*, unde, fără a întoarce spatele operii, criticul împinge comentariul într-o zonă mai subiectivă. Curios că și în biografie, capitolul cel mai savuros la lectură e tot acela despre moralistul Ibrăileanu, unde citim aceste fine observații: „Mai întii, Ibrăileanu trecea prin faza cînd bărbatul începe să se prefacă pe nesimțite din actor în spectator liniștit, gustînd dragostea nu numai în înfăptuire, ci și, mai cu seamă, în imaginație. La această etapă, pasiunile mari vin adesea sub forma unui simplu capriciu, la început, pentru a deveni apoi furtunoase. Consecință a unei îndelungate refuzări, nevoie de ieșire din cotidian? Cu astfel de explicații am aluneca într-un domeniu de mult interes. Iubirea este, pentru Ibrăileanu, antidotul morții, sentimentul care singur poate îndepărta din conștiința trează imaginile terifiante ale actului final. Căci în vreme ce corpul se șubrezește și ca orice materie se supune lent legilor neinduplecate ale firii, sufletul are nevoie de un reazim pentru a mai ține nestinsă voința de a trăi.“

*Adela* prilejuiește comentarii de același ordin și, fără a deveni cu totul lirică, fraza începe să se rotească în jurul a două desene grațioase: sînt reprezentările pe care criticul, stăpînit de un sentiment de jubilație, le trage din operă. Aceasta e văzută ca o „patețică elegie a dragostei nesatisfăcute“, o operă de analiză superioară, de „o mare vibrație lirică, în tonuri wertheriene mai potolite, străbătute de un inefabil regret, în stilul elegiac al lui Anghel“.

E mult, cred, a spune că în *Adela* aflăm „cel mai bun roman românesc de analiză“, dar e dreptul criticului să susțină și această opinie. Ce interesează e justificarea ei estetică și, în această pri-

vintă, analiza lui Al. Piru e indiscutabil superioară. Studiul, în întregime, e o operă critică solidă, cel mai important ce s-a scris pînă acum despre G. Ibrăileanu.

Eroarea ce s-a făcut, în ultima vreme, și pe care Al. Piru o îndreaptă într-o bună măsură, e de a judeca pe Ibrăileanu în afara climatului de cultură în care a trăit și de a-i minimaliza adversarii, reali sau presupuși. Raporturile, astfel interpretate, au dezavantajat în special pe E. Lovinescu, față de care G. Ibrăileanu a manifestat, cu adevărat, în mai multe rinduri, o atitudine de rezervă, ca să nu spunem de negație totală. La rîndul său, E. Lovinescu avea anumite idiosincrazii față de criticul ieșean. A ridica, din cauza acestei neînțelegeri omeneste explicabile, pe unul și a coborî pe celălalt nu e o operație critică serioasă. Are, de aceea, dreptate Al. Piru să considere, cercetînd îndeaproape lucrurile, că în chestiuni fundamentale de literatură pozițiile celor doi critici nu sînt ireductibile și, chiar de ar fi, diferențierea în opinii nu dovedește nimic în ceea ce privește valoarea. E curios, totuși, că Al. Piru reia în monografie cîteva din vechile prejudecăți privitoare la Lovinescu. Acesta din urmă, după o judecată mai veche, ar fi un scriitor delectabil stilisticeste, dar cu puține idei. O grea prejudecată privește *Istoria civilizației române moderne*, socotită de G. Călinescu o replică voluminoasă la *Spiritul critic în cultura românească*, și, acum, de Al. Piru ca o operă ce nu dispune „nici de vioiciunea dialectică, nici de o documentație mai bogată decît aceea a lui Ibrăileanu, transcriindu-l doar mai sistematic [...] și confruntîndu-l cu teorii sociologice inefficiente“. E, însă, de discutat dacă așa stau lucrurile. Sociologii mai vechi de la *Viața românească* puneau la îndoială pregătirea în materie a criticului bucureștean, ca și buna lui credință. Descoperirea unei inadvertențe (Lovinescu atribuisese o broșură de Ion Ghica unui autor moldovean) atrage după sine sancționarea lucrării, socotită pînă tîrziu o regretabilă erezie de „beletrist“ amestecat în chestiuni unde nu se pricepe. Citită altfel, *Istoria* e însă o scriere ideologică de cel mai mare interes. În cîteva idei fundamentale, E. Lovinescu se întîlnește cu *Spiritul critic*, în altele însă credințele se despart.

În ce privește teoria specificului național, faptele trebuie văzute, iarăși, și din cealaltă direcție. Lovinescu nu respinge, cum s-a spus mereu, ideea specificului; se ridică numai împotriva transformării lui într-un principiu de valorificare estetică. În cazul *poeziei noi* faptul e incontestabil: G. Ibrăileanu aplică restrictiv ideea specificului și respinge lirica mai nouă pe motiv că aceasta nu e interferată de realități autohtone. Se poate răspunde că în

literatură nu atît reprezentările etnografice contează, ci filozofia unui popor, atitudinea față de datele esențiale ale existenței. Poezia exprimă, prin individualitatea creatorului, mai ales pe acestea din urmă.

În ce privește polemica în jurul ediției Eminescu, Al. Piru crede că, aici, Ibrăileanu a dat adversarului său, E. Lovinescu, lovitura de grație („execuția [din] iunie 1929“). Inventarul procesului e însă dezolant și, la urma urmei, fără nici o importanță. E. Lovinescu a întocmit incidental ediții și, cînd e vorba de a-i judeca opera, nu aici trebuie căutate meritele sale. Ediția în cauză este modestă și reproduce greșelile edițiilor anterioare: E. Lovinescu recunoaște *trei*, G. Ibrăileanu de zece ori pe atîta, iar Al. Piru, care numără bine probele din dosar, decide că e vorba de *saptesprezece*. Ce importanță au, mă întreb, toate acestea și întrucît ridică ele, în ochii spiritului, pe G. Ibrăileanu și nimicesc pe E. Lovinescu?! Polemica rămîne, oricum am judeca lucrurile, fără glorie și e greu de hotărît, în lipsa unor idei mari, care să fi fost puse în joc, cine a ieșit învingător și cine a învins.

\*

*Panorama deceniului literar românesc 1940—1950* (1968) nu e o istorie literară, ci — ne avertizează chiar autorul — un *tablou* critic al epocii, folosind, în privința clasificării operelor, două criterii simple: *generația* și *genul literar*. E inutil, în acest caz, a ne întreba de ce autorul a procedat așa și nu altfel, de ce n-a recurs, de pildă, la criteriul *formulei estetice* sau la acela, des folosit în cărțile occidentale de acest tip, al *momentului spiritual*, pentru că orice clasificare e o convenție și orice convenție nu se judecă decît în funcție de criteriile și de rezultatele ei. *Istoria* lui G. Călinescu nu e infailibilă în privința clasificărilor și nici schemele propuse de E. Lovinescu, mai expert în astfel de chestiuni, nu pot fi primite fără rezerve.

Al. Piru a făcut oarecare vreme, cu succes, cronică literară și, revăzînd comentariile de atunci, le completează, năzuind a da o imagine critică („pe cît posibil completă“) a unei perioade literare pînă acum cu desăvîrșire ignorată. Nu e vorba, într-un cuvînt, de o istorie a literaturii — unde scriitorii ar trebui altfel grupați, iar analiza critică altfel dozată — ci de o *panoramă* întocmită de un critic cu un pronunțat simț istoric. Nu știu de ce tocmai această însușire i se contestă însă lui Al. Piru, autor de solide monografii și, după exemplul lui G. Călinescu, al unei istorii a literaturii române, oprită, deocamdată, la epoca premodernă. Exersat în studiul clasicilor, Al. Piru nu înțelege să facă

critică fără perspectivă istorică și în comentariile sale reținute, precise, adeseori malițioase, tocmai înscrierea operei într-o serie istorică se vede de îndată. Scriitorul e fixat într-o familie de spirite, iar opera pusă într-o filiație literară, în așa chip încît o primă judecată critică se și schițează. Acest mod de a face analiză critică îl împiedică pe Al. Piru să se rătăcească în elogiul și să descopere, la tot pasul — după răul obicei al recenzenților cu prea mare simț cronografic, dar fără sentimentul istoriei — capodopere. Al. Piru e, mai degrabă, sceptic și, într-o critică binevoitoare ca a noastră, această metodică neîncredere e necesară. S-a reproșat *Panoramei* absența unei istorii interioare. Istoria decurge însă, în scrieri de acest fel, din conștiința faptului literar, și ea trebuie căutată în „umorile“ spiritului critic în fața cărților. Ce *istorie* există într-un jurnal de lectură în afară de aceea surprinsă în acuitatea notațiilor, uneori fără voința și știința autorului?! Chiar într-o veritabilă istorie a literaturii, *istoria interioară* nu poate fi dedusă din ideile generale ale autorului, pentru că acestea pot fi oricînd trădate în comentariul critic propriu-zis.

Cartea prezintă trei generații de scriitori, fără, deocamdată, nici o prejudecată în privința însemnătății lor estetice. Lîngă Arghezi, Blaga, Philippide își află locul Ștefania Zottoviceanu-Russu și Cornelia Buzdugan-Hășeganu, alături de Geo Bogza intră, în tabloul stabilit de critic, și Mircea Balaban, Eugen Bălan, Al. Adrian-Botez, Eugen Radovici etc. Ideea de a înregistra și autori obscuri e bună și, cum nimeni n-a făcut pînă acum un asemenea recensămînt critic, trebuie să cădem de acord că, cel puțin sub acest prim aspect, cartea lui Al. Piru nu poate lipsi de pe masa noastră de lucru. Metoda e, aici, strict istorică, comentariul începe fără protocol, înregistrînd datele esențiale ale operei, uneori și pe acelea de ordin biografic.

Notațiile critice capătă o acuitate sporită cînd e vorba de *generația de mijloc* și *generația tînără*, unde Al. Piru se simte mai în larg. El spune despre Miron Radu Paraschivescu, Gherasim Luca, Dimitrie Stelaru, Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru etc. lucruri esențiale și, nu știm de i-a stat sau nu în intenție (faptul e fără importanță!), criticul face o reală radiografie spirituală a unei generații de scriitori, debutanți în timpul războiului și afirmați în jurul anului 1946. E vorba, implicit, de un moment spiritual, și acesta e dominat de poeți ironici și vizionari, unii veniți din direcția suprarealismului, alții ieșiți din mediile moderniste dezgustate de arta abstractă și ermetică. Lipsesc, pentru ca imaginea să fie cu adevărat completă, poeții

afirmați în paginile *Revistei Cercului literar* (Radu Stanca, Ștefan Augustin Doinaș), însă Al. Piru, scriind numai despre autorii cu volum, nu a putut înregistra și contribuția Ardealului modernist.

Despre prozătorii epocii, autorul scrie, tot așa, pagini concise și substanțiale, dându-ne o idee documentată despre epica foarte eclectică a acestei perioade de inconformism tulbure. Sint, firește, ca în orice carte de critică, păreri ce se pot discuta și judecați ce pot fi contrazise. Unele i-au fost arătate, altele mai pot fi scoase din paginile unui critic atât de personal, tranșant și incisiv ca Al. Piru. Revelația, în proză, a acestei perioade e, în conștiința noastră, Marin Preda. Al. Piru înregistrează *Întîlnirea din pământuri* și compară, în final, pe autor cu Liviu Rebreanu („al cărui caz ilustru Marin Preda pare a-l reedita“), după ce puse în această proză de mare adîncime psihologică în descendența lui I. C. Vissarion, scriitor nu de disprețuit (E. Lovinescu îl comentează foarte favorabil), dar, oricum, de altă factură și de o cu totul altă măsură estetică. Semnalăm, în treacăt, și unele disproporții între lungimea comentariului și însemnătatea reală a operei. Norei Diamanstein — de care nu se mai știe, azi, nimic — i se acordă un spațiu mai mare decît lui Marin Preda. Analiza poeziei lui Arghezi e, apoi, sumară. În schimb, în cazul lui Al. Philippide și Ion Pillat, comentariul e fin, sugestiv, într-o manieră foarte personală. Metoda de a căuta corespondențe în alte arte e, desigur, luată de la G. Călinescu. Al. Piru are și cultura necesară și știința de a se înflăcăra cu măsură ori de a nimici, printr-o apropiere strivitoare, o operă contemporană. Versurile lui Pillat din această fază tîrzie, clasică, sint, în expresia criticului, niște „grațioase creionări în paleta Watteau“. În genere, Al. Piru scrie cu plăcere despre acest poet vitregit de istoriile literare. Simpatia lui critică merge și spre Al. Philippide și, în genere, spre poezii *de idei*, clari. Ermeticii și spontanii rebeli față de gramatică nu-i trezesc un prea mare interes.

Citatul e arma criticului și, bine ales, el poate să justifice sentința cea mai aspră.

Deschidem, la întîmplare, *Panorama* și, la orice capitol, dăm peste propoziții ce nu mai lasă nici o speranță: „fantasticul oniric [din *Teribilul interzis* de Gellu Naum] nu e scutit nici de indecență, nici de sinistritate“; „poemele lui Paul Păun încep undeva și sfîrșesc nu se știe unde“; Alexandru Lungu practică „un antropomorfism mecanic“, la Mircea Popovici, poet din aceeași generație, compoziția e „lineară, exterioară și, de aproape, banală“ etc. Fișa literară, astfel întocmită, pare ieșită

dintr-un creier electronic, într-atît impresia e de exactitate și rece obiectivitate. Ea e însă înșelătoare și cine citește bine textele observă că formulele lapidare și voit, uneori, impersonale ascund o subiectivitate abia stăpînită, incisivă, agresivă chiar, ceea ce dovedește că Al. Piru e și, temperamental, critic.

Cînd e vorba de proză, el folosește des rezumatul critic, dînd în puține cuvinte o idee despre lumea operei și, totodată, o judecată asupra ei. Asemenea narațiuni sînt savuroase. Elementele operei sînt, adesea, într-adins tulburate spre a sugera ideea de superfetație verbală și de complicație absurdă în compoziție:

„Și mai extravagantă e proza *Exact în același timp*. O femeie, Cécile, așteaptă în pat ca Robert, fost amant, să se sinucidă. Acesta iese într-adevăr de după un paravan de haine și-și trage cu revolverul un glonte în inimă. O fetiță intrată în cameră își face buzele cu sînge din rana mortului (voluptate necrofilă). Cécile se travestește în bărbat și pătrunde în apartamentul Luizei, fostă amantă a lui Robert. Aflînd că are un mesaj din partea lui Robert, Luiza cere scrisoarea, însă mesajul era un sicriu de argint, format valiză, învelit cu husă. Luiza sfarmă incuietorile cu un topor, dar în sicriu nu e cadavrul lui Robert, ci un ciine mort. Sfătuită de Cécile să înghită un gîndac dintr-un plic, Luiza moare, în timp ce Cécile mîngieie cadavrul ciinelui mort. Ca și cum toate acestea n-ar fi de ajuns, în cameră vine din nou fetița-vampir, care străpunge inima Luizei cu croșeta, apoi așează cadavrul acesteia într-un cărucior de copil, după ce guvernanta a aruncat copilul din cărucior pe fereastră...”

Pe critici, Al. Piru îi judecă în funcție de preferințele lor și se amuză citînd fraze prăpăstioase, judecări absurde. Cartea, în totalitatea ei, e scrisă cu umor sec. În genere, Al. Piru pune în fața operei o oglindă raționalistă, exactă și nemiloasă. În fața operei mai complicate spiritul lui nu se pierde: prima operație e să simplifice, să aducă totul la datele fundamentale și, o dată acestea aflate, expertiza critică poate continua. Cînd în critică circulă atîtea absurdități infumurate și în calea operei se pun atîtea rînduri de prejudecăți, ce poate fi mai reconfortant decît lectura unei cărți ce tinde să ajungă direct la inima operei literare? *Panorama* e, pe scurt, o operă serioasă și delectabilă de critică, scrisă într-un stil acrimonios și inteligent cîrtitor.

Ce-i cu această *Ceartă* (1969) pe care unii o contestă în chip violent, suspectînd pe autor de lipsă de fermitate etică, iar alții o laudă pentru sinceritatea, finețea analizei? Am citit niște arti-



cole foarte indignate, unde se face procesul ficțiunii în roman, punând în seama autorului comportările personajelor sale. Și, cum acestea nu sînt ireproșabile din punct de vedere moral, Al. Piru este tras de urechi ca un școlar nedisciplinat și certat cu vorbe aspre. Dar ce-i atît de scandalos în *Cearța*? Un bărbat ajuns la punctul maxim al maturității lui, Andrei Patriciu, iubește pe o Grazia-Maria, femeie mai tînără decît el, inteligentă, cu o veritabilă vocație erotică, dar instabilă în sentimente și cu disponibilități prea mari. Cartea începe în clipa în care idila s-a încheiat și prozatorul deschide dosarul acestei pasiuni, aruncînd asupra ei o privire rece de cazuist. *Cearța* e, deci, monografia unui sentiment (gelozia) și, din necesități de metodă, are două părți. În cea dintîi se face o descindere polițienească în viața anterioară a tinerei nimfomane, stabilind, cu probabilitate, itinerarul ei sentimental, în cea de a doua, aceleași fapte sînt încă o dată povestite, din alt unghi și cu altă umoare. Stilul este la început sec, stil de proces-verbal de contravenție, în secvența a doua relatarea trece la un ton mai cordial. Să mai spunem, în fine, că într-un loc domină punctul de vedere al bărbatului asupra faptelor, în altul — acela al femeii. Andrei Patriciu vrea să știe tot în ce privește trecutul sentimental al Graziei-Maria și, cu tenacitate, o chestionează, pe puncte. Cînd și cu cine s-a văzut, ce a făcut în toamna anului 1964, dar în aceea a anului 1965, de ce și-a părăsit bărbatul și, mai ales, pentru cine? etc. Răspunsurile nu sînt elocvente și ancheta e luată de la capăt. Cazul e, într-adevăr, complicat, Grazia-Maria nu fusese o ușă de biserică, viața ei amoroasă este încărcată și cu multe puncte obscure. Ea trăise, pe rînd sau în același timp, cu un Lulu Georgescu, diplomat și profesor, cu un coleg de facultate, Ion Palmă-Ioncik, și, spre o schimbare a decorului, cu medicul Petru Filipoiu și cu Rodolphe Rosard, statistician francez în voiaj în România etc.

Sînt, probabil, și alții, inutil însă de insistat, și prozatorul și noi am ajuns la o idee. Femeia nu este o roabă vulgară a simțurilor, e numai *amorală* în sensul teoriei lui Gide. Bărbatul caută, în dragoste, unicitatea, absolutul, femeia se mulțumește cu relativul și varietatea. Femeia nu are caracter, ci numai simțuri. E, deci, la mijloc o incompatibilitate funciară și, din această cauză, pasiunea dintre incompentul Andrei Patriciu și frivola Grazia-Maria nu poate să dureze. Aceasta este ideea mai profundă a cărții, formulată în final, ca o morală a fabulei dinainte. Însă această idee vine la urmă și n-are o implicație epică mai adîncă. Faptele înfățișate cu oarecare cruzime de realist în *Cearța* nu se răsfrîng, de la început, în oglinda unei idei mai înalte și, din această pri-

cină, polițienismele erotice ale lui Andrei Patriciu par excesive și fără justificare estetică imediată. Trebuia cărții mai multă metafizică și un lirism pe care studiul geloziei nu-l exclude. Acesta mi se pare — semnalăm faptul criticului Al. Piru în modul cel mai cordial — punctul discutabil al unui roman ce are, altfel, valoarea unui document moral și se citește cu plăcere.

Modelul genului este *Adolphe* de Benjamin Constant și, mai aproape de noi, *Adela* lui G. Ibrăileanu, un moralist foarte fin acesta, interesat (nu numai în roman, dar și în reflecțiile din *Privind viața*) de psihologia erosului. Al. Piru intenționează să facă analiza unui moment de criză erotică și, în ascuns, de a fixa două atitudini umane ce nu se pot concilia. Nu evită, pentru aceasta, scenele mai delicate de interior, însă cum totul trece prin apa deformatoare a geloziei, infidelitățile Graziei-Maria, cruzimile de alcov își pierd din asperitate. Să adăugăm că faptele sînt povestite cu o ironie seacă. Narațiunea este redactată, în cea mai mare parte, la persoana întii, însă monologul tinde să se obiectiveze și, de la un punct, planurile se confundă. Două schițe psihologice se observă aici. Una este aceea a gelosului metodic. A cunoaște adevărul în privința femeii de care s-a îndrăgostit este pentru el o problemă de orgoliu. Nu crede, bineînțeles, că a avut sau poate să aibă un concurent serios, de aceea ancheta este un pretext pentru a-și dovedi superioritatea, pe toate planurile, față de liota de „dobitoci“. Gelozia devine, astfel, o formă a mitomaniei și, sub acest aspect, *Cearta* prezintă un prim document moral important. Altul este acela al feminității inconștiente, amurale. Grazia-Maria este frivolă și păguboasă, inteligentă și perversă fără conștiința perversității. A iubi este pentru ea a exista și, în partea a doua a romanului, unde faptele sînt înfățișate din punctul de vedere al femeii, încearcă să explice instabilitatea ei erotică. O justificare, firește, nu este posibilă, dar ca document al unei derute morale, din care nu lipsește o oarbă încredere în instinctul erotic și o naivitate prefăcută, paginile se rețin.

Cînd un critic scrie un roman, întrebarea ce se pune este ce l-a determinat să păsească într-un teritoriu străin. Neîncredere în posibilitățile criticii? N-am spune că Al. Piru este dezamăgit de critică. El face curent comentarii pe marginea cărților și, paralel, scrie monografiile și lucrări de sinteză asupra istoriei literaturii noastre. E, indiscutabil, unul dintre cei mai importanți istorici literari pe care îi avem, și disciplina pe care și-a ales-o îi procură, observ, în continuare, satisfacții. Care să fie, atunci, motivul? El este, cred, programatic. Al. Piru a scris un roman pentru a urma exemplul lui G. Ibrăileanu, E. Lovinescu și, înainte

de toți, G. Călinescu, voind, totodată, a verifica o specie de literatură pe care scriitorii mai noi au abandonat-o. Surpriza vine din faptul că, azi, cînd toți fac monografia unui mediu și scriu romane fluvii, monografistul lui G. Ibrăileanu încearcă un roman de analiză în domeniul cel mai delicat al psihologiei: erotica. Ce reprezintă această narațiune pentru Al. Piru? O clipă, poate, de destindere intelectuală, de detașare de lumea cărților. Aici domină *ficțiunea și psihologia*, acolo *fantezia intelectuală și analiza* doveditoare. Mai este ceva: plăcerea lui Al. Piru de a face ca-  
zuistică. Aceasta trece, acum, în lumea impersonală a ficțiunii.

## ADRIAN MARINO

Adrian Marino (n. 5.IX.1924) a început ca eseist în stilul lui G. Călinescu și a ajuns la o metodă proprie (*critică ideilor literare*), apropiată de comparatismul modern. *Viața lui Macedonski* (1966) este o excelentă biografie critică, structurată pe ideea portretului moral. În centrul ei stă un om ieșit din comun, inconformist, utopic, inconsecvent și orgolios până la ridicol. Adevăratul său destin e determinat de discrepanța de neîmpăcat dintre vis și realitatea existenței. Adrian Marino, până a ajunge la această antinomie fundamentală, reconstituie, pas cu pas, traiectoria personajului, ascendența, luptele politice și literare, virtuțile și servituțile omului, toate acestea într-o delectabilă „narațiune” critică, al cărei model este *Viața lui Eminescu*. Dimitrie și Pavel, dintre înaintașii apropiați, fuseseră niște spirite aventuroase, cu o biografie încărcată. Ceva din orgoliul și spiritul revendicativ al bunicului trece și asupra nepotului. În stilul „bățos” al jalbelor lui Dimitrie, participant, într-un chip sau altul, la evenimentele importante din prima jumătate a veacului al XIX-lea, biograful descoperă stilul de mai târziu al poetului, lăsat deseori pe drumuri, plîngîndu-se în dreapta și în stînga de ingratitudea contemporanilor. Ambianța familiei (tatăl, Alexandru, sever antibonjurist, făcuse carieră militară, ajungînd ministru sub Cuza), copilăria, călătoria în străinătate la 15 ani, debutul literar și primele polemici sînt evocate cu obiectivitate și, adesea, cu malițioasă afecțiune. Informația pentru această perioadă și pentru cele ce urmează, până în 1920, cînd Macedonski, declarat „mort” încă din 1883, se hotărăște, în sfîrșit, să dispară, e completă și nu știm ce alte documente revelatorii s-ar mai putea aduce. Metoda critică este complexă și, în funcție de circumstanțe, Adrian Marino trece de la studiul istoric la *psihocritică*, fără a ignora tehnica mai veche a criticii filologice. Critica lui tinde să fie *completă, totală, absolută*.

Cu aceste elemente, portretul moral se configurează: experiență gidiană de „enfant prodigue“, „ebuliție adolescentă“, infatuare și superb inconformism la un tânăr „țanțoș și plin de morgă prematură, agresiv antifilistin“. Adrian Marino e ironic când e vorba de inconsecvențele erotice sau politice ale lui Macedonski, evitând, astfel, printr-un ton potrivit, monotonia pledoariei și acreala moralistului chițibușar. Numai astfel „biografia“ iese din raza mahalagismului literar, respins cu îndreptățită iritare de Paul Zarifopol acum trei decenii, într-o epocă de proliferare a genului.

*Viața lui Macedonski* e, din acest punct de vedere, în afara oricărei ispite de romanțare; în nici o împrejurare criticul nu mitizează actele eroului său, efortul fiind, dimpotrivă, de a le da cât mai mult măsura adevărată. Câteva secvențe (*Macedonski și burghezia, Vis și realitate*) depășesc stricta biografie, definind o antinomie morală și o poziție de ordin ideologic. Preocuparea criticului e, în orice punct al reconstituirii s-ar afla, de a face ca elementele să conveargă într-un portret unic, reluat, definit, amplificat, cu sentimentul că materialul e friabil. Câteva trăsături sînt totuși sigure, invariabile. Cine e, psihologic vorbind, Macedonski și ce resorturi morale îl împing totdeauna împotriva curentului general? Temperamental, observă criticul, poetul e un romantic care are vocația „lamentării grandioase“; un egoist „avid de adulație“, un „bovaric impenitent“ ce visează să joace, la meridianul nostru, rolul lui Chateaubriand; e ros de ambiții ascunse, agresiv, clamoros, cu o conștiință acută a dămării. Pentru contemporani un astfel de spirit e un „folicular“, un individ meschin, declasat, „străin de regulile de conviețuire în societatea înaltă“. Sub această haină superficială se ascunde însă un comedigraf cu viziuni adînci, „drapat în mantia fatalității“, luînd în momentele de grea tăgăduire poza hieratică a poetului damnat.

Macedonski e, oricum am judeca lucrurile, un mare poet, și rolul lui în evoluția literaturii române nu mai poate fi pus azi cu seriozitate la îndoială. Lovinescu observa că nenorocirea poetului *Nopților* nu pleacă de la nefericita epigramă, ci din „dorința de a-l cumpăni“ pe Eminescu. E însă, aceasta, dacă e adevărat, o dorință chiar atît de absurdă? Cu documentele pe care recenta biografie ni le pune în față observăm că efortul lui Macedonski, fără ecou imediat, a fecundat (și cu ce forță!) mai tirziu în cîmpul poeziei. Fenomen de confluență: personalitatea poetului se formează la interferența romantismului tardiv, a poeziei parnasiene și a experiențelor presimboliste. Firea lui intimă

păstrează ceva din dizarmonia pe care o implică acceptarea unor structuri estetice atât de variate: satanismul byronian, spiritul fastuos și prețuirea exagerată pentru ornamentație, proprii parnasienilor, conștiința damnării și voluptatea atitudinilor paradoxale, exacerbate de poezii postbaudelairieni. Ideologiceste, cum observă și Adrian Marino, poetul e, atât cât se poate vorbi de o consecvență la Macedonski, fixat în descendența pașoptismului. El urăște pe filistin, pe teijghetarul ajuns, de speța lui Jupin Dumitrache. Că astfel de atitudini s-au modificat, adesea, din rațiuni pe care nu le discutăm, e ușor de înțeles dacă avem în vedere firea elastică a artistului. Judecând faptele strict estetic, umbra tristului Hidalgo, care a fost autorul *Noptilor*, poate sta, fără a jigni, lângă aceea a lui Eminescu, poet de geniu, dar tocmai prin aceasta copleșitor, aproape tiranic pentru o epocă literară. În chipul său spectaculos, Macedonski reprezintă prima mare reacție față de „eminescianism“, deschizând, prin aceasta, posibilitatea unor experiențe noi în câmpul poeziei române.

După ce a dat și un masiv studiu despre *Opera lui Alexandru Macedonski* (1967), Adrian Marino a scris o *Introducere în critica literară* (1968), unde pune ordine și stabilește un sistem de referințe într-o disciplină a aproximățiilor. Dar cartea țintește și e, în fapt, mai mult decât atât: e o sinteză creatoare, expune, dar și impune un punct de vedere, acceptă, dar și respinge, idei, tinde din prezentarea a zece concepte critice să configureze unul propriu, într-un teritoriu unde, încă o dată, indeciziile, aproximățiile, ideile ce se bat cap în cap descurajează orice formulare definitivă, absolută. E prima oară, la noi, când se încearcă o asemenea sinteză: o sinteză cu lecturile la zi, informată pînă la amănunt, cu referințe la tot pasul, din mai multe domenii și din mai multe literaturi.

Adrian Marino experimentează un tip de studiu ce debutează printr-o metodică suspiciune față de obiect. Pînă să se decidă pentru o posibilitate, din alte două îndreptățite, autorul prezintă toate soluțiile date, caută etiologia lor îndepărtată, luminează punctele obscure, pentru ca, odată terenul pregătit și cu inima, ca să zicem așa, împăcată, criticul să se apropie de obiectul meditației sale și să-l contemple, acum, netulburat. Opțiunea pentru un concept nu e, deci, necondiționată: implică un întreg proces spiritual, și pe acesta criticul (exprimînd, în fond, *drama* lui!) tinde să-l comunice. Oricite deosebiri ar fi în înțelegerea unor noțiuni, nu pot să nu observ mobilitatea spirituală a criticului, in-

teligența lui creatoare, marea, impresionanta lui putere de muncă. Adrian Marino e un spirit organizat, laborios, așa spune chiar: erudit, dacă termenul nu ar presupune oarecare uscăciune și opacitate în fața operei literare. Criticul e, dimpotrivă, receptiv la orice apare, curios de toate, cordial, pasionat de viața cărților. De ele nu vrea însă să se apropie nepregătit, fără *gardă*, și *garda* în cazul lui înseamnă informația teoretică și istorică. Cu dreapta deschide cartea, cu stînga alege fișa doveditoare. El face, într-un cuvînt, o lectură *meditată*, se mișcă pe un teren sigur, fantezia e dublată de erudiție.

Scrisă în acest chip și cu acest temperament critic, *Introducere în critica literară* e o carte vie, polemică, plină de delicioase aluzii. Conceptele au carne critică și cartea se citește cu încintare, ca o veritabilă operă de idei. Ea e, implicit, o pledoarie foarte inteligentă pentru o critică modernă, fără prejudecăți dogmatice, fără fumuri estetiste, o critică, pe scurt, completă, așa cum o prefigurează la noi E. Lovinescu, G. Ibrăileanu, G. Călinescu, iar în străinătate, azi, aproape toți marii critici (Jean Starobinski, de pildă). Autorul va respinge, în consecință — cu argumentație solidă acolo unde este cazul, cu ironie usturătoare adesea — conceptele mai vechi și mai noi ale dogmatismului, dar și orgolioasele, vetustele diletantisme ale estetismului. O disociere între critica *estetică* și *estetism* e, atunci, necesară. Adrian Marino o face și pe aceasta într-un capitol special. Poziția sa este, indiscutabil, de recomandat, cită vreme ea se bazează pe *măsură*, *echilibru*, *obiectivitate* într-o lume a contrastelor violente, a acțiunilor fanatice de partizanat. Spiritul de măsură nu înseamnă, să ne înțelegem, spirit de conciliere: de aici o parte, de dincolo o altă parte. El e documentat istoric și concepe literatura ca expresia unei spiritualități diferențiate, ireductibile.

Discutînd despre critică, Adrian Marino nu pierde din vedere că trebuie să înceapă cu chiar obiectul criticii: *opera literară*. Întreprinde o largă examinare a structurii operei literare, după ce expusese, pe scurt, raportul dintre *literatură* și *limbaj*. Întrebarea: ce e opera literară, ce e, în fond, literatura, esențială, de neignorată în orice demonstrație critică, și-o pune și autorul *Introducerii*. La această chestiune capitală el răspunde printr-o suită de mici studii la obiect, zicînd că în secțiunea unei opere trebuie să distingem trei structuri posibile: *substructura*, *structura* și *suprastructura*. Mai tîrziu, cînd definește critica, autorul vorbește și de al patrulea strat: *metastructura*, care e critica însăși, prelungirea adică a operei literare în lumea de geometrii pure a spiritului critic. Fiecare categorie de aici e examinată cu atenție,

pe puncte, din mai multe unghiuri. Nu cred să mă înșel: idealul *criticii complete, sintetice* pe care Adrian Marino îl propune e verificat, mai întâi, în cartea pe care o scrie.

După *opera literară* vin *obiectivele* propriu-zise ale criticii și pe acestea autorul le expune amănunțit în nouă puncte. Urmează, apoi, analiza judecății critice, metoda și antimetoda, invenția critică, funcțiile criticii și, firește, un capitol de concluzii, urmat de o bogată bibliografie română și străină. Fiecare temă de aici e întoarsă pe toate fețele, reexaminată sincron și diacronic, cu sentimentul însă — și acest fapt ținem să-l subliniem — că problema rămîne, în continuare, deschisă.

*Introducere în critica literară* e o operă de reflecție, nu un tratat; vrea să sugereze idei despre critică, nu să dea norme. În sprințul ideilor sale, Adrian Marino — pentru a împrăști suspiciunea de impresionism facil — adună exemple de peste tot. Orice subiect are o istorie a lui. Criticul o reconstituie cu fidelitate, aducînd, în final, o altă serie de argumente. Avem, atunci, senzația că nu plutim în gol, că pagina e „plină“, documentată, că ideea în discuție, pînă să ajungă la noi, a trecut, mai întâi, prin capete ilustre din secolele anterioare. Ar fi trebuit, poate, pentru cazurile evidente, o restrîngere a argumentelor. În loc de zece dovezi, criticul să aducă, adică, numai două. Pentru a convinge că, în judecata critică, criteriul estetic e hotărîtor — iau acest exemplu — nu e nevoie de o duzină de probe. Să admitem că în critică sînt și adevăruri acceptate de toată lumea.

Sînt, apoi, chestiuni de fond ce se pot încă discuta. Inutil și imposibil a le examina aici. Ar trebui să scriem o nouă *Introducere...*, care să confirme, să completeze, să conteste, să *introducă*, într-un cuvînt, cititorul în cea de față. Totul e, în astfel de situații, a desprinde sensul general al cărții și puterea ei de creație critică. *Introducerea* lui Adrian Marino e, din acest punct de vedere, o carte de referință și, în același timp, o operă superioară de creație critică.

Să recunoaștem că din această complicată aventură în cîmpul de ambiguități al criticii literare ieșim, și autorul și noi, sănătoși și mulțumiți. Nu înainte de a ne pune o ultimă întrebare: de ce citim critică? E întrebarea pe care și-o pune și Adrian Marino în finalul *Introducerii* sale. Pe scurt: citim ca să învățăm să citim, ca să ne întoarcem la *textul literar*, la simbolurile, cheile, straturile și substraturile operei. Dar citim critică și pentru ea însăși,



ca operă de creație autonomă. Această chestiune atrage după sine o altă, esențială: de ce facem critică? Nu știm *integral*, spune, într-un loc, Adrian Marino, o explicație care să satisfacă pe toți nu există. Cum nu știm? ! Facem critică din motivele pentru care poetul face poezie și prozatorul proză. Scriem critică poate și din pricina că nu avem timp să scriem altceva. Cei ce nu au suficientă încredere în ei înșiși și în disciplina spre care i-a împins o vocație misterioasă fac, atunci, de toate. Devin *oameni de litere*, specie totdeauna utilă. Criticul adevărat, criticul pur, își urmărește însă toată viața obsesiile și, adeseori, moare înainte de a avea sentimentul că le-a zidit definitiv în operă.

De acord cu Adrian Marino că multe confuzii s-ar risipi dacă estetica și critica ar vorbi un limbaj comun, și, mai ales, dacă sensul noțiunilor ar fi pentru toți același. Mă îndoiesc, totuși, că eroarea și improvisația s-ar retrage rușinate chiar și în acest caz. Eroarea este umbra adevărului sau invers, adevărul însoțește, ca o umbră, eroarea, mai prolifică. Cît despre improvisație, rațiunea ei este să persevereze. Aceasta nu ne împiedică însă să încercăm a defini, cît mai precis, înțelesul unor noțiuni de mare circulație, rău sau insuficient determinate. E ceea ce face într-un excelent eseu (*Modern, modernism, modernitate*, E.L.U., 1969) Adrian Marino, luînd ca punct de referință un cuvînt ce se găsește pe buzele tuturor. Adrian Marino semnalează trei sau patru moduri de a aborda chestiunea și nu uită, cînd ajunge la o concluzie, să ne spună că ea este provizorie, că un aspect a rămas în umbră și, adus la suprafață, acesta poate răsturna totul. Un drum, totuși, trebuie să existe, și a recunoaște imposibilitatea de a da conceptului o definiție satisfăcătoare e un prim pas, pentru că elimină, de la început, iluzia unei cercetări facile. Cine știe că lucrurile sînt discutabile nu se grăbește să tragă o încheiere la rîndul ei contestată, susceptibilă de interpretări. Ne-ar fi greu să spunem pentru ce metodă se decide Adrian Marino, dacă rămîne la una singură sau conjugă mai multe. Sigur este că el combină studiul *diacronic* cu cel *sincronic*, că aceeași noțiune este, simultan sau perînd, privită din mai multe puncte de vedere (semantic, estetic, istoric).

Ce-i, așadar, *modern*, ce înțeles are conceptul de *modernism*, -e să însemne *modernitate*? La aceste întrebări, Adrian Marino răspunde, mai întîi, prin ample mișcări de învăluire. Structura

modernă are, ca și cea clasică, o existență universală, dar, de fiecare dată, este determinată istoric și i se asociază numeroase particularități. Confruntarea *clasic-modern* este veche și, într-un anume sens, nu se poate încheia niciodată. În fiecare epocă există un Perrault, un Fontenelle, există, adică, spirite moderne alături de spirite clasice, nu cu necesitate conservatoare, întunecate, dar cu altă perspectivă a lucrurilor. Modernii așază în locul *imitației* principiul *emulației*, resping normele gustului universal în favoarea intuiției individuale și a originalității. Clasicitatea presupune o coerență, un spirit de ordine și armonie în Univers, modernitatea, o rupere, o dezagregare, o mișcare seismică într-un relief stratificat. Putem spune, atunci, că Dumnezeu, ca armonie și echilibru în reprezentările biblice, este clasic, iar Diavolul, spirit turbulent, este un modern. O epocă de clasicitate este organică, cea modernă: critică, agresivă, revoluționară. Modernul, spre deosebire de clasic, are conștiința ficțiunii și a non-ficțiunii și, deci, a formei estetice. A fi modern în artă înseamnă, în fine, a intelectualiza procesul artistic, a accepta limbajul plural (ceea ce presupune ideea de criză a operei ca structură) și a înțelege opera ca realitate semantică deschisă spre mai multe interpretări. Nu este în pas cu spiritul timpului cine crede că o carte are o singură cheie și un unic înțeles.

Dar cum se comportă un spirit modern în viața de toate zilele? Adrian Marino întocmește, după modelul lui G. Călinescu (*Clasicism, romantism, baroc*), un portret al modernului: „Emancipat, exclusivist, intolerant, polemic, negator prin esență”. Portretul acesta utopic (eseistul citează și alte trăsături) s-ar putea completa. Modernul, de pildă, nu-i nici solar ca omul clasic, nici nocturn, selenar ca romanticul. E un astenic, care nu se simte bine nici ziua, nici noaptea. Are, în cel mai înalt grad, conștiința damnațiunii și arată o egală iritare față de calmul clasic și pateticul romantic. Dezgustul, grimasa, ironia tragică sînt formele lui de manifestare. E, funciar, împotriva oricărei noțiuni de școală, curent, normă, dar, ce curios!, ca organisme inferioare nu poate trăi decît în grupuri. Cultivă, cînd e vorba de literatură, parabola, răstoarnă miturile cunoscute și, în genere, pune un *da* acolo unde este *nu* și un minus acolo unde este plus.

Sînt alte o mie de caracteristici ce s-ar putea discuta, însă Adrian Marino ne amintește că nimic nu-i statornic. În cultură acționează în permanență un dublu proces de clasicizare și revoluționare (modernizare). Fenomenele turbulente din epoca anterioară au primit atributele clasicității. G. Călinescu avea dreptate

să spună că există un stil clasic pe deasupra stilurilor. Orice mișcare în artă începe prin a nega ceva, a se detașa de un stil, de o normă, orice mișcare e, așadar, în chip fatal, modernă și, în acest sens, orice curent literar, vechi sau nou, are o tinerețe a lui modernistă. Identificăm, în acest caz, modernismul cu o stare de spirit, o sensibilitate ce poartă la butonieră roșia floare *anti*! Dar modernismul este și un concept estetic și aceasta intră, înainte de orice, în atenția cercetătorului. Care este aria istorică a acestui concept și prin ce ar putea fi caracterizat? Iarăși, greu de spus. Există nu un unic concept, ci mai multe, nu o singură definiție, ci o infinitate de puncte de vedere. Fiecare lustru de viață schimbă sensul conceptelor, și modernismul, înaintea tuturor, se opune acestei metamorfoze în perpetuitate. Adrian Marino numește, în esență, modernismul un act spiritual de un dinamism specific, identificabil prin următoarele note tipice: trecerea de la potențialitate la act, asimilarea și cultivarea ideilor moderne, diferențierea față de literatura anterioară și alte însușiri ce stabilesc genul proxim al modernismului, nu însă și diferența specifică. Aceasta este dificil, aproape imposibil, de aflat.

Ca să restringem discuția la cultura noastră, modernismul nu se prezintă ca un concept unitar. Pentru Macedonski modernismul înseamnă opoziția dintre real și imaginar, pentru Ovid Densusianu se identifică, între altele, cu arta urbană și ideea de energetism, la E. Lovinescu ideea de modernism se suprapune peste aceea de sincronism, diferențiere, originalitate etc. Este locul de a spune că modernismul este, pentru el, un concept critic larg, în măsură să îmbrățișeze o operă indiferent de direcția estetică din care vine. Modernismul înseamnă, înainte de orice, preponderența esteticului și, în al doilea rînd, intelectualizarea emoției, trecerea de la rural la urban, cultivarea analizei etc. Aceasta, dacă înțelegem prin modernism un concept critic.

În literatură, granițele se lărgesc enorm și criteriile se amestecă. Rămînînd la aspectele teoretice de prim plan, Adrian Marino n-a urmărit evoluția noțiunii de care se ocupă în cîmpul literaturii (obiectul, desigur, altui studiu), unde limbile esteticii se încurcă și mai mult. Putem stabili apartenența la stil, dar opera? Prin ce este modernă o operă și, în genere, cine este și cine nu este modern cînd este vorba de scriitori ce depășesc talentul mediu? Adrian Marino, discutînd critica noțiunii de modern, atrage atenția, pe puncte, asupra confuziilor curente (între modern și poezie, mit și realitate, modern și superioritatea estetică, modern și valoarea artistică).

Modern tinde, cu un cuvânt, să devină și în limbajul criticii un blazon, acordat cu ușurință tuturor, scriitori de ieri și de azi. Însă pentru a nu ne pierde de tot în labirintul terminologiei, trebuie să punem cuvântului un sens și, în cazul modernismului, acesta poate fi înțeles, o dată, ca stare de spirit, altă dată, ca stil și, în al treilea rând, ca un concept estetic mai general, bazat pe o filozofie a înnoirii.

Din acest punct de vedere, eseul lui Adrian Marino — voind a pune ordine în cămara unei noțiuni complicate — aduce o contribuție substanțială.

### III. CRITICA NOUĂ

LUCIAN RAICU

Ce se observă în primul rînd în critica lui Lucian Raicu (debut: eseu *Liviu Rebreanu*, 1967) este spiritul analitic, capacitatea de a desprinde concluzii noi despre o literatură, care, nu a dus lipsă de exegeți entuziaști și inteligenți. Despre ea s-au pronunțat Lovinescu, G. Călinescu, mai toți criticii importanți au dat interpretări acceptabile, așa încît exegetul de acum, hotărît să spună ceva nou, se află deodată pus în fața unui dosar de ipoteze. Interpretul trebuie să învingă în acest caz, apropiindu-se de un scriitor exemplar (cum e Rebreanu), toate acele mituri ce copleșesc spiritul critic și-l împing spre o atitudine de cuminte evlavie. Modul cel mai sigur de a înfrînge în noi acest sentiment exagerat de pioșenie e a reciti cu un ochi proaspăt opera, ceea ce înseamnă, zicea odată Émile Faguet, a *gîndi încet* pe marginea textului. Așa și procedează Lucian Raicu: recitește atent romanele lui Rebreanu, înregistrează opiniile anterioare, rezervîndu-și apoi dreptul de a reinterpretă opera, de a săpa pe cont propriu în straturile ei misterioase. E surprinzător să afli cîte lucruri noi se pot spune despre *Ciuleandra* sau *Răscoala*, deși sentimentul general e că în legătură cu aceste scrieri toată lumea e pusă în temă. Se dovedește însă că subiectele cele mai cunoscute sînt, în fapt, acelea care oferă cele mai mari surprize la relectură. Cartea lui Lucian Raicu e, cum zice chiar autorul, un *eseu*, ceea ce vrea să spună o însumare de analize minuțioase ale operei în toate compartimentele, de la *Ion la Gorila* și *Amîndoi*. Analizele propriu-zise sînt precedate și urmate de mici studii sintetice menite să fixeze cîteva idei mai generale privitoare la fenomenul Rebreanu. Ele sînt incitante la lectură, răstoarnă opinii admise de toată lumea, cum e aceea, de exemplu, despre caracterul elementar al scriitorului și redusa lui intelectualitate. S-a crezut de către mulți că spiritul lui Rebreanu a plutit foarte aproape de pămînt și înălțimile văz-

duhului îi erau, dacă nu inaccesibile, oricum străine. Opinie falsă, argumentează, Lucian Raicu; opera lui Rebreanu nu e lipsită de un strat de spiritualitate, dar, ca și în cazul lui Sadoveanu, trebuie o știință specială pentru a-l descoperi. Omul a cunoscut, apoi, experiențe decisive care au transformat destinul unui novelist modest în acela al unui romancier genial (Lucian Raicu riscă această formulă!), pictor de mari pinze sociale. În ce chip și cu ce efecte pe planul literaturii sale? Răspunsul la aceste întrebări constituie chiar subiectul cărții lui Lucian Raicu. Ea debutează greu, acumulând fără ordine și fără o logică strictă temele analizei. Tehnica acumulării încetează să mai reproducă pe aceea a romanelor lui Rebreanu: intrând în stilul obiectului de studiu, criticul pregătește în tihnă momentul în care, părăsind zona ideilor generale, se va preda cu toate armele comentariului propriu-zis. Impresia e, de aceea, de dificultate învinsă.

Inspirat de miturile criticii mai noi, Lucian Raicu caută la Rebreanu obsesiile, temele muzicale ale operei, sensurile ei ascunse într-o proză de o înșelătoare elementaritate. În *Ion* gesturile banale ale personajului ar traduce mari pasiuni oarbe, un suflu — zice criticul — de revoltă vitală și, prin aceasta, un destin tragic grandios. Forma obsesiei lui (și prin aceasta criticul își ilustrează intuiția) nu iese prin nimic din comun, nu e o excepție (cum s-a spus), ci intră în cadrul relațiilor normale de existență. Pasiunea crincenă pentru pământ, gesturile hotărâte,perate în iubire, cinismul aparent al atitudinilor în viața de toate zilele exprimă, în fapt, o obsesie adâncă. Aceasta conferă personajului o aură de mister și noblețe. Ion al Glanetașului nu mai e, în acest caz, un elementar Juliën Sorel al lumii satului, ci un individ care trăiește tragic condiția existenței sale, victimă a unei pasiuni nimicitoare, cu iradiații într-un subconștient pe care criticul (obsedat el însuși de această ipoteză!) încearcă să-l definească într-o formulă pregnantă. Ar mai fi de spus la acest capitol că *Ion* este în multe privințe o carte paradoxală (romanul, în fapt, cel mai puternic al lui Rebreanu!), cu o metafizică ascunsă, nedefinită.

O ipoteză nouă în eseu lui Lucian Raicu, în ce privește Apostol Bologa, e că hotărârea de a trece linia frontului nu e efectul unei decizii a conștiinței, ci un „impuls care-l obligă să dezerteze fără dezbateri“, un act, altfel spus, desperat de a pune capăt îndoielilor. Ce e dovedit, cu o admirabilă precizie, e chipul în care din întâmplări fără o semnificație aparte, din gesturi, replici banale se definește, în cartea lui Rebreanu, un destin problematic, o conștiință șo-

văitoare, tragică. Aici ochiul criticului se arată a fi foarte ager, atent la tot ceea ce se ascunde în spatele formulelor mecanice incolore.

Interesantă este și legătura secretă pe care criticul o află în *Ciuleandra* între erosul tulbure și sentimentul cotropitor al morții. Această ambiguitate explică procesele obscure traduse în acte morale extreme (în cazul de față, în curajul de a ucide). Romanul propriu-zis începe în momentul în care Puiu Faranga se hotărăște să renunțe la simularea nebuniei. În această luciditate maximă, zice Lucian Raicu, răsturnând perspectiva de pînă acum a criticii, stă nucleul disoluției: nebunia adevărată de abia începe și, odată cu ea, romanul ia alt curs, magistral tradus în formele analizei psihologice.

Criticul vorbește, într-un loc, și de nota magică din scrisul lui Rebreanu, idee paradoxală dacă ne gândim că prozatorul a fost fixat (și el însuși s-a considerat astfel) un realist obiectiv. Supunerea la realitate are însă și o altă față, observată și la Balzac și Dostoievski. Rebreanu în *Adam și Eva*, dar și în romanele de observație strictă (*Ion*, *Pădurea Spînzuraților*, *Ciuleandra*, *Răscoala*), e, prin chiar abordarea obsedantă a realului, prin precizia notației, un realist vizionar, magic.

Impresia mai generală pe care ne-o dă acest eseu este că Lucian Raicu a citit pe Rebreanu cu ocheanul prozei lui Dostoievski. Într-o literatură de netedă suprafață realistă, criticul caută pasiuni abisale, obsesii și destine dominate de forțe ce vin din adîncurile ființei. O interpretare posibilă în ordinea ipotezelor critice pe care Lucian Raicu o face cu fervoare, cu o pasiune ce tinde, în momentele cruciale ale analizei, să-l copleșească. Se retrage înspăimîntată, în aceste clipe, una din armele redutabile ale scrisului său: ironia. Luat de fluxul analizei, criticul devine patetic, riscă poziții categorice, definitive, uitînd perspectiva relativistă de la început. Ironia reapare însă în comentariul la cărțile de raftul doi (*Jar*, *Gorila*, *Amîndoi*), și textul critic se deschide ca o frunte prea mult timp concentrată. Personajele sînt privite, acum, din alt unghi și, deși criticul nu renunță la ideea de a descoperi și aici obsesii, atitudini grave traduse în gesturi mediocre de inconformism moral, analiza capătă deodată o notă de savuroasă spontaneitate.

Observînd stilul critic, se poate vorbi la Lucian Raicu de o tehnică a acumulării. De aici impresia de confesiune încărcată, de intrare sub puterea de vrajă a cărții. Pînă să găsească nuielușa fermecată care să-l aducă la suprafață, criticul se lasă cu volup-

tate în contemplarea adâncurilor operei, dînd pentru aceeași idee mai multe echivalențe critice. Sînt, apoi, de făcut precizări în ce privește natura unor scrieri. *Adam și Eva* este, cred, mai puțin o *sociogonie*, cît o parabolă a iubirii. În *Crăișorul*, obsesia destinului nu-i dovedită: e, mi se pare, o frumoasă invenție a criticului. În ce privește finalul aceluiași roman (scena într-adevăr memorabilă a tragerii pe roată!), Lucian Raicu e de părere că orice justificare estetică ar fi o „impietate“. Dar refuzînd să-l comenteze, criticul a și dat o judecată de valoare despre acest final inanalizabil.



## N. MANOLESCU

Care sînt intențiile lui N. Manolescu, scriind despre Maiorescu, ne spune el în ultima parte a cărții: a voit să întocmească un portret interior al criticului și, în acest scop, a pus între paranteze biografia spre a putea vorbi în libertate despre operă și a eludat ceea ce este conjunctural, istoric, spre a observa ceea ce este etern, creator în ea. Cu alte cuvinte: n-a intenționat să scrie o monografie (gen pe care îl detestă) și nici să înfățișeze pe Maiorescu în absolut, ci numai să-l descopere în opoziție cu ceea ce a spus despre el istoria literară anterioară. În *Contradicția lui Maiorescu* (1970) nu va fi vorba, așadar, de „omul istoric, ci de opera lui, nu de cel care trăiește, ci de cel care scrie“. În locul unei perspective istorice și biografice, o perspectivă ontologică, menită a releva spiritul (N. Manolescu zice: *sentimentul creator*) ce stă ascuns în toate actele criticului. N. Manolescu folosește, în legătură cu toate acestea, și termenul de invenție, în sensul pe care îl știm: critica este invenție, creație și, scriind despre un autor și o operă, criticul întocmește un portret posibil, nu numai decît și real. Însă invenția critică înțeleasă în acest chip ascunde și altă ambiție; comentînd pe alții, criticul se caută, în fapt, pe sine, opera literară fiind un pretext pentru introspecție, biografie interioară etc. În același fel gîdeau și impresioniștii menirea criticii. Maiorescu, nebănuind ce lungă carieră va avea această idee în critica modernă, o respingea într-o propoziție: „Acela are vocațiune care în momentul lucrării se uită pe sine“. Dar se uită? N. Manolescu în nici un caz, și nici nu-și face o iluzie în această chestiune. El, ca și alții, acceptă fatalitatea subiectivității în critică și *Contradicția lui Maiorescu* este o dovadă.

Cartea a fost primită în chip diferit, unii au lăudat-o, alții au negat-o, luîndu-i în discuție mai ales premisele, nu și ceea ce acoperă ele în realitate (substanța critică a demonstrației). Spre a curma orice ambiguitate, spun de la început că această

carte mi-a plăcut și demonstrația criticului mi se pare seducătoare. Vie, concentrată în analiză, cu disocieri fine și puncte de vedere îndrăznețe, *Contradicția lui Maiorescu* e, indiscutabil, opera unui spirit critic ascuțit și, discutând-o, ea cere alt fel de limbaj. Nu-i, firește, în afara oricărei contestații, dar ce scriere nu-i discutabilă și cât de serioasă poate fi ambiția unui critic de a scrie o operă pe care nici o îndoială să n-o atingă? Autorul, înaintea altora, este convins de caracterul relativ al demonstrației sale și, în paginile confesive pe care le-am citat, el avertizează încă o dată asupra acestui fapt, preîntâmpinând, în acest fel obiecțiile posibile. Structura este simplă, firească, previzibilă. N. Manolescu vorbește, mai întâi, despre formația spirituală a lui Maiorescu și temele generale ale criticii lui (*lupta împotriva neadevărurilor*), după care stabilește portretul polemistului, oratorului, povestitorului și al creatorului de istorie, pentru a trece, apoi, la portretul moral (*par lui-même*) și la analiza propriu-zisă a *Criticilor*. E, cum se vede, tehnica obișnuită într-un studiu monografic. Voind sau nu, studiul îmbrățișează toate laturile operei lui Maiorescu și, dacă n-am avea prejudecata cuvintului (noi, personal, n-o avem), am putea considera *Contradicția lui Maiorescu* o monografie, fără ca aceasta să însemne o calificare în plus.

Se vede limpede, citind-o, că după ce criticul a scris cartea, a descoperit ideea contradicției lui Maiorescu și teoria privitoare la vocația începutului, proprie după N. Manolescu, intelectualului român. Primul și ultimul capitol (*Vocația începutului și Contradicția lui Maiorescu*) se suprapun, astfel, peste structura inițială a cărții, fără a o contrazice în esență. Portretele dinainte trăiesc independent și în oglinda lor imaginea lui Maiorescu e mai complexă și mai plină de sens decât imaginea finală, axată pe ideea unei contradicții fundamentale. În ce constă ea? Maiorescu ar avea, ca toți intelectualii români cu un simț mai adânc de creație, vocația începutului. El ia totul de la început, pune ordine în limbă, istorie, drept, inventează normele criticii, creează — pe scurt — critica și, prin ea, literatura. Însă această fervoare a întemeietorului intră în contradicție, cu imposibilitatea lui de a se desprinde cu totul de trecut. Maiorescu este, în același timp, un spirit religios și un spirit negator, nu construiește decât prin opoziție, afirmă după ce a respins. Din această coliziune de forțe iese structura dublă, contradictorie, a criticului junimist, spirit obsedat de origini, de gradul zero al culturii, animat de un mare sentiment creator, dublat, în același timp, de un simț polemic distrugător. În destinul lui Maiorescu, N. Manolescu citește destinul zidit pe sacrificiu al scriitorului român și o vocație mai generală ce ar consta

intr-un fel de adamism perpetuu. Versurile din balada despre Meșterul Manole, „un zid părăsit / și neisprăvit“, ar sugera (N. Manolescu împrumută această idee de la Marin Sorescu) vocația tragică de care este vorba. Ipoteza, să recunoaștem, nu-i rea și exemplele aduse (Cantemir, Petru Maior, Eliade) sînt de luat în seamă. Există, cu adevărat, în cultura noastră un tip de reformator absolut, descălecător și puitor de pietre de hotar, iar de avem în vedere pe Maiorescu, se observă numaidecit la el un spirit aproape biblic de a despărți pămîntul de ape și de a fixa, în toate domeniile, temelii noi, durabile. Însă că, în totalitatea ei, cultura română ar trăi, spiritualicește, sub zodia provizoratului și a relativului este un lucru mai greu de admis. Să citim, încă o dată, balada ce a inspirat interpretarea de mai sus. Ce aflăm acolo? Negru-Vodă, însoțit de nouă meșteri mari și cu Manole, căpetenia lor, zece, caută un zid părăsit și neisprăvit. Dar de ce caută misteriosul Negru-Vodă tocmăi acel zid părăsit și neisprăvit pentru a dura altă mănăstire („loc de pomenire“), cînd, avînd vocația începutului, ar fi putut alege un loc mai prielnic, fără ziduri pustii, măcinate de vreme? Interpretarea lui N. Manolescu poate fi, deci, răsturnată: dorința lui Negru-Vodă de a descoperi zidul lui și de a înălța o mănăstire nouă pe vechi temelii ar putea sugera un simț adînc al continuității, o vocație a desăvîrșirii, o solidaritate extraordinară cu trecutul. Trăim spiritualicește, obsedați de tradiție, lucrăm în sensul ei și creația noastră pornește din sentimentul de a desăvîrși ceea ce a început generația anterioară. Asta explică de ce temele trec de la o generație la alta de scriitori, de ce, de pildă, ideea unei epopei naționale a stăpînit (și stăpînește încă) mințile scriitorului român și de ce proiectele nerealizate ale unei epoci sînt reluate în epoca următoare. Și, de ducem mai departe speculația, descoperim un fapt și mai curios: chiar cei care au o conștiință mai acută a rupturii, o vocație mai accentuată a înnoirii pornesc prin a-și căuta un aliat spiritual în trecutul culturii. Simboliztii, care pun totul sub semnul întrebării, descoperă în Eminescu un precursor, avangardiztii cultivă pe „balcanici“ și așa mai departe. Voim sau nu, sîntem dominați, obsedați de un zid părăsit și neisprăvit, se deșteaptă totdeauna în noi, cînd este vorba de o operă nouă, un Negru-Vodă neliniștit de vechile temelii... Începem cu sentimentul că reîncepem și chiar și atunci cînd luăm totul de la capăt avem conștiința durabilității (a pomenirii, cum spune balada). Căci, de am avea convingerea că după noi urmează un șir nelimitat de începuturi, că după opera noastră se produce în chip fatal o ruptură, n-ar mai exista în noi forța de a începe... aceasta discutabilă ca oricare alta.

Revenind la Titu Maiorescu, ce observăm? Că nici el, reformatorul absolut, nu-i total sceptic în ceea ce privește trecutul culturii noastre. Să ne amintim numai de prețuirea pe care o arată în 1867 poeziei populare sau de recomandările de mai târziu în privința căii pe care trebuie s-o urmeze literatura. Simțămîntul natural și elementul național, două din cele trei însușiri ale *Direcției noi*, sînt și însușirile literaturii populare. Nașterea sau renașterea pe care o preconizează criticul constituie, deci, nu numai o ruptură, o negație a scrierilor anterioare, dar și o asimilare, o sinteză. De este o contradicție, în acest sens, ea arată la Maiorescu o iubire pentru adevăr, lucrul cel mai de preț în lume pentru acest incoruptibil raționalist.

Dar să ne întoarcem la studiul propriu-zis al lui N. Manolescu. Surprinde, aici, portretul sau, mai bine, încercarea de a crea lui Maiorescu un alt portret decît cel cunoscut de noi din E. Lovinescu și G. Călinescu. Criticul jūnimist a intrat, mai întii, în conștiința culturii noastre sub înfățișarea dată de elevii lui. Aceștia au popularizat ideea lui Maiorescu profesor, impenetrabil, protocolar, de o politețe rece, rareori cordial. Însă această poză, pe care Universitatea a perpetuat-o multă vreme prin serii succesive de profesori care împrumutaseră de la Profesor morgană, ținuta austeră, începe să obosească. *Însemnările zilnice* luminează și altă față a lui Maiorescu. Profesorul olimpiant este, în intimitate, ros de mari îndoieli. Se produce o umanizare a figurii criticului și sub această înfățișare mai complexă trăiește el în paginile monografiei lui E. Lovinescu: tip clasic, *l'honnête homme*, opera voinței. G. Călinescu accentuează, dimpotrivă, blazarea romantică, goethianismul, aspirația lui Maiorescu spre universalitate laolaltă cu aspirații mai lumeste, cum ar fi ambiția de a ajunge la o situație socială înaltă sau plăcerea pentru confort. Portretul călinescian este mai degrabă defavorabil, criticul are ochiul rău, descoperă cu satisfacție în manifestările olimpiantului miticismul inevitabil. Nici E. Lovinescu nu este atît de pios cu personajul pentru care, are, altfel, cea mai înaltă considerație. Tribulațiile erotice ale criticului îi trezesc, de pildă, multă ironie.

Cu aceste portrete în față, N. Manolescu încearcă o variantă proprie, voind a înfățișa nu un Maiorescu monumental, ci unul existențial. Pentru el, Maiorescu nu-i un simplu critic, întemeietorul criticii, e Criticul, omul, adică, de mare vocație care a renunțat să scrie literatură pentru a putea crea cultura, și a părăsit critica propriu-zisă pentru a inventa Critica. Însă, mai târziu, tot N. Manolescu revine asupra acestei propozițiuni, dovedind posibilitățile analitice ale criticii lui Maiorescu. Faptul este incontestabil,

dar în acest caz fraza dintîi trebuie nuanțată. E respinsă apoi ideea unui Maiorescu—pedagog și e propusă imaginea unui Maiorescu—spirit religios, creator, inspirat. El a creat cu fervoare totul, limba, literatura, critica, avînd o vocație a originilor. Lucru, iarăși, adevărat, dar trebuie observat că vocația lui Maiorescu nu e singulară. Tot secolul al XIX-lea trăiește această obsesie. În ce privește spiritul religios în oratorie, mai este ceva de spus. Cei care i-au ascultat și prelegerile și discursurile vorbesc de caracterul lor organizat, didactic, de construcție, stil, protocol etc., lucruri, în genere, ce se pregătesc. Inspiratul creează sub ochii auditorului: improvizează, descoperă legături noi, imprevizibile, ca filozoful care își începea expunerea pornind de la un detaliu derizoriu: condiția raței în Univers sau mersul unui trecător pe stradă. Maiorescu își pregătește discursurile în fața oglinzii, la cursuri spune cîteva decenii la rînd aceleași glume, într-un anumit punct al prelegerii. Ce să însemne aceasta dacă nu o metodă bine pusă la punct, o teamă de improvizație?

G. Călinescu, mai aspru decît toți, numește cursurile maioresciene „avocatură mai subțire”. Chiar de este la mijloc o exagerare, ea ascunde un adevăr, recunoscut, în parte, și de autorul *Contra-dicției lui Maiorescu*, căci iată ce scrie el peste un număr de pagini: „Lipsa de patos este a unui observator și a unui clinician. Orice discurs al lui Maiorescu este, virtual, previzibil dacă i se cunosc premisele”, sau, în altă parte, privitor la raporturile criticului cu ceilalți: „Maiorescu are o fire socială și sociabilă prin excelență și, probabil, sentimentul că nu se poate realiza decît în lume. Ce va face un om ca el în singurătate?... Lipsă de patos, ascuțime de clinician, plăcerea de societate, frica de singurătate, vocația pentru confort, bună stare — iată însușiri mai greu de acceptat la un spirit religios. O contradicție a *Contra-dicției*...”

Foarte fine sînt comentariile privitoare la tînărul Maiorescu, ca și acelea despre oratoria propriu-zisă și despre istoria contemporană. Nimeni n-a semnalat, pînă acum, valoarea literară a acestor pagini. Maiorescu — mare prozator și „moralist al istoriei”, iată o imagine nouă a criticului. Subtil este și portretul moral al criticului, scos din *Însemnări*, cu multe lucruri noi față de comentarii anteriori. N. Manolescu încearcă, aici, a reabilita moralmente pe acest Ioanide de la sfîrșitul secolului trecut, explicînd în alt chip crizele lui sentimentale. Încercare reușită, portret posibil, cu toate că rămîn multe puncte obscure. Maiorescu avea, faptul este sigur, suflet conjugal (despre aceasta scrie pe larg E. Lovinescu) și vedea în femeie mai ales familia, cum demonstrează N. Manolescu. Dar că omul iubea aventura și punea oarecare cinism în relațiile cu

femeile nu mai încap în doială. Lovinescu semnaleză din *Insemnări* o scenă teribilă: Maiorescu dind lecții de etică Clarei (soției), Mitei Kremnitz (probabil amanta) și Anei Rosetti (viitoarea soție, introdusă în acest scop în casă) într-o ședință comună!

În privința criticii propriu-zise, N. Manolescu înlătură, iarăși (în cap. *Critice*), câteva prejudecăți. El respinge, de exemplu, ideea referitoare la critica culturală, normativă, cu argumente, în genere, plauzibile. Tot așa, prejudecata (acceptată și de G. Călinescu) despre un Maiorescu lipsit de spiritul creației în critică. Sînt paginile cele mai substanțiale din *Contradicția lui Maiorescu*. În alte privințe, autorul urmează pe E. Lovinescu (ideea de totalitate a criticii maioresciene, simțul critic ca formă de inerție etc.) pe care însă face eroarea de a-l combate cu prea mare ușurință. N. Manolescu folosește aici tehnica maioresciană; ca să afirme, trebuie întii să nege. Însă — să mai spunem? — alta este condiția criticului azi, și E. Lovinescu nu-i Marian din Ploiești, nici V.A. Urechia. *Mono-grafia* lui Lovinescu, contestată de G. Călinescu în niște termeni neserioși, este o operă peste care nu se poate trece atît de ușor. Un cuvînt are de spus, în privința lui Maiorescu, și T. Vianu, tratat și el cu o neînțeleasă severitate de N. Manolescu. Sentimentul de pietate nu-i bun, firește, în critică, dar nici iritarea perpetuă, privirea invariabil sceptică nu sînt de recomandat.

## VALERIU CRISTEA

Pentru Valeriu Cristea (*Interpretări critice*, 1970; *Tînărul Dostoievski*, 1971) critica — în varianta criticii afine sau *critica alianțelor literare* — este o formă de *vampirism al esenței*, o succesiune de *puncții* în măduva operei, un șir neîntrerupt de infidelități și devoțiuni. Infidelitatea ține spiritul critic treaz și-i permite să îmbrățișeze, *trădînd* vechile pasiuni, o operă nouă. Devoțiunea corectează această nestatornicie și menține gustul critic în sfera *protectoare* a operelor exemplare. Criticul este, în lumea cărților, pe rînd, un Don Juan și un Tristan. Instrumentul lui de cunoaștere și persuasiune este *metafora*, care, încetînd să mai aibă un rol decorativ, traduce o judecată de valoare și definește o esență: esența *magică* a operei. *Magic* are aici înțeles de secret, profund, ceea ce este dincolo de vizibil, explicit, pe scurt: *subtextul* operei.

La acest strat al cărții aspiră criticul, folosind limbajul figurat ca pe un instrument de penetrație. Efectele se văd, mai ales, în analiza prozei, pentru care Valeriu Cristea manifestă, dealtfel, predilecție. Să reținem, totuși, o definiție nu prea obișnuită a poetului: „un Tartuffe al sublimului“ și o indecizie admirativă în privința poeziei: „căci ce e poezia, D-zeu știe!“ (*Interpretări critice*, p.86.) Criticul știe, cu toate acestea, cite ceva despre obiectul său de studiu și *neștiința* pe care o afirmă e mai mult o fugă de formulele solemne. În comentariu se simt, dimpotrivă, tonul decis, orientarea de la început spre inima operei. Al. Philippide e interpretat din punctul de vedere al caracterului său *dual* (unire de romantism și clasicism). Mihai Beniuc, din acela al *făloșeniei* și al *sfidării*. La Nichita Stănescu esențială i se pare „greața de unicitate“, iar la Leonid Dimov, „onirismul flamand“.

Cronica la culegerea *Carte de vise* este într-un fel caracteristică pentru *demersul* critic al lui Valeriu Cristea în domeniul poeziei. Foiletonul începe prin definirea *vocației*: „Cea mai evidentă este

aceea a visului, propensiunea pentru lumile livide, acvaticе, pline de fantasme. La fel de puternică este însă vocația culorilor, a formelor, apetența pentru materie...“ În continuare, criticul dezvoltă această idee aducînd precizuni noi: lirismul oniric al lui Dimov e plin de *fast* ca *visele unui împărat asiatic*, e *rubensian* și, în același timp, inefabil, căci bulgărele de zăpadă al visului se topește la lumina logicii. Suprapunerea de planuri îi amintește criticului de *Fragii sălbatici*, filmul lui Bergman, iar densitatea notației pitorești, de *pasta antonpannescă*. Șirul asociațiilor continuă, căci un poem de umor absurd aduce în minte numele lui Urmuz, în timp ce precizia versului trimite la Ion Barbu. Demonstrația este convingătoare și proza critică densă, *legată*, fără goluri. Din cînd în cînd, comentatorul înalță ochii de pe fișa de analiză și lasă ca adeziunea lui să ia forme mai entuziaste: „un minunat poem [...] scrie și Leonid Dimov“ sau „sînt în acest volum multe poeme foarte bune“... Înșă, de regulă, simpatia față de operă se exprimă indirect, printr-o imagine, simplă sau dezvoltată, ca acest *tablou*: „Poezia lui Leonid Dimov este un conglomerat de edificii și catedrale, un arsenal de arme somptuoase, o vistierie de metale nobile și pietre prețioase, un depozit de esențe de lemn superior și nu mai puțin o imensă cămară plină cu legume, buturi de porc, boloboace cu mied prelins printre doage etc.“

Mersul logic al analizei nu este tulburat de abundența expresiei figurate, și acuzația de răsfaț metaforic, adusă criticului, este nedreaptă. Imaginile traduc un șir de observații la care a ajuns printr-o lectură încetată a textului și a subtextului, și impresiile se concentrează, de regulă, într-un singur plan, acela ce traversează opera într-un punct de esență. Critica lui Vladimir Streinu e citită din perspectiva ei *seniorială*. Impresiile („olimpianism natural, de structură și nu de postură“, „virtuoz al imaginii“, „scriitura cea mai fermă și cea mai artistă“, „cel mai maioreșcian dintre criticii noștri“ etc.) se concentrează în imaginea *criticii alpine*. Vladimir Streinu ar practica, așadar, o critică a *escaladării*, ceea ce vrea să spună că el tinde să împingă opera spre un cerc superior de probleme, acolo unde și criticul și scriitorul comentat pot respira aerul tare și pur al ideii. Procedeu este de natură impresionistă, însă Valeriu Cristea îl corectează prin rigoarea analizei și, în genere, prin caracterul grav, serios al judecății critice. Aceasta este formulată fără ocoluri, în fraze aspre. A *treia Romă* de V. Em. Galan ar dovedi „o flecăreală epică uluitoare“, din romanul *Această parte pămîntului* de Dumitru Mircea „nu se poate obține nimic mai mult decît un libret de operetă“, autorului cărții *Ingerii biciuiți* (Alecu



Ivan Ghilia) nu i se poate reproșa nimic, „afară de lipsa sincerității” etc.

Un capitol din *Interpretări critice* (al III-lea) cuprinde asemenea recenzii negative, de unde se poate deduce talentul de polemist al criticului. Mica lui capodoperă este *Critica criticii și drama sterilității*, unde trebuie admirată puterea de invenție verbală și iscusința de a aduce adversarul (în cazul de față, un adversar dificil: Cornel Regman) pe un teren favorabil. Terenul favorabil pentru polemist este calitatea analizei critice. Polemistul pescuiește frazele banale și epitelele improprii (*galant în legătură cu poezia lui Eminescu*) zicînd, la urmă, că „pana lui Cornel Regman scoate un sunet insuportabil, de cui tras pe sticlă”.

Judecățile lui Valeriu Cristea sînt, în genere, drepte și se ridică pe o demonstrație critică strînsă. Foiletoanele sale dau acea impresie de onestitate intelectuală și *modestie a adevărului* pe care ne-o lasă, citite azi, cronicile lui Pompiliu Constantinescu, elogiata, de altfel, de tînărul critic într-o inspirată *retrospectivă*. Ca și acesta, Valeriu Cristea evită perspectiva istorică și pune articolului o ramă estetică numai în măsura în care îi facilitează analiza. Părerile noastre despre cărți pot, bineînțeles, diferi. Critica nu este domeniul unde acționează rigla de calcul și cîntarul electronic. E fină, de exemplu, observația că în proza lui N. Breban *analistul* este dublat de *eseist*, dar că și acesta este triplat de *poet* nu văd cum. Percepția lui nu e deloc lirică și citatul adus în discuție („Dar gura se închise aproape imediat, cu atîta forță încît dinții scrișniră prelung — era un *uruit* care venea parcă din subsoluri adînci...” etc.) nu pledează în favoarea ideii propuse de critic. Excesiv de sever mi se pare, apoi, comentariul la *Princepele* lui Eugen Barbu („monstruos labirint de obiecte”) și excesiv de amabil acela despre o carte ce a trecut aproape neobservată: *Tinerii noștri bunici*. Spiritul raționalist, pozitiv, greu de împăcat al lui Valeriu Cristea acceptă, cel puțin într-un loc, și argumente afective. Citînd versurile unui tînăr observă o ciudată *comuniune* realizată pe deasupra *comunicării*. Înțelesul cuvintelor îi scapă, dar melodia venită de dincolo de cuvinte îi place: „Nu știu ce spune poetul în cutare sau cutare poezie și — de data aceasta — nici nu mă interesează, pentru că el vorbește pentru sine, dar dincolo de cîntecul lexical e un cîntec fără cuvinte, cu care mă înfrățesc spontan, un supralimbaj de efluvii, pe care-l înțeleg dintr-o dată, ca pe-o melodie”. Altfel spus, criticul acceptă ideea de inefabil în poezie, însă inefabilul, în înțelegerea noastră, vine din adîncirea în *comunicare*, nu din ignorarea ei, căci un poem pe care nu-l înțelegem nu poate produce asupra noastră nici o impresie. Acordul *inefabil*, vrem să spunem, iese din atingerea coardei limbajului,

și limbajul înseamnă comunicare. Altfel e ca și cum am citi o inscripție într-o limbă pe care n-o cunoaștem. Sensul inefabil al versului apare în clipa în care intuim în *explicitul* frazei un sens *implicit*, inanalizabil, care ne tulbură și face ca fantezia noastră să fabrice reprezentări noi. Un ermetism absolut nu poate să existe.

Valeriu Cristea urmărește și fenomenul clasic într-o serie de *retrospective*, remarcabile ca ipoteze de lectură. În bonomul, umoristul *virtos* Creangă, criticul descoperă o notă de cruzime (*Soacra cu trei nurori*), în umorul absurd al lui Urmuz, o viziune tragică. Schema lecturii se aplică și scriitorilor străini (Shakespeare, Swift, Sainte-Beuve, Kafka), comentați fără complexe. Ce interesează aici nu este *evocarea* (genul în care se refugiază la noi spiritele pioase și comparafiste!), ci *alegerea temei*, originalitatea unghiului de vedere. Sainte-Beuve e citit ca un autor epicureu și văzut ca un personaj shakespearean. Critica din *Causeries du Lundi* ar reprezenta un *festin somptuos*. Lipsa de metafizică ar data-o. Sainte-Beuve un autor fără metafizică, fără, adică, o concepție despre existență? E mult spus, alți comentatori sint de altă părere, subiectul rămîne, oricum, deschis. Criticul a aruncat o piatră, spiritul nostru a și fost tulburat și caută explicații, argumente noi, semn că foiletonul a ajuns la țintă, căci ce altceva este critica dacă nu o punere a spiritului în gardă, o *somare* a lui de a-și justifica încă o dată simpatiile și antipatiile?!

\*

Metoda analitică pe care o aplică Valeriu Cristea asociază, în *Tînărul Dostoievski*, metoda biografică. Opera este pusă în relație cu biografia scriitorului și, din confruntarea lor, analistul caută o justificare a intuițiilor sale. Confruntarea este curajoasă și vine, la prima vedere, în contradicție cu critica nouă, care, cu excepția criticii psihanalitice, nu recunoaște nici o posibilitate de a explica opera prin autorul ei. De la Mallarmé și Proust încoace, *critica biografică* este supusă sistematic unui tir necruțător și, să recunoaștem, nu fără motiv. Însă, înainte de a elucida această relație în *Tînărul Dostoievski*, să vedem ce spune analiza. Analiza se concentrează asupra operelor de început ale lui Dostoievski (*Oameni sărmani*, *Dublul*, *Noapți albe*, *Gazda* etc.) și caută, făcînd „comparativism intern“, să descopere *temele* mari din operele de maturitate în scrierile de tinerețe, trecute de regulă cu vederea de critică. Teza autorului e că *toate* obsesiile lui Dostoievski se află în aceste scrieri și că, în afară de importanța lor ca document

al unei mari conștiințe literare, scrierile în cauză au și o valoare estetică autonomă. Nemulțumit, dar, de interpretările anterioare, criticul face acum o *lectură inversă*, din perspectiva, adică, a operelor majore pentru a descoperi etiologia lor îndepărtată. Se remarcă, de la început, siguranța limbajului și punerea operei în relații noi de interpretare. În afară de *teme, personaje, obsesii*, criticul descoperă și *elementele* de planul doi, acelea ce traduc o relație inconștientă, la nivelul senzației, a imaginarului cu lumea materială. *Moina, lapovița*, frecvente în proza lui Dostoievski, reflectă o meteorologie a spiritului. Iată un chip modern de a aborda opera literară. Jean-Pierre Richard descoperă că *ceața* este tema obsesională a poeziei lui Mallarmé și că percepția lucrurilor se face prin intermediul ei.

Însă obiectul principal de analiză în *Tinărul Dostoievski* este viața morală a personajului. Valeriu Cristea constată că personajul dostoievskian trece printr-o *istorie a milei*, că spațiul este pentru el o *imensă cursă*, iar timpul o succesiune de *contradicții dure-roase*. Nu-i nici sentimental, nici demoniac, ci ambiguu, sentimental și demoniac în același timp, umil și crud, smerit și trufaș, trăind într-o stare de veșnică pendulare. Descoperirea acestei realități morale îl duce pe critic la altă temă: tema *dublului* și la ideea balansului între real și fantastic („considerarea bizarului ca normal“), cu încheierea că Dostoievski folosește procedee kafkiene. Analiza continuă în acest spirit, punând în discuție, în fond, întreaga tipologie dostoievskiană. Valeriu Cristea face observații de mare subtilitate citind, paralel, opera și biografia scriitorului, atent la coincidențele posibile. Cartea sa se împarte între analiza critică și comentariul existențial al biografiei lui Dostoievski, într-o proporție care favorizează analiza. Acum, dacă această *lectură dublă* ajută analiza, rămâne de discutat. Ce ne spune, în fapt, viața scriitorului (din *Jurnalul unui scriitor*, corespondența lui Dostoievski cu fratele său, amintirile contemporanilor) și în ce chip explică ea opera — *creația*, știm cu toții, *a altui spirit* (altei *personalități* zicea Mihail Dragomirescu al nostru)? Viața ne spune, în acest caz, multe, biografia lui Dostoievski este extraordinară, și, raportată la operă, ea poate lămuri destule lucruri. O investigație în această zonă de întâlnire este posibilă și nu trădează, neapărat, intențiile spiritului critic. Nu ne poate lăsa indiferent faptul că o carte în care se vorbește de suferință și moarte a fost scrisă de cineva care a fost condamnat la moarte și a petrecut tinerețea lui în închisoare. Însă dacă biografia explică împrejură-

rile în care a fost scrisă opera, ea nu justifică niciodată *creația* din operă, produsul unui spirit pe care viața civilă a scriitorului nu-l poate în nici un fel explica. Faptul, de pildă, că Dostoievski a transpus sau nu în povestirea *Micul erou* o dramă personală este fără importanță. Criticul crede că da, implicația subiectivă, adică, este sigură, însă simbolul povestirii și valoarea lui literară, *coincidența* despre care este vorba, nu ne spune mare lucru. Nici împrejurarea că și Dostoievski și eroul său, Goliadkin, suferă de mania persecuției nu lămurește și nu determină în vreun fel valoarea scrierii. Critica biografică mi se pare excesivă și, oricum, în marginea analizei critice excepțional de dense și inventive, încă o dată, în critica lui Valeriu Cristea.

## G. DIMISIANU

G. Dimisianu scrie cu precădere despre cărțile de proză, și critica lui se remarcă prin obiectivitate și efort analitic, două însușiri, după noi, demne de cea mai înaltă laudă. Azi, când este o întrecere între critici în a fi cu orice preț subiectivi, căzînd adesea într-o vinovată frivolitate, G. Dimisianu manifestă o sănătoasă disciplină, își alege cu grijă obiectul analizei și i se supune fără complexe. *Prozatori de azi* (1970) face și dovada că G. Dimisianu nu are prejudecata formulelor ilustre, nici pe aceea — mai subtilă — a generațiilor. El comentează cu o egală curiozitate cărțile tuturor, tineri și bătrîni, realiști și fantasti. Nu are prejudecăți, ceea ce nu înseamnă că nu are și preferințe. Preferința, în materie de proză, merge spre un realism modern, psihologic, detașat de vechile inerții. Un articol de început: *Cîteva repere*, numește o parte din clișeele ce domină proza română de două decenii și examinează, cu liniște, încercările, tinerilor, mai ales, de a revoluționa metoda epică. Se observă numaidecît în comentariu spiritul de echilibru, dorința de a fi drept și exact.

Cartea reprezintă și un efort de a pune ordine în materia fără ordine a prozei actuale. Este, dacă nu ne înșelăm, pentru prima oară cînd se încearcă o clasificare a epicii după alt criteriu decît acela al generației. Criteriul este, aici, stilul sau mai bine zis dimensiunea interioară a narațiunii. Vom avea, în consecință, realiști sociali și psihologici, romancierii totali, prozatori fantastici, analiști și cazuiști, onirici, creatori antiepică sau lirici, poematici. Clasificarea este, ca oricare alta, discutabilă, însă nu acest aspect este important. Important este dacă ea nu simplifică materia epică și mai importantă decît orice este calitatea analizei. Despre aceasta avem de spus cîteva lucruri.

Însă întii, care este sensul de evoluție al prozei actuale? Încotro merge ea? O carte de critică trebuie, într-un chip sau altul,

să răspundă și la această întrebare. G. Dimisianu examinează chestiunea și observă o extindere a epicului spre zonele difuze ale psihologicului, o îmbinare — pe de altă parte — între real și fantastic și tendința îndeosebi de *dezepiczare*, ceea ce presupune fuga de construcțiile clare, retragerea în parabolă și simbol. Noile serii de prozatori manifestă mai ales un scepticism programatic față de creație, în înțelesul consacrat al noțiunii. Faptul este indiscutabil și poziția prudentă a criticului se înțelege. El e, în fond, de opinia verificată că, oricare i-ar fi formele și oricâte unghiuri de vedere am accepta, epica trebuie să rămână epică, adică observație, tipologie, meditație asupra condiției individului, cu un cuvânt: creație. Criticul vorbește și de o resurrecție neosimbolistă, ca o reacție față de realismul ilustrativ și didactic. Neosimbolism? Termenul nu-i bun, dar înțelegem ce vrea să spună criticul: infuzia lirismului în proză, ștergerea granițelor dintre genurile literare, simbolistica zidită în operă, chiar și în aceea programatic obiectivă, lucidă, indiferentă.

Ar mai fi ceva de zis privitor la proza contemporană: penetrația filozofiei, obsesia metafizicului, interesul din ce în ce mai evident pe care îl au scriitorii (vorbim de cei conștienți de formula lor) pentru o literatură a determinărilor multiple. Individul este cercetat cu mai multe rînduri de lentile și în condiția lui particulară se caută un destin. Aceasta presupune, lingă relațiile sociale, și existența unei spiritualități adînci, ordonatoare. Față de proza interbelică s-a făcut în această direcție un pas. Însă cu ce consecințe pe planul artei? Paradoxul prozei noastre e de a se fi complicat peste măsură, de a suferi de un fel de complex al mijloacelor de expresie. Respingem prejudecata metodei optime, unice în literatură, dar manifestăm un curios fanatism față de alte metode. Împrumutăm de peste tot și trăim veșnic cu obsesia de a nu fi suficient de sincronici. Ne este teamă de a nu rămîne provinciali, în urma Europei, și din această pricină punem un exagerat preț pe tehnică. Observația este sacrificată în favoarea limbajului, și în această vreme nu contenim a ironiza calofilia, cultul pentru expresie. Cădem astfel într-o contradicție. Paradoxală este și proliferarea formulelor de excepție în literatura contemporană, prețuirea din cale-afară de mare pentru aluzie, parabolă, pentru proza cu zece învelișuri și cu mai multe rînduri de chei, în dauna creației de caractere. Să fim bine înțeleși: nu este vorba a respinge principial o operă în care stă ascunsă o fabulă și nici de a privi cu ochi sceptici o experiență în această direcție, ci numai de a semnala un fapt anormal, și anume că din zece cărți de

proză, opt sint ezoterice, parabolice, și numai două își propun a observa cu luare-aminte condiția de existență a omului de azi.

Cum privește G. Dimisianu aceste fenomene? El caută mai întâi în operă inima ei (tema) și, în al doilea rînd, examinează direcția în care se înscrie. *Moromeții*, *Risipitorii*, *Intrusul* sint puse sub semnul unui realism complex, social și psihologic, cu observația că prozatorul urmărește relația individ—timp. Analiza este fină, la obiect, cu multe sugestii noi. Cu unele nu sîntem de acord, dar aceasta nu înseamnă nimic. Este, de pildă, atît de senin eșecul eroului din *Intrusul*? G. Dimisianu crede că da („salvat din marasmul eșecului individual prin nobila tentativă a detașării“), însă noi interpretăm altfel faptele. Ratarea lui Surupăceanu este, omeneste, inexplicabilă și individul, chiar dacă își va găsi un rost în altă parte, va rămîne, din punct de vedere moral, o victimă absurdă a împrejurărilor. Cartea se ferește să dea o soluție, și în această indecizie vedem o sugestie mai adîncă a tragediei ce a copleșit un individ înzestrat cu însușirile necesare pentru a triumfa în viață. Dar n-a reușit decît să fie un înfrînt fără puținta de a înțelege de ce.

Oarecare dezacord intervine și în ceea ce privește expansiunea eseului, semnalat pozitiv, și pe drept, de G. Dimisianu. Literatura română duce încă lipsă de spirite speculative și de observatori imparțiali și calificați ai fenomenului moral. Dar un bun eseist nu înseamnă și un bun prozator. Demonstrația criticului nu ni se pare, aici, concludentă și cîteva din cărțile pe care el le laudă ni s-au părut a fi niște prestigioase eșecuri.

Să reținem și alte păreri. La N. Breban, G. Dimisianu remarcă fascinația forței și numește *Francisca* un roman al energiilor. Observație exactă, formulă fericită. *Animale bolnave* ar fi un roman *total*, dar cum să citim acest termen? Formula are nevoie de o elucidare. Explicită și justă este cealaltă observație, cum că *Animale bolnave* ar fi „un roman al universurilor închise, cu mare concentrație de fapte pe spațiu minim, cu perindarea în mișcarea circulară a acelorași siluete pînă la instaurarea unui climat obsesional“. Ștefan Bănulescu și Fănuș Neagu sint puși laolaltă, în rubrica prozei cu tendințe spre fantastic. Tendința este indiscutabilă și G. Dimisianu dă și în acest caz cîteva puncte de reper.

Analiza este, în genere, pertinentă, fără injustiții. Ea încorporează o sferă largă de subiecte, atingînd și zonele pe care critica le ocolește de regulă. Cărțile debutanților, de pildă. Am citit cu viu interes comentariile despre *tentativa onirică*, *insurecția anti-*

*epică, noi atitudini realiste*, unde sînt grupați prozatori din noul val, unii interesați, alții nu. Privirea criticului este perspicace și obiecțiile lui (cînd sînt), motivate. Tehnica analizei este aceea a fotografiei de sus. G. Dimisianu scrie concentrat, vizînd esențialul din operă, fără risipă de vorbe. Stil sobru, explicativ, demonstrație supravegheată îndelung, fără evadări din subiect. Fantezia critică se mistuie în cronică și cronică se ține strîns de cartea pe care o comentează. Criticul are totdeauna o idee clară despre operă și dă o judecată fără echivoc despre valoarea ei. Să semnalăm în paginile critice ale lui G. Dimisianu și o frumoasă discreție, o lipsă de ostentație și un respect demn de stimă pentru valorile autentice.



## M. UNGHEANU

În *Campanii* (1970) M. Ungheanu face cu pricepere o operă de depistare a erorilor și cea mai mare plăcere a lui este de a descoperi o atitudine critică obtuză. Spiritul dogmatic, sociologic, pătruns în critica literară, primește, pe această cale, o replică vie, într-un limbaj fără ocoluri. M. Ungheanu preferă să spună direct ceea ce are de spus, fără a se preocupa de eleganța stilului. Această sacrificare a expresiei în favoarea preciziei și adevărului o avea și G. Ibrăileanu, iritat toată viața de preocupările artistice (frivole, feminine, credea el) ale criticii românești.

*Campaniile* au acest merit de a nu supralicita posibilitățile criticii și de a nu se pierde în discuții sterile privitoare la metodă. Orice metodă este bună dacă ajunge la adevăr. Sau: orice metodă are exact valoarea celui care o folosește. Iată niște principii simple, sănătoase, bine de pus sub ochii recenzentului complexat și infumurat de complexele lui. Însă M. Ungheanu împinge modestia criticii până a o socoti o disciplină de plan secund: „El [criticul] este din capul locului un ins secund, un om care încearcă să amplifice un sunet pe care nu l-a emis... Rolul lui este ingrat și trebuie privit cu modestie, dar nu și cu umilință. A fi critic înseamnă a recunoaște din capul locului acest rol secund, a recunoaște, într-un anumit fel, ratarea, a reprima, chiar, orice fel de elan creator care ar încerca să se infiltreze clandestin în arterele operei comentate.“

*Loc secund, ratare, reprimare a elanului creator...* e mult spus, dar, cu siguranță, critica nu trebuie să piardă din vedere că obiectul ei imediat este opera și cea dintâi obligație este justificarea ei estetică (ceea ce presupune și o judecată de valoare).

Cum aplică M. Ungheanu aceste principii simple și durabile? *Campaniile* vorbesc nu atât despre opere, cât despre prejudecățile care circulă în jurul lor. Criticul pune în fața oglinzilor deformatoare o altă oglindă, mai limpede, și corectează ceea ce este de

corectat. Iorga, Ibrăileanu, Lovinescu sint priviți din acest unghi. Uneori (în cazul Iorga) criticul forțează nota, voind a risipi pre-judecata unui spirit director fără sentimentul valorilor. Demonstrația este posibilă, dar M. Ungheanu apără și ceea ce nu se poate apăra în interpretările istoricului, judecățile, de pildă, despre scriitorii din secolul al XX-lea. N. Iorga a scris — toată lumea știe — despre T. Argezi, Liviu Rebreanu și despre aproape întreaga mișcare literară modernă pagini nedrepte. A face un proces acestor erori de diagnoză și a umbri, prin ele, întreaga operă a istoricului este, desigur, o injustiție, pentru că, drept sau nedrept, N. Iorga este totdeauna personal. Însă nici a-l lăuda pentru injustițiile lui nu-i de recomandat. M. Ungheanu face efortul de a transforma, în cazul lui N. Iorga, opacitățile criticului în tot atâtea semne ale unei bune intuiții. Opinia rea despre *Ion*? Prevestirea, intuiția unei primejdii viitoare în scrisul romancierului, ne asigură M. Ungheanu: „Nu se poate contesta că N. Iorga n-avea serioase puncte de plecare pentru protestul împotriva cruzimii realismului împinsă la exces. Ultimele romane ale lui Rebreanu aveau să arate că Iorga intuise filonul primejdios din opera prozatorului.“

Răspunsul este că N. Iorga nu intuise și că nu avea serioase puncte de plecare în respingerea celui mai important roman românesc apărut pînă la acea dată. N-avea justificare nici pentru faptul că romanele ultime ale lui Rebreanu sint slabe, nu din cauza cruzimii realismului, ci din cu totul alte pricini. Nu știu, apoi, în ce măsură opiniile despre Blaga și Barbu pot fi folosite ca argumente în favoarea gustului lui N. Iorga, căci, în afara unor fraze binevoitoare de început, iată care este părerea criticului despre *Pașii profetului*: „Ciudățeniile cele mai riscante ale literaturii bolnave“, „imagini dezgustătoare“. În ce privește *Joc secund*, convingerea criticului este de asemenea lipsită de echivoc: „un neinteligibil absolut“.

E limpede că pledoaria lui M. Ungheanu recurge la argumente ce nu o servesc. În cazul lui E. Lovinescu, punctul de plecare este bun și [concluziile [articoulului interesante. E de discutat, totuși, problema revizuirilor, eterna învinuire adusă criticului de către comentatorii mai vechi. Revenirile lui Lovinescu ar dovedi o șovăire, nesiguranță a gustului. Poate fi și aceasta, dar alta mi se pare a fi esența procesului despre care este vorba. Lovinescu revizuieste întii opiniile pe care școala le-a impus, revizuieste, deci, pe alții și, după o oarecare trecere de vreme, își revizuieste propriile păreri. Fapt normal, salutar.

Fină, adevărată observația că G. Călinescu are obsesia specificului în literatură. Prin aceasta, el este un continuator al lui N. Iorga și G. Ibrăileanu. În alte privințe însă — să nu uităm — el este un produs al Iovinescianismului, ceea ce presupune o opțiune definitivă în favoarea disocierii valorilor. În privința lui G. Ibrăileanu, M. Ungheanu rediscută chestiunea maiorescianismului, pusă mai înainte de G. Călinescu și Pompiliu Constantinescu și respinsă cu hotărîre de E. Lovinescu. Chiar și din acest exemplu se poate vedea că autorul *Campaniilor* redeschide dosare vechi și apără, în genere, cauze drepte.

În rest, *Campaniile* se ocupă de confuzia criteriilor, de călinescieni și anticălinescieni, de critica de direcție și cochetăriile, frivolitățile criticii, de ediții și editori, alegîndu-și, de data aceasta, puncte de reper din actualitatea imediată. Unele articole s-au datat, și-au pierdut din actualitate, dispărînd fenomenul ce le-a provocat. Aceasta dovedește că în critică nu numai ideile contează, ci și expresia lor. Arta, fapt cunoscut, innobilează și conservă. Atenție, deci: numai creația critică rezistă.

Paginile cele mai concludente sub raport critic în *Campanii* sînt acelea care neagă. Stilul este abrupt, decis, apodictic, stil de polemică ideologică, unde esențială este nu analiza, ci reducția discuției la o unică problemă și anume cea mai vulnerabilă. În acest fel sînt și compuse articolele (cronici, în fapt, la ediții și volume de critică) din *Campanii*. Ele nu sînt niște exegeze propriuzise, ci pretexte pentru o discuție culturală mai generală. Această reducție este și bună și rea: bună — pentru că menține mereu comentariul în sfera ideilor generale, rea — pentru că ignoră realitatea operei. Mai simplu spus, nu-i convingător, în demonstrația criticului, de ce cărțile lui Al. Piru, I. Negoitescu etc. sînt exemplare, iar altele nu. E de mirare că M. Ungheanu acceptă atît de ușor unele concluzii, ideea de exemplu că Maiorescu a *obturat* (expresia este a lui) creația eminesciană (pag. 100). El vorbește ca de un fapt de ordinul evidenței de discursivitatea, retorismul, abstracțiunea unei părți a poeziei antume eminesciene (p. 102). Cine a hotărît această despărțire și cît de serioasă este ea? *Neptunia—Plutonia* nu constituie, iarăși, problema fundamentală a poeziei lui Eminescu, cum crede M. Ungheanu, din pricină că lingă neptunism, plutonism există și alte fețe ale spiritului eminescian cu o rază de întindere tot atît de mare. G. Călinescu punea lingă neptunismul lui Eminescu vocația uranică și borealică. Indiscutabil este, apoi, *serafismul* eminescian, vocația pentru universurile translucide, diafane, evidentă chiar și în

poemele noroase din tinerețe. Neîncrezător în alte cazuri și hotărât să-și confrunte pînă la capăt ideile, M. Ungheanu se predă, aici, prea ușor formulelor solemne și pline de farmec.

Interesul criticului pentru dezbateră ideologică se vede și în cărțile ulterioare. În *Pădurea de simboluri* (1973) deschide dosarul criticii (Hasdeu, Maiorescu, G. Ibrăileanu, Lovinescu, Perpessicius, G. Călinescu, N. Iorga) și pune opera unor scriitori cu o circulație largă (I. L. Caragiale, Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu) într-o perspectivă nouă de discuție, fiind totdeauna în contradicție cu cineva sau ceva, de regulă o prejudecată de ultimă oră. Ca să poată scrie, criticul are nevoie de o idee de care să se delimiteze, altfel soarta articolului este în primejdie. Opera în sine nu-l inspiră, contemplația senină, îndelungă, laborioasă nu-l ispitește, spiritul critic, ca să se manifeste, trebuie să fie stimulat de alcoolul polemicii. Și cum literatura este prin excelență domeniul problemelor controversate, este de la sine înțeles că M. Ungheanu nu duce lipsă de subiecte. El află cu ușurință o temă pe care s-o îmbrățișeze după ce în prealabil și-a procurat alta pe care s-o respingă. În cărțile mai vechi polemismul său structural viza sociologismul vulgar în critica literară, în *Arhipelag de semne* (1975) opoziția se manifestă față de proza lipsită de viață, uscat eseistică și, bineînțeles, față de critica estetizantă, „fandosită”, ineficace și chiar primejdioasă prin complexul pe care îl trăiește (complexul fineții) și prea marea ei disponibilitate. M. Ungheanu vrea și practică o critică a adevărului și pentru adevăr în literatură, o critică de conținut, strict funcțională, indiferentă la expresie și chiar agasată de ideea de „stil”. Ori de cîte ori descoperă o preocupare în acest sens, spiritul lui intră în alertă. Cele mai multe obiecții privesc, în cronici, această latură a problemei, M. Ungheanu avînd obsesia artificialului, calofiliei. Nu-i plac „făcătorii de cuvinte” și, dacă ne uităm bine, vedem că preferințele lui literare merg spre scriitori „eretici” de tipul Ion Gheorghe, Gh. Pituț, Adrian Păunescu, elogiați pentru tendințele lor de a ieși „din rînd” și de a sparge normele limbajului literar. El însuși scrie așa cum gîndește literatura, mergînd direct la idee fără interes pentru simetria și fluiditatea frazei. Un stil, totuși, există și aici (un stil al urgenței, zice L. Raicu în *Structuri literare*), pentru că nu poate exista critică adevărată fără stil, cum nu poate exista idee fără expresie. Valoarea unei idei în critică are exact valoarea expresiei sale și invers. Cine n-are stil nu poate avea nici idei fertile, înțelegînd, evident, prin stil altceva decît propoziția superficial ornată,

metafora „frumoasă” și lesnicioasă. Literatura, inclusiv critica, este un limbaj, și existența ei începe să fie percepută odată cu existența unui limbaj specific.

Ce ne spune acest *Arhipelag de semne*, pentru ce militează el? Față de *Campanii*, preferințele lui M. Ungheanu, ca și obseșiile lui, nu s-au schimbat prea mult. În domeniul clasic punctele de referință sînt Sadoveanu, Ibrăileanu, Rebreanu, în literatura contemporană prozatori de felul lui Marin Preda și Geo Bogza, diferiți ca stil, uniți, totuși, în preocuparea pentru o literatură a faptelor de existență. Se observă de îndată că literatura pe care o caută și o recomandă criticul este aceea în care procentul de fapte, de adevăr, pe scurt, de autenticitate în înțelesul realist cel mai direct, este mai mare. Și cum o opțiune începe la el, totdeauna, printr-o negație, preferința pentru proza legată strîns de o realitate morală și socială este anticipată de semnalarea unei absențe: în romanul de azi se observă — zice el — „absența de mișcare, de fapte, absența poftelor de viață”. Opera durabilă este, în sensul teoriei lui Ibrăileanu, o operă plină de fapte și agitată de probleme. De existența ei se leagă, fatal, noțiunea de căutare, experiență și chiar de efort, criticul neavînd nici o stimă pentru construcțiile de cabinet. Oriunde deschidem cartea, dăm peste imagini ale escavării, plonjării, agresiunii (în planul observației) asupra realității. *Intrusul* de M. Preda îi pare, în acest sens, o carte „nesărbătorească”, literatura lui Bogza o expresie a „plonjonului cel mai lipsit de menajamente în cea mai dură dintre realitățile posibile”.

Întîia mișcare a spiritului critic în fața operei, după ce deschiderea polemică s-a produs, este să cîntărească gradul de adevăr, și adevărul, s-a văzut, este determinat prin raportare nu la altă operă (la literatură), ci la viață. Judecata critică va fi serios influențată de substanța cărții, de verosimilitatea premiselor. Scriitura nu intră în preocupările criticului decît ca punct de referință prin negație. Un prozator bun este un prozator care nu-și lustruiește frazele. N. Breban este unul, lipsa de stil în înțeles obișnuit este un indiciu de seriozitate: „n-are nimic din fastul policrom al frazelor căutate”. Poezia lui A. Păunescu este analizată prin opoziție față de poezia muzicală, caligrafă. Este de închipuit cu cîtă satisfacție scrie criticul: „nu un poet al cuvintelor este...”, propoziție ce merită a fi, desigur, discutată, căci poezia se face totuși cu cuvinte și din cuvinte, iar, în cazul poeziei lui Adrian Păunescu, am putea spune că ea nu duce lipsă de cuvinte. Dimpotrivă, există la el o mare lăcomie de vorbe, o voracitate care cere serioase sacrificii lexicale...

Văzînd criteriile, să vedem analiza critică. Cîteva articole se ocupă din nou de proza lui Marin Preda, între ele o bună analiză a unui personaj secundar (Țugurlan) și alta, notabilă, despre eros și psihologia feminității. Nu cunoșteam acest studiu și am rămas satisfăcut de concluziile lui privitoare la originalitatea scriitorului pe acest plan. Interesant este și portretul lui Ion Gheorghe, mai puțin ideea că ar fi un discipol, împreună cu Nichita Stănescu, al lui Ion Barbu. Nouă este și perspectiva de discuție din capitolul rezervat lui Adrian Păunescu: „bacovianismul“. Autorul *Istoriei unei secunde* ar fi dar, tematic, un poet de factură bacoviană. La prima vedere, filiația este mai degrabă macedon-skiană, dar criticul propune altă pistă și demonstrația nu este fără interes. Sînt și alte articole (despre D.R. Popescu, Radu Coșagu, G. Călinescu, Vladimir Streinu) unde critica aspră și incisivă a lui M. Ungheanu avansează puncte de vedere fertile. Sînt, fatal, și altele care pot fi contestate. Nu cred, de pildă, că *Sfîrșit bahic* este un roman „în mare parte [...] reușit“, cred, dimpotrivă, că este un roman în mare parte ratat. N-aș putea, apoi, susține ideea că acțiunea critică a lui E. Lovinescu trece prin aceea a lui G. Ibrăileanu (p. 279) și, în genere, n-aș putea subscrie la comentariile pe care M. Ungheanu le face în marginea polemicii E. Lovinescu — G. Ibrăileanu (p. 281 și urm.). Curios, în *Campanii* M. Ungheanu avea o atitudine mai senină, oricum mai obiectivă, în aceeași chestiune. Redeschizînd problema, el reia fără examen critic vechea prejudecată despre calofilia lui E. Lovinescu. E. Lovinescu ar avea stil de n-ar avea idei, în timp ce Ibrăileanu, nefiînd un stilist, este un om de idei. Dichotomia aceasta, pusă în circulație mai demult, este falsă și nedreptățește în egală măsură și pe Lovinescu și pe G. Ibrăileanu. Cum am discutat chestiunea în altă parte, inutil să insist. Surprinzător este doar faptul că subiectul acestei polemici este periodic deschis în revistele noastre și aproape totdeauna dezbaterea ia forme partizane. Am citit mai demult un articol care, îmbrățișînd cauza criticii lovinesciene, insulta pe G. Ibrăileanu. Am citit, evident, și altele (chiar mai numeroase), care procedau invers, prelungind artificial o polemică închisă (pe acest plan afectiv-biografic) acum 50 de ani.

M. Ungheanu scrie mai des despre proză și adeseori coboară acolo unde alți critici refuză dintr-un motiv sau altul să coboare: în subsolurile literaturii, făcînd, astfel, o salutară operație de salubritate critică. Operația nu-l satisface, totuși, și într-un articol

(*Despre purici*), trage enervat de urechi pe criticii care ocolesc suburbiile literaturii. Nu ezită să-i numească fandosiți, conformiști, „juni-primi“ ai criticii, transformînd articolul în pamflet. Iritarea lui este, în fond, îndreptățită, dar ideea unei critici a periferiilor ascunde un mare risc. Riscul întii, ca operația să nu fie făcută sistematic, riscul, apoi, ca criticul-sanitar, ocupat să depisteze mereu cărțile proaste, să nu mai ajungă să scrie niciodată despre cărțile cu adevărat bune (cărțile de la etaj). Maiorescu, chemat în sprijinul acestei acțiuni prospectoare, n-a scris totuși numai despre V.A. Ureche și Marian din Ploiești. A scris un articol, e drept memorabil, și s-a preocupat, apoi, de scriitorii mari ai epocii. Vreau să spun că, în condițiile unei producții literare abundente, semnalarea cărților bune este poate o operație mai importantă în critică decît vinarea cărților proaste.

În noul val al „criticii” (Valeriu Cristea, C. Stănescu, M. Ungheanu, Ion Pop, Z. Sângiorzan, Magdalena Popescu, Liviu Petrescu, Mircea Iorgulescu, Al. Călinescu, Laurențiu Ulici etc., etc.), Mircea Martin își are locul și chiar stilul lui: acela al unui glosator fin pe marginea cărților, în genere, bune. Ambiția lui e nu de a impune, ci de a consolida o operă, după ce alții luptaseră pentru recunoașterea ei. E în această intenție un principiu sau o comoditate intelectuală? Critica se identifică, în înțelegerea multora, cu plăcerea de a risca o opinie. Cine dă certificat de talent unui tânăr necunoscut riscă enorm și dacă de două-trei ori se admite a te înșela, după zece previziuni false numele criticului ghicitor e serios compromis. Mircea Martin nu are, după cât se pare, gustul pentru risc, opțiunile lui critice merg spre nume intrate, în genere, în conștiința vieții literare. Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Adrian Păunescu, Nicolae Breban, Fănuș Neagu nu sînt niște necunoscuți, și a le recunoaște, acum, talentul pare un act tardiv și inutil. Mircea Martin a înțeles că alți critici, înaintea lui, au avut această șansă de a fi scutierii unor talente în clipa, gravă și indecisă, a debutului, și-și rezervă pentru sine un alt rol, nu lipsit nici acesta de primejdii. Opțiunea în critică înseamnă, în fapt, o rejustificare estetică a operei, și aceasta nu e o bătălie dinainte câștigată. Cu ce anume pornește tânărul critic în această aventură? Nu trebuie luat, cred, în serios, *Avertismentul* pus în fruntea volumului, cu formule prea generale și orgolios oraculare: „nu înțeleg actul critic altfel decît ca participare, ca experiență” [...] „ținuta oricărei exegeze trebuie să fie aceea de a întîlni conștiința unei opere (nu pe aceea a autorului) și de a-i reda (sau atribui) o coerență semnificativă” [...] „programul critic trebuie căutat în chiar materia volumului” etc. Nici chiar parafraza lui Lovinescu nu e la locul ei, aici, într-un volum de debut, la începutul, adică, unei „experiențe” (spre a-i împrumuta termenul) ce poate fi lungă



și fecundă. Lovinescu a scris celebra frază („sint critic, nimic mai mult, dar nici mai puțin decât atât“) spre sfârșitul carierei lui, după patruzeci de ani de critică, ceea ce va să zică patruzeci de ani de luptă pentru a apăra demnitatea și noblețea unei profesii contestate la noi cu o violență rar întâlnită. După ce o viață întreagă scrisese despre cărți și publicase aproape o sută de volume, Lovinescu se găsea încă în situația de a justifica legitimitatea criticii literare. La un tînăr ce urcă prima treaptă critică cu un pas ferm și cu o umoare atît de bună, fraza aceasta clădită pe un scepticism fundamental și justificată de o experiență, cu adevărat tragică, e nepotrivită.

În contact cu opera literară, stilul critic se simplifică, fără a pierde din solemnitate. E în permanență, în cronicile lui Mircea Martin, o plutire pe sus, o voință sistematică de a nu se supune obiectului cărții și de a nu intra în măruntaiele ei. Criticul vrea să surprindă *semnificația, semnul, viziunea, condiția, conștiința operei* (sînt formulele cele mai des întîlnite), pentru a le fixa într-o critică densă, bine construită, fără exces de explicații. Această privire de sus aruncată operei impune o concentrare a impresiilor critice și o supraveghere permanentă a emoției, la lectură. Criticul se entuziasmează cu măsură și respinge cu gentilețe. În acest spirit de distinsă cordialitate sînt scrise cronicile despre Marin Sorescu, Adrian Păunescu, Ana Blandiana, Nicolae Breban, Dumitru Țepeneag, Gheorghe Pituț — cele care traduc, după opinia mea, mai fidel intențiile și posibilitățile acestui tînăr critic de indiscutabilă vocație. În Marin Sorescu, Mircea Martin vede un cinic al poeziei și întreaga cronică e construită pe ideea că autorul *Tinereții lui Don Quijote* face poezie din însăși negația poeziei. E fină și observația că autorul mitizează în măsura în care demitizează și, în genere, la el și la alții, apare un mit al demitizării, un cult, adică, al lucidității și ironiei ce răstoarnă, în final, termenii ecuației. Descripția acestui mecanism e bine făcută și criticul nu ezită a numi, în termenii cordiali de care am vorbit, primejdia unui manierism poetic ieșit din lupta împotriva tuturor formelor de manierism în poezie. Observația că la Ioan Alexandru e o spaimă și, în aceeași măsură, o atracție față de degradarea materiei este, iarăși, subtilă și cronică explică implicațiile lirice mai adînci ale acestei duplicități. Versurile lui Pituț sînt numite niște „inscripții pe coaja de arbori“, poeziei lui Adrian Păunescu i se descoperă o „fibră hugoliană“, ceea ce este adevărat, ca și remarca — devenită axul demonstrației critice — că

la N. Breban caracterele sînt într-o contradicție paradoxală cu destinul lor, de unde eșecul, tragismul lor implacabil.

Comentariul critic e, în genere, în *Generație și creație* unitar și are o desfășurare normală, fără ezitări prea mari în fața operei. În câteva cazuri, o șovăială totuși există, dar aceasta mi se pare că e dată, în primul rînd, de limbajul cam abstract al cronicii. Comentariul la *11 elegii* de Nichita Stănescu nu explică în nici un fel o operă și așa dificilă. Glosînd-o, criticul îi încifrează și mai mult simbolurile. Ce este „organul conștiinței mitice” și cît de edificatoare este explicația că la Nichita Stănescu suferința abstractă e produsă de „dificultatea organică de cristalizare într-un mod anumit al existenței sau al cunoașterii”?! Tot atît de hieratică e și cealaltă cronică, la *Oul și sfera*. Aș reproșa, în chipul cel mai cordial, acestui inteligent și talentat critic, o prea mare iubire de formule oraculare, o voluptate de a pune frazelor grele armuri. Însă criticul e uneori nevoit să lupte ca simplu infanterist și în acest caz armura îl împiedică să se miște. „Ilimitarea vizionară”, cuvintele ce gîndesc singure, „plîsul increatului”, moartea ca „predestinare în increat” etc. sînt niște formule goale atîta vreme cît textul critic nu le dă un înțeles precis. Cronică la Edgar Papu (*Călătoriile Renașterii...*) este complezentă. Se vede limpede obligația amicală de a recenza. Spiritul critic se strecoară printre fraze amabile.

*Generație și creație* reprezintă — cu un cuvînt — un debut remarcabil în critică. Mircea Martin are toate șansele să participe la bătăliile ei viitoare.

## POSTFAȚĂ LA EDIȚIA A II-A

Cartea de față apare cu un număr sporit de pagini față de prima ediție (1974). Sînt autori noi (Miron Radu Paraschivescu, Mihai Beniuc, Emil Botta) și capitole în întregime sau parțial reformulate. Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Al. Ivasiuc etc., care erau prezentați în prima ediție prin analize parțiale, intră acum, după o lectură nouă, cu întreaga lor operă. Se înțelege că, fiind vorba, în esență, de scriitori în plină forță de creație, analiza critică rămîne deschisă. Oricînd este posibil ca interpretarea să fie reluată, completată, contrazisă. Sînt scriitori care au dat opera lor capitală la sfîrșitul vieții, sînt alții care n-au trecut peste pragul estetic al debutului. Un destin artistic nu este încheiat decît în clipa în care condeiul lui se stinge pe hîrtie. Toate ierarhiile privitoare la literatura contemporană sînt, de aceea, provizorii. Unele au șansa să reziste, altele pot fi contrazise de fenomenul literar ulterior.

Ideea de împărțire, compartimentare naște, de regulă, o mare iritare. Un creator nu vrea să împartă aceeași lojă a spiritului cu altul și, puși laolaltă, creatorii protestează avînd sentimentul că nota diferențială a talentului a fost sacrificată. Însă orice grupare este convențională, subiectivă, discutabilă, și un scriitor n-ar trebui să se supere pentru astfel de amănunte. Esențiale sînt, în cărți de acest fel, judecata critică și justificarea analitică a judecății. Metoda de analiză depinde, într-o oarecare măsură, de natura obiectului (opera). Deschiderea spre *tematism* este îndreptățită în în cazul poeziei, unde poziția spiritului creator față de lucruri se observă mai bine. În alte cazuri, portretul

spiritual și ceea ce critica nouă numește *figura spiritului* sînt cerute de biografia intelectuală a creatorului și de configurația interioară a operei. Un fapt trebuie însă subliniat: fiind vorba de scriitori în viață, neomologați totdeauna de marele public, critica nu poate face abstracție de îndatoririle ei estetice generale. O privire globală, totalizantă, o asumare și o ierarhizare a operei constituie o operație critică iminentă. Nu putem trece la semiotică sau psihocritică atîta vreme cît o carte nu este, întii, acceptată din punct de vedere estetic. Sau se poate, în chip experimental, dar în afara unui sistem de valori și în afara oricărui interes pentru substanța interioară a operei: *categorii, straturi, nivele*, pe care critica fenomenului literar actual nu le poate ignora. Critica literară poate lua însă sugestii de peste tot, *demersul* său se poate îmbogăți din contactul cu metodele noi. Există mai multe căi de acces spre opera literară și criticul are libertatea să aleagă pe aceea pe care o găsește cea mai potrivită.

*Scriitori români de azi*, I, prezintă un număr de autori și opere contemporane, grupate, pe cît posibil, după tipul de sensibilitate. Unii au văzut în această carte (la prima ediție) o istorie a literaturii contemporane și au comentat, într-un chip cam dramatic, absențele din sumar. De ce *x* și nu *z*, de ce *n* și nu *m*?! Examinarea atentă a *golurilor* i-a împiedicat să mai observe formele deja existente. Puține comentarii critice au judecat substanța cărții, cele mai multe s-au limitat la chestiuni de procedură. Cîțiva vor fi, probabil, în continuare nemulțumiți că *este* Nichita Stănescu și *nu este* Leonid Dimov, că acord treizeci de pagini lui Mihai Beniuc și nici o pagină lui Vladimir Streinu, critic contemporan eminent. Sînt nevoit să repet că *Scriitori români de azi*, I, face parte dintr-o serie și, după ce, între timp, a apărut volumul al II-lea (1976), autorul are în vedere și al treilea volum, unde va fi vorba, între alții, și de Vladimir Streinu, Leonid Dimov, Ov. S. Crohmălniceanu, Gellu Naum, Titus Popovici, Mircea Zăciu, Ion Negoitescu, Cezar Ivănescu, Sorin Titel, Ion Băieșu, Mircea Dinescu și, cu precădere, de noile promoții de scriitori. O *istorie* a literaturii cu 1200 de personaje (cît însumează, actualmente, Uniunea Scriitorilor) nu se face bătînd din palme. Criticul

de azi trebuie să citească 80 de volume publicate de un autor-ca să scrie câteva pagini. Dacă, pentru întreg secolul al XIX-lea, un critic trebuie să consulte un număr, să zicem, de 100 volume de poezie notabile, criticul literaturii actuale citește, în medie, 20—25 cărți scrise de un singur autor. Lectura operei lui M. Beniuc (circa 70 volume) îi ia câteva luni. Sînt prozatori care figurează în catalogul Bibliotecii Academiei cu 30—40 de titluri, un titlu însemnînd, uneori, 400 pagini. Asta dacă ne referim la trecut. Între timp, apar, anual, 1300 cărți. Autorii nu stau degeaba, sînt poeți care publică în fiecare an cîte un volum de versuri, uneori chiar mai multe... Cu această perspectivă în față, calendarul criticului român este pentru o sută de ani înainte completat...

*Scriitori români de azi* nu constituie, așadar, o *istorie a literaturii române contemporane*, dar autorul nu-și ascunde gîndul că are o intenție în acest sens, și volumele publicate fac parte dintr-un proiect mai general. S-a ridicat problema, la prima ediție, pentru ce anticipăm analizele prin formule atît de generale (*evoluția poeziei, evoluția prozei, evoluția criticii*) și, mai ales, pentru ce lipsesc din volum capitolele introductive, acelea care arată evoluția generală a literaturii după cel de al II-lea război mondial. Răspunsul este următorul: cînd lucrarea va atinge punctul ei final și toate operele vor fi analizate, voi putea scrie și *introducerile* respective. Pînă atunci ofer cititorilor interesați de literatura actuală un număr de analize globale și analize fragmentare puse într-o cronologie critică personală. Unele texte sînt mai vechi și, dacă ar fi avut timpul necesar, autorul le-ar fi înlocuit cu altele care ar fi exprimat poate mai limpede punctul lui de vedere actual.

S-a reproșat, apoi, volumului *Scriitori români de azi* că folosește un număr de cronici, articole apărute întîi în revistele literare. Autorul nu ascunde nici acest fapt: unele pagini din acest volum au fost scrise la apariția cărților. Ce ar trebui însă să ne preocupe nu este forma ci calitatea unui comentariu. Toți criticii literari au procedat astfel (E. Lovinescu, G. Călinescu în primul rînd), *sinteza* a ieșit la urmă, dintr-o armonizare a fragmentelor analitice. Putem schimba proporțiile,

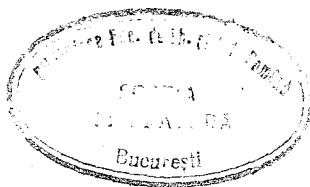
ordinea, dar nu văd cum am putea răsturna demonstrația critică în esența ei. O cronică literară poate spune esențialul despre o operă, mai bine și mai pe scurt decît o voluminoasă monografie.

N-am nici o îndoială: cîțiva confrăți, obsedați de marile sinteze, vor fi, în continuare, nemulțumiți de ediția de față. Parcă aud glasurile lor dramatice: *n-avem încă marea sinteză, pe cînd sinteza capitală!?*, unde se află acea perspectivă capabilă să întrezărească, vorba cuiva, „mișcarea instituțională a literaturii“?!

Ce pot să răspund? Aproape că îmi vine să mă resemnez și să las altora pasunea „esențializărilor obligatorii“, a „marilor îmbrățișări sintetice“, cedez altor spirite plăcerea de a găsi „factorul coagulant și sistematizant“ și de a medita în infinit la „metamorfoza creatoare“ și la „atitudinea (...) transfiguratoare“ a sintezei. Rostul meu în critică este, se pare, să rămîn un autor de fragmente analitice. Fie, accept această jertfă. Sînt gata să primesc și în viitor disprețul spiritelor obsedate de „viziunea sintetizatoare“, de „tendențe și intenționalități“ de „mișcare instituțională a literaturii“, de factorul „coagulant și sistematizant“, de studiile „referențiale“, „modelatoare“ și „transfiguratoare“.

Trebuie să optăm, nu putem avea toate bucuriile spiritului! Cel puțin, deocamdată!

E.S.



**CUPRINDE:**  
**EVOLUȚIA POIZIEI**

<b>I. Continuitate și ruptură. Poezia evenimentului</b>	
Zaharia Stancu .....	6
Miron Radu Paraschivescu .....	14
Eugen Jebeleanu .....	34
Mihai Beniuc .....	43
Emil Botta, .....	78
<b>II. Momentul '45—'46. Poezia boemei. Exotism și ironie. Poetica apoeticului. Desacralizarea poemului. Prelungiri ale suprarrealismului. Resurecția baladei</b>	
Dimitrie Stelaru .....	89
Constant Tonegaru .....	101
Ion Caraion .....	110
Geo Dumitrescu .....	121
Radu Stanca .....	136
Ștefan Augustin Doinaș .....	141
<b>III. Formele „satanismului“ modern</b>	
A.E. Baconsky .....	153
<b>IV. Buzduganul unei generații</b>	
N. Labiș .....	157
<b>V. Poezia poeziei. Criza de identitate. Un poet al transparenței</b>	
Nichita Stănescu .....	164
<b>VI. Conceptualizarea simbolurilor</b>	
Cezar Baltag .....	189
<b>VII. Poezia socială și cosmică. Expresionism țărănesc</b>	
Ion Gheorghe .....	216
Ioan Alexandru .....	226

Gheorghe Pituț .....	234
George Alboiu .....	240
<b>VIII. Poezia politică. Un spirit macedonskian</b>	
Adrian Păunescu .....	244
<b>IX. Ironiști și fanteziști</b>	
Marin Sorescu .....	269
Mircea Ivănescu .....	314
Emil Brumaru .....	322
Mihai Ursachi .....	328
<b>X. Lirica feminină. Spiritualizarea emoției</b>	
Ana Blandiana .....	331
Constanța Buzea .....	341
<b>XI. Alți poeți</b> .....	353

#### EVOLUȚIA PROZEI

<b>I. Proza poetică</b>	
Geo Bogza .....	362
Zaharia Stancu .....	369
<b>II. Realismul psihologic</b>	
Marin Preda .....	398
<b>III. Proza de analiză</b>	
Nicolae Breban .....	466
Augustin Buzura .....	485
<b>IV. Eseul romanesc</b>	
Alexandru Ivăsiuc .....	501
Paul Georgescu .....	533
<b>V. Romanul pitoresc și baroc</b>	
Eugen Barbu .....	543
<b>VI. Realismul artistic Romanul mitic.</b>	
Fănuș Neagu .....	582
Ștefan Bănuțescu .....	598
D.R. Popescu .....	616
<b>VII. Proza fantastică</b>	
Emil Botta .....	630
A.E. Baconsky .....	634
Romulus Vulpescu .....	639
Iordan Chimet .....	643
<b>VIII. Comedia limbajului</b>	
Nicolae Velea .....	647



## EVOLUȚIA CRITICII LITERARE

### I. Precursori și modele

G. Călinescu .....	664
Șerban Cioculescu .....	690
Al. Philippide, un poet în lumea criticii	698

### II. Doi călănescieni

Al. Piru .....	704
Adrian Marino .....	714

### III. Critica nouă

Lucian Raicu .....	723
N. Manolescu .....	727
Valeriu Cristea .....	733
G. Dimisianu .....	739
M. Ungheanu .....	743
Mircea Martin .....	750
<i>Postfață la ediția a II-a</i> .....	753

VERIFICAT  
1987



Lector : MAGDALENA BEDROSIAN  
Tehnoredactor : CONSTANȚA VULCĂNESCU

Apărut 1978. Bun de tipar : 7.XII.1978.  
Tiraj : 25000 ex. Pîrtie : Scris 1 A 61x86/36.  
Format 16/32 cm. Colț cărț. 47,22. Colț tipar : 47,5.  
Pentru bibliotecari și mici 8R—95.

Comanda nr. 10472  
Comitetul Național de Știință și Tehnologie  
100000 București  
Republica Socialistă România



17  
Cambodia  
Paris  
Republic