

P. III

148

1969

Revistă

A

UNIUNII SCRITORILOR



INSTITUTUL NAȚIONAL DE
CERCETĂRI ȘI ÎNCALZIRE
DIN 1970
BUCUREȘTI

ORIZONT

178

ORIZONT

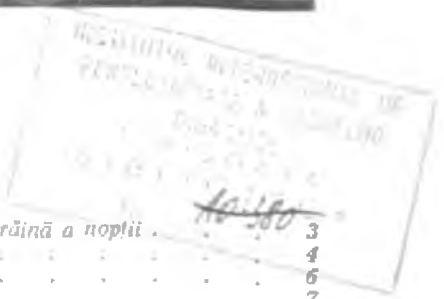
REVISTĂ A UNIUNII SCRITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA

TIMIȘOARA, aprilie 1969

Anul XX nr. 4 (180)

CUPRINSUL

ANGHEL DUMBRĂVEANU : In apele mari ale lumii, Fața străină a nopții	3
PAVEL BELLU : Salvarea Eurydicei, Cărarea	4
DUMITRU ȚEPENEAG : Fuga	6
VERONICA PORUMBACU : Nici ele	7
PETRE STOICA : După trecerea ploii, Vedeti, Dar singele fiintelor	7
EUGEN SIMION : „Comedia erorilor” critice (I)	9
N. D. PARVU : Clopote, A noastră rămii	16
DAMIAN ȚRECHIE : Popstea firului, Intr-o seară inima, Risipitorul	17
T. L. B. : Virgii Brou	19
VIRGIL BIROU : Moment de nedee pe Semenici	20
DIM. RACHICI : Ceas memorat, Corăbii, Dincolo de limite, Sentimentul caselor	23
GEORGE SURU : Chemarea, Elegie, Orase	24
CORNEL VESELAU : Violeta	25
MARIA IVAN : Proaste obiceiuri	26
LEONID DIMOV : Incrămenire, Cerber	32
LUCIAN BURERIU : Supraviețuire, Aminarea plajonului	33
IV. MUNTEANU : Pământul fierbinte, Cîntec	34
ANA MARIA POTOCEANU : Ruga, Cînd sînt cîteodată, Nedumerire	35
ION ROVINA : Afrodita ateargă printre fluturi, Fluvial luminii, Urne	36
ANDREI A. LILLIN : Semnificațiile unei cariere literare	38
SLAVKO ALMAJAN : Arborele magic, Vară sanguină, Piatra și apa	43
FELICIA MARINA : Ca iarba timidă, Pasăre, Cei ce plîng pe umerii nopții	49



ORIENTĂRI

AL. CLAUDIAN : Patnăsiarism și naturalism : momente literare și sociale	51
---	----

CRONICA LITERARA

NICOLAE ȚIRIOI : Alexandru Jebeleanu : „Divagații și simetrii”	61
CORNEL UNGUREANU : Anghel Dumbrăveanu : „Oase de corăbii”	61
TRAIAN LIVIU BIRAESCU : Dostoievski și Kafka în exegeza românească	66

PROFILURI LITERARE

NICOLAE CIOBANU : Nicolae Breban : Opțiunea pentru caracterologia neo-clasică în roman	70
--	----

ISTORIE LITERARA-DOCUMENTE

Dr. AUREL COSMA : Realismul în pictura bândșeană înainte de Unire	74
---	----



ARTA

N. T. IANCU : „Strigătul” și „Aventura” — ipostaze ale nestatorniciei sentimentelor 79

CĂRȚI-REVISTE

ALEXANDRA INDRIEȘ : Edgar Papu : „Evoluția și formele genului liric”	83
TUDOR VILCEANU : Ileana Roman : „Nașterea zeiței”	85
G. DRUMUR : Andrei Ciurunga : „Decastihuri”	87
NICOLAE FLORESCU : Constantin Abălușă : „Piatra”	88
GH. JURMA : Folclor literar	89

ORIZONT EXTERN

A. și G. L. : *Romancierul și criticul literar Örley Istvan, Leos Janacek et Musika Europea, Reclams Romanführer, Yehudi Menuhin la Conservatorul din Paris* . 90

MINIATURI CRITICE

OCTAVIAN METEA : Trei studii de istorie privind Banatul	93
AKDAL : Intilniri cu cititorii	94
A. D. : Critică și poezie în „Tribuna”	94
E. A. : Scriitorii în jașa bibliotecii	94
ION VELICAN : Cariatide	95
S. D. : Un precursor bănățean al realismului în pictură	95
ION NEGRU : Expoziția de pictură modernă americană	96

COMITETUL DE REDACȚIE

REDACTOR ȘEF : AL. JEBELEANU

RED. ȘEF ADI. : ANGHEL DUMBRĂVEANU

NICOLAE CIOBANU, ANDREI A. LILLIN, SORIN TITEL, DAMIAN URECHE

IN APELE MARI ALE LUMII

*U*nde se duse liniștea mea și unde plecară
Zilele calme de toamnă? Tocmai acum
Cînd nervii intră-n reflux și ploile lungi
Îmi bat obsedant toată noaptea în geam.
Și e o foame de soare în singele meu,
Și-o sete de nemărginire, și-un dor
De zbor nesfîrșit. Și e ceva neluștesc
În această nebună-ndoială, și mările cad
Cu metalice valuri în tîmplele mele fierbinți.
Cineva mă caută-n somn cu vorbe halucinante,
Cineva-mi strecoară spaima și țipă:u-n gânduri
Și trupul femeii se trezește ars de-ntrebări,
Și golul se umple frenetic de strigăte albe,
Și cresc luceferi noi în apele mari ale lumii...

FAȚA STRĂINĂ A NOPTII

*C*u trenul de seară vom pleca prin liniștea albă
Și nu va fi nimeni cu noi, nici îndoiala.
Numai vîntul prin spații confuze, oarbele vînturi
Și măștile anilor rămase în urnă prin defilee,
Numai plînsul palmelor mele, căutările lor
Prin ceața de ieri, numai țipătul lor de lumină
Cînd îți regăsesc spaimetele trupului așezat.
Și gîtul de pasăre întors în mirări,
Și pulpele răsărind în neștre din teamă
Și din mirodii de sud, și drumul fără sfîrșit
Prin Carpații răsăriteni. Cîrînd vom ajunge
La marea pustie unde nu ne așteaptă nimic
Din tot ce ochii noștri văzură prin neguri.
Numai zbaterea goală a apei, deruta,
Pămîntul fără corăbii, numai metalicul ritm
Al nepăsării. Dar toate acestea le spune-n delir
Fața străină a nopții. Cînd miezul amar
Al sărutului tău mă restituie cu descîntece soarelui,
Cînd atingerea șoldului tău mă amețește de moarte
Cu sunetul unui timp spre care vin de la-nceputuri.

SALVAREA EURYDICEI

Nefiresc de albastru e seninul
pe care se sprijină solemn
chiparoșii umbratici...
În maluri roșit
bat ape verzi.
Roata soarelui aleargă
pe poteci galbene.
Numai inima mea stă încă pironită
sub vedenia preotesei șerpilor
care mi te atrase
în spre Hecată.

Mergeai halucinată
pe o funie de mătase
și lună.
Hiroa bătrână
descinta în tângiri
scirbavnice oase
și albi trandafiri —
chitând prin neagră magie
să te atragă, să te reșie
în cercul bachantelor despletite.

Ah, cum și-a boit fața
în vinăt venin
cînd am zvonit
din pădurea somnoroasă
de măslin, ivindu-mă în roata
vrăjilor ei!
Cu călcitul, dintr-o lovitură
— în peisajul straniu, lunatic —
t-am risipit drăceștile zemuri
peste jăratele.
Demonica și-a clripit buzele
a injurătură.
Dar a micăt-o bolovanul
pumnului meu:
„Nici o vorbă, tirtură!”

Destrăbălătele-i soațe s-au aciuit
între tufe, livide,
Credeau că, în neagra-mi furie,
poate le-oi ucide
poate brațele cu șerpi
de vii am să le zmulg...

Te-am ridicat pe tine doar,
palidă ca un amurg
și-am pornit cu pași sprinteni
cătred sălaşul meu...
(Alături îl simțeam foșnind
atît de limpede, pe zeu!)

Pe două părți ale aceleiași cărări
flancată de mari duhuri verzi,
urcăm spre soare.

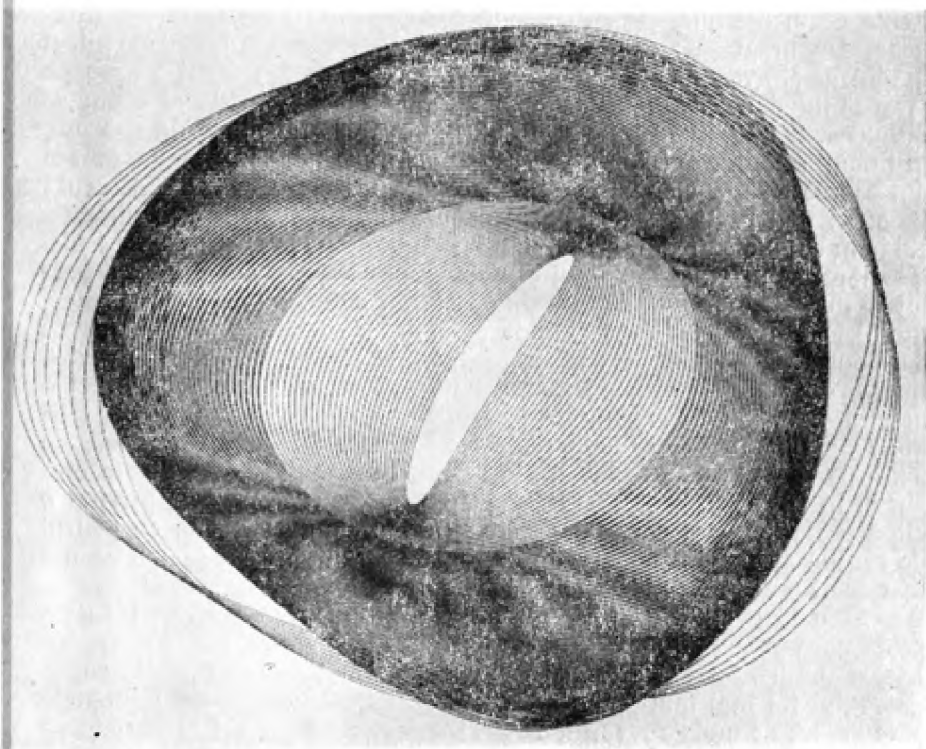
Citeodată, ne împreună-n mâinile
ca două liane.

Citeodată, își cuprind umerii
ca pe doi trandafiri.

Și mergem așa — invidiați
de duhul roșu al zmeurii,
adulmecăți de jivini pădurețe
și îngăduiți de cîntecele
caligrafiate pe azur...

Numai pașii tăi sună tineri
în necuprinsul împărăției verzi.

Și ei îmi par bătăta unei lire
cu care zeul — preschîmbat
într-o tulpină — ne farmecă
în drumul către ei...



ORIZONT

ZORAN RADOVIC: „DESEN”

Cînd m-am uitat în urmă era o cîmpie, un lac, alergasem mult ; nu se zărea nici un arbore, doar cerul, alt lac răsturnat, cenușiu ; uneori părea de sticlă verzuie dar numai porțiuni ca niște ferestre și, dincolo de ele, păsări subțiri, încremenite în zbor. Am alergat mult timp sau, mai bine zis, am lunecat, căci totul era lucios, ori poate așa mi se părea, acum cînd mă uitam înapoi. În depărtare, adică de unde venisem, zarea se zbîrcise ca o piele bătrînă, încrețită, atîrna. Acolo erau, desigur, orașe, oameni, cei pe care-i părăsisem. Se întuneca. Am urcat scărița primului vagon și cocoșindu-mă am intrat înăuntru. N-avea nici un rost, nu eram curajos, am făcut-o aproape fără să-mi dau seama. Alergasem atîta pe cîmpia pustie și acum se întuneca, era poate o rămășiță de deprindere : să intru sub un acoperiș în timpul nopții. Pe urmă, cînd am stat să mă gîndesc mai bine, mi-am dat seama că n-a fos o întîmplare ; cît era cîmpia de largă, cît cerul ! — și să dau peste vagoanele astea părăsite, ca niște jucării stricate, chiar în calea mea, să mă opresc din goana minunată, și așa, fără nici o ezitare, să pătrund într-unul din ele ca oricare călător, întîrziat, grăbit să nu piardă trenul, să nu rămînă singur sub ochii cerului, noaptea, înecat în întuneric. Teamă stupidă de care nu scăpasem, aveam nevoie de ziduri, atîta vreme închis, sufocat între ziduri, acum mi-era frică liber. Tăcerea cîmpiei și luciul, nici un arbore, nici un iepure, nici o movilă și mereu frica asta că de fapt visez și am să mă trezesc ! Și atunci s-au ivit, verzi, cu perdele înflorate la ferestre, vagoanele de lemn pe roți mari de cauciuc, ale unui circ ambulant. Așa le-am crezut și în loc să le ocolesc, iată-mă pe scărița unuia din ele privind o clipă peste umăr și aproape fericit atingînd clanța galbenă cu pistrui de rugină și atît de concretă. Abia mai îrziu mi-am dat seama că n-a fost decît o capcană.

Stau la geamul murdar al vagonului și privesc cîmpul lucios peste care o dată lunecasem destins. Cerul nu mai are ferestre cu păsări subțiri, încremenite în zbor, ori nu le mai pot cu zări din cauza geamului tot mai murdar. Și nu sînt decît geamurile astea îndreptate spre orașul de unde am fugit. În partea cealaltă e un zid gros acoperit de oglinzi.

VERONICA PORUMBACU

NICI ELE

Să-l-acum
se-ntîmplă să mă mai cufund
citeodată
cu ochii deschiși în mare,
să cobor printre scoici,
împlorîndu-le să-mi divulge secretul
îmîștii lor.
Dar scoicile păstrează tăcerea, ermetic,
și numai bulele de aer din jurul cuvintelor
tulbură apa.
Alteori,
rătăcesc în căutarea epavelor:
cîteva metalice oase, din care
încerc să refac o navă.
Nicăieri o fosforescență.
Tirziu,
cînd revin filavă pe plajă,
stelele mă privesc ștergîndu-mi trupul în tremur.
Stelele, silabe de foc dintr-un grai încă nedescifrat,
emis undeva, în eter.
Nici ele nu îmi divulgă taina.

PETRE STOICA

DUPĂ TRECEREA PLOII

După trecerea ploii devenim profeți și spunem în cor
vom avea mai multă glucoză mai multe urzici
pătratele vor fi mai pătrate și evlavioasele degete
vor fi mai violete cînd țin condeiul și scriu
despre dragoste întotdeauna după trecerea ploii
ne simțim mai suavi mai umani mai frumoși
niciodată nu sintem indiferenți ca peștele japonez
claustrat în fumuriul acvariu după trecerea ploii
devenim cu toții profeți și avem o încredere oarbă
în bărbile piticilor de gips din grădina părinților
în rest medităm

VEDEȚI

*V*edeți v-am spus casa mea e veșnic pustie
pereții ei sînt hirtia văzduhului sterp cheia porții
diavolul o ține ascunsă sub aripă în cămășile mele
am numai semințe de cîneșă pentru sticlele vedeți
ceasornicul lunii îmi arată un timp care-i orb
ocoliți-mi deci casa fumul ei vă acrește virtutea
vîntul din preajmă vă mănîncă urechile blinde
și limba v-o acoperă cu nisip ca să nu mai vorbiți
despre viitorul bitlanilor priviți în casa mea părăsită
am o chitară dar cine mai are timp să-i asculte
geamătul oaselor vedeți

DAR SINGELE FÎNTÎNILOR

*S*ăbii și aripi uscate ba! noaptea în geam
sau cad în grădina nucile negre
nu știu treziți strămoșii coboară
din portretele ovale pline de plumb
și caută în sertare și găsesc numai somn
prin țării plutesc zeppeline cu păsări ciumate
un înger mă atinge cu mina și poate
sînt frunza lăcrimînd în visul cuiwa nu știu
dar singele fîntînilor încheagă încet
oglanda de ieri

ORIZONT

RADISLAV TRKULJA : „DESEN”



„COMEDIA ERORILOR“ CRITICE (I)

■ EUGEN SIMION

Conștiința unei literaturi fiind **critică**, e firesc ca o istorie a literaturii contemporane să înceapă cu studiul **criticii**, sau mai bine zis al **criticilor**, pentru că nu există propriu zis **Critică**, ci numai critici. Cunoșcându-l, cunoaștem mai bine mișcarea de idei, conștiința estetică a epocii, direcțiile ei literare, foarte dificil de reconstituit altfel, numai din opere. Ideologia, conceptul estetic etc. pot fi comune, se pot fixa într-o formulă mai generală, operele sînt totdeauna individuale, ireductibile. Critica arată, deci, în chip mai direct temperatura spirituală a unei literaturi și orice studiu mai amănunțit trebuie să pornească de aici. Acesta e, oricum, punctul de vedere al lui Lovinescu. După **ideologie**, el se ocupă de **evoluția criticii literare**, adică de critici, grupați în cîinci capitole: **critica sămănătoristă, critica poporanistă, critica estetică, critica simbolistă, critica nouă**. Aceasta în 1926. Peste zece ani, cînd citește încăodată literatura de după 1900, el adaugă la direcțiile de mai înainte încă două: **critica modernistă și critica tradiționalistă**, urmînd și aici pas cu pas mișcările ideologice. Rîndurile **criticii noi** se lărgesc, alături de Tudor Vianu, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, apar și Șerban Cioculescu, G. Călinescu, Vladimir Streinu, M. Sebastian etc. În timp ce Zarifopol și Blaga, puși în 1926 laolaltă cu criticii, sînt grupați acum (în compendiu) într-un subcapitol mai adecvat: **eseiști**, Camil Petrescu, trecut în 1926, la aceeași rubrică, dispăre în 1937, în schimb figurează nume noi de foiletoniști printre care acutul, incomodul Eugen Ionescu, alături de Lucian Boz, cu desăvîrșire uitat azi. Dintre **eseiștii generației ridicată** după 1930, nu e amintit decît Mircea Eliade.

Clasificarea **criticii** pornește, așadar, de la criteriul ideologiei. Iar atunci cînd ideologia lipsește (cazul mișcării „estetiste”, Lovinescu o inventează. Evoluția acestei discipline poate fi și altfel discutată, criticii pot fi grupați, din punctul de vedere, de pildă, al tipologiei. E cunoscută clasificarea făcută de Thibaudet, sînt și alte împărțiri ce țin seama de metodă. E. Lovinescu rămîne însă la criteriul ideologiei literare și nu-l putem aduce o vină pentru această preferință, deși ideologia, se știe, nu explică totdeauna substanța **criticii** iar în ce privește stilul, „metoda”, ideologia nu dă nici o indicație. Sînt moduri diferite de a gîndi și, nu mai vorbim, stiluri de a face **critică** în cadrele aceleiași ideologii. Și E. Lovinescu și M. Dragomirescu, chiar N. Iorga și Ilarie Chendi sînt, într-un chip sau altul, **Junimști**, dar cită deosebire între ei! Mai mult, M. Dragomirescu și E. Lovinescu sînt „maiorescieni”, formați cu **Criticele** în mină. În ce privește însă comentariul critic propriu zis diferența între ei e ca de la cer la pămînt. Vrem adică să spunem că ideologia are în **critică**, la fel ca și în literatură, valoarea unui punct de orientare: arată o direcție, o atitudine generală față de evoluția artei, eventual cîteva principii estetice, nu însă un sistem critic, un stil de a aborda opera literară. Acestea trebuie, atunci, altfel determinate.

Criteriul folosit de Lovinescu are însă avantajul că stabilește niște familii de spirite care gîndesc într-un mod cit de est comun cîteva noțiuni fundamentale de literatură. Și, intrucît aceste spirite au determinat și chiar reprezentat direcții în literatură, ele au și o valoare istorică. Față de o direcție critică, Lovinescu manifestă indeob-

ște o atitudine ce nu cunoaște nuanțări: o acceptă sau o respinge integral. În situația din urmă e critica sămănătoristă, critica poporanistă, critica estetică, critica simbolistă, adică în afară de critica nouă, întreaga critică română de după 1900. Face excepție, firește, în cadrul criticii estetice, critica lui E. Lovinescu, înregistrată numai printr-o amplă bibliografie. Atitudinea de negație se păstrează și în compendii din 1937, cu excepția, iarăși, a modernismului și a Criticii noi. E. Lovinescu e, sub acest aspect, în consens cu aproape toți criticii români, mai vechi și mai noi: nu acceptă decât propria familie spirituală (citește ideologică). N. Iorga respinge tot, critică și literatură, ce nu intră în vederile ideologiei sale. Tot așa procedase și Gherea, așa va judeca și M. Dragomirescu și G. Ibrăileanu. Chiar și criticii mai noi, neînscrși într-o formație ideologică, vor păstra această intoleranță față de vecinii de compartiment. G. Călinescu e tipic sub acest aspect. Cu excepția lui Maiorescu, a lui G. Ibrăileanu (acceptat integral), el respinge, sub o formă sau alta, generația de dinaintea sa, pe Lovinescu în primul rând. Aceasta e, se pare, psihologia criticului român. Mai mult chiar decât scriitorul, criticul se nutrește de tinăr cu iluzia singularizării. Cu timpul, orgoliul de a fi unicul judecător în literatură la forma unei negații sistematice a confrăților, pentru a trece, apoi, la înalțaiși, victime oarecum mai ușoare.

Există, în ce-l privește pe E. Lovinescu, oarecare motivație pentru acrimonia cu care judecă pe criticii din vremea sa. În cea mai mare parte aceștia reprezintă un principiu critic elementar, ei nu depășesc confuziile mai vechi ale criticii pre-estetice. Împotriva lor e nevoit să lupte, de la început, maiorescianul Lovinescu, spirit disocinator, mobil, modern. Atacînd principii, va lovi, fatal, și omul ce îl reprezintă. E cazul lui N. Iorga, față de care Lovinescu are o admirație plină de spaimă. Cea dintâi scriere a absolutului secției clasice de la Universitatea din București (o lucrare de specialitate) e dedicată, să nu uităm, lui N. Iorga și nu, cum s-ar fi convenit lui I. Evolceanu, profesorul de la-

tină. Ingratitudine, n-ai ce face, de școlar. Intrată în firea lucrurilor. Tinărul clasicist e atras de capriciosul, turbulentul istoric, dărîmător de idoli culturali și dedicația din 1904 arată o prețuire pe care, în principiu, criticul nu o va retrage niciodată, deși nu vor trece nici doi ani de la acest gest de afecțiune și tinărul intelectual, atins în corectitudinea lui literară, va lua altă atitudine, va schimba, cum se spune, foaia. De la acest punct, despărțirea e definitivă. O încercare de conciliere, în 1910, rămîne fără efect. Lovinescu nu va fi admis la Universitate, la Academie, nu va primi niciodată, o recunoaștere oficială și de această ostracizare nu e străin N. Iorga, cunoscut pentru idiosincraziile sale. E. Lovinescu se apără pe singurul teren accesibil lui: critica și va folosi unica armă demnă de un intelectual: opinia. Iși va manifesta, deci, dezacordul cu principiile literare ale temutului N. Iorga și va dovedi reaua lor aplicație critică. Mai ales aceasta din urmă e speculată și bilanțul pronosticurilor critice nu e deloc incurajător. Exemplele nu mai lasă nici o îndoielă că, în ce privește literatura modernă, gustul ilustrului cărturar cade mai totdeauna alături de valorile reale ale epocii. Știința perfidă a lui E. Lovinescu e de a găsi paginile cele mai nedrepte și a le oferi ca model de confuzie: poezia lui D. Anghel e condamnată pentru inactualitatea ei socială, în schimb N. Iorga e mulțumit de literatura doamnei Irina Lecca; proza lui Duiliu Zamfirescu e depreciață prin lipsa de afecțiune față de țărâtime (pagini „artificiale” etc.), în timp ce Vasile Pop ar ilustra „un mare talent de combinație în felul lui Edgar Poe”. Lovinescu vinează cu voluptate asemenea perle și, ca să fim drepti, ele nici nu sînt greu de aflat. Textele mișună de asemenea enorme confuzii accentuate după război, cînd N. Iorga, închis într-o ideologie, respinge, cu rare excepții (Lucian Blaga la debut), întreaga literatură mai nouă. Symbolismul îi pare o „șarlatanie”, o farsă, un mijloc de parvenire literară, tirguală unor indivizi căzuți în boala copiilor; într-un cuvînt: „săpun literar care nu curăță”, „literatură infamă, escrocherie literară (...),

literatură de Pantelimon".

Lovinescu, reproducind aceste enormități, nu uită că omul care le spune e un mare cărturar, o personalitate covârșitoare, un „director de sensibilitate națională”, tragic de confuz, de nedrept, dar, în același timp, de neajuns, magnific, în tot ceea ce întreprinde, chiar și în greșelile lui. În portretul pe care i-l face se simte, de aceea, un sentiment de înfricoșătoare admirație: „I-a fost dat, așadar, acestul om de o rară mobilitate spirituală și erudiție literară, de un mare talent oratoric, cu un suflet covârșit de misticism național și, deci, dornic de progresul neamului său în toate domeniile, pentru care a luctrat ca nimeni altul, i-a fost dat să se arate cu desăvârșire neînțelegător față de noua sensibilitate ce se pregătea, de sensibilitatea estetică, fără contingente etnice sau morale, ci de sine stătătoare; i-a fost dat, prin urmare, acestui director de sensibilitate națională, să devină, mai întâi prin acțiunea pozitivă a mișcării sămănătoriste, interesantă desigur și estetică, dar reacționară prin ideologie, și prin acțiunea sa negativă, de tribun iritat de profacerile vremii, — i-a fost dat, așadar, d-lui Iorga, puternic înzestrat și bine intenționat, să devină cel mai mare dușman al dezvoltării firești a literaturii neamului său.”¹⁾

Aflăm, în bogata literatură polemică a lui Lovinescu, și judecăți mai severe, dăm și de texte ce arată o mai categorică prețuire. Aprecierea de mai sus mi se pare însă cea mai constantă, aceea în care criticul spune tot, sincer și direct ceea ce crede despre marile său adversari. În *Pași pe nisip. Critice I. Memorii, T. Maiorescu și posteritatea lui critică* etc. numele lui N. Iorga revine, dovadă că personajul îl obsedează. Și unde există o mare obsesie, există, cu siguranță, și o secretă fascinație, se poate spune că E. Lovinescu are pentru contemporanul său mai mult decât un sentiment de temătoare simpatie. T. Arghezi mărturisea, odată, aceeași iubire secretă pentru imprezizibilul savant: își scriau pe ascuns bilețele cordiale, chiar și atunci când N. Iorga numea

pe poet un **geniu infecțios** iar poetul răspundea prin pamfletele ce se cunosc. Nu avem încă (și probabil că nici nu sint) mărturii de această ocultă tandrețe din partea lui Lovinescu. Prețuirea lui se manifestă în separarea pe care o face între inegalitățile criticului, opac la tot ceea ce e nou, și însușirile excepționale ale omului de cultură. G. Călinescu a exprimat poate mai bine acest straniu amestec din literatura critică a lui N. Iorga, spunând că, la el, „lauda și invectiva se topecs în profecție”. Intuiția unui geniu căzut la atitudine copilărești o avea, în privința lui Iorga, și E. Lovinescu. Încă din *Pași pe nisip* (vol. II) el ridică semne de întrebare asupra autorității critice a profetului de la *Sămănătorul*. Chestiunea se pune, acum, pe teren moral (*În loc de prefață*, op. cit.), tînărul apărîndu-se, iritat, de însinuarea că ar manifesta ingratitude față de foștii lui profesori. E. Lovinescu n-a fost însă, să se știe, elevul lui N. Iorga și, de altfel, N. Iorga nu are specialitatea „elevului recunoscător” pentru a învinui pe altcineva; E. Lovinescu e, cu adevărat, tînăr dar criteriul vârstei nu intră în discuție într-o dezbateră literară; pot fi citați tineri care, încă minori, scriau cărți pentru a combate pe Rafael, Tiziano, Botticelli etc. Aluzia e, nici vorbă, la N. Iorga, surprins, ca să zicem așa, în delict de ingratitude și teribilism. Elevul era, deci, nu numai nerecunoscător, dar și incomod, agresiv, hotărît să-și apere opiniile pînă în pinzele albe. În același volum se ocupă, mai sistematic, de „*Diracția nouă*” a d-lui N. Iorga și, inutil a mai preciza, în termeni cît se poate de severi. N. Iorga ar fi lipsit de obiectivitate, n-ar avea spirit de măsură, echilibru, ar lăuda exagerat, îndistinct, ca un Corybant sau ca un negustor de stămburi. E minat, deci, în actele lui de o „*supraconștiință de sine și o voință energetică, aproape extraordinară de a fi ceva nou sau de a face ceva nou*”, dar niciodată, în nici o împrejurare, n-a spus încă ce voiește. Ar fi, din această cauză, confuz, schimbător în opinii, un „*impresionist... dogmatic*” într-un cuvînt. Articolele sale coboară tonul critic (care trebuie să fie totdeauna obiectiv, impersonal, în sens maiorescian) la

¹⁾ *Ist. lit. rom. contemp.* II p. 19.

note lirice, senzaționate și uneori triviale. Dl. N. Iorga e, dar, „un polemist regretabil”. Pentru că a iubit mult, i se vor ierta multe, dar nu toate¹⁾. Nu i se poate ierta, înainte de orice, confuzia în care a ținut critica, a sa și a altora, reducând-o la simpla funcție de promovădure a țărănismului și a laudei, nediferențiate, a ilor, betelor și maramelor naționale. E adevărat că „prin forța balistică a cuvintului plin de iubire și adese de ură exagerată a zguduit interesul maselor pentru cultura națională”²⁾, dar să nu uităm (și Lovinescu nu uită niciodată) că la adăpostul acestei fericite înzestrări: intelectuale a înflorit literatura lui Vasile Pop și a Irinei Lecca și nu și-a găsit niciodată loc literatura lui Dui-liu Zamfirescu, L. Rebreanu, T. Arghezi, Ion Barbu, adică adevărata literatură română. Nu-i poate trece, apoi, cu vederea celui care a publicat o mie de cărți în limba română asimetria stilului, informația parazită ce se răsfăță tru-faș în fraze lungi, labirintice, pro-lixe. Lovinescu, obsedat de geometria frazei latine, de precizia, armonia accentelor, de expresia lapidară și cuvintul propriu, deplunge, și aici, absența „frumoasei arhitecturi latine”. Sînt, în afară de stil, de instrumentul critic și alte fapte, în activitatea prodigioasă a istoricului, ce nu încintă pe Lovinescu. Intoleranța literară, de pildă, fanatismul atitudinii, pasiunea deformatoare cu care judecă opera literară răsturnîndu-i adesea proporțiile reale. Îl numește, de aceea, „impresionist feroce”, formulă cu care impresionistii certau pe Taine. Unde poate să ducă pasiunea neînfrînată, în cultură, Lovinescu arată, revenind la cazul Iorga, în *Incheierea compendiului* din 1937:

„Nu există un singur scriitor român, care să fi aderat prin scrisul său creator (nu prin adezuni epistolare) la o campanie, care a încercat să înjosească tot ce e bun, fără

să aducă în loc cea mai modestă contribuție sau promisiune de talent”³⁾.

Criticii se referă, aici, la campania împotriva „modernismului”, a „pornografiei” în literatură, dusă și de gazetele conduse de N. Iorga. E vorba, totodată de o campanie împotriva disocierilor stabilite de Maiorescu, o întoarcere la vechile inerții culturale, susținută prin toate mijloacele, de la intimidare, injurie în presă, pînă la intervenția parchetului, Academiei, Ministerului educației naționale, cenzurii, jandarmeriei, adică a tuturor forțelor de constrîngere de care dispune un stat. În această izbucnire de opacitate, intoleranță și arescivitate, Lovinescu vede nu numai insuficiențele unui temperament ci o tragedie mai generală și mai adîncă a scrisului românesc. Ea constă în faptul (semnalat și altădată) că evoluția literaturii nu s-a sincronizat cu evoluția gustului public: pe cînd literatura, prin valorile ei incontestabile, s-a încadrat în ritmul de dezvoltare a artei europene, publicul a continuat să-și formeze gustul după medelele cărților de citire. O parte a criticii, și în primul rînd N. Iorga, a sprijinit această tragică inerție, menținînd în permanență o stare de suspiciune față de valorile noi. Cu aceste sentimente, rămîne ca E. Lovinescu să fixeze în *Istoria literaturii române contemporane*, într-o pagină definitivă, contribuția critică a lui N. Iorga. O face cu mai multă obiectivitate, decît am fi putut spera citind rîndurile amare de mai înainte. Sînt rezumate vechile opinii din *Critice și Istoria literaturii române contemporane* (vol. II), cu precizări noi, toate făcute într-un stil sobru, obiectiv, fără iritare. Lovinescu lasă ca și alte dăți la ușa templului critic vanitățile, micile și omeneștile nemulțumiri: actul critic cere detașare, impersonalizare (știm în ce sens), putere de frinare a pasiunilor. Va scrie, deci, fără a ceda nimic din opiniile sale, aceste propoziții: „Mulți l-au întrecut prin sobrietate, prin echilibru, prin eleganță nimeni nu l-a ajuns

¹⁾ Pași pe nisip, II, p. 200.

²⁾ Critice I, 1925, p. 99.

³⁾ Ist. lit. rom. contemp. 1937, p. 391—392.

însă prin căldura pasională: lava incandescentă a prozei sale apotolice nu s-a stins nici până azi și probabil nu se va stinge, atita timp, cit vor exista ochi care să se pleco peste paginile trecutului" (op. cit. pag. 20).

În *Memorii*, I (pag. 97 și urm.), Lovinescu li face lui Iorga un portret de neuitat și dă amănunte amuzante despre ceea ce criticul numește „pitiatismul mesianic” al istoricului. În *T. Maiorescu și posteritatea lui critică* (p. 179 și urm.) aflăm, iarăși, pagini substanțiale despre N. Iorga, sub o latură specială însă: reacțiunea sămănătoristă față de Maiorescu. Lovinescu nu se ține, ortodox, de cadrele subiectului, lărgeste demonstrația arătînd rătăcirile ideologului și în alte domenii. Venind vorba de *Istoria literaturii românești contemporane* nu scapă din vedere gravele ei confuzii și dă în acest sens citate zdrobitoare. N. Iorga, care respinge pe T. Arghezi și I. Rebreanu cu cuvinte rușinoase, se pleacă aproape cu venerație în fața unei fete din Roman, dispărute prea repede, Maria Mavrodin, și recomandă pe I. Popescu-Pajură, G. Vlădescu-Albești, Alexandru Moraru, Dumitrescu-Remy, I. Popovici, Adrian Lazariu etc. Nu e uitată cunoscuta scriitoare Ana din Coștila, autoarea unei singure poezii publicate, de altfel, în *Sburătorul* (mărturisește chiar Lovinescu), din eroare. Argumentele rămîn același.

★

Avînd despre literatura sămănătoristă opinia că e lipsită de intelectualitate, e unilaterală și, în ultimă instanță, „primitivă”, Lovinescu nu are, în fond, alte idei despre critica sămănătoristă: confuză, empirică, conservatoare, mlîmpur purtat de apele vijelioase ale personalității lui N. Iorga și depus pe șesurile sterpe ale unei literaturi lipsite de conștiință estetică. Iarlie Chendi, S. Mehedintzi, I. Scurtu, D. Tomescu, C. Ș. Făgețel, G. Bogdan Duică sînt personajele obscure din preajma lui N. Iorga, aghiotanții lui fără strălucire. Se poate bănui în ce termeni îi prezintă Lovinescu. Iarlie Chendi e criticul lui Iosif, C. Sandu-Aldea, I. Ciocirlan, Maria Cunțan, Maria Cioban-Botîș și, cu ferece fanatism,

criticul lui Octavian Goga. Lovinescu, avînd pentru spiritul lui polemic o oarecare simpatie, li face (în *Critice I*, ed. I, 1909 și *Critice I*, ed. def. 1925, p. 105), acest portret: „inteligent, dar poate mai mult vioi, harnic dar de o hărnicie risipită însă în lucruri mici, de o oarecare lectură, deși-i lipsea cu totul fundamentul umanistic și cultura latină, om de gust de bun simț, judicios fără a fi pedant, ușor fără a fi frivel”.

Nu s-ar zice că e un portret defavorabil. Totuși, Lovinescu nu-i prețuiește instrumentul critic, prea elementar. I-a lipsit însușirea esențială a criticului: obiectivitatea. Și-a risipit priceperea și oarecare talent de expresie „hărțuind și bagatelizînd”. „s-a oprit în regiunile inferioare ale pasiunii mărunte și intolerante”. Chendi e lipsit, într-un cuvînt, de „elevația hotărîtoare” și paginile sale „par șgură înghețată”. Comentariul din *Istoria literaturii* (vol. II) e și mai restrictiv: incontestabil spirit polemic, dar „totală... lipsă de receptivitate estetică și pentru altă poezie decît cea evoluată din poezia populară”. Cărturar harnic, editor priceput, animator, bun polemist, prietenul lui Iosif stă pe prima treaptă a criticii — „treapta informației literare”. Îi recunoaște, totuși, (în *Istoria* din 1937) meritul de a fi luptat împotriva mediocrității literare a timpului său și de a fi luptat pentru câteva valori „în cadrele acestei receptivități estetice”. În *Memorii* (I, p. 110 și urm.) reia portretul cu propozițiunile *Critice*, punînd, acum, cu mai multă hotărîre activitatea inimosului ardelean sub semnul inutilității și, ca orice inutilitate slujită cu convingere și stăruință, intrată într-o zodie tragică. Nu pot fi aduse obiecții capitale acestei opinii. Se poate insista asupra valorii culturale a criticii lui Chendi, pot fi date și exemple de finețe. În principiu însă coordonatele criticii sale sînt acelea stabilite de Lovinescu.

Despre Ion Scurtu, Lovinescu are părere că nu reprezintă altceva decît „o manieră detestabilă de expresie bombastică” (*Istoria lit.*, 1937, p. 22—23) și exemplele date (în *Istoria lit.*, II, 1926) nu mai lasă nici o speranță de a-l contrazice. În termeni

asemănători sînt judecați și D. Tomescu („a introdus în sămănătorismul său regional și toate urile atmosferii vițiate a cafenelei bucureștene”), C. S. Făgețel („o modestă științe craioveană”), G. Bogdan Dui-că (autoritate în domeniul istoriografiei literare, dar în comentariile critice „fără nici o urmă de sensibilitate estetică”). S. Mehedinți, comentat cu insistență în *Critice* (V), *Istoria literaturii* (I, II), *Memorii* (I) este ignorat, total, în ce privește activitatea lui critică, în 1937. **Primăvara literară** a directorului, timp de 17 ani, al *Convorbirilor literare*, de oarecare interes, ca obiect de polemică, în 1926, nu mai interesa, după un deceniu, nici sub acest aspect. Totuși, criticul acordase reputatului geograf un neașteptat interes. Alături de D. Caracostea, S. Mehedinți e, în mintea lui Lovinescu, expresia desăvârșită, gravă, francă a incompetenței critice. Ca totdeauna, cînd are de pierdut pe cineva, criticul scoate cu penseta din textul adversarului (voluptate maioreșciană!) formulările improprii, prolixе, „asociațiile dispartate și oarecum piesuitoare”, pentru a dovedi „avidul pretențios” al gîndirii, „lipsa de cugetare mascată sub pateticul expresiei”. Al doilea procedeu, de efect și acesta, e de a ridiculiza pe comentator cu pronosticurile lui literare. Ce-a descoperit și ce-a încurajat dl. S. Mehedinți? Pe domnii M. Chi-rițescu și Marcu Bezu... Atît! Demonstrația incompetenței e făcută.

Procedeele sînt eficace și Lovinescu le folosește și în cazuri mai complicate, cum e G. Ibrăileanu. După N. Iorga, criticul **Vieții românești** e a doua obsesie a lui Lovinescu. Oricît de teorii are de expus o problemă mai complicată, să dea o soluție teoretică, primul său gest e să se delimiteze. Ia să vedem, ce spune dl. G. Ibrăileanu, cum tratează chestiunea dl. M. Dragomirescu (a treia oală neagră a criticii lovinesciene). Cum s-o trateze?! rău, se înțelege, în termeni restrictivi, deformatori. Autonomia esteticului, specificul național, „poezia nouă”, modernismul, poporanismul — sînt punctele în care E. Lovinescu și G. Ibrăileanu se despart. În altele se întîlnesc și mai mult decît îndeobște se crede ei gîndesc în termeni relativ asemănători multe noțiuni

estetice. Am arătat altădată că Lovinescu nu ignoră, de exemplu, specificul național. Mai trebuie dovedit că nici G. Ibrăileanu nu face copilăreasca eroare de a disprețui, în critică, factorul estetic. Dar cum nu ne ocupăm, aici, de critica lui G. Ibrăileanu, să vedem pe E. Lovinescu, față în față cu critica poporanistă (C. Stere, G. Ibrăileanu, H. Sănielevici, M. Ralea, Izabela Sadoveanu-Eva, Oct. Botez).

Situația lui C. Stere (autorul volumului **În literatură**) e limpede: nu are nici o legătură cu critica literară. Nu e în chestie, cum ar spune T. Maiorescu, „critica d-lui Stere ca și teoriile poporaniste sînt, așa dar, în afară de estetică, cu agravarea unui stil patetic, care, fără suportul talentului, e insuportabil”^{*)}. Despre memorialistica din **În preajma revoluției** criticul va avea păreri mai bune. Cu G. Ibrăileanu raporturile sînt, la început, cordiale. Lovinescu publică în **Viața românească**, iar **Pași pe nisip** și **De peste prag** sînt comentate favorabil. Animozi-tățile încep peste trei-patru ani și dacă postul de profesor la catedra de literatură română din Iași, e semnalul de începere a ostilităților cauza adevărată trebuie s-o aflăm în altă parte. E. Lovinescu și G. Ibrăileanu privesc diferit fenomenul critic și sînt, practic, oamenii a două ideologii opuse. Incidentul biografic vine în urma acestui conflict, mai profund, sau numai îl precede. Să nu vedem, deci, într-o polemică întin-să pe un sfert de veac mizeria unei uri mediocre. E. Lovinescu și G. Ibrăileanu sînt, în epocă, cele două spirite critice de care literatura română avea nevoie; prin acțiunea lor se realizează echilibrul de forțe, echilibrul între generații, între stiluri. Opiniile pot, desigur, varia și G. Călinescu, preferă, de pildă, pe G. Ibrăileanu. „Taine al nostru”. E la mijloc o afecțiune, desigur, e și orgoliul ambițiosului tînr de a minimaliza, exagerînd meritele adversarului, autoritatea critică cea mai primejdioasă pentru el. În problemele în care cei doi critici se despart, G. Călinescu va lua, de aceea, partea lui G. Ibrăileanu. Pompiliu Constantinescu decide, totdeauna, în

*) *Ist. lit. rom. contemp.*, II, p. 70.

favoarea lui Lovinescu. Cuminte e de a recunoaște că cele două destine sînt rodnice în felul lor și dacă, prin absurd, unul dintre ele n-ar fi existat, ar fi trebuit inventat.

Părerile lui E. Lovinescu despre G. Ibrăileanu sînt peste tot: în *Pași pe nisip*, în *Critice* (VII), *Istoria civilizației române moderne*, *Istoria literaturii române contemporane* (I, II, VI), *Memorii* (I), *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, în articole și note din *Sburătorul*, *Viața literară* etc. *Viața românească* și revistele adiacente se ocupă, la rîndul lor, sistematic de dl. Lovinescu, cărțile sale sînt combătute, pagină cu pagină, de criticii, sociologii și... poeții (foarte activ e G. Topirceanu) din redacție. E războiul de treizeci de ani al criticii române, dacă punem la socoteală și luptele de guerilă ale generației tinere (M. Ralea, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu, V. Streinu), formată în cultul acestei adversități.

Ce acceptă și ce respinge E. Lovinescu în critica lui G. Ibrăileanu? În afară de *Adela* (comentată favorabil), prea puțin, ca să nu spunem nimic din critica propriu zisă. O excepție e *Spiritul critic în cultura românească*: „studiu cel mai consistent al d-lui Ibrăileanu prin faptul că nu se ocupă de chestiuni literare, ci de probleme culturale și sociale”¹⁾. O oarecare competență, deci, în chestiuni culturale și sociale. În rest — „platitudine de gîndire”, confuzia esteticului cu etnicul, eroarea de a transforma specificul național într-un criteriu de apreciere literară, spirit regionalist, suficient, identificarea literaturii cu sociologia, „gustul mediocru” și, iarăși, „insuficiența cugetării”, „insuficiența forme”. Ceea ce G. Călinescu consideră la Ibrăileanu vocație pentru speculația ideologică, dialectică superioară, dramă ideologică fină, E. Lovinescu numește „dialectică familiară pînă la vulgaritate”. Analiza poeziei *Vara* de Cosbuc, dată adeseori ca model, Lovinescu o socotește a fi un „monument irecuzabil de lipsă de sensibilitate poetică și de compoziție școlară”. Aproape toate legendele create în jurul criticului de la Iași se prăbușesc și figura magului

apare dezolant de mediocru. Studiul despre versificația lui Eminescu? — banalități de manual. Probitatea morală, proverbiala obiectivitate a comentatorului? — „spirit de castă”, morală de antreprenor de bisericuțe literare. Profunzime, discreție, finețe a spiritului? — inerție provincială, familiaritate împinsă pînă la vulgaritate etc., etc. Nimic nu rămîne, deci, în picioare și tocmai această voință de a distruge totul începe să devină suspectă, să nu mai convingă, deși argumentele sînt, adesea, irecuzabile. Lovinescu știe să le aleagă. Opiniile lui Ibrăileanu despre „poezia nouă” și despre Rebreanu atrîrnă greu. Judecata generală e, cu toate acestea, severă, nedreaptă în multe privințe. Sînt însușiri pe care Lovinescu nu le vede. Critica lui Ibrăileanu are subtilități ce surprind și gustul lui nu se înșală adesea. E drept că autorul *Spiritului critic* e încă un om al secolului al XIX-lea, că, determinist, taine-ist, crede în posibilitățile „științei”, că, în fine, e receptiv, în aceeași măsură față de opera lui Proust (indiciu de finețe, de sincronizare) și față de literatura lui... N. Beldiceanu, I. Ciocîrlan și Gheorghie din Moldova. Dar tot el spune lucruri surprinzător de subtile și de adevărate despre Creangă, I. L. Caragiale, Sadoveanu etc. Din acest amestec paradoxal de subtilități critice și reminiscențe sociologice, Lovinescu alege, totdeauna, pe cele din urmă. Intocmind adversarului său un portret cit se poate de defavorabil. Dar, din punctul său de vedere, prejudecățile prevalează și, raportate la literatura timpului, reprezintă tot altă frînă în calea evoluției firești. Spirit modern, de o mare mobilitate intelectuală, preocupat de diversificarea literaturii române, de sincronizarea ei cu mișcarea artistică europeană, om, în fine, al ideologiei liberaliste, al civilizației moderne, Lovinescu vede o rătăcire, un semn de anacronism spiritual și de confuzie regretabilă preocuparea animatorului poporanist pentru probleme ca: *atitudine, datoric, psihologie, de clasă socială, proveniența socială a scriitorilor, specific național, selectare* etc., deși să se observe bine, nici el nu ignoră aceste noțiuni în analiza operei literare.

1) *Ist. lit. rom. contemp.* II, p. 86.

CLOPOTE

Noaptea clopote de-ar bate:
Pentru somnul nostru, pentru somnul lor,
Pentru strângerea aripelor,
Pentru sănătatea morților,
Pentru toate câte le-a făcut mămuca,
Pentru dorul meu scâldat în lacrimi ătu-i neua.

Pentru verile cu nopți cit cerul
Șufocatul nost' amor, stingherui,
Pentru aripile arse care mai încearcă
Zbor de înălțare: nepătrunsul șipăt de liscară.

Nențeleasă-i fuğa, suflete-n nălucă,
Corb întors în toamnă din cercat de ducă...

A NOASTRĂ RĂMII

Hei, am visat, ce n-am visat!
Valsul sutelor de cormoranți
Într-o insulă de ceață și păcat...
Am rămas cu voi și-am devorat
Bucuri de 25 de banț.

Câte stele nu și-au frânt orbita
Să-mi leg înălțarea de destinul lor.
Dar din ceața vremii răsări iubita
Și din veșnicie mă opri să zbor...
Am rămas sub stnul ei de colb să mor.

Mă tot uit la lună, mă tot uit zimbînd,
Ce bine că n-are aer pentru proști,
Va rămîne-altarul unde zăbovind
În spre alte stele vom pleca murind...
Nu-i loc pentru galbeni, nu-i loc pentru oști.

Cum nu-i de mincat, nu au s-o împartă,
Va rămîne farul veșnicilor vise,
Fata morgana cu coșa deșartă,
Catedrala care-și arde-n paraclise
Pinzele cu doruri măzgălite,
Protectate înfînt, pe orizonturi înfîntite.

POVESTEA FIRULUI

*L*egătura aceasta de sînge cu virful copacului,
Fîrul de drum pe care-l rod zăpezile,
Macul roșînd că l-am prins
Lîngă soția soarelui,
Ne sînt date-n păstrare.
Și se păstrează grîul și fîntîna,
Cu sălcîile continuate-n noi.
Doar cînd o pierzi, se face ploala mare.
În orice miercuri e un strop de joi,
E totul înclinat să dea în rod,
Deseară vei putea să treleri,
Cînd pe cîmple dorm amestecate
Gînduri cîntate și căderi de greieri.
Pe frunza oarbă voi forma un număr,
Copacul nu va fi acasă, niciodată.
Cîne se ascunde dîncolo de umăr?
Ce pierzi acum, ai mai pierdut odată.
Necunoscută trece steaua,
Care pe razele de fier,
A coborît în mine să bea apă
Și nu s-a mai întors la cer!

ÎNTR-O SEARĂ INIMA

*I*ntro seară, inima,
Roșu adevăr,
Întro seară, inima,
Pajiște-n răs_pâr,

Întro seară, inima,
Vatră-n care fierb,
Întro seară, inima
Colora un verb.

Întro seară, inima
Viscolînd crîspat,
Întro seară, inima
Est și vest mi-a dat

Întro seară, inima,
Graț pe care-l sorb,
Întro seară, inima
Ca un creier orb.

*Intr-o seară, inima,
 Dig la pașii tăi,
 Intr-o seară, inima
 Exila vâpdi,*

*Intr-o seară, inima,
 Luptă și sărut,
 Intr-o seară, inima
 Nu a mai bătut !*

RISIPITORUL

Lui C. BONTA

***D**rept cine mă iei, toamnă trezită din somn?
 Pe mine, cel luminat de așturi,
 Cel care-mparte cerul egal
 Pentru păsări și fluturi.
 Cel ce ride de brumă cu toți banii din gură.
 Și azi n-am nici o petală de tei...
 Drept cine mă iei?*

*Călător de lumină neumbliată
 Am rămas cu floarea soarelui în câmp într-o noapte
 Fără să-l pese de invidia verde
 A surorilor ei.
 Toamnă, drept cine mă iei?*

*Am din belșug dimineți, ciocirlii,
 Pe care le pierd într-o singură zi.
 Și știu să plîng cu iarnă sau cu muguri
 Că vinul trist a fost odată struguri.
 E drama inversă a celui mai sfînt obicei.
 Toamnă, drept cine mă iei?*

*Drept cine mă iei, toamnă, anotimp prefăcut?
 Eu știu să mă pierd printre oameni,
 Să mă fac nevăzut.
 Știu să mă apăr de tine, mai bine, mai rău.
 Cumpăr pe ceață tot aurtul tău,
 Aur pe care alunec aceste idei.
 Drept cine mă iei?*

VIRGIL BIROU

Timișorenii mai vechi își amintesc de restaurantul vândătoresc Kocsonay, într-o casă girbovită de vreme, în cetate, străjuită și aslăzi, într-un colț, de legendarul stâlp al breslelor. Aici, într-o seară de toamnă târzie, să tot fie de atunci vre-o treizeci de ani, l-am văzut, pentru prima dată, pe Virgil Birou. La Kocsonay scriitorii vremii își aveau masa lor, o făblie zdravănă de lemn de stejar negeluit: în jurul mesei se încingeau, mai în fiecare seară, între frupturi în sînge și greu vin al casei, „puterea ursului”, interminabile discuții literare. Eram încă copil cînd, în seara cu pricina, așezat cu fata, la o masă alături, îmi ciuleam urechile stăduindu-mă să nu scap o iotă din spumosul symposion al convivorilor de la masa vecină. Erau la masă, Ion Stoia Udrea, directorul revistei *Vreerea*, profesorul Silvio Guarnieni, astăzi dascăl și de românește la Universitatea din Pisa și soția sa Franca, ale cărei coșije bătare contrastau, în mod ciudat cu felul cum îmi imaginam, pe atunci, o italiancă. Era, în sfîrșit, un om voluminos, bine legat, cu o voce adîncă, vorbind cu sîrț și robînd, cu istorisirile sale, în mod vizibil, pe comeseii: Virgil Birou.

Cîțoa ani mai târziu mi-a căzut în mînă cartea lui Virgil Birou: Oameni și locuri din Căraș, cartea de căpăți nu numai în cunoașterea carierei sale literare, dar și în cunoașterea omului care și-a iubit cu patimă, dar și cu talent scriitoricesc meleagurile sale natale. Îmi stăruie în minte, în acest sens, încă o amintire. Eram în drum spre Bozovici, cu Virgil Birou, într-una din multele șezători literare la care nu a ostentit niciodată să participe. O mașinuță venise să ne aștepte la lablanița și, încercată cu literati, gonca pe serpentinele văii Almajului. La o cotitură a drumului, Virgil Birou a cerut să oprim. Am coborît din mașină și împreună cu dînsul, în aceea dimineață timpurie, la vremea de cumpănă a iernii cu primăvara, am privit în tăcere, peisajul ce se așternea tăcut la picioarele noastre. Am înțeles atunci și cu inima ceea ce, pînă atunci, înțuisem în fiecare rînd al lui Virgil Birou. Omul acesta, plecat prea timpuriu dintre noi, nu era un „bănățean” pentru a susține retoric virtuțile unei literaturi regionale ci pentru că, în mod organic, fiecare rînd pe care îl scria Birou era o dovadă a fraternității sale firești și necesare cu oamenii și locurile în care își trăise copilăria și tinerețea sub cerul blind al Cărașului.

Pe vremuri, la începuturile unei cariere literare care s-a dovedit apoi atît de bogată, Lucian Blaga scrisese o caracterizare celebră a barocului etnografiei bănățene. Caracterizarea ilustrului meu dascăl, splendidă prin forța ei plastică, se potrivește, cred, mai bine, oamenilor din sesul mînos al cîmpiei, unde „fruncea” ce, poate și dintr-un spirid de bravadă gasconă, o proclamăm, se dovedește și prin belșugul înzestrărilor materiale ca, în județul Timiș, contemporana șosea a milionarilor. Dar, în complexul spiritualității bănățene, a trăsăturilor ei specifice, își găsește locul, ca într-o necesară polivalentă, plaiul moritic al Cărașului, care, cu vâtle sale dulci, se opune nesfîrșitului șes timișean. Acestor plaiuri cărășene Virgil Birou le-a dat dreptul de cetățenie în literale românești. Birou a iubit și a cunoscut, ca nimeni altul, oamenii și locurile din Căraș. Eroi săi, din reportaje, din cele cîteva povestiri, din romanul său *Lume fără cer*, sînt oamenii care trăiesc pe valea Cărașului, în satele din jurul Orașitei, în minele de cărbuni de la Anina.

Lumea personajelor lui Virgil Birou e o lume limitată geograficeste pină la hotarele pustei, dar cunoscută cu deamănuntul și iubită cu toate fibrele inimii fierbinți care bătea, odată, în pieptul scriitorului. De aici sentimentul de autenticitate, de realizare literară nu lipsită de inedit. Adolescent fiind, îndepărtat, pe aceea vreme, de ispita de a deveni, oredată, critic literar, mi-a căzut în mină, într-o revistă a vremii, un fragment din Lume fără cer: Gheorghi Rață se lămurește cu revoluția. Au trecut de atunci ani, nu chiar puțini, dar incântarea estetică care m-a covârșit îmi stăruie încă vie în memorie, iar Gheorghi a rămas și acum un personaj literar care s-a născut sub o stea bună. S-a spus, despre Lume fără cer că ar fi un bun roman minieresc. Imi displic clasificările tematiche și nu cred că, sub această etichetă, romanul lui Birou și-a găsit caracterizarea cea mai nimerită. Aș spune, mai de grabă, că romanul aduce, în literatura românească, un fior propriu, nu numai datorită tematicii ei și, sau mai cu seamă, oamenilor și locurilor descrise. Aș mai adăuga apoi, că această pasiune a lui Birou, față de realitățile bănățene a fost, cum nu se poate mai utilă și mai necesară. Scriitorul s-a dovedit, în același timp, pasional reporter, etnograf, folclorist, istoric. Oameni și locuri din Căraș, reportajul scris acum mai bine de treizeci de ani se împlinește, ca într-un diptic necesar, cu Drumuri și popasuri bănățene, reportajul vremurilor noastre, în care Birou descoperă, la fiecare pas, cu neascunsă incântare, realizările socialismului care au schimbat fața Banatului. Herald al artei populare aflat de proprie, de originală și inedită, a locurilor natale se dovedește a fi Birou în Crucile de piatră de pe valea Cărașului, monografie în care severa documentare științifică se imbină cu literatura de bună calitate. În sfârșit, în manuscris, o monumentală Istorie a mineritului în Banat, sporește tristețea noastră față de prealimpuriul sfârșit al aceluia care a fost Virgil Birou.

Acum, cînd se împlinește un an de cînd scriitorul și omul de cultură care a fost Virgil Birou a trecut dincolo, în împărăția umbrelor, îmi place să cred că el stă la sfat cu eroii săi, cu Moș Stăvan și cu Gheorghi Rață, oameni ai acestui pămînt pe care a trăit, pe care atât de mult l-a iubit, pe care s-a străduit să-l facă cunoscut în literatură, acela care a fost Virgil Birou.

T.L.B.

MOMENT DE NEDEIE PE SEMENIC

Pe fața de apus a muntelui Semenic, între virful cel mai înalt, Gozna și Piatra Nedeii, în cotitura unei depresiuni de teren se pitește un săculeț deabia de vreo 10 pași lungime și tot atîta lățime. E unul dintre cele mai notabile lucruri de văzut din întregul complex muntos al Semenicului. Și cum să nu fie ajuns celebru cînd pe malurile lui pietroase se petrec uneori lucruri care pun în uimire pe toți cei ce se nimeresc a fi prezenți la răsăriturile de soare sîngerii de la sfîrșit de primăvară sau de la începuturile de toamnă, cu vijelii de mută din loc pămînturile. Eu am trăit o întimplare veți vedea cum.

Natura încă nu s-a trezit de tot din somnul ei de noapte, soarele mai rătăcea întirziat pe undeva, prin cețuri. Dar din depărtări se aude ca un filfiit de aripi ce vine de departe. Apoi filfiirile se amplifică în vijii puternic. Țipete ascuțite îl taie, prelungi și amenințătoare. Tot mai tare, tot mai aproape. Priveam uimit. Oare ce se va întâmpla? Deodată brusc totul cade în tăcerea de dinainte. Filfiitul care a ajuns deasupra capului nostru nu se mai aude. În schimb, Țipetele se întesc năprasnic. Totul s-a petrecut fulgerător. Nici nu am avut timp să ne dumirim. Pe malurile lacului s-au lăsat păsări mari, cu gîturi pelegite, cu cioc puternic, curbat amenințător a sfișiere, cu ochi încruntați. Vulturi. Mai mari, mai mici, bătrini și pui mai timpurii. Dar mai cu seamă vulturi bătrini. Par supărați, enervați chiar. Fără de veste, cei bătrini se reped asupra puilor și încep să-i bată cu ciotul aripilor. Îi aruncă pe rînd în undele înghețate ale lacului. Vor să-i îneco? Nu! După cîteva clipe, după ce puii s-au bălăcit în apă, scuturîndu-și apoi penele, pentru încălzire, iată că toți se avîntă și în aceleași Țipete stridente tot atît de neașteptat cum le-a fost sosirea, își iau zborul ca să dispară în depărtări, să se ascundă în cuiburi, prin vîgăunile stîncilor, prin desimea codrilor. Totul s-a petrecut în cîteva clipe, după care liniștea a cuprins din nou locurile.

Ciobanul moș Gheorghe, ghidul nostru pe cărările muntelui bănățean, ne-a lămurit întâmplarea. Vulturii bătrini își aduc puii să-i scalde în undele reci, ca să se încălzească și să cîștige viață îndelungată.

— Oare să fie așa?

— Așa! întări moșul. De la ei au învățat și oamenii noștri să se scalde aici. Vara, în căldura cea mai mare, la praznicul proorocului Ilie, la 20 iulie după calendarul nostru, vin aici oamenii cu sutele, de pe la Bolvașnița, de la Iablanița, de la Mehadia, din Topleț, din întreg Almăjului, apoi cei din sus, tocmai de la Ezeriș și Firliug, de la Bocșa, din Anina, din Reșița, din Tirol, pînă către Oravița, dar de unde nu vin? Români, germani, unguri, pemi, toate națiile din Banat, din jur, se adună pe Semenice. Se aruncă de 7 ori în apă, apoi se îmbracă în cojoace ca să se încălzească.

— Și se fac sănătoși?

Moș Gheorghe se întuneacă la față.

— Mi se pare că nu crezi.

Am regretat adînc că nuanța de neîncredere din întrebarea mea a fost prea categorică.

Căutai să schimb vorba.

— Taică Gheorghe, să-ți mai spun ceva: cleantul acesta, de la vale, știi cum îl cheamă? Țăla înalt?

— Pe Țăla înalt? cu scară și cu semn în viri?

— Pe Țăla.

— Păi, Țăla-i Piatra Nedeii.

— Ei, vezi! Acolo s-au ținut nedeile în vremile de demult.

— Cînd? De mult în vremea lui taica Traian?

— Și mai de mult. În vremea lui Decebal și a tatălui său. În vremea dacilor. Dar poate și mai de mult. În băbăluc.

O scînteie de curiozitate se aprinse în ochii moșului.

— Că n-o fi vreuna? Zău, în vremea dacilor?

— Aici. Și în alte locuri din munții Banatului și ai țării, pe care-i cheamă Nedeia. Că sînt multe locuri de felul acesta.

Moșul fluieră a mirare.

Țipătul neașteptat al unei păsări se opri. Moșul țîui de bucurie.

— Vezi, să știi că a venit un vultur ca să vadă dacă vremea e potrivnică pentru scaldă puilor.

Semenic, vraja Semenicului.

Nici azi nu știu dacă scaldă puilor de vultur, la care am asistat, a avut loc în zori, după întîlnirea mea cu moșul și după ospățul cu balmoșul oferit de el și stropit din belșug cu nectar de prună, galben, de trei ani și mirosind ca o livadă înflorită, sau după ce m-am trezit, mai în amurg, cînd soarele se lăsase după pilcul de copaci, dincolo de depărtările în care se înălțau coșurile Reșiței zilelor noastre.

VIRGIL BIROU



Romul Ladea : „Iovan Iorgovan”

CEAS MEMORAT

*De-alta mișcare,
de-alta trecere —
frunză...
De-alta soare
pintenul suplu al apei
orfan de culori.
Prăpastia cere
să fie umplută —
c-un zbor
sau c-un trup de fecioară.
În lemnul zilei —
un număr pereche de cuie:
toate se clatină,
toate cad, numai unul
devine rigid fără veste...*

CORĂBII LUNECIND

*Cariagha dă muguri — și înflorește
făcindu-și corăbii, iar corăbiile lunecă
zi și noapte pe fruntea femeilor
care-mpletesc corzi pentru arcuri
din părul lor negru.*

*Hanibal își ia capul în mână
teșind diminețile pe malul mării
să blesteme Roma.*

*Între valuri se joacă delfinii —
fiecare din ei o flacăără
ce va arde orașul...*

DINCOLO DE LIMITE

*Locuiesc într-un mare Amin
spus în noaptea nunții
de-o prepețită-cuc
sub streșina casei —
pe cînd oficiai în templul iubit
și-n strane strămoși cîntau
amestecați cu urmașii —
toți de-o vîrstă cu mine...*

SENTIMENTUL CASELOR

*C*asele noastre
pe care
asemenea melcilor
le luăm cu noi la plecare...

*C*asele noastre
călduroase sau reci
în care ne-ascundem
de-acest neintim secol 20...

*C*asele noastre
sferice
sau cu geometrică dungă —
din care singurătatea ne-alungă...

GEORGE SURU

CHEMAREA

*A*m fost numit să aley între rădăcină și floare,
Între cer și pământ, între subteranele cirtifei și vânt,
Între lotcă și adâncul de mare, între pasăre și cercuri de
copaci,

Între temple și văzduh, între trup și duh,
Și aceasta cît se poate de curînd...

Mă străjuiau stelele, mă străjuiau porniri de izvoare,
Mă îndemnau spre a alege, lege și lege după lege,
Dar cum oare aş fi putut să-mi calc chemarea
De-a pluti pe pământ și pe ape
Atunci cînd constelațiile se răstoarnă atît de aproape!..

ELEGIE

*T*ot mai mult apasă pădurile pământul bun pentru rădăcini,
Pământul se îndoaie după fiecare ploaie ca un ram de alun.
Se surpă molcom în vizuini, amestecă mereu cărările
Pînă cînd mările acoperă crestele cu scoici și meduze
Atunci cînd își încep prin destîn migrările:
Tot mai mult e o apăsare pe fiecare cărare născută spre zare,

O apăsare de lemne de case, de lemn de viori, de lemn de
săcrie,
Mereu mor izvoare, se nasc izvoare și iarăși se-ngrapă în
vița de vie,
Neabătut rămîne doar drumul de cocori...

ORAȘE

O
rașe, mereu noi orașe, finuturi de piatră, de beton și sticlă,
La marginea fluviilor, ferestre în zi, ferestre în noapte,
În fiecare soare nou sînt mai aproape sau mai departe
De un pavaj în care rămîn vibrînd ca un ecou
Pînă cînd un altul de ei mă desparte și mă împarte din nou.

Călătorie continuă prin orașe, orașe de ceață, orașe de soare,
Orașe de nori, orașe de țarbă, orașe din culburi de cocori,
Un tainic destin mă cheamă din teamă și plec din vamă în
vamă,

Mă împarte și mă desparte, aproape sau mult mai departe,
Să uit, să vreau să uit că-n orașele în urmă rămase,
În ramuri de case, în lemnele arse, stăpînd e luna
Și sufletul meu...

CORNEL VESELĂU

V I O L E T A

A
m sărutat o clipă universul,
Pleoapele mi-au coborît groznic;
Alături de soare,
Sursul tău halucinant, Violeta?

Și violet era soarele,
Și violet era cerul,
Universul întreg era violet,
Și violet mi-a părut pămîntul
Și nu știu dacă sursul tău avea acest drept?

Și tu mi-ai luat plumbul de pe pleoape,
Frustrarea mi-a pătruns curajoasă
Prin clozelul univers,
Zorul astrilor nu mai strălucia —
Și cînd mi-ai lins mîna,
Eclipsă s-a făcut!
Cu mărul în mînă

Soarele a rămas undeva în urmă
Violeta cobora spre mine,
Colorînd violet totul în juru-i,
Și creație era întreaga natură
Și Violeta era întreaga viață
Și eu eram violet!

MARIA IVAN

PROASTE OBICEIURI

Deasupra. Par o mulțime de rituri și acțiuni care se învață ușor fiind aceleași, se repetă în fiecare zi și dacă ai avea un scaun sigur, cu stabilitate, sus, departe, un lucru de copil, adică o minge, și se învîrte încet înainte să-ți arate cât de curat, de precis, se petrec toate pe pământ.

Clopoțele sună cu ziua, cu noaptea, pe aceleași porți deschise, închise, ies și se reîntorc apoi la odihnă. Ceea ce era ascuns în dosul clopotnițelor trebuie să fi avut oarecare analogie cu o frază frumoasă, te gîndești privind. Altfel n-ar scoate tăcut, supus, din case calde, din case reci, din companii, singurătăți, pe toți, în drum spre mașina de scris, spre băncile de copii, spre săli cu viață și moarte, spre fabrici, spre uși care deschid vitrine, fiecare la locul lui cu unele mici încercături de plasament. Clopotnițele se înălțau spre cer, sună acumă sirena, la aceiași, oră același val, o mică diferență de sunet marchează trecerea timpului.

Ca să faci parte, să ai și tu locul tău, o condiție este suficientă dar și necesară: Trebuie să aderi tacit la un crez care pe parcurs se uită, se poate să nu-ți știi de la început, principalul execuția să fie întocmai; clopote, sirene, cu toții la fel. Dar un loc așa departe și sigur e greu de procurat, pușini au avut ocazia să privească mingea de la distanță. Mai aproape cei care acopere pământul sînt mai mari, unii la dreapta, alții la stînga, distanța, într-adevăr, denaturează. Unii vin cînd alții pleacă, sînt diferențe. Unii rîd, alții plîng, individualitate.

El stă astfel pînă dimineața, gîndindu-se la timpul petrecut, la scriile lui triste, zile a căror imagine le-o dă recent savoarea unei taverna, unde prin asociații de amintiri ajunge la amănunte obținute mai ușor atunci cînd e vorba de cele trecute prin timp și i se par imposibile așa cum ar părea imposibil să înșiri o stea lingă alta pe un șnur de exemplu. Toate aceste amintiri îmbinate unele cu altele, le chinuie să modeleze una singură, să formeze din cuburi cu chipuri colorate; aici ochii, aici gura, aici nasul, aici mîinile. Nu se potrivește ochii ei cu mîinile celeilalte, părul negru cu picioarele mai groase și atunci începe munca adevărată, cu caznă lungă, cu oboseală. Confuzia șterge deosebirile între cele mai vechi și cele recente.

Acuma dimineața nu e departe. Scurta nesiguranță a deșteptării se risipise de mult. Știe în ce încăpere se află, o reconstituie în întineric. Fie că se orientează în continuare cu memoria, fie că alege puncte de reper, obiectele profilate în jur, reconstituie în întregime odaia lui, spațiul care dînd mîină de ajutor reușește să strîngă imaginația.

Ziua face ordine în jur, așezînd patul la locul lui, perdelele pe fereastră, hainele pe scaun iar ochii oboșiți printre gene alunecă peste pinze. Soarele arată urme și el se miră de unde atîta lumină roșie, albastră, verde, culori împrăștiate, părți din întreg.

Sună sirena și zumzăie strada, el nu are timp, adună, a șters, au rămas doar părți, din nou începe munca de unire, din toate un întreg din fiecare o parte. Cu noaptea pleacă. Ei mirați spun că are un prost obicei. Căci ziua e ziuă și noaptea e noapte, nu trebuie încucate, dar el greșește mai departe. În fața cuiva, ochii ei cu părul tău, cu picioarele celorlalte, cu vorba lui, le încurcă? Amestecă mereu, compune, vrea un chip întreg și întilnește doar părți.

Nu se pierde vremea, trece mai anevoie. El caută mereu și trebuie perseverență. Iar cînd începi, chiar dacă vrei nu te mai poți opri. Nu ești sigur că o să găsești și tu nu crezi cînd ceilalți spun că e degeaba. Uneori ca și în jocurile de copii, e cald, cald, fierbinte, pornești virtos, corul vocilor subțiri își strigă chicotînd: fierbinte, fierbinte! aștepti să se aprindă, să ardă, un pas greșit și iarăși copilașii liniștiți scandează în continuare: rece! rece! rece!

— Viața este arta cu toate formele ei!

Spune adesea și cu toate acestea se distanțează de viața pe care o citează, poate fără să vrea, regretînd izolarea care vine din afară. El este înlăturat. De fapt, el nu se încadrează, are șirul lui de zile cu căutări, are arsenalul lui de ochi, mîini, gene, care trebuie unite în tot, munca lui cu chipul de prost obicei.

Ea, pleacă cu ceilalți, dar niciodată cu ei. Impînzită de sfaturi și înfîplări, poartă cu surisul limpede, un bagaj de învățăminte pentru noile venituri, care îi flutură mereu pe față umbra nesiguranței. Amabilitatea ei străină de orice snobism și teama de a părea prea amabilă, ajungînd independentă, primește acea grație în mișcări a oamenilor ale căror părți din corp execută întocmai ceea ce vreau, fără efort și neîndeminare.

Pare o bună adaptare, anunțînd condiția sigură că va mai trăi mult. Subconștient intuiește această falsă apariție, se bucură de ea conștient și o păstrează, folositoare pelerină de ploaie. Ea pleacă cînd sună sirena, așa plecase și cînd băteau clopotele, poate.

Se amestecă cu ei pe străzi, printre miinile lor, printre capete, departe, în sfîrșit, așa cum trebuie, iar cînd aripile sînt gata, pregătesc zborul, se aliniază ca în fiecare zi și clipă, poate să se părăsească. Ea mergea în rînd. La sirena din urmă, se reîntorcea.

Ea așteaptă. După această despărțire la un moment dat, fără să fie în stare să deosebească limpede un contur, să dea un nume acțiunii pe care o încearcă, se silește să euleagă mult: armonie, putere, să deschidă mai larg sufletul, să împodobească totul pentru noua sosire.

Poate tocmai pentru că așteptarea este zilnică, lentă și necunoscut sfârșitul, iau naștere impresii nedeslușite, neașteptate, ce acoperă suprafețe de dimensiuni variate din timp, dînd senzația de largime, de durată, de stabilitate, urmîndu-se creează o continuitate. Astfel abia se sfîrșește o așteptare, epuizînd pregătirea gîndul se împodobește pentru viitor care, urmîndu-și una după alta micile părți, ramine totdeauna înainte și refacerea se grupează într-un circuit bizar, al florii bunăoară.

Ea merge cu ei, dar veșnic așteaptă și atunci cînd se observă, recunoaște cu frică nevoia acestui gînd. Așteptarea e o parte a ei de care nu vrea să se despartă ca de o clipă ce introduce în cursul vieții un personaj a cărui prezență mărește valoarea sensibilității, fără să știe dacă îl va mai vedea, neglijează chiar numele și nu știe nimic despre el. Renunță la scopuri precise și este sigură că toate zilele vor fi așa, neschimbate.

Obişnuiește să plece în această așteptare cu gînduri leneșe în care pierzîndu-și încrederea că s-ar putea confirma prin realitate, nici nu o preocupă, sau gînduri vioaie, alerte, care rivalizează pînă la senzația de încordare. Dintr-un moment în altul așteaptă să se deschidă ușa, să se ciocnească la un colț de stradă, să fie strigată sau să facă semn cu mîna. După astfel de curse, istovită, revine la pașnica așteptare, prostul ei obicei. În sinea ei găsește prezența uneia din acele realități invizibile în care încetase să creadă și totuși simte iarăși dorința și puterea să le consacre viața, astfel monotonia așteptării are o influență activă asupra pustieții concrete de care suferă.

Această tensiune se concentrează cu seara sau cu nervii încordați, ajung să vibreze în nerăbdare. El obosit de încercările nereușite scade elanul. Noaptea unește așteptarea cu o intensă căutare, obiceiuri adulmecînd peste tot relaxarea.

Ea se stăpînește, pretextînd că mai sînt lucruri de pregătit: cum să-l primească, care să fie primul cuvînt, să fie demnă, caldă, prietenoasă, bună, la început, distantă, glacială și sobră, să fie ea? sau ea?

Aerul rece e bun pe bulevardul cu simulacru de ziuă al neonului, caraghioase decoruri de lună și stele pe un cer sintetic, ea înaintează frămîntînd soluția.

El uitînd să lase mîinile subțiri acasă, cu cîteva involburări din vărul negru în gînd, se apropie agitat, slărîmînd tot ce a zidit peste noapte. Cu cărțile precise, el știe cum trebuie să fie întregul, dar adunatul acesta e mult mai complicat. Uită că s-au risipit ochii în suflet, privirea în mînte, cîteva mîngieri ca aripile unui fluture în părul său scurt și blond, iar un parfum îl simte din buzunarul de la stînga hainei unde a uitat un trandafir prea roșu.

Deși bătea puțin vîntul, sufletele sînt lipsite de mlădiere, așa precum copacii măreți nu știu să se ferească de trăsnet. Sunetul surd al apropierii pe trotuar subliniază un mare suflu de agitație, care trece uneori peste noi ca o mantie, surprinzător de calm-calm și simplu ca facerea lumii unde Dumnezeu știa totul dinainte, de aceea au ajuns șapte zile pentru infăptuire.

— Vrei să mă vezi ?

De la demnitate la omenesc, de la o mină de doamnă care se întinde pentru a fi sărutată la respect, de la dorință la adevăr o goană.

O mină de femeie se ridică peste ochii lui, sus nu se mai vede, el e înalt și slab. Alunecă spre buze și se topește. Iar el vrea să se convingă, întâi, precum orbii, unde sînt picioarele și părul și genele ? Incordată de sus în jos aceeași melodie grăbită degetele se îndoaie puțin să strîngă, să piardă, începe să creadă că s-a terminat. Sînt părțile lui, s-au unit și o sărută. Nu șoptește, totul puternic.

— Am reușit !

E nevoie să recunoască că nu mai e același, că nu mai este singur, că o ființă nouă este aici cu el, împletită, făcută din părțile lui adunate în atîtea zile de drumuri, pe care este obligat să o păzească ca un stăpîn și să o cruțe ca pe o suferință.

Ar vrea să spună și ea o vorbă, se adună cele strînse, se rotunjesc dar, sărace, cuvintele gilgîie înapoi rușinate și gestul se întinde păgînește așa cum este ursita. Se ridică cealaltă mină de-a lungul obrazului lui, iar ochii privesc departe, strălucesc așa cum i-a știut de mult, cînd îi purta la butonieră, să le găsească mîini și gene și sprîncene. Pe ascuns, totuși se furișează priviri, în ziua plecării ai vrea să iei cu tine un tablou de care te vei despărți pentru totdeauna.

Pornesc împreună. Mersul lui nu corespunde cu nimic exterior se sacrifică o parte din gînd, unei vechi imagini, care modificase de mult proporțiile sufletelor. Fiecare trăiește împlinirea, sfîrșitul așteptării, darul căutării. Se trezește acea sete de un farmec necunoscut, unde ea va putea să ofere, i se cere, devine necesară. El este înconjurat de întinderea emoționantă creată de împlinire. Îi părăsesc acele clipe dureroase cînd prostul lui obicei devenea obsedant, iar părțile răslețe se depărtau tot mai mult în odaie, temîndu-se să nu se șteargă modelul. Acuma există concert. Dorința denaturează adevărul, se simte creatorul, urmează să-i însufle viață.

Deschid împreună o poartă mare prin care trec mulți. Ea pășește cu teamă, te aștepți să facă un gest grijuliu, rochia lungă e ferită de iarbă. O curte dreplunghiulară acoperită cu piatră conduce la o scară, un coridor cu uși numerotate, un hotel. O curte interioară de castel, o scară spirală spre camera lor, totul va păstra urmele ei.

Știe că nu este așa, știe că sînt calorifere reci în aceste camere, crede totuși că o să aibă împreună numai un singur gînd, încît caută să-i placă lucrurile preferate de el și găsește o plăcere puternică nu numai imitîndu-i obiceiurile dar și adoptîndu-i părerile, care, contrastînd cu ale ei, îi amintesc o schimbare bruscă, prezența unui sfîrșit ca punct de pornire. Se uită la el numai acum, ca la o statuie admirată, pentru ce-ți dăruie cînd o privești și-ți umple ființa, mulțumindu-ți simțurile ! Nu știe cum își petrece restul zilelor, după cum nu-i cunoaște nici trecutul, se bucură însă intîind dorința de a-l pătrunde. Nu se întrebă ce poate să aducă acest venit, este înflorită de propriile inițiative, are prea multe ramuri îndreptate grele spre el.

Incepe menuetul. El zîmbește, ochii albaștri aleargă, colindă o sală întinsă, se aprind, în ochii ei se opresc. E emoționat, muzica întonează. Ca să nu piardă dansul, ea întinde mîna. El ride, ea vede

că e mulțumit, crede că nu știe și vrea să-l ajute. Pornesc pași mărunți, se apleacă, se înfoarece, îl înconjoară cu brațul, deasupra capetelor, undeva sus, miinile lor se întîlnesc. Cu cîte o mișcare rară, întîrziată dar sigură, el recuperează totul. În goluri ea știe să împrăștie bezele, să facă complimente cu rochia prinsă delicat alît cît se cere, e obosită, ea nu simte, e zîmbet, putere și încredere plină de lumină. Se termină melodia, ea respiră grăbit, îl prinde de braț, el este absent, cu un zîmbet uitat se lasă purtat de mină.

— Ai vrea să plecăm ?

Ecoul repetă, uită că e la muzeu și marmora totdeauna e rece. Părăsește statuia și merge grăbită la întunecatul tablou unde el rămase ținut. E agitată, pornește din nou melodia, poate să fie o polcă și trebuie dansat mai repede. Presimte că el nu știe. Va ridica ea trena, va aluneca ea deasupra mozaicului conducîndu-l își dă seama că nu trebuie să știe prea multe dansuri, să le ghicească cînd vor urma, că el a obosit, și are alte gînduri.

Ar trebui lăsat, o persecută gîndul acesta și știe că e datorie să-i facă liniște, să strige la orchestră, să plece cu cîntăreții, dar înșelîndu-i, nu prea departe, să audă cînd e chemată. Știe, dar îl irage la dans. Ridică mîna în locul lui, saltă picioarele și pentru el, iar cînd a vrut să se șteargă, îi era cald, i-a scos batista din buzunar.

Lui i-au rămas foarte puține lucruri de făcut, un loc cam mare unde se strecoară deodată ea, așa întregă. Cășind-o se bucură neșpus, e mulțumit că s-au strîns părțile lui împrăștiate, o cheamă cu el. Are multă treabă cu casa, cu iederea plantată. Apoi pînă crește, se răspîndește pe toate zidurile, le înconjoară și în sfîrșit se întinde și pe ale vecinilor, unind acoperișurile. Se aude acuma bine ceasul deșteptător, se pot scula și ei, cu musafirii ea toată lumea. Ar vrea să eizeleze puțin tabloul, nu e nevoie, cînd se apropie apare culoarea dorită.

Amină pentru altă zi, e sigur că sînt părțile lui și știe ce are de adăugat. Astăzi dealtfel nici nu este lumină și trebuie putere să tragi draperiile de la fereastră. În prezența ei pe a cărei vedere se bizuie să-și împrășteze imaginile pierdute de memoria obosită, totul se lămurește, munca sa de unire, de făurire, obiectul visurilor sale, sînt două ființe diferite. Așa de exemplu dacă purta înainte cu el doi ochi ce se potriveau în obrazul ei, figura prezenta în afară ceva de care tocmai nu-și aminteste. Astfel în cameră plutesc cele două gemene, cea întîlmilă și cea căulată. Se suprapun părțile dar nu poate încă aprecia valoarea acestor plăceri noi, care nu erau oferite de vechiul lui obicei ei de răspunsul la acesta. Deosebirea nu o sesizează încă, forma fiind identică dorințelor sale. Dar lipsa de participare prin nesolicitare oferă un gol, merge pînă acolo încît și ascunsele sale plămîuri, înăă nedefinite, ea le intuiește scofîndu-le la mal. Recunoaște atunci că nu sînt urmele miinilor lui, cineva îl devastează și acolo, unde singur nu știe precis ce are ascuns.

Scutit de toate aceste acțiuni care se transformă în daruri și vin spre el, uneori se sperie așa cum la copii cadourile mari produc emoții, cu mimică de spaimă. Plîng vîzînd pomul de iarnă, rostesc cuvintele răzlețe, apoi părăsesc jucăriile și se așază obosiți lîngă părinți.

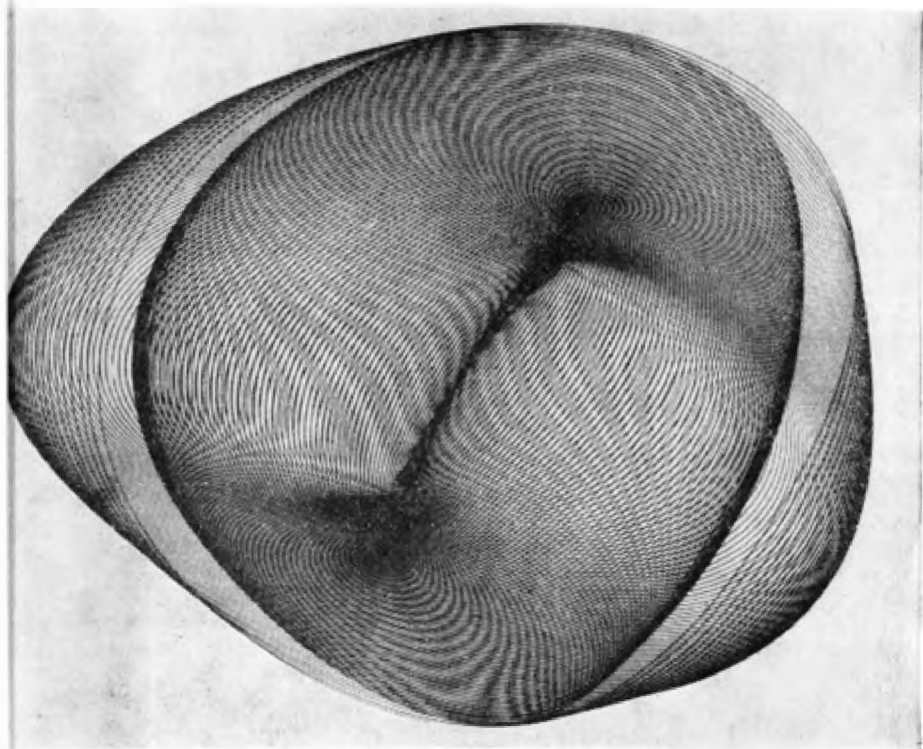
Incepe o altă zbatere, ce apare din cînd în cînd, se repetă apoi des, obsedează la fel, nu vrea să recunoască că e cea veche și trebuie să plece. Intr-o zi îi spune :

— Știi, nu ne despărțim, eu am numai puțină treabă, e ca și cum aș pleca la luptă. Bărbații totdeauna se duc la război iar femeile cumiști așteaptă pe cei victorioși.

Cu toate acestea, zbirnăie groaznic avioane, se depărtează pămîntul de cer și un vînt puternic mătură, parcă ar trece un anotimp la altul.

Ea se înloarce încet, atmosfera începe să semene cu cea de pe bulevard. O vagă dezorientare păstrează încă senzația de incertitudine, apoi alunecă sigur spre ideea că nu trebuie să se îndepărteze, căci nu știe niciodată din care parte va veni mai de vreme sau mai tirziu. Această așteptare începe prin a face concretă întinderea nesfîrșită de spațiu și timp, pe ale cărei puncte și clipe era posibilă să se ivească el.

Se gîndește apoi din nou la proastele lui obiceiuri.



ORIZONT

Zoran Radovic : „Desen“

INCREMENIRE

*L*a geamuri sint urși și păpuși
Și cioburi de sticlă, lucioase :
Privește cum intră pe uși
Un singur monah de mătase.

*Privește cum suie cu sine
Însuși, pornind anabază
Uite-l, spre gropi cu feline
Coboară pe-o singură rază.*

*Picior e acum, noduros.
Și nins peste unghia mare,
Împins spre ligheanul de jos
Cu apă fierbinte și sare.*

*În jur orologiile-au stat,
Stă cercul cu zebre caline.
Doar ore de fum argintat
Mai dorm în orașe sireine.*

CERBER

*C*înd lui Cerber, pe jurate,
Îi rostogolesc o mîngie
Cu trei limbi de ceară lînge
Lespezile cadrilate.

*Ce-i infernul ? Sală goală
Doar cu Cerber părăsit,
Eu ce-i mai arunc din poală
Oase dulci, de ranșăit.*

*Unde-s duhurile toate
Hurii, moși, oșteni și prunci ?
Unde-s duhurile late ?
Unde-s duhurile lungi ?*

*Cerber nevăzut cînd latră
La toți cei ce numai sint,
Duhurile-n săli de piatră
Spală rufe sub pămînt.*

SUPRAVIEȚUIRE

*Nu sintem ceea ce am dori ca să fim.
Să ne scufundăm în destîn am și început,
Numai în tăcere ne apropiem, ne regăsim
Îmbrățișarea fără cuvinte, nesfîrșitul sărut.*

*Aici e un țărni complicat și pustiu.
Cu delfini descompuși sau pescari fără bărci, seculari,
Cerule nu e destul de înalt și nu știu
Dacă putem fi destul de copii, destul de sprințari.*

*Nici în moarte nu ne-am putea întâlni
Căci nu-n fiecare doarme-un strămoș care vrea să dispară.
Și totuși, iubirea e fapt și ea răsărind asfinț
Prelungit, și doar ea e cinstită și știe să doară.*

*Nu sintem ceea ce ar dori celălalt ca să fie;
Poate-am găsi drum de mijloc între două destine.
Încet, printre lăzi goale, pe chei, ne sfîșie
Îmbrățișarea tăcută. Cu palmele-ascunde-mă bine.*

AMINAREA PLAFONULUI

*Tavanul porni, de tăcere prea multă, în jos.
Noi zeflemeam o pauză prea mare-n rațiune.
Tavanul porni să strivească trupurile noastre ce nu trăiau,
Așa că trebuie să vorbim, să vorbim;
Culoane trebuie, cuvinte prelunghi, susținătoare,
Viața să nu ne strivească.
Tu să începi, bătrîne, expunîndu-ți
Înaltul schelet de-ntimplări;
Viețile noastre tinere
Abia pot încape între patru și cinci.
Tu, iubito, vorbește cînd rîndul își vine,
Să putem dormi pînă atunci, în umbra groasă
A nimicurilor.
Înșeală și tu plafonul, necunoscut timp
Ce-ți troscești ideile dintr-o clipire din ochi
Lăsîndu-ne greul, strivitorul pe umert.
Nu, benzile de magnetofon
Nu pot înșela.
Tavanul are nevoie de vocea noastră
Muiată în singe.
De vocea noastră, pînă cînd glasurile se vor ofili
Se vor stinge
Și lespede
Va porni
Hotărîtă
În jos.*

IV. MUNTEANU

PĂMINTUL FIERBINTE

Nu ți se pare că prea devreme
În portul senectuții-am ancorat,
Cînd în cîmpie auzi cum geme
Copilul blind, netuns și pistruiat?

În nopți cu lună stele numărînd
Își caută drumul către viață,
De veghe zărit ca un paznic silind —
Ei întrebările răsfață.

Pămîntul fierbinie al verilor
Li gîdîle piciorul matinat,
Ei caută în dosul părerilor
Cel de al cincilea punct cardinal...

Deci, nu ți se pare că devreme
În portul senectuții-am ancorat?
Auzi copilăria cum geme
Acolo departe, în micul sat!...

CINTEC

Soarele a rămas suspendat
Printre florile teiului dărnin
Săltîndu-și pădăria în sus
Să-i salute pe oameni.
Au evadat din realitate în mit
Populînd plaiuri din legende
Mîinile, picioarele,
Frunțile înfiorate de sudoare,
Și-au încordat toate puterile
Izbind în dorințe
Pînă au reușit să le modeleze
Și au intrat în legendă,
Pentru cei ce vor veni.



ANA MARIA POTOCEANU

RUGA

*D*oamne, de ce nu sînt mare
un val de furtună pînă la cer
să stropesc și-n izvorul luminii.

Potolită voi împodobi abisul corbiile scufundate
pentru petracerile peștilor
pe cei înecați îi voi înveli cu calcar
să nu te fie frig, pînă vor deveni statui.

Din cînd în cînd aș trimite curenți calzi
să învie țerete în pace
De-aș fi vînt m-aș dezvădja cu norii
pînă ce, amețit, să-i azvîrl deasupra deșerturilor
i-aș rdeori pe tata cu cîte o boare bună la treierat.

Doamne, vînt aș vrea să fiu
să înnebunesc lumea de dor
înădîindu-i pe oameni jocul.

Și ce-i dacă nu toți reușesc să-t înveje
cînd clipa poartă-n spate sacul veșniciei.

Aș vrea să flu ploaie
să mă furîșez după gravitația pămîntului.
O voi zbughi-o în cosmos, fiecare piedură
un clown pentru distrația planetelor.

Soarelui ce se va răzbuna inevitabil
îi voi rîde din fiecare atom în parte.
Doamne, înspre seară, fă-mă o floare
Să-nădems fețele să brodeze noaptea cu dragoste.

CIND SÎNT CITEODĂTĂ

*C*uvențiale mele luorîse înainte de vreme.

Cînd sînt citeodată tîcînd
înima mi-e o limbă de clopot,
un dangăt chinuit de sute de ecouri
ce cade rostogolindu-se în gol
de însingurează udile atbite
de bruma gîndurilor.

In căderea-i meteorică
arde pînă ce adîncurile-i sord rînilor.

Cuvintele male izvorăsc înalte da vreme.

NEDUMERIRE

Spre orașul unde cerul e-altă de înalt
pe drumuri prăfuite,
mărg cu mîinile în bucurările rupte,
Toate rîndurile vechi au mucegăit de altă păcăleală
și fug de etc.

Femeile sînt tinere și nu cunosc dragostea
primesc înerte în trup pruncii
cu sîngele așylat de amorjeala nădușelilor
sărutul le încrunțește pe buze
neperecept, de frica morții.
Bărbații poartă perucile lungi ale strămoșilor
ca să salveze aparențele
și cîntă, coardele se zăvîrcolesc sub degete înfricoșător
ca să alunge copilăria.
Trenurile care să-i poarte
și casete care să-i adăpostească
sînt undeva imaculate
dar orașul care-i așteaptă
are ziduri de întuneric nesfîrșit
și ei nu bînuie nimic.



ION ROVINA

AFRODITA ALEARGĂ PRINTRE FLUTURI

Cu mărul în mîină
Afrodita aleargă printre fluturi...
Zeul
care-i gîndise de pe țărm
nașterea din albul mării,
nebun,
cu spuma între dinți,
în dungi de valuri ride.

Afrodita se joacă singură
 și pînă
 și fărâși culegînd din țărba mărui
 aieargă printre stuturi...
 Pe gîndul apei, Zeul
 hohotește rechinii,
 Afrodita cîntă, Afrodita e tristă.

Nu te mai zbate, mare :
 Afrodita există.

FLUVIUL LUMINII

Spre fluviul luminii
 clorofila-și îndoaie tulpina,
 orbii, mîna
 suflatul cîzut în disperare
 îndoaie
 o nouă ardere cu fîcîdrare.

În fluviul luminii
 pescarii prind pești albi
 și uneori erantii îmbrășișate
 de pește.

URNE

Tu pește-te, zăpădă primă,
 de tristețe sau, mai presus,
 de aerul ars în urne...
 Nu există imaculată căldorie.
 Dar imaculatul vis
 mai puternic decît
 realitatea cu dinții în cădîtie ?

Obosite, urnele au început
 bile albe și negre
 în mine să renunere...

SEMNIFICAȚIILE UNEI CARIERE LITERARE

■ ANDREI A. LILLIN

Dacă ne oprim asupra culturii bănățene din primele patru decenii ale veacului, la o ochire grăbită ea ne apare o arenă în care se dă o înverșunată dezbateră de pe cele mai variate poziții contrare. Și totuși, pentru istoria critică, râvnind o atență scrupuloasă și precizare a motivelor, se ivesc în curând suficienți criterii de sistematizare.

Ne vom ocupa, în cele de față, de preferință cu destinul literar al lui Franz Xaver Kappus, scriitor căruia Rainer Maria Rilke i-a adresat celebrele **Scrisori către un poet tinăr**, nu însă izolându-l în analizele noastre de alți trei intelectuali de renume european, născuți ca și el la Timișoara, cu care — precum vom vedea — el se înrudește îndeaproape în tendințele generale ale spiritului, chiar dacă de la un moment dat, activitatea sa creatoare a deviat, apunând abrupt într-o tristă aventură lucrativă. Dar nici atunci: Fr. X. Kappus nu a dezmințit condiționalitatea mediului social și spiritual din care se trăgea și pe care l-a oglindit mai departe fidel, fie chiar și pe planul literaturii de distracție.

Biografia literară de interes major a lui Fr. X. Kappus începe cu scrisoarea pe care R. M. Rilke i-o adresează la 17 februarie 1903: „O operă de artă este bună, dacă ea s-a născut din necesitate. În felul acesta, al originii, se găsește criteriul valorii sale: nu există altul. De aceea, mult stimat domn, nu știu alt sfat decât: a te interioriza și a examina adâncurile, din care răsare viața; la izvoarele acestea veți găsi răspunsul la întrebarea dacă trebuie să creați. Acceptați-l, indiferent care ar fi el, fără a-l tălmăci

și răstălmăci. Poate se adevărește că dv. sînteți chemat să deveniți artist. Atunci luați soarta aceasta asupra dv. și duceți-o, povara ei și măreția ei, fără a vă sinchisi de răsplata de afară. Căci creatorul trebuie să fie o lume pentru sine și să găsească totul în sine ca și în natura, la care el s-a atașat”¹⁾.

Tonul este sentențios, sfaturile date se mențin în limitele generale ale unei concepții despre creația artistică, cu anticipații și similitudini de la Platon și Horațiu la Gustave Flaubert și Lev N. Tolstoi. Totuși, destinul lui Fr. X. Kappus îl preocupă mult pe R. M. Rilke. Într-o scrisoare din Borgeby gard, Suedia, adresată în 27 iulie 1904 soției sale Clara Rilke, citim: „Îți mulțumesc pentru scrisoarea lui Kappus. Îi merge greu. Și e abia la început. Dar are dreptate, noi în copilăria noastră am cheltuit prea multă energie, prea multă energie de adulți — este adevărat, poate, pentru generația întreagă. Sau din nou numai pentru unii? Ce să răspunzi la asta? Că viața posedă nesfârșite posibilități de înnoire. Da, dar și aceasta: că consumul de energie este într-un anumit sens totdeauna și augmentare de energie: căci lucrurile se petrec în fond într-un cerc larg, dar închis: toată energia, pe care o emitem, revine asupra noastră, mai bogată în experiență și transformată”²⁾.

¹⁾ Rainer Maria Rilke: Briefe an einen jungen Dichter, Insel-Bücherei Nr. 406, Leipzig, 1929, p. 12.

²⁾ R. M. Rilke: Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906, ed. Insel, Leipzig, 1929, p. 205.

Putem descifra de aici o definiție mult mai personală și funcțională a creației artistice decât pe baza prenoșunilor de „adincuri”, „inimă” și a „celelalte mai liniștite ore a nopții”, din scrisoarea anterior citată. Faptul nu surprinde. Căsimdu-se în fața unui străin, Rilke, în străduința de a nu încuraja cumva un prea posibil scepticism, se ferește să afirme dogmatic: „Totul este relativ — iată absolutul!”. În consecință, el caută să organizeze cu ajutorul unor concepte generale conștiința corespondentului său, îndrumându-i atenția în primul rând asupra celor două datorii de bază ale oricărui artist: cunoașterea de sine și cunoașterea lumii, orice negație, în principiu, părindu-i aprioric a dezgăzului la un tinăr în mod anarhic instinctele și prin aceasta cabotinismul. Și iată deci că în scrisoarea către soția sa, după ce între timp îi mai adresase tinărului alte șase epistole, din ce în ce mai calde și înțelegătoare, el se exprimă franc și lapidar: „Er hat es schwer”. Între timp, el a ajuns să cunoască din confesiunile tinărului, frământările și încercările generației întregi, din care el, cu opt ani mai în vîrstă nu se exceptează; a unei generații căreia evoluția socială și spirituală a Austriei din zilele acelea i-a răpit consistența sufletului. Or, fundamentul moral și social al creației artistice presupune ca un postulat de neclintit coerență intimă a ființei umane. Lope de Vega putea să spună: „Yo naci en dos extremos”. Asemănător, Jean Racine: „Je sens deux hommes en moi”, iar Goethe, prin Faust: „Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust”. În ciuda diviziunii dramatice a conștiinței și, în consecință, a discontinuității accentuate a actelor de conștiință, un puternic elan vital, nealterat la rădăcină, le-a chezășuit „făptura”. Și foarte conștient, Goethe a parafat așa-zicind această stare în cunoscutele versuri din **Urwort-Orphisch**: „Și nici un timp cu nici o putere laolaltă/ Nu fring tiparul forme, ce vie se dezvoltă”³⁾. Totuși, prin nesăbuirea cheltuială de energie, la care i-a fost supusă generația, precum subliniază Rilke, această unitate părea definitiv compromisă, dacă creatorul, din

impasul ce i se pregătise, nu izbutea să iasă biruitor cu prețul unui înnoit efort, transformînd pe cale recurentă experiența unui minus de consistență în acea „Erlebniswirklichkeit”, de care vorbește Heinrich Rickert, caracterizînd-o ca un „continuum de elemente eterogene”.

Problematica aceasta o regăsim, variată, îmbogățită și adîncită, și la cei trei timișoreni, filozofi, psihologi și cercetători de mituri, pe care i-am pomenit încă în introducere: Julius Pikler, Karl Kerényi și Arnold Hauser, cu care Franz Xaver Kappus se înrudește alți în privința „romantismului” inteligenței. Ea îi legitimează fără excepție ca adevărați îndrăgostiți ai simbolului și mitului; toți trei excelează și prin marea și neînfrînta lor vitalitate.

Julius Pikler s-a născut în 1864. După serioase studii de jurisprudență și economie politică, el a desfășurat înții o vastă activitate publicistică și didactică în domeniul filozofiei dreptului. În 1898 a început să întreprindă studii critice despre originea și accepțiunea termenului „Jus” și, în continuare, a totemismului. În felul acesta, s-a pregătit trecerea sa și la investigații filozofice și psihologice cu privire la structura conștiinței care, în curînd, i-au permis să formuleze o concepție foarte personală despre legile de bază ale activității neuro-psihice la om, completată nu peste mult cu o contribuție remarcabilă în domeniul constantelor conștiinței „erwarten-attendre” față de peripețiile trăirii, la care s-au adăugat considerații interesante cu privire la identitate și alteritate ca și la reprezentare ca „trăire incrementă”⁴⁾. Contribuțiile acestea au fost apreciate la rîndul lor și de unii gînditori progresiști, cum am putut constata recent într-o discuție cu Ernst Bloch, și ele asigură lui Julius Pikler un loc de cinste între înnoitorii gîndirii din prima jumătate a veacului. Astfel, dacă tendințele de repetiție și reiterare, care i-au atras luarea aminte în mod deosebit, impun după el conștiinței în locul primatului raportului logic și ontologic, primul intensivului, între concepția sa și cea

4) Julius Pikler: Das Beharren und die Gegensätzlichkeit des Erlebens, Franckh, Stuttgart, 1918.

3) În traducerea lui M. Eminescu.

intuiționistă bergsoniană, în ciuda unor deosebiri indiscutabile, există și suficiente puncte de apropiere. În tot cazul, pe baza aceluiași principiu a stabilit și Bergson, acceptând corelația între corp și suflet (tensiune, tendință, elan, memorie), primatul funcțiunii psihologice față de starea cerebrală, iar cu ideea primatului vieții, preeminența libertății, creației, ingenului.

Karl Kerényi, născut la Timișoara în 1897, a urmat studiul de filologie, ocupând între 1937 și 1943 catedrele de limbi clasice de la universitățile din Pécs și Segedin. Încă din lucrarea sa *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, apărută în 1927, Karl Kerényi se dovedește un iscusit interpret al simbolismului sacral, sintetizat în primele texte epice de anvergură din sfera ionică a culturii grecești. Curând după aceea Kerényi înfiripează o colaborare multilaterală și bogată în roade cu doi dintre cei mai însemnați savanți ai anilor 30, C. G. Jung și L. M. Lanckoronsky, iar în 1943 se mută definitiv la Ascona în Elveția, unde conduce un team de cercetători specializați în analiza miturilor. Urmează în lucrarea *Mythos der Hellenen* din 1941, definiție a „ideii mitice” drept „divinitatea omului”; fondată pe un vast material istoric, și dovedește o strîngentă actualitate din clipa în care omul apare în mituri ca „figură mitologică”⁶⁾. O primă anticipare conștientă a procesului descris de el, adaugă tot Kerényi, ne întâmpină în zeul „Anthropos” din lucrarea *Poimandres* din perioada tirzie elenistică. Dar acest zeu „Anthropos” însoțește sub variate forme ca „om originar” întreaga gândire mitologică, din perioada de piatră până în zilele noastre. Totuși psihologizarea procesului mitogen în interpretarea lui Kerényi nu se oprește aici. În vasta sa operă de analiza miturilor, începînd cu *Apollo* (1937), *Pythagoras und Orpheus* (1939) și *Labyrinth-Studien* (1941) — acestea marcînd faza sondajelor sale critice, completate de admirabile interpretate a Noptii Walpurgiei Clasice din *Faust*

partea II-a de Goethe, din lucrarea *Das ägäische Fest* (1939) — și terminînd cu lucrările de sinteză: *Die Mythologie der Griechen* (1951), *Die Heroen der Griechen* (1958) și *Die Religion der Griechen und Römer* (1963), Kerényi caută să reducă experiența sacrală mitologică a omului la ceea ce el, într-o conferință de la Wiesbaden din 1962 el a numit „das göttliche Ereignis”: „evenimentul divin”. Prin acesta, hieratismul conceptului teologic de dumnezeu — „die erstarrte Gebärde”⁷⁾ — este definitiv depășit, iar în locul unui dumnezeu transcendentă revelat, trece „procesul antropomorf de captare a „evenimentului divin”⁸⁾ în forme mitice.

Cel de al treilea timișorean, Arnold Hauser, este coleg de vîrstă cu Karl Kerényi. După studiul aprofundat de filozofie și estetică la Budapesta și Viena, unde acceptă de tîrnăr în mod creator unele idei ale lui Adalbert Zalai și Georg Lukács, el debutează cu o lucrare de maximă concentrare, privind problematica sistematizării în estetică⁹⁾. Apoi parcurge ca „Privatgelehrter” la Viena, unde a stat în contact viu cu lumea artistică pînă în 1938, și ulterior ca expert în industria cinematografică și profesor de istoria artelor al universității din Leeds (Yorkshire) o complicată cale evolutivă care, final, i-a permis să formuleze o teorie proprie despre istoria socială a artelor și literelor¹⁰⁾. Stăpînind un vast material de referințe, verificat și aprofundat în raport cu mii de opere de artă, studiate îndeaproape, și, mai ales, dovedindu-se sigur în gust și judecată, Arnold Hauser ajunge la concluzia că istoria artelor nu se învață din expuneri teoretice, ci ea se degajează de la sine din studiul

6) Karl Kerényi: *Labyrinth-Studien*, ed. Pantheon, Amsterdam-Leipzig, 1941, p. 73.

7) Karl Kerényi: *Die griechischen Götten*, in *Der Gottesgedanke im Abendland*, W. Kohhammer, Stuttgart, 1964, p. 19.

8) Arnold Hauser: *Az esztétikai rendszerezés problémája*, Franklin, Budapesta, 1918.

9) Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2 volume, Beck, München, 1952 (ed. a doua, 1958).

5) Karl Kerényi: *Mythos der Hellenen*, ed. Pantheon, Amsterdam-Leipzig, 1941, p. 14.

operelor, prin care ni se va releva cu atât mai precis esențialul, cu cât nu vom pierde din vedere funcția socială a artei. Să mai adăugăm că în vederea relevării cât mai plene a aspectelor social-istorice ale creației artistice, Arnold Hauser nu neglijează nici un amănunt, de la comanditar la executant, de la intenție la mesaj, de la tradiție la inovație, de la perspectivă la pensulaj etc., opera de artă fiind considerată de el ca o uriașă ieroglifă, în care toate acestea sînt însemne vii, cu o istorie socială precis determinabilă.

Rezumînd, comune celor mai sus tratați le sînt:

- interesul pentru mit și simbol;
- scriutarea intenționalității încifrate în operă;
- analiza condiționalității sociale și istorice;
- atenția acordată scriiturii.

Un fundament teoretic idealist de netăgădui, înzestrează aceste preocupări cu accente energetice, înrudite îndeaproape cu concepția cea mai răspîndită în lumea burgheză de la începutul veacului: antropologia filozofică nietzscheană. Faptul poate fi ușor urmărit. „Dynamische Quanten, in einem Spannungsverhältnis zu allen anderen dynamischen Quanten: Cuante dinamice în raport tensorial cu toate celelalte cuante dinamice”, aceasta după Nietzsche este lumea¹⁰⁾. Pe baza acestei formule, el a construit o fizică și o fiziologie, o psihologie și o etică; pornind de aici, în dorința de a stabili o axiologie, el a ajuns la concluzia că nu există „valoare în sine” ci numai „valoare intențională”, iar materializarea ei este „efectul”. Să nu uităm apoi că în prealabil, Nietzsche definește subiectul și obiectul ca „făptuitorul” și „înfăptuirea” și — împingînd mai departe analiza semantică — fenomenele legitime ca „modalitate” inbranabilă. În perspectiva aceasta, bineînțeles, se lămuresc lui Nietzsche și fenomenele istorice ca fenomene legitime, iar nihilismul ca expresia decadenței — ternenul din urmă are la el un iz de sfîrșit de epocă — este demascat cu „voință spre autodistrugere” și ca „voință spre marele nimic”. Or, tocmai acestuia, în teo-

ria culturii, reconsiderată mai ales în ultimii săi ani, Nietzsche îi opune „valoarea” ca „valoare intențională”, suprasaturată ca atare de condițiile de autoconservare și de dezvoltare a ceea ce în ființa umană este mai tragic. Nu surprinde deci, dacă Theodor Lessing, unul dintre cei mai subtili critici ai antropologiei filozofice a lui Nietzsche, crede că-i poate circumscrie concepția prin formula: „Viața în sine nu are nici un fel de obiective; ea nu știe nici de bucurii, nici de dureri¹¹⁾”. Numai viața ca înfăptuire, deci viața într-un context social istoric, se împlinește de înțeles și are un sens.

Nu vom discuta aici mai în amănunte, cum își imaginează Nietzsche structura contextului social istoric al existenței umane. În direcția aceasta, el n-a fost urmat de cei trei gânditori analizați în cele de mai sus, iar priza doctrinei sale despre supraom asupra lui Franz Xaver Kappus se explică mai firesc pe altă cale.

Mitizarea este în sine și pentru sine un procedeu axiologic neutral. Poți crea mituri din orice, chiar și pe baza unui fond uman cât mai puțin adîncit. În felul acesta, în creația anilor '20 și '30 apar în cantități industriale figurile mitizate a dansatorului de bar, a șoferului irezistibil, a aviatorului plin de cu-tezanță, a vampeii cu ochi curați — unele mai stilizate, majoritatea însă destul de superficiale, reducînd „eroul” la cîteva date sumare și stereotipe. Dar încă și așa, publicul s-a indentificat cu acești eroi, dovadă succesul de mare răsunet al unor romane și filme ca *Atlantida* de Pierre Benoit sau *Fiul Șeicului* cu Rodolfo Valentino. În creația lui Franz Xaver Kappus, posterioară anului 1925, cînd el se mută la Berlin ca lector al casei editoriale Ullstein, nu ne aflăm departe de acest tip de erou, sărăcit și imputinat în umanitatea sa. Mai mult de un deceniu și jumătate, Franz Xaver Kappus s-a conformat în creația sa cititorului de rînd: **comun reader**, după terminologia literară anglo-saxonă. El a fost un autor de **best-sellers** care, după judecata drastică a unei americance, sînt cărți pentru

¹⁰⁾ Friedrich Nietzsche : Werke, vol. IX, p. 468 și u.

¹¹⁾ Theodor Lessing : Nietzsche, ed. Ullstein, Berlin, 1925, p. 96.

oameni care nu-și aleg singuri lectura. Dar încă și acum, în creația lui Franz Xaver Kappus se întrevăde pe alocurea o scintelire străniu genială — urmă a unor năzuințe și frământări, la originea cărora a asistat cu interes Rainer Maria Rilke.

2

Cînd în scrisoarea sa din Viareggio, datată la 23 aprilie 1903, Rainer Maria Rilke îi atrage lui Franz Xaver Kappus luarea aminte asupra romanului Niels Lyhne de Jens Peter Jacobsen, el nici nu bănuiește urmările în toată amploarea lor. Acest op. spune el, este suprasaturat de „parfurmurile aproape imperceptibile ale vieții, ca și de gustul mare și zemos al fructelor împlinite”¹². Vrăjit de proza poetică a lui Jacobsen, Franz Xaver Kappus nu va găsi de urmat numai factura lor exterioară — colorată și muzicală — ci el se va pătrunde superficial, precum urmează să arătăm, și de tendința lor etică.

În Niels Lyhne se spune la un moment dat: „Niels, adevărat, avea obiceiul să spună că el nu apreciază nimic mai mult decît critica, dar el atribuia admirației un mai mare preț și nu primea cu dragă inimă criticile lui Frithjof (...) Niels se strădui întii și întii, în superioritatea sa măreață, să-l facă pe Frithjof ridicol în proprii săi ochi. Dar el nu izbuti, și atunci încercă să recurgă la paradoxuri brutale pe care refuză cu dispreț să le motiveze în discuții. El se mulțumi să le profereze cu aere de uriciune barocă și apoi se infundă într-o tăcere batjocoritoare”¹³.

Izolarea intelectuală a croulului lui J. P. Jacobsen, disprețul său față de oameni și superbia sa egotistă, care îl legitimează ca pe un contemporan al sofisticat supresivului Zarathustra nietzschean, sînt bine surprinse în acest pasaj în trăsăturile lor esențiale. Evoluția multor intelectuali și artiști din a doua jumătate a secolului trecut este sintetizată aci, iar sentimentul specific de **fin de siècle** — al decadentei, la altarul căreia s-au închinat toți marii sceptici din neputința de a-și fixa axa vizuală asupra forțelor în

progres — este surprins la obîrșia sa. Este momentul „evolutiv”, caracterizat de Nietzsche prin cuvintele: „Ihr leidet an euch, ihr littet noch nicht am Menschen”: „Suferiți de ceea ce sînteți voi, nu ați suferit încă de ceea ce este omul”. Prin urmare, să nu preocupăm nici un efort pentru a-i descifra urmările. Ca sedimentul unor tendințe generale ale epocii în acest pasaj ni se indică o „stare” și o „întă”. Starea este fundamentală, ea putînd fi redusă la o inchiitudine existențială în cadrul unei condiționalități istorice determinate — situația artistului în societatea burgheză de la sfîrșitul veacului trecut; întă, după Nietzsche, ca orice fenomen de perspectivă, implică un imperativ de depășire și esențializare. La capătul evoluției impuse de ea, însă, se află supraomul, cum teoretizează Nietzsche în plin delir schizofrenic, după „evenimentul” de la Sils Maria din 1882: „Da, plötzlich, wurde Ems zu Zwei — und Zarathustra ging an mir vorbei!...”: „Atunci, deodată, unu se făcu doi — și Zarathustra trecu pe lângă mine...”. Aparte zis, în aceste versuri totul este simptomatic: suspensul marcat de linioare dedublate ca și punctele înfinț repetate de la sfîrșit. Să fie, însă, o pură întîmplare dacă „filozofia” unui alienat mintal devine de acum înainte filozofia intelectualității burgheze, dezabuțată de metafizică, lîhnită de „Selbschau” și avidă de putere? Urmările s-ar fi putut prevedea: le vestea J. P. Jacobsen la sfîrșitul romanului său, cînd, asemănător cu prăbușirea lui Nietzsche, tragică și comică totodată, filozoful revocînd spectacular doctrina sa despre moartea lui Dumnezeu declarîndu-se el însuși Dumnezeu, și Niels Lyhne sfîrșește ca apostat într-o postură sui generis. Și anume, el care-l părăsise pe Dumnezeu de dragul cultului propriei persoane, denunță ea încercetă, contradictorie și ineficace, deci ca non-valoare orice pseudo-religie, confortabilă pentru om doar în momente de tihnă și îndestulare. Or, Franz Xaver Kappus n-a înțeles sau n-a vrut să înțeleagă în deceniul imediat următor plecării sale la Berlin, acest mesaj. Precum am mai amintit ceea ce în contact cu opera lui J. P. Jacobsen l-a izbit, găsind-o vrednică de urmat, a fost scriitura. În ciuda

¹²) Rainer Maria Rilke: Bricic an einen jungen Dichter, p. 17.

¹³) J. P. Jacobsen: Niels Lyhne EP, de la Sixaine, Paris, 1946, p. 91.

stăruințelor lui R. M. Rilke, el n-a observat măiestria cu care această scriitură este aservită de scriitorul danez unui scop mai adînc. Ca urmare, el n-a asimilat dintre procedeele lui J. P. Jacobsen decît elementele exterioare de mit și intenționalitate filozofică. În schimb, interesul său pentru condiționalitatea socială și istorică a eroilor a rămas la suprafață. De altfel, maturizarea scrisului său avea să se producă sub o cu totul altă zodie și într-un domeniu pe care nici nu l-a prevăzut vreodată.

Timișoara, precum am amintit la început, a fost în primele patru decenii ale veacului un viespar. Întorcîndu-se la sfîrșitul primului război mondial în orașul său natal, Franz Xaver Kappus s-a văzut în fața problemei de a-și crea aci, în limitele condițiilor locale, o existență civilă satisfăcătoare. Poet cunoscut și apreciat mai ales în rîndurile militarilor — poeziile sale din timpul războiului îl arată perfect stăpîn pe tehnica tradițională a versului —, el izbuște să obțină în curînd un premiu literar cu o poezie ocazională, dedicată resurrecției sentimentului național al șvabilor. Rămîne singura sa creație de acest fel. Altminteri, pentru atitudinea sa cetățenească din cei cinci ani de activitate la Timișoara, ca ziarist și scriitor, nimic nu este mai semnificativ decît bilanțul, pe care îl face el însuși în folietonul *Abschied von Temesvar* (Rămăș bun de la Timișoara), din 31 mai 1925: „Nu vreau să mă laud că pe timișoreni i-am evitat pas cu pas. Că mi-a reușit să nu cunosc pe mulți dintre ei chiar pînă astăzi, cu care alții se tutuiesc din prima săptămîină. Că-s un flăcău cam dificil, care a fugit de oameni, care nu prea a apărut în public, n-a avut habar de shimmy și foxtrot și a refuzat invitații, care pentru alții, mai puțin ingrați, ar fi fost un adevărat deliciu”. Evident, izolarea aceasta a practicat-o față de puternicii vremii, inclusiv ai populației germane, căci precum o arată în același loc: „De cînd mă știu, stau aproape de viața adevărată, iar cuvintele îmi izbucesc spontan din inimă. Și am fost serios și grotesc, obiectiv și ironic, pașnic și înțepător, întocmai cum

o cerea momentul (...); mereu am vrut să ajut, să deschid perspective, să creez relații cu valorile adevărate (...). Multe din cîte făceam, seamănă a glumă, deși ar fi trebuit să plîngem; provocau durere, deși eu vroiam să vindec”¹⁴). Anterior, într-un aforism din seria *Hobelspäne* (Talaș), el precisase: „Oamenii, care fac vițuri, sînt jalnici. Celui talentat gluma îi vine în inspirație; numai Haplea face vițuri”. Or, pe el, burghezia timișoreană așa l-ar fi dorit: un fel de „dummer August”, scriind săptămînal cîte un foileton șic, iar nopțile petrecîndu-și-le în cîntece deșuchiate și glume fără perdea. În saloanele „Schlarafiei”, în baruri sau la petrecerile de casă ale celor mari. În felul acesta, după cum a arătat-o cu franchețe vrednică de admirație, *Temesvarer Zeitung*, ziar burghez-liberal, a însemnat în cariera sa „scăparea din patul lui Procust al naționalilor, iar plecarea sa la Berlin, salvarea din hora în jurul vițelului de aur al Banatului burghezo-moșieresc.

Totuși, plecarea aceasta nu s-a produs ușor. Într-o poezie, scrisă numai cu cîteva luni înainte de paginile sus menționate, el spune încă: „Strîns între stînci ascuțite și mormane de pietre / trece căraruia dură a peregrinului; / în mizerie apun unii, / fătărnicindu-se, biruiesc alții. / În marginea tuturor mîhnirilor, / în marginea tuturor bucuriilor, / poetul își deschide larg brațele / și-și pierde tot singele din cauza lor, deopotrivă”¹⁵). A reduce deci emigrarea în Germania a lui Franz Xaver Kappus numai și numai la dorința de a-și valida talentul în cadre materiale eșt mai avantajoase, este fundamental greșit. Fără îndoială, unul din motivele a fost și invitația casei editoriale Ullstein, care-l număra printre colaboratorii săi încă din 1920, de a ocupa în secția ei beletristică un post de lector. Hotărîtor, însă, pare a fi fost altceva: situația

¹⁴) Franz Xaver Kappus: Abschied von Temesvar, în *Temesvarer Zeitung* din 31 mai 1925, p. 5.

¹⁵) Franz Xaver Kappus: Vidmung in ein Buch, în *Temesvarer Zeitung* din 23 decembrie 1924.

ciudată și descurajantă în mediul timișorean de birfă și defăimare, pe care și-a creat-o prin a doua sa căsătorie cu soția unui prieten care și el, la rindul său, s-a căsătorit cu fosta doamnă Kappus. Această dublă căsătorie în cruciș a alimentat zecile de ani imaginația unor timișoreni — nu puteai să pomeniști de Franz Xaver Kappus, fără să ți se dea replica: „Un întreg roman viu, pe lângă cele scrise de el”. Dar tocmai această a doua sa căsătorie s-a dovedit trăinică. Infruntând toate încercările vremii.

În timpul șederii sale la Timișoara, Franz Xaver Kappus a scris, pe lângă romanele sale distractive pentru colecția galbenă a casei Ullstein, și un roman de severă ținută literară, intitulat *Die Peitsche im Antlitz* (Biciul din obraz). Acesta, fapt semnificativ, a apărut în editura Helikon, înființată din inițiativa bancherului Sigismund Szana care, în orele libere, a scris și el câteva volume de nuvele. *Die Peitsche im Antlitz*, în climatul cultural timișorean din anii 20, s-a dovedit un veritabil *steadyseller*; abia dacă s-au vândut din el două duzini de exemplare. Ulterior, un alt entuziast, cunoscutul cercetător al realităților bănățene Franz Wettel, a mai scos ca numărul 50 al seriei *Deutsch-Banater Volksbücher*, un volum de nuvele de Franz Xaver Kappus. Intitulat *Menschen von abseits* (Oameni ciudați). Și acesta se încadrează în aceleași tendințe ale autorului, de a trece dincolo de ștacheta literaturii distractive. Nu vom exagera valoarea literară a ambelor volume. Ele, prea posibil, au astăzi numai o valoare istorică, putând fi consultate cel mult ca documente de epocă. Or, tocmai în privința gustului epocii, ele ne arată cât de prostește s-a comportat și la noi „the Golden Multitude”; glota de aur a societății, care dictează moda, iscind cerințele prin propagandă comercială. Față de străduințele celor pușini care, ca Franz Xaver Kappus, au crezut într-un ideal creator, opintindu-se din răsuputeri să transforme arta dintr-un agrement pentru cei bănoși într-o tribună a valorilor, ea a strălucit prin indiferență.

În romanul *Die Peitsche im Antlitz* și în nuvelele din ciclul *Men-*

schen von abseits, Franz Xaver Kappus se înscrie ca intenționalitate artistică și scriitură la intersecția celor două „mișcări” dinlăuntru generației sale, reprezentate, pe de o parte, de grupul marilor contestatari ai burgheziei, în frunte cu Alfred Kubin, Georg Kaiser și Carl Sternheim și, pe de altă parte, de grupul marilor ironizatori printre care au ajuns la nemurire Albert Ehrenstein, Karinty Frigyes și Kasimir Edschmid. Prin onomastica ciudată a eroilor lor — Schagomm, Zickich, Kamükler, Witasser, la Kappus; Kokoschnigg, Schigut, Kekrevischy, la Ehrenstein; Perten, Quijoda, Schusder, la Edschmid etc. — tendința spre mitizare, în sensul în care ea a fost practică de manieristi spanioli (Quijote ca nume și simbol fiind o creație asemănătoare) este evidentă. Mai problematică, în fiecare caz, rămâne valoarea socială a materialului transfigurat în aceste proze. Totuși, de multe ori ca în nuvela *Fieber* (Febră) de Kappus izbucnește în lumea obturată a acestor „eroi” și cite un motiv de caldă umanitate — bolnavul privește florile de pe nopțieră, spre a se adăpa din puritatea, energia, dulcețea și libertatea lor¹⁵⁾. Se naște, totuși, întrebarea, dacă în prealabil, față de aceste proze nu ni se impune un fel de „efect de înstrăinare”, de pe urma căruia apoi să putem retrăi „distanțarea” originară a autorului — severă și consecventă — față de propria sa creație, astfel ca aceste proze să ne apară în mod convingător drept anti-mituri, eum ele par a fi fost concepute. Canonic în această privință este discursul lui Kamükler din romanul *Die Peitsche im Antlitz*, care incită spre revoltă totală față de o lume, în care micul burghez „vrea să se vadă confirmat în toate celea¹⁶⁾. Înțelegem în felul acesta, prozele lui Franz Xaver Kappus din perioada ambițiilor sale literare timișorene, se înscriu, fără doar și poate, la loc de cinste în creația similară a expresioniștilor germani din perioada imediat următoare primului război mondial.

¹⁵⁾ Franz Xaver Kappus: *Menschen von abseits*, Timișoara, 1930, p. 75.

¹⁶⁾ op.c. p. 46.

Incercând într-un aforism din ciclul *Der neue Hädekar (Kurzgefasstes Lexikon für Ausländer*, să caracterizeze, succint și malițios, Timișoara, Franz Xaver Kappus se oprește la termenii: „Cultură — pentru bărbați, loțiune împotriva cheliei; la femei, baton de ruj. Excrescențe culturale: batistă, curățenie trupească, pistrui”¹⁹). Hazul său pare de mardi-gras. Așa a și fost înțeles de concetățenii săi care nu l-au acuzat niciodată de un dogmatism excesiv, notificându-l cu seninătate faptul că și el se simțea mai la el acasă în frizeria Eberl din strada Rodnei. Faptul acesta însă ne duce spre următoarea pagină din istoria socială și culturală a metropolei bănățene.

În secolul XIX, multă vreme cel mai de seamă frizer din cartierul Cetate a fost românul Neagul. El și-a deschis atelierul în strada Rodnei 8, în casa pantofarului Moreno. Printre clienții săi s-a numărat tot ce Timișoara avea mai select: episcopii, demnitarii comitalenzi, medicii, avocații, comercianții de vază, moșierii în trecere prin urbe etc. Intrucât în aceeași casă s-a aflat și redacția ziarului *Neue Temesvarer Zeitung*, frizeria simpaticului Neagul a devenit în curând locul de întâlnire între lumea bună și redactorii ziarului. Când apoi Neagul, la adâncă bătrânețe, a predat stafeta elevului său Deak, bunele tradiții literare s-au perpetuat, și ele au rămas aceleași și sub ocrotirea măștrilor din următoarele două generații: Burger și Eberl. Ultimul îndeosebi — maestrul măștrilor, cum i se spunea — a fost o figură mare. Desăvârșindu-și meseria la Budapesta și Viena, el a avut printre clienții săi permanenți artiști de renume ca celebrul lăutar maghiar Rigó Janesi, actorul popular Girardi, compozitorul Gustav Mahler, iar la Timișoara, pe lângă virfurile protipendadei, pe scriitorii Markovits Rodion, Willy Stepper și Franz Xaver Kappus. Fire deschisă, deplin stăpîn pe o memorie uriașă, vorbăret și hazliu, a știut să creeze în frizeria sa o atmosferă plăcută, în care critica cea mai a-

cerbă la adresa edililor se îngemăna în mod fericit cu gluma nevinovată. Un limbaj intențional, de mare savoare, cunoscut clientelei permanente, marea farmecul ironiilor și butadelor. Un exemplu: printre clienții permanenți s-a găsit și un mincinos; din o mișcă de cuvinte nu-i putea crede unul. La o mie, în limba maghiară îi spune „ezer”, la comandantul unui regiment „ezerdes”. Traducerea germană a termenului acestuia este „Oberst”. În consecință, clientul respectiv fu numit „Herr Oberst”, deși nu-și visase niciodată să devie colonel și nici nu înțelegea de ce i se acordă mereu acest titlu ciudat.

Marea afluență de public din frizeria Eberl se datora, însă, și unor lucrători excepționali. Printre aceștia, Anton Dénes, nepot prin alianță cu maestrul Eberl, era cel mai înzestrat din punct de vedere intelectual. Descoperind de tinăr farmecul literaturii și filozofiei, citind mult și cu înțelegere și, mai ales, știind să profite de prezența atitor intelectuali, înnoțind cu ei în timp ce-i servea discuții interesante, el a izbutit să se împrietenească în curând cu Franz Xaver Kappus — prietenie trainică ce și-a găsit continuarea, după plecarea scriitorului la Berlin, într-o corespondență din cele mai captivante.

Încă din primele cărți cu dedicații dăruite de Franz Xaver Kappus frizerului său, se poate desluși deosebita sa apreciere față de întreprinderile literare ale acestuia. Atributele „mult” și „amabil” în 1922, pe un exemplar al romanului *Der rote Reiter* (Călărețul roșu), par încă convenționale. Doi ani mai târziu, la apariția romanului *Der Mann mit den zwei Seelen* (Omul cu două suflete), dedicația devine mai degajată, iar în 1929, pe un exemplar al romanului *Martina und der Tänzer* (Martina și dansatorul) ea sună în felul următor: „Lectorului entuziasmat de cărți bune și propagatorului de cultură din strada Lonovich”. Aceasta, la prima întâlnire, poate să pară excesiv. Totuși, în 1937, pe foaia de titlu a romanului *Was ist mit Quidam* (Ce i s-a întâmplat lui Quidam), citim: „După Schopenhauer și Nietzsche, această lectură ușoară va fi,

¹⁹ În ziarul *Schwäbische Volkspresse* din 8 martie 1921.

prea posibil, o variație plăcută, iar în 1949, în sfârșit, pe un exemplar al romanului *Flucht in die Liebe* (Refugiu în dragoste): „Aci cartea, ce s-a născut într-un timp amar de greu; în veche prietenie”. Putem deci vorbi de o evoluție a dedicațiilor acestora, în pas cu a-dîncirea prieteniei între cei doi parteneri aparent inegali. Dar între scriitorul de mari succese internaționale și frizerul modest, dar cu vie curiozitate culturală, între timp a avut loc un schimb de misive, în care, îndeosebi în timpul celui de-al doilea război mondial, factorul mai plin de căldă umanitate pare să fi fost frizerul.

Nu vom analiza la sfârșitul acestor pagini întreaga lor corespondență. Vom cita doar pasagiile prin care problematica abordată aici se rotunjește în mod firesc cu date noi.

Iată o scurtă dar sugestivă notare, prin care ni se relevă specificul ambianței intime în care a lucrat Franz Xaver Kappus: „Deasupra mesei mele de lucru alină o mare și frumoasă reproducere de van Gogh”, precizează el într-o scrisoare din 12. 2. 51. „Este Furtună în apropiere peste timpuri, o lucrare din perioada sa arlesiană, cînd el și pășise peste pragul nebuniei. Și există și o carte bună despre el de Meier-Gräfe, care, vezi bine, a fost și el bănățean... „Nouă ani mai tîrziu, la începutul celui de-al optulea deceniu al vieții sale, scriitorul își descrie în felul următor ziua de muncă: „Stau pe balcon la etajul 3 și mă uit la șirul lung de mașini strălucitoare; constat cine din cei 45 de colocalitari și-a adoptat între timp un cîine și mă pierd în mersul ideilor, din care partea cea mai mare o rețin pentru mine, amintindu-mi de o însemnare din bătrînețe a pictorului Hans Thoma: „Să nu spui nimic despre viață decît după ce ai trecut prin ea și o vezi de la celălalt capăt; dar în cazul acesta, de cele mai multe ori, nu mai face să te ostenești prea mult” (14. 7. 1959). Și fiindcă Berlinul cu viața sa trepidantă îl obosește în curînd peste măsură, îl vom regăsi peste alți doi ani, mai chinut și mai filozof totodată. „În ciuda celor mai puternice somnifere, mă trezesc nu

rareori la trei dimineața și atunci încep să mă plimb prin locuință. Și fiindcă mă întreb — Nu! Nu scriu; n-am nici chef și nici energia fizică necesară să atac ceva asemănător cu o carte. De altfel, de ani de zile capul meu este din ce în ce mai preocupat de idei filozofice — de la Anaximandru, Malebranche, Spinoza și Hobbes la Kant, Hegel și Kierkegaard. Aceste preocupări nu sînt tocmai potrivite și favorabile producției de romane distractive” (6. 6. 1961).

În această atmosferă de treptată interiorizare, insistențele corespondentului său de a se autodefini găsesc un ecou favorabil. „Și fiindcă îmi tot amintești de felul meu personal de a scrie, bineînțeles, stilul meu are o notă particulară, cu totul deosebită de germana timișoreană”, va sublinia el la 1 iulie 1962. „Cred însă că nu e cazul s-o exaltăm, căci limba este doar un instrument de lucru al scriitorului și ca atare un mijloc cu un anume scop. În vederea atingerii căruia ți se impune claritate și curățenie. Scopul propriu-zis — esențialul — este conținutul enunțului, adică ceea ce tu spui...”. Și fiindcă pe această cale, de a ajunge la esențe, nu se putea evita o excursie în istoria filozofiei, iată-l în una dintre următoarele scrisori, comentîndu-l pe sîhastrul de la Amsterdam: „Spinoza se deosebește de alte mărimi ale spiritului prin aceea că el nu-și dezvoltă doctrina din temelie, ci o prezintă în proporții concentrate, deseori prea concentrate, pe care apoi, pe baza unor indicii parcimonioase, trebuie să ți le deducești singur. Acesta este un procedeu matematic, care presupune cunoștințe adecvate. E prin urmare bine să-ți însușești în liniă mari doctrina elaborată a acestui spirit care domină peste culmi, fără să te chinuiești cu materia anevoioasă a demonstrațiilor sale. Limitîndu-te la esență, ai în orice caz avantajul de a înțelege din temelie și concepția despre lume a altor mari spirite ca Descartes, Leibniz, Goethe și chiar Ernest Haeckel...” (18. 12. 1962).

Pină și la bătrînețe, reclusiunea filozofică este destul de periculoasă. De obicei prin ea se produce un divorț între realitatea istorică și

realitatea imaginată, iar rațiunea în aceste împrejurări își pierde încetul cu încetul puterea de control și chiar rostul de a fi. A izbutit Franz Xaver Kappus să evite capcanele autoiluzionării? Iată-i mărturia: „În timpul războiului am pierdut o parte esențială din documentația mea (...). Și am trăit doar atâtea lucruri interesante, printre care multe în sfera particulară, ceea ce totuși n-aș vrea să răscolească” (27. 9. 1905). În felul acesta, el rămâne scutit și de tentația de a crea din relațiile sale cu Rainer Maria Rilke un mit confortabil. „Pe Rilke l-am întâlnit personal de două ori”, scrie el la 5. 8. 1956. „Prima dată în 1907, la Viena, unde el a fost invitat să citească la o seară literară, și apoi a doua oară, la Ragaz în Elveția, în 1928, cum cu o jumătate de an înaintea morții sale. Am relatat acestea într-o conferință, înregistrată la magnetofon pentru Arhiva Societății R. M. Rilke, unde amintirile vor putea fi auzite oricând ca venind nemijlocit de la mine”. Iar într-o notiță de ziari, alăturată scrisorii, ni se spune: „Franz Xaver Kappus (...) a vorbit cu atâta distanțare, tact și farmec acustic. Nu te poți înfățișa mai modest ca simplu instrument, decât o făcuse căruntul „poet tânăr” în mărturiile sale. Totodată, nu poți să te tratezi singur cu mai multă suveranitate; știind să se limiteze la propriul său talent, el nu s-a lăsat sedus de sfaturile lui Rilke dincolo de granițele naturii proprii. Prudentă, dar foarte vie și caldă descrierea întâlnirilor cu Rilke”. Apoi, întrebând de soarta corespondenței sale, el răspunde: „Scrisorile lui Rilke, originale, le-am vindut în octombrie 1955, la acțiunea anuală a casei de artă Gerd Rosen; le-a cumpărat cunoscuta editură Dr. Ernest Hauswedell et. Co din Hamburg și anume, după presupunerile mele, din sarcina unui comanditar american, colecționar, universitate, bibliotecă, n-aș putea preciza” (8. 6. 1961). Și fiindcă află

că în vechea sa patrie, Rainer Maria Rilke trezește simpatii tot mai adânci în masa cititorilor, adaugă cu îndurerare și nostalgie: „Mi se pare că în lumea apuseană, interesul pentru Rilke este în declin, ceea ce corespunde mareelor de interes din ultimii ani față de toți marii poeți. Azi se găsesc și în America din ce în ce mai multe glasuri care îi atribuie o valabilitate redusă (...). Și, poate, din cauza aceasta găsești în anticariatele noastre pe bani puțini cărți de Rilke” (23. 5. 1964).

Sociologia literară — a nu se confunda cu sociologismul în critică — scrutează cu atenție condiționalitatea istorică a unor cariere reprezentative de scriitori. Într-un anumit sens, credem că și cazul lui Franz Xaver Kappus poate trece drept un caz exemplar, din care știința va ști să tragă anumite concluzii.

Ce mai rămâne de motivat, după cele expuse de noi? Am văzut cum pe măsură ce în creația sa literară sarea pământului își pierde izul, în corespondența sa cu un om simplu, dimpotrivă, el își regăsește spiritul, trăind în felul acesta o împlinire nesperată. Și de aici se poate susține cu noi argumente că toată creația se realizează în sensul unui dialog.

Pentru generația lui Franz Xaver Kappus esențialul, după convingerea noastră, n-a fost descoperirea mitului ca atare ci, precum a arătat-o limpede Karl Kerényi, descoperirea „ideii divine”, cu ajutorul căreia omul poate dialoga cu eul său optim și care, în mijlocul marelui închițtudinii existențiale, îi impune un înalt grad de fidelitate față de sine însuși. În creația sa literară, Franz Xaver Kappus n-a izbutit să corespundă acestui din urmă imperativ; în felul acesta, el a suplinat prin corespondența sa, la începutul carierei cu un poet vestit iar la sfârșitul ei cu un cititor modest, neizbînda care, altminteri, l-ar fi dus la disperare.

ARBORELE MAGIC

*Arborele acesta trebuie să vă surprindă
 Într-o poezie de dragoste
 Un arbore are semnificația sa
 El poate simboliza mîna cu pumnul
 Puterea și tragedia
 Dar arborele acesta trebuie
 Să vă surprindă prin altceva
 Prin scorbura sa plină de viespi
 Prin crengile sale pline de furtaci
 Și ouă de coțofană
 În copacul acesta noaptea și ziua
 Își depun pardesiele lor
 La umbra lui dorm tăietorii de lemne
 Pe pulpa lui s-a răzimat o femeie
 Îmbrățișîndu-și amantul nerăbdător
 Arborele acesta a vieții două războaie
 Are în trup patru gloanțe
 Și nici o decorație militară
 Arborele acesta pe lîngă care
 Trec școlarii cu capul în geantă
 E locul meu de întîlnire cu Veronica
 E punctul de intersecție al anotîmpurilor
 Dar iată că un necunoscut se apropie de el
 Și aruncă la rădăcina lui o găleată de benzină.*

VARĂ SANGUINĂ

*V*ara aceasta își poartă prin frunziș umeri goi
 Își arată zoldurile la malul riului
 Vara aceasta mi-a adus vise ciudate
 Mi-a demonstrat un joc cu nisipul și apa
 Așa am cunoscut fantezia ei caldă
 Vara aceasta ca o gazelă adormită
 Lîngă ruine și țarbă
 M-a făcut să uit de Shakespeare de Dubrovnik de cuvinte
 Și acum înțeleg de ce pescarii au spus
 Că în oraș a sosit o femeie frumoasă.

PIATRA ȘI APA

Atunci cînd începem
 Să înțelegem murmurul apei
 El se preface în piatră
 Dispare la cotitură
 Iar cînd ajungem să înțelegem
 Tipătul strident al pietrei
 El se preface în praș
 Oricît am iubi piatra
 Ea dispare în adîncime
 Și oricît am iubi apa
 Ea ne surprinde prin culorile ei

FELICIA MARINA

CA IARBA TIMIDĂ

Voi incolți într-o zi din templele tale ca iarba timidă
 Printre scoici de frunze moarte ce-ți ascund lupii din priviri
 Din ce în ce mai adînc înfiptă în tărîmul tău interzis
 Cu genunchii însingerați de aceste jocuri barbare
 Între florile putrede-n mîntea absentă a zilei.
 Voi incolți din templele tale ca iarba timidă
 Ascultînd cum stelele trimit spre noi
 Neînțelese semnale
 Prin anj de lumină
 Cum nebunul plînge în amurg numărînd treptele cetății
 bătrîne.
 Voi incolți într-o zi din templele tale ca iarba timidă.

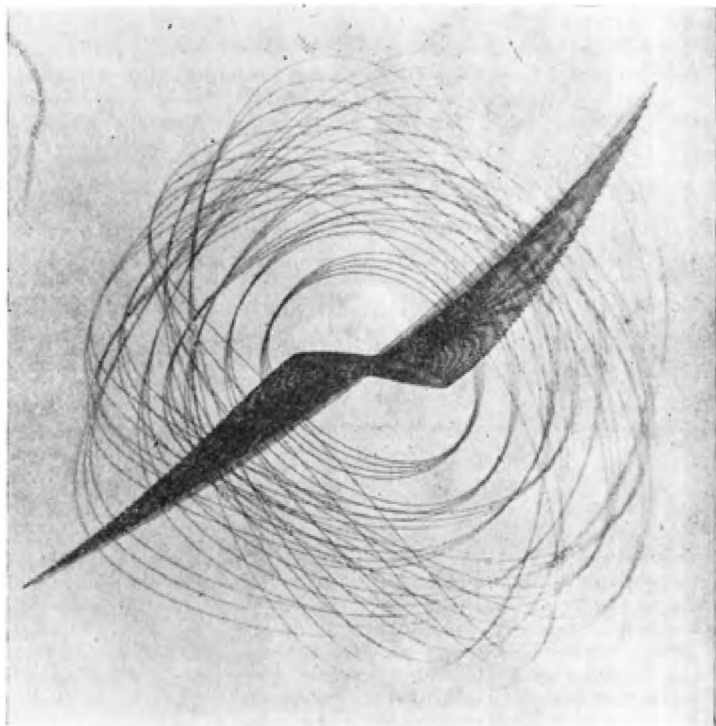
PASĂRE

Intre noi ziduri nevăzute se-nalță.
 Munți de gheață între frunzișe noastre aprinse.
 Între noi toate poșurile-s prăbușite
 Iarba-ți uscată de grindini pe unde-am pășit.
 Pasăre nebună, fugi de pe-aceste meleaguri
 Fără lună plină și sticlești argintii,
 Fără țarbă de mare și amurg însingurat.
 Fără verdele frunzei îmbătăită de ploaie.
 Și nu privi în urmă la munții aceștia de sticlă,

Fugi spre alte meleaguri cu flori de mesteacăn
 Și-n miez de noapte o altă oglindă
 Un alt chip curat să-ți aducă în vis.
 Pasăre nevinovată, fugi de pe-aceste meleaguri.

CEI CE PLÎNG PE UMERII NOPTII

*D*intr-odată cuvintele nu mai sînt singure,
 În setea mea de spațiu semne neînțelese răsar.
 Între gheață și foc ierburi amare ca vremea.
 Dintr-odată în capilarele mele aprinse
 Incolțește tăcerea sbircită cao față bătrîndă.
 Cu ciocurile arse, anii mei se zbat în colivii.
 Sub aripile lor cetăți albe se scufundă în mare
 Și riurile ascund în adîncuri în loc de aur nisip.
 Atci rămîn doar cei ce plîng pe umerii nopții,
 Cu semne negre și neînțelese în sin.



Zoran Radovic : „Desen“

PARNASIANISM ȘI NATURALISM: momente literare și sociale

AL. CLAUDIAN

Pornind de la gândul de a da un contur precis unei lucrări care, altminteri, s-ar fi pierdut în vag, m-am văzut silit să sacrific deocamdată în amândouă categoriile de scriitori, nume care, fără îndoială, merită și ele atenție. Astfel, între poeții versului îndelung lucrat, las deoparte nu numai pe Théophile Gautier, „poetul impecabil”, așa cum l-a numit Baudelaire — și, se poate spune, „parnasian înainte de școala parnasiană”, — ci și pe poetul delicat, psiholog în versuri atât de nuanțate, Sully-Prudhomme, și pe poetul pictural, sobru și măestru, Heredia (la care mă voi opri doar o clipă), precum și pe virtuozul versificației indeminatice, Theodore de Banville. Și-un lucru care va trebui explicat — tocmai poetul cel foarte puțin citit de publicul larg, tocmai poetul, cum s-a spus, cu „măreție înghețată, glacială”, poetul care n-a vrut deloc să fie „popular”, tocmai el va forma, deocamdată, obiectul atenției noastre.

Explicația nu e greu de găsit. Eu nu fac aici operă de critic literar. Ar fi deajuns să arunc ochii în jurul meu ca să-mi dau seama că această operă are cine s-o facă, cu incontestabil succes. Eu fac aici istorie socială a ideilor literare, și concepția materialismului istoric îmi este fir conducător.

1

Pentru mine, Leconte de Lisle, poetul impersonal, poetul cu viziune bogată și cu versul muzical, este, înainte de orice, exponentul unei

anumite categorii de intelectuali cu sensibilitate poetică, ai timpului. Intelectuali care, în preajma anilor 1850—1860 (deci după marea frământare a anilor 1848 și următorii, în epoca celui de-al doilea bonapartism), nu și-au găsit liniștea sufletească decât în „turnul de fildeș” al unei arte savante și reci. Al unei arte pe care au voit-o, cu tot din din, cizelată prin privirea atentă a unui bijutier minuțios. Al unei arte pe care au conceput-o cât mai depărtată de „inima” „omului de pe stradă”, cât mai depărtată de „locurile comune” care devin cu ușurință „cîntece”, vibrații afective general-omenești, strofe pe care le pot declama cu plăcere, adolescenții îndrăgostiți de viață și de versuri. Toate acestea au părut parnasienilor prea banale și prea facile.

Parnasiienii, poeții culmilor reci și, pentru mulți, inaccesibile n-au plăcut, așa cum știm, naturilor „sentimentale”, adică imensei majorități a genului omenesc. Ei au plăcut mai ales tipului sufletesc al estetului, adesea nu foarte afectiv, pe planul omenesc obișnuit. Ei n-au vrut să fie cîntăreți euforici sau melancolici, ai pieții publice, — și pedeapsa a venit, pentru ei severă, implacabilă foarte puțin i-au citit, — ceea ce, chiar pentru cine „disprețuiește popularitatea”, este, adesea, o suferință ascunsă, nemărturisită.

Parnasiienii, în general — Leconte de Lisle, în special — s-au desprins, cu bună știință, de epoca lor, pe

ORIZONT



care n-aveau motive s-o jubească, așa cum vom vedea. Trăvăliul lor artistic stăruitor a fost și o pasiune, sau a fost și o narcoză, un opium care le dădea viziuni paradisiace. În substanțialul lui studiu *Arta și viața socială*¹⁾, Plehanov a înțeles, cel dintâi se pare, semnificația generală a desprinderii unui Leconte de Lisle de țara lui și de epoca lui. Plehanov găsește, cu drept cuvânt, tendința această de desprindere în **Prefața** poetului parnasian la „Poe-mele” lui „antice”, apărute la 1852. Îndată după triumful contrarevoluției în Franța. În această extrem de instructivă **Prefată**, document literar și social de mare importanță, Leconte de Lisle pretinde poezilor din vremea lui să se întoarcă spre trecutul depărtat. Poetul se consideră ca trăind într-o epocă de decadentă literară. Misiunea de apostol, de profet a poetului, în general, o vede Leconte de Lisle ca aparținând unei epoci depășite. Poetul nu mai are ce spune, direct, ca un inspirat, ca un inițiat, oamenilor acestei vremi. Poetul nu mai poate fi un profet, ... un învățător, un crainic. El trebuie să devină acum un studios, un fel de „om de știință”, un scormonitor al bibliotecilor savante. El trebuie să trăiască sufletește, în trecutul omenirii. El trebuie, (ni se spune) „să dea o viață ideală (figurilor) care nu mai au o viață reală”, citind necazurile prezentului cu ajutorul unor viziuni cât mai vechi în timp și cât mai depărtate de civilizație, cât mai exotice, în spațiu. Plehanov are dreptate. Dar, pe urmele lui, trebuie să mergem mai departe. La Leconte de Lisle nu avem numai o desprindere melancolică de epoca lui, ci, adesea mărturisit răspicat și spus pe față, un protest, un protest puternic împotriva epocii lui, pe care, într-o altă **Prefată**, poetul declară că o urăște: „Urăsc epoca mea”, ne spune el categoric. De care epocă este vorba, știm foarte bine: este epoca de **dictatură imperială**, pe care fostul patruzecioptist n-a iubit-o niciodată, detestând utilitarismul ei burghez și ceea ce numește el „alianța între poezie și industrie”. Este

dictatura neo-bonapartistă. Inconjurată de aventurieri și de parveniți inculți de tot felul. Este, iarăși, epoca unui clericalism intolerant, care se amesteacă în judecarea literaturii și căruia Leconte de Lisle îi va opune „păgînismul” lui, pitoresc și arhaic. Este, în sfârșit, — să nu uităm nici acest lucru important, — epoca unui capitalism francez lacom, hrăpăreț, pe care (vom vedea îndată) așa-zisul „imposibil” Leconte de Lisle îl biciuiește în versuri pline de pasiune arzătoare.

Așa cum se vede, dincolo de valoarea artistică a versului parnasian — valoare care nu poate fi contestată —, pe noi ne interesează acum semnificația socială a curentului parnasian. Și, fiindcă trebuie să ne limităm la esențial, ne va interesa mai ales semnificația istorico-socială a conținutului citorva poezii reprezentative ale lui Leconte de Lisle.

Cele spuse despre parnasianism și despre felul nostru de a-l vedea, pot fi spuse — mutatis mutandis — și despre curentul care, și el, ne interesează astăzi: **naturalismul francez**. Și aici, în cadrul naturalismului, vom face aceeași operație de selecțiune, operație inevitabilă dat fiind cadrul vast al temei noastre. Și aici, vom neglija, cu părere de rău, și pe Alphonse Daudet, și pe Guy de Maupassant, ne vom limita la șeful curentului naturalist, Emile Zola, prozatorul militant, luptător pentru o teorie literară. — adesea naivă, pretențioasă, exagerată, dar răspunzind și ea, la vremea ei, unei necesități istorice, unei dorințe de adevăr literar, — într-o epocă în care, adesea minciuna literară, „stătea la masă”, la curtea imperială a unei Franțe, pe cât de fastuoasă în aparență, pe atât de măcinată înăuntru de grave maladii sociale. Atunci cînd Ferdinand Brunetiére a găsit, cîndva, că sînt oarecare semănări de concepție între parnasianismul care visa o poezie înfrățită cu exactitatea științifică, cu istoria, cu etnografia, cu psihologia, și așa mai departe, și naturalismul care ne vorbește, prin Emile Zola, la tot pasul, de adevăr, de știință, de observație și chiar de „experiență”, abuzînd de un cuvînt întrebuițat greșit, a avut o intuiție exactă. Într-o epocă în care adevărul științific era, prin voința Imperiului al

¹⁾ G. V. Plehanov, *Scrisori fără adresă, Arta în viața socială*, Cartea Rusă, 1937.

doilea, subordonat primatului religios și clerical, și parnasienii și naturaliștii. În conflictul dintre știință și credință, au luat, cu hotărâre, partea științei.

Leconte de Lisle, născut la anul 1818, — aparținând deci generației lui Baudelaire și lui Flaubert, fiind cu cîțiva ani mai în vîrstă decît ei —, se trăgea, prin originea lui, din burghezia colonială a bogaților plantatori de trestie de zahăr și de cafea din insula Réunion, situată la răsărit de coasta Africii. O parte din copilărie și întreaga adolescență, viitorul poet le petrecuse în mijlocul unei splendide naturi tropicale, scăldate de apele mării. Natura exotică trăiește mai departe, mereu, în amintirile lui. Dar lăcomia de arginți a proprietarilor de plantații și de slavi negri este, pentru tînărul Leconte de Lisle, un motiv de revoltă puternică. Iată cum descrie el, în anii zbuciumați ai tinereții, mentalitatea categoriei sociale din care făcea parte propria lui familie: „Ce înseamnă pentru ei mărețiile naturii? Ce-i interesează pe ei strălucirea nopților de acolo, care n-au asemănare? Aceste lucruri nu găsesc de bușeuri pe piețele comerciale ale Europei; o rază de soare nu cîntărește cît o ladă cu zahăr, și cei patru pereți ai unui antrepozit bucură mai mult privirile lor decît cele mai largi orizonturi”.

Nepotrivirea concepțiilor despre viață, conflictul „între părinți și copii”, devine, în cazul tînărului cel atras de literatură, tot mai avut, tot mai dureros. Nu lipsește nici clasicul război pe teme: „trebuie să devii jurist, trebuie să înveți dreptul!” Nu, nu voi deveni jurist: voi face numai literatură, cu sau fără voia voastră”.

Și astfel, la vîrsta de douăzeci și unu de ani, familia de plantatori reduce la minimum cheltuiala ei pentru întreținerea, în Franța, a unui student neglijent. Rezultatul este devotamentul statornic al tînărului răzvrătit pentru activitatea poetică, un devotament literar sporit mult prin lupta, cu părinții lui, care nu-l înțeleg.

Dar epoca aceasta, a anilor 1840, este, prin „exceleptă” o epocă de mare zbucium în istoria socială franceză. Regimul regelui burgheziei Louis-Philippe, se ostenește numai

3

pentru înălțarea economică a minorității alecătuite din cei mai mari posedanți ai timpului. Intelectualii săraci n-au nici un cuvînt de spus în treburile publice. Lucrătorii trăiesc suferințele rămase de pomină ale acestei epoci de faimoasă mizerie a nollor cartiere muncitorești. Socialismul utopic al lui Charles Fourier este atrăgător pentru unii intelectuali ai vremii. Leconte de Lisle se îndreaptă spre sentimentalismul fourierist și colaborează la publicații fourieriste. Dar atmosfera socială este acum prea încărcată; speranțele socialismului utopic sînt încă de pe atunci niște raze tot mai palide. Cei clarvăzători simțeau tot mai limpede că se apropie, nu o idilă socială armonioasă, ci o aspră răfuială, cu mare semnificație istorică. Iată ce scrie poetul așa-zis „împasibil” de mai tîrziu, în anul 1846 în ziarul fourierist *La Démocratie pacifique*:

„Iată că un alt război, mai înspăimîntător, se apropie din ceas în ceas, războiul celui care n-are nimic contra celui care are totul. Ar fi o luptă îngrozitoare, fără iertare, fără remușcări, cel mai neimblinzit și mai drept dintre războaie! Preîntîmpinați-l /.../ sau păziți-vă. Multe inimi generoase din rangurile privilegiate ale societății bat la unison cu inima populară. Mîinți frumoase și îndrăznețe ajută cu putere la mișcarea socială. Este deci posibil ca o reînnoire pașnică și progresivă să aducă, în curînd, sfîrșitul neliniștilor dureroase ale mulțimilor.

Dar dacă avertismentele ar fi mereu zadarnice, dacă suferințele celui mai mare număr de oameni ar trebui să lovească în inimi de fier, atunci noi toți cei care mărturisim aceeași credință socială, noi toți cei care trăim viața celor slabi și celor dezmoșteniți și pe care legea Veacului nu ne-a mincat, să ne amintim că înaintașii noștri au luptat și au murit pentru triumful dreptății și că noi sîntem moștenitorii lor”.

Furtuna anului 1848 era aproape, și sensibilitatea lui Leconte de Lisle o presimțea. Dar frămîntarea anului revoluționar trebuia să însemne pentru el o cotitură însemnată a vieții.

Guvernul provizoriu decretează emanciparea negrilor, abolirea sclavajului este proclamată. Dar această abolire lovea de-a dreptul în interesele burgheziei coloniale, deci și în interesele familiei lui Leconte de Lisle. Motiv în plus pentru generosul vlăstar al ținutului exotic să se desfacă de data aceasta definitiv de tutela financiară a familiei lui. Tineretul creol aflat în Franța protestează contra propriilor lui rude, contra celor care aveau aerul că sfidează hotărîrea guvernului provizoriu. Tineretul blamează pe cei care nu vor să renunțe la martirizarea negrilor. Leconte de Lisle este în fruntea acestui tineret. Scrisoarea de felicitare pentru guvern este redactată de el și depusă de el la locul cuvenit.

Fratele lui mai mare îi cere o explicație. Charles ripostează cu demnitate: „**ardeciteori voi avea de ales între interesele personale și dreptate, voi alege dreptatea**”, spune el.

Charles Leconte de Lisle știa bine ce-l așteaptă. Familia îi suprîmă orice ajutor bănesc. Tînărul revoltat contra familiei lui începe viața lui de sărăcie, fiind silit să-și câștige existența prin lecții particulare, munci de librărie și corespondență de ziar. În aprilie 1848 — după februarie 1848 —, Leconte de Lisle scria unui prieten: „**E limpede că revoluția ne va fi smulsă din mîini**”. „**Iată că reacțiunea m-a făcut comunist furibund**”. Sînt, de altminteri, unele indicii că, în zilele din iunie 1848, în vălmășagul răscoalei muncitorești, printre, desigur, nu prea numeroșii intelectuali proveniți din burghezie, care au luat partea muncitorimii, luptînd pe baricade, a fost și Leconte de Lisle. În orice caz, adeziunea lui la cauza muncitorimii este un fapt care nu poate fi contestat.

E adevărat că dezamăgirea (care n-a fost numai a lui, ci a mai multora) vine și ea, puternică, fulgerătoare, deprimantă. Odată copleșit de deziluzie, Leconte de Lisle nu mai judecă evenimentele cu spirit istoric. Factorii sociali ai înfrîngerii muncitorimii, ai prăbușirii revoluției, temperamentul de poet nu-i poate vedea lămurit. Tărănimea devenită ostilă Parisului; țărănimea

nemulțumită de guvernul provizoriu din motive fiscale, raportul de forțe nefavorabil — toate acestea nu le vede Leconte de Lisle. Și atunci, el se grăbește să repudieze, printr-un sentiment explicabil, „mulțimea” pe care, printr-o judecată grăbită, sumară, severă, o acuză de lașitate, uitînd cu cit eroism luptăseră muncitorii pe baricade. Firește, nu trebuie să cerem unui entuziast căzut în depresiune adîncimea unei judecăți imparțiale.

Fapt este că, de atunci înainte, coarda politică și socială nu mai sună în viața marelui dezamăgit. Vibrează în el, de acum încolo numai coarda artistului, a șlefuitorului de ritmuri și rime. Nu iubise, pînă atunci, pe bogătași. Acum crede că nu mai trebuie să iubească nici o categorie socială. Trebuie să trăiască pentru cizelarea măieastră a cuvîntului. Un pesimism social și moral, dublat de refugiu în cultul religios al frumosului artistic. — iată ce va stăpîni, de acum înainte, pe acest dezamăgit.

Dar mulțimea care citește cu plăcere pe Alfred de Musset, mulțimea care acceptă chiar și cîntecele lui Béranger, în clipele ei de euforie, această „mulțime” va înțelege ea poezia severă și savantă? Iată ceea ce nu-l preocupă prea mult pe cel care a început, așa cum aminteam mai înainte, să-și urască secolul în care trăiește. Mulțimea a pierdut definitiv ocazia de a-și impune voința ei în Franța. Pentru o astfel de lume lipsită de curaj, nu va mai conta poetul cel depărtat de oameni. Iată unul din elementele protestului parnasian: cea **desprindere de viață reală**, pe care, cu finețe, a precizat-o Plehanov.

Desprins de oamenii timpului său, Leconte de Lisle vrea neapărat să fie mai „rece”, cit mai puțin tributar **afectivității**. El face apologia unei **apatii**, unei insensibilități care răpindu-ți bucuria, ca și suferința, îți dăruiește în schimb liniștea, seninătatea, și te face să trăiești oarecum, nu pe plan uman și social, ci pe un vast plan cosmic, în care individualitatea umană se pierde. Și astfel, în anul 1852 poetul trezește entuziasmul lui Sainte-Beuve prin strofele din **Midi** (tamiază), una din cele mai frumoase și

mai cunoscute poezii ale lui. Îmi voi îngădui s-o prezint aici în traducere, cerindu-mi scuze pentru imperfecțiunea acesteia transpunerii. *Amlază, ești regina pe timpul fără patd. / O pină de argint se așează-n orice loc. / Se-aprinde atmosfera și arde nemăscată. / Pământul aștește în râna lui de foc. / Ținutul-i fără margini și nu-i un pie de umbră. / Secat e și izvorul unde-ai dăut păstor! / Pădurea adepărtatd, cu marginea ei sumbră. / Adoarme în repaos adânc, apăsător. / Doar spicele mature, vast ocean de aur. / 'Nainte, tot 'nainte întind a lor splendoare. / Vădăzarea-ale fărînei, un scump și sfînt teaur, / Sorbea cu-adină sete din razele de soare. / Și, uneori, din marea de spice, mîndră ceata, / Cu un suspin de gioasă mergînd în marș spre front. / O largă unduire, nădreajă și înecăid, / Se-nvîrte pe cîmpie, marînd la orizont. / Iar bolt albi, culcați în larbă, lenți, bucolici / Pe gînduri, fără vole salvia tor lăstăd, / Tot urmăresc cu ochii superbi și melancolic / Tu, omule, sau vesel, sau pîn de-amărăciune, / Treceai către amlaza pe timpul radios, / Să fugi! Natura-i goală și cîmpu-i de cărbune. / Nimic nu are viață, nu-i trist și nu-i vesel / Dar poate-ai ostentî de ris, de plîns, prin vremuri, / Ți-e dor să ai ulți o clipă de inimă apîtate, / Și nu mai poți leria, nici arunca bicstemuri. / Atuncl, aici te-așteaptă suprema voluptate. / Poștește! Cad din soare noi gînduri urtașe, / În focul fără mîdă cufundă-te din pînă, / Și ofești, te-ntoarce spre tristea orașe, / Sădădat a șaptea oară în vechi neant divin.*

Însă (aminteam noi mai înainte) acestei **desprinderi** de viață din jurul lui, de „orașele” pe care nu le mai iubește, i se adaugă, la acest poet și alte atitudini de **protest**, atitudini care amintesc destul de precis de **revoltatul** Leconte de Lisle dinainte de 1848, dinainte de catastrofa suferitească a puternicei lui dezamăgiri.

Este, mai întii, **protestul** **contra creștinismului**. Leconte de Lisle a fost un adversar al creștinismului, — cu deosebire al catolicismului —, în care vedea mai ales ignoranța medievală, fanatismul și intoleranța. Dar epoca lui Napoleon al treilea era o epocă de puternic **clericalism**. Un motiv mai mult pentru ca, parnasienii în general și Leconte de Lisle în special- să deteste o epocă în care li se impunea pri-

matul religiei, în care ei nu mai credeau.

În poezia lui, **Acte de charité**, Leconte de Lisle ne prezintă o înaltă doamnă din Evul Mediu, care ucide din convingere religioasă. Într-o baracă se adăposteau câteva sute de țărani nefericiți, alungați de o foamete cumplită de la casele lor. Doamna, castelana credincioasă, dă foc bărăcii și trimite la moarte pe acei țărani chinuți de lipsuri, în nădejdea că ei vor fi răsplățiți cu prisosință în lumea „de dincolo”.

Dar protestul parnasian mai are, la acest poet, și alt aspect. Ne gândim la **ura**, rămasă intactă la fostul patruzeciopist, împotriva „**Molohului**”, a idolului celor bogați, cu alte cuvinte: a **Capitalului** care dominează, tot mai mult, epoca, — a cel „Moloh”, despre care ni se spune într-o poezie: *Idol cu pîntece de-aur. Molohul cel sfîmînd / Se-așează pe pămîntul mai jalnic ca oricînd.*

Dar diatriba cu deosebire vehementă este poezia avînd ca titlu **Aux Modernes (Celor de astăzi)**, pe care o prezentăm aici: *Trăiți fără de visuri, cu gîndul mic și las, / Bătrîni și oboșiți, ca un pămînt pustiu, / Vă smulge bărbăția un secol ucigaș / Răpindu-vă elanul și simțămîntul viu. / Și crecut e gol, și pleptul e firav, / Ați aruncat în lume atît de mult gunoi, / Și sînge oirdoit, și suflu greu bolnav, / Că numai moartea crește pe tot acest noroi, / Voi, oameni fără azi, cu pîtu: vești și cîndva / Pe mari grămizi de aur trîntiți ca pe sofa, / Pămîntul va fi stors, prin îdoamîi stîrbinți, / Dar, copleșiți de lena, tot banutul fidel, / Și scufundați în marea supremiei pîcătiseți, / Voi vești muri prostește, alături de argînți.*

Dezamăgit de mulțimea căreia îi impută lipsa de curaj revoluționar; detestînd creștinismul și cu atît mai mult clericalismul epocii lui; urînd capitalul, și, mai ales, nereușind să descifreze tainele viitorului omenirii, Leconte de Lisle, ca mulți contemporani ai lui, devine **pesimist**. Poeziile lui, cu acea obsesie a „neant”-ului, sînt cunoscute.

În poezia **Iluzia supremă**, în care poetul, mult mai puțin impersonal, evocă amintirile depărtate ale copilăriei, se găsește strofa rezumativă adesea citată: *Vai! Toate, și iubire, și glîd, și bucurie / Pădurea și oceanul ce-n vise se aștern. / Speranța tinerească, puternică și vie. / Ce-nseam-*

nd toate acestea, cînd nu-i nimic etern?

Dar și mai răscolitoare, deși la fel de simplă, este, poate, o strofă din **Vintul rece al nopții**: *Un chin te mai așteaptă, apoi vei fi lertat, / Neant. Pe carnea slabă se-nchide iar pămîntul, / Și terburî după terburî, acoperînd mormîntul / Pe-astă vanitate, vor crește ne-neclat.*

Am putea adăuga că nici Republica a treia n-a satisfăcut pe republicanul permanent care a fost, sufletește, poetul, pentru că nici ea nu era însuflețită de o largă generozitate socială. Astfel înclt, atunci cînd la aproape șaptezeci și șase ani, în anul 1894, Leconte de Lisle părăsește viața, nimic nu se ivea la orizont din vechile lui idealuri de apostol al fericirii omenești.

Pentru că parnasienii au privit admirativi spre literatura antichității și cu interes spre viața acestei epoci istorice, înainte de a trece la naturalism, voi mai cita un sonet al lui José-Maria de Hérédia, în care ne este evocată suferința unui sclav nefericit, cărui dorul de tovarășa lui de viață nu-i lasă o clipă de liniște. Sonetul a fost mult cultivat de parnasieni și Hérédia, autorul **Trofeelor**, este un maestru al sonetului. *Cum vezi, calc în lege! / M-au copleșit dezastre, / Mi-a scris pe trup sclavia stigmată adîncite. / Eu m-am născut om liber pe zărmuri fericeite, / Pe unde munți cu mire înaltă culmi albastre, / Dar părăsit — vai mie! — meleaguri dulci, sihastru, / Dăd spre Syracuse, cu-albine, vii-nflorite / Te-nforci, condus de stolul de lebede grăbite, / O! Caută-mi iubita sub cerul plin de aște, / Vedea-voi ochii-n care e sumbru violetul, / Și care-n zîmbet vesel țîf ascundeau secretul / Sub arcu de sprinceană ce mi-a trimis săgeată? / Milos Să-t spui că sînt în viață ca s-o mai văd să fii! / Vezi unde-i sdrmana Clearistă, / Odată, / Ușor o vei cunoaște, căci e de-a pururi tristă.*

Nici din tinerețea lui Emile Zola n-au lipsit suferințele. Născut în anul 1840 (ca și Alphonse Daudet), orfan de tată la vîrsta de șapte ani, Zola cunoaște de timpuriu greutățile vieții și întîmpină piedici la sfîrșitul studiilor secundare. Cîțiva ani de funcționar sărac îi amărăsc tinerețea.

Pozitivismul îndrăzneț, determinismul, curajos pe atunci, al filo-

zofului Hippolyte Taine, formule militante opuse clericalismului epocii lui Napoleon al treilea, atrag cu ușurință pe un tînăr cu năzuințe adesea respinse de împrejurări vitregi ale vieții lui. Iar literatura favorită a regimului imperial — „idealistă” pînă la neverosimil, romanescă pînă la artificial — revoltă pe cel care cunoscuse, din experiență proprie, că de puțin idilică era viața pentru tineretul sărac și lipsit de protecție al acelei vremi.

Atras de filozofia cea mai nouă și cea mai revoluționară de atunci, din lectura febrilă a unor lucrări pozitivistice și mai ales din lectura operelor lui Hippolyte Taine, o concluzie rezumativă fixase atenția lui Zola, și anume: ideea că omul nu trebuie condamnat moralicește pentru defecte, patimi și vicii —, pentru că: „virtutea și viciul sînt produse naturale, ca și zahărul și viciolul”, după celebra formulă — contemporană a lui Hippolyte Taine.

Această formulă, această concepție strict **deterministă**, cu indulgență largă, cuprinsă în ea, joacă, pe atunci, rolul unei justificări teoretice pentru acea literatură, gen frații Goncourt și Emile Zola, care, începînd cu **Germinio Lacerleux**, romanul fraților Goncourt din anul 1865 și culminînd cu faimosul **Assommoir**, romanul lui Emile Zola din anul 1877, opune **naturalismul** ei, îndreptat către **viața socială populară** — literaturii care descrie numai lumea din saloane. Precizînd, cu ostentație, că romanul lor tinde să coboare către lumea uitată și neglijată a celor pe care saloanele înalte nu-i cunosc suficient, frații Goncourt afirmă cu tărie la 1865, în **Prefața** romanului lor **Germinio Lacerleux**, că „romanul” lor „vine din stradă”, — din lumea socială plină de năzuințe omenești sugrumate și copleșită de mizeria materială și morală. Să descrie, deci toate aspectele vieții omenești, iată ce voiau pe atunci, frații Goncourt și Emile Zola. Ei nu voiau să facă ceea ce făceau, sub discreta oblăduire imperială, scriitorii ca Octav Feuillet, Victor Cherbuliez, etc. Aceștia voiau să arunce peste întreaga viață omenească un văl făcut din „distanție”, din rafinament sufletesc, fie și artificial, fie și neverosimil. Ei tindeau să îmbrace ca-

racterul omeneșc în veșmintul de mătase al unei eleganțe morale absolute, și, de fapt, inexistent.

Cu ce drept (de exemplu) manifestări firești, inexorabile, incoercibile, ale așa de puternicului instinct vital — dragostea —, și tot ce ține de ea ca iluzie tinerească, și ca sentiment delicat, — să fie alungate din literatură, răpind literaturii caracterul de expresie a vieții adevărate?

Sintem acum la punctul nevralgic, la nodul vital al unei foarte importante probleme. Acea atitudine de reprobare continuă a literaturii realiste în felul lui **Madame Bovary**, — operă decretată, acum un veac, „libertină”, „artificială etc.”, — era (istoricii burghezi o știu de mult dar n-o spun destul de limpede), efectul unei politici de clasă socială, foarte naivă, și foarte îngust concepută.

„Imperiul al doilea” francez, condus de spirite mediocre, și trăind și el, din plin, un sentiment de teamă, se amesteca direct, și cu stângăcie, în treburile literaturii. Teama Imperiului era, în fond, teama marelui burghezii franceze, zguduită puternic de avântul clasei muncitoare, în anul 1848...

Imperiul — exponent al intereselor marelui burghezii — își spunea următoarele:

„Politica franceză este a noastră. Religia, la rîndul ei, imprimă directive de cugetare corectă învățămîntului. Presa este și ea cumințe, obedientă. Atunci, pe unde s-ar mai putea strecura în cetate dușmanul? „A! Știm pe unde. Își răspundeau ei înșiși, clericali care conduceau politica spirituală a Imperiului al doilea: revolta latentă poate strecura veninul ei, în țara această de eterni „frondeurs” care este Franța, sub aparențe benigne, dar cu urmări primejdioase, în versuri, în romane, în „literatura frumoasă” în general”.

Acest început de revoltă împotriva conformismului social, început care nu se știe unde poate duce, trebuie (așa se spunea) reprimat cu severitate.

...Și, la drept vorbind (ca să continuăm argumentarea) nu este vorba numai de alt. Nu este vorba numai de o mică îndrăzneală care se poate transforma în precedent

pentru îndrăzneii cu mult mai mari. Este vorba, mai ales, de o altă chestiune, foarte importantă, anume de faptul că burghezia, scoțînd masca sub care se ascund viciile și patimile ei, denunțîndu-și, ea singură, prin literatura ei, defectele morale, **dă ea însăși această viziune tristă despre ea însăși**, maselor populare, al căror spirit de revoltă mocnește sub cenușă de la anul 1848 încoace. Prezentîndu-se ea însăși ca **imorală**, înfățișînd în chipul unor Doamne Bovary și bărbații ei sub cele mai triste aspecte, burghezia franceză justifică perfect, justifică **dinainte, ea însăși**, vlătorea ei de cădere politică.

Ca încheiere firească a acestei argumentații, a rezultat: pe de o parte, nici o indulgență față de ceea ce se numea „imoralitatea literaturii” — principiu rigid, din care au ieșit, așa cum se știe, **procesele** faimoase — făcute de imperiul al doilea — unui Baudelaire și unui Flaubert. Iar pe de altă parte, a rezultat — un discret cuvînt de ordine imperial: literații „serioși” să ne dea scrieri **exact opuse**, ca **atmosfera**, unei opere ca **Madame Bovary**.

Toate eroinele „distinse”, generoase, angelice, din romanele lui Octave Feuillet (romancierul „en titre” al aceluia regim) deci: din „**Le Roman d'un jeune homme pauvre**” (1858), din **Sybille** (1862), și chiar din romanele lui George Sand (maniera ultimă), ca „**Le Marquis de Villemer**” (1860), sînt desigur replica „idealistă” la viziunea voit realistă din **Madame Bovary**.

Emile Zola ironizează cu humor, în romanul său **Son Excellence Eugène Rougon**, din anul 1876, grija permanentă a politicii culturale a fostului imperiu al doilea, de ținuta decentă a foiletoanelor literare din presă.

Într-un ziar finanțat de guvern, apăreau prin neglijența directorului gazetei. — ni se spune prin glasul unui ministru al timpului —, „informații murdare, atacuri stupide împotriva claselor de sus”. Ministrul își exprimă indignarea sa directorului de ziar. Acesta declară că este, și el, la fel de surprins că textele înfame n-au trecut sub ochii lui și că va da afară pe toți redactorii. Într-un moment de acal-

mle, directorul ziarului vrea să se retragă din birou. Dar ministrul îl mai reține o clipă, spunându-i: „Era să uit! Foiletonul Dvs. este odios... Acea femeie bine crescută, care își înșală bărbatul, este un argument îngrozitor împotriva bunicii educației. Nu trebuie să lăsăm să se spună că o femeie din lumea bună poate comite o greșală.

— „Foiletonul acesta are mare succes” — murmură, din nou neliniștit, directorul. „L-am citit și eu și l-am găsit interesant“.

— „A! L-ai citit!... Atunci spune-mi, cea nenorocită — are remușcări, la sfârșit?”...

Directorul își duse mina la frunte, nesigur, căutînd să-și amintească: — „Remușcări? Nu, nu cred!”... Ministrul Rougon deschisese ușa cabinetului. El o închise din nou, strîgînd:

— „Trebuie neapărat ca ea să aibă remușcări!... Cereți autorului să adauge remușcări!”.

Aceste cîteva rînduri din romanul lui Zola sînt explicația limpede a dorinței regimului imperial, ca și a marilor burghezi ai timpului, de a fi prezentată maselor largi ale poporului, în culori frumoase, cu aspecte morale imaculate.

În fond, teama de o nouă catastrofă socială face ca burghezia mare și cercurile imperiale, așa cum se spune, „să se teamă și de umbra lor”...

„A lor”, chiar în alt înțeles era această umbră”, — pentru că, în adevăr, a lor era acea viață ușurată, libertină, pe care tiparul trebuia neapărat s-o ascundă.

Această „umbră”, care înspăimîntă burghezia și Imperiul, într-o epocă de furie deslănțuită a petrecerilor, atunci cînd opereta, varietelul, și tot felul de distracții, atrăgeau la Paris pe toți bogătașii din lume (acum existînd deja rețeaua vastă a liniilor ferate și a vapoarelor), această „umbră” care înspăimîntă — ca un „mane-tekell-fares” — era „indecența literaturii”.

Acestei „indecențe” (condamnabilă — în literatură), trebuia neapărat să i se opună o literatură mondenă, distinsă, cuminte, și, desigur,

cu tendință morală și religioasă, — literatură dulceagă și falsă, împotriva căreia protestau frații Goncourt, și mai ales Emile Zola. Printr-o reacție ușor de explicat, Zola va opune unei literaturi dulcegi, convenționale, artificiale (gen Octave Feuillet), o proză care tînde să zugrăvească „tot ce este omnesc”, demascînd ceea ce Zola simțea că literatura lăcuită și „distingă” voia să ascundă: decăderea morală a omului contemporan, în epoca în care Banul domină viața socială — iar straturile populare sînt lăsate în voia soartei. O vastă polemică literară cu mentalitatea timpului lor — aceasta este, în esență, tendința naturalistilor. Unui vâl, frumos colorat, care ascunde o realitate respingătoare, — ei li opun cu brutalitate, cu exagerare, cu amănunte inutile adeseori, — tot ce era mai odios, tot ce era mai trist și mai trivial — în viața socială a timpului. Această viață socială Zola se simte obligat s-o descrie în culori întunecate. El acordă, așa cum adesea s-a spus, o atenție excesivă vieții instinctuale și subolului fiziologic al ființei omenești. „Istoricoște”, exagerarea poate fi explicată, așa cum am încercat s-o face. Esteticește, fără îndoială, exagerarea nu-și poate găsi nici o justificare.

Acea cunoscută insistență în descrierea viciilor și patimilor omenești este, fără îndoială, o viziune deformatoare, un fel de concentrare ne-verosimilă a corupției, a josiției, risipită, ici și colo, în lumea socială a veacului său, risipită, dar (să nu exagerăm nici noi, în sens invers!) — risipită, desigur cu dărnicie în lumea trîndavă a posedanților.

Zola s-a apărat de atacuri, punînd mereu înainte: „adevărul”. În Prefața volumului cuprinzînd romanul *Assommoir*, — din 1877 — el ne spune:

„Nu mă apăr, de altminteri. Mă va apăra cartea mea. Cartea mea este o operă de adevăr, cel dintîi roman avînd ca obiect poporul — care nu minte și care are mirosul poporului. Și nu trebuie (spune el mai departe) să conchidem din ea că poporul este, în întregimea lui, de esență inferioară, căci personajele mele nu sînt inferioare. Ele nu

1) Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, 1876, t. II, p. 76.

sînt decît neştiutoare, şi stricate de medlii de aspră muncă şi de mizerie în care trăiesc".¹⁾

Îndemnaţi de afirmaţia lui Zola privitoare la Assommoir: „cel dinţii roman avînd ca obiect poporul — care nu minte”, vom schiţa aici ceea ce constituie limita viziunii artistice a şefului naturalismului, cel aşa de iubitor de „adevăr”, cel care vorbeşte mereu de „adevăr”.

Dar ce înseamnă adevăr?

Natura lui de polemist pasionat şi, în plus, un anumit pesimism ca viziune a lumii, fac pe Zola să restrîngă arbitrar domeniul acesta al adevărului. Atît de arbitrar, încît, la un moment dat, Zola face o vină lui Alphonse Daudet, din prezentarea, în romanul său *Le Nabab*, a unui personaj cu suflet candid şi duios, aşa, ca şi cum n-ar exista de loc astfel de oameni, în nici un colţ al pămîntului. În chip obiectiv, ar fi fost de ajuns să se opună viziunii false oferite de un Octave Feuillet — zugrăvirea vieţii ome-neşti întregi, cu umbrele şi cu luminile ei. Acesta este adevărul pe care, cu mult mai mult tact literar, l-au prezentat fraţii Goncourt, Alphonse Daudet şi Guy de Maupassant. Un amestec, dozat cît mai exact posibil, prin intuiţie artistică, de aspecte urite şi de colţuri însozite ale vieţii aşa cum vi-l oferă un Lev Tolstoi, un Anton Cehov, un astfel de realism nu ne oferă Zola.

Pesimismul lui moral este obsedant şi tiranic.

Iată însuşi cazul romanului *Assommoir*. În adevăr, romanul lui Zola — nu minte. Degradarea morală a unui muncitor şi a familiei lui, în urma unui accident nenorocit de muncă, şi a obişnuinţii cu viaţa fără muncă — iată o întîmplare verosimilă. Romanul nu iese din marginile adevărului. Dar alta este întrebarea care trebuie, şi ea, pusă: este acest roman complet? Zugrăveşte el întreaga realitate socială în care „cazul” nefericit este cuprins?

Aceasta nu se poate sustine. În foarte multe cazuri, chiar din vre-

mea lui Zola, ca şi din toate vremile, — nenumăraţi Coupeau, căzuţi victime accidentelor de muncă şi refăcuţi fiziceşte, — caută şi găsesc noi posibilităţi de muncă, noi drumuri pentru viaţa lor.

„Cazul” este, prin urmare posibil, verosimil, dar tendinţa la generalizare pesimistă se simte, şi prin ea Zola a ieşit din misiunea de a zugrăvi tipul muncitorului reprezentativ din vremea lui, căzînd şi aici în predilecţia lui pentru procesele de degradare şi de descompunere. Şi, desigur, problema aceasta are şi alte aspecte.

Exagerarea lui Zola, defectul care constă, ca să spunem aşa, „în omisiune”, în lipsa aspectelor pozitive ale omului, a supărat, nu numai pe cititorii obişnuiţi, ci şi pe fruntaşii politici ai republicanismului francez din epoca 1880, — deci înainte de *Germinal*. Nu ne putem mira că şi Gambetta, şi mulţi alţii, n-au primit deloc bucuroşi cartea care nu înfăţişa curajul în faţa vieţii al atîtor muncitori francezi. Curaj care se manifestase în vremea, nu prea depărtată, a Comunci. Curaj de care Republica a treia avea încă nevoie — la 1877 —, cînd regimul republican era încă pîndit de unele primejdii. Nici *Germinal* ul de la 1885 — cu incontestabila măreţie a multor pagini — n-a şters vechea impresie neplăcută făcută de *Assommoir*.

Dacă ne-am întreba care este „In-suşirea dominantă”, In-suşirea pozitivă a lui Emile Zola, ar trebui, probabil, să răspundem că ea este: dragostea puternică de dreptate. Se ştie cît a suferit, către sfîrşitul vieţii lui, omul Zola pentru cauza dreptăţii. Este interesant de amintit că în anumite observaţii din opera tinereţii lui, în *Confession de Claude*, din anul 1865, — apare deja preocuparea de echitatea care trebuie să domine viaţa omească, precum şi mila de cei loviţi şi înjosiţi de împrejurările vieţii. În orice caz, simpatia lui Zola pentru cei care muncesc nu poate fi contestată. Dar fiul declasat al inginerului Zola nu poate înţelege semnificaţia adîncă pe care o are avîntul, îndreptat spre viitor, al mişcării muncitoreşti a timpului. În loc să se integreze în lupta pentru o viaţă socială nouă, el visează, cu naivitate de singură-

¹⁾ E. Zola, *L'Assommoir*, t. I, ed. VI-a, *Préface*.

tic, triumful republicanilor „științifici sau naturaliști”, și, după ce scrie **Germinal** —, în romanul său de mai târziu **Paris**, ironizează entuziasmul socialistului militant Jules Guesde.

Comparația între limitele idealului social la naturaliști și la parnasieni — se impune de la sine. Ca și în cazul parnasienilor, dirijați de dezamăgitul politic (dar și de clasatul social) Leconte de Lisle către revolta, sub clopot de sticlă, a cenaclului „pâgln” și anti-creștin, naturalistii alcătuiesc și ei un fel de **cenaclu**, închis aproape ermetic la curente sociale și lipsit de încredere în puterea politică a muncitorimii.

Și Parnasul și Naturalismul sînt proteste burgheze împotriva lumii burgheze, lume care reușea să exaspereze, prin platitudinea ei, și pe intelectualii cu larg orizont din lumea burgheză ea însăși. Așa cum parnasienii mai bătrîni nu mai credeau că vor apuca, fiind ei în viață, altceva decît un Imperiu apăsător, așa și naturaliștii, generație mai tînără, nu credeau în singura forță nouă care apăruse la orizont: muncitorimea. Ca și parnasianismul ceva mai vechi în timp —, naturalismul unor intelectuali, adesea de clasă și ei, a protestat împotriva parvențiilor bogăți și incuți sufletește; a protestat contra Imperiului al doilea; a protestat împotriva a tot ce mai era clerical în atmosfera Republicii a treia.

Dar dincolo de protestul artistic (adeseori, refugiu al intelectualului deklasat și dezorientat), n-a trecut nici naturalismul, așa cum n-a trecut nici parnasianismul.

Iar cît despre acel pesimism — mai ales pesimismul moral! — pe care-l găsim la amîndouă aceste curente literare, el este, pentru noi, un simptom tipic de neaderență la nici una din valorile sociale ale țării lor — și ale epocii lor. Cauza principală a acestui pesimism este următoarea: și unii și alții, și parnasienii și naturaliștii, au rămas la mijloc, au rămas izolați, au rămas

separați sufletește și de burghezie, și de muncitorime. Au creat, ce e drept, poate prin însăși izolarea lor, opere ce „nu vor muri pedeantregul” (departe de aceasta!). Dar desprinderea lor și de o burghezie incultă și de o muncitorime! în care n-au crezut ca forță de viitor, — această desprindere care aruncă pe Leconte de Lisle în lumea antică, și în lumea exotica —, n-a contribuit puțin la acel sentiment de gol sufleteș pe care-l ghicim, adesea, și la Leconte de Lisle, și la Emile Zola.

Atmosfera de **cenaclu**, izolat — mîndru, distins, contemplativ, — poate duce la opere interesante, nu și la intensă bucurie de viață.

★

Dar lui Emile Zola i-a rezervat destinul o clipă de emoție intensă, un act de generozitate care are și el semnificația unei opere. I-a fost dat lui, omul de interior, emotivul, claustratul de la Medan, care scria fără oprire, trasînd (s-a spus) „inginereste” planuri mari de romane, i-a fost dat lui Zola să fie justițiarul curajos al celebrei „afaceri Dreyfus”. Zola, așa cum se știe, a suferit din cauza aceasta; a fost condamnat; a trebuit să părăsească Franța pentru cîva timp. Burghezia mare l-a urgisit — după vorba veche a lui Jean Jaurés — mai puțin pentru amestecul lui în afacerea Dreyfus, și mai mult pentru că scrisese **Germinal**, pentru că prezentase grozăviile exploatării capitaliste și mizeria clasei muncitoare, tragedia muncitorimii oropsite din regiunile miniere. Eroarea judiciară prin care un nevinovat a fost chinuit a apropiat pe Emile Zola de viața socială a Franței, scoțîndu-l din izolare și depresiune.

Prin acel faimos act de acuzare, — luminos și drept, strigînd tare — el, omul cabinetului de lucru! — porunca eternă a dreptății, Zola a devenit, după expresia lui Anatole France în fața corpului lipsit de viață: „un moment al conștiinței umane”.

ALEXANDRU JEBELEANU: „Divagații și simetrii“ *)

Din nevoia de a se autodefini, Alexandru Jebeleanu a încercat să găsească pentru volumele sale de versuri titluri care să exprime concepția sa artistică sau sfera preocupărilor lirice. Astfel, a debutat în 1945 cu o piacheidă, convins că poeziile sale sînt Oglinda sonore, deci o reflectare a realității prin intermediul sonorității cuvintelor, apoi, militînd pentru idealul socialist al luptei politice în care se angajase, poeziile au devenit, în 1958, Certitudini, iar în 1961 expresie a unor Frumuseți simple și, după aceea, la vîrsta maturității, în 1965, relîntors asupra aspirațiilor adolescenței înspre lumină și căldură, cîntecete li deveniseră Nostalgiile solare. Poetul n-a depășit, se pare, vechile sale idei despre poezie, dar, lector fidel al versurilor scrise în tot felul de maniere și ancorat cu toată filința lui în contemporaneitatea literară, atât de disponibilă libertății de exprimare, dinzul și-a impus tot mai mult disciplina constrîngerii formale, scriînd sonete, chiar dacă, delibarat, nu respectă forma fixă a rigurozității clasice.

Iată de ce, nepărăsînd atracția simetriilor, la cel de-al cincilea volum de versuri *) Al. Jebeleanu, credincios unor atitudini lirice mai vechi, divaghează, nu atât înspre procedee experimentale de expresie, cît spre unele libertăți de reluare a titlului sentimental din motivele-i familiare. Mai unitar poate decît celelalte, volumul acesta face mărturia convingerii neștrîmutată că poezia e concepută de Al. Jebeleanu ca rod al sentimentului, în

ciuda avaturilor creatoare de a găsi un criteriu estetic al selecției, aptitudine care uneori lipsește afectivității. Generalitatea — nu tocmai sigură — atribuită de clasicism sentimentelor omenești, ridică piedici greu de escaladat, în tendința firescă spre originalitate a exprimării poetice moderne, dar cauzele sînt de ordin stilistic sau mai bine zis de travaliu poetic. În acest sens, divagațiile sînt necesare, deși, sincer vorbind, efortul de concentrare al scriitorului ar fi mult mai fructuos.

În așa-numitele Divagații nocturne, de pildă, Al. Jebeleanu afirmă că „frunzele sînt curajoase cînd părăsesc arborii și sensibile cînd se desfac din mugur“, că pentru rîzvii săi, care îi „cîntă ca niște corzi“, în timp ce luna îi pare „pendula soarelui“, buzele iubitei par „aluat roșu“, și că o iubire nouă îi „făgăduiește un rai voluptos“, pe care nu i l-a adus „sentimentul îmbătrînit și tern“. Afirmațiile acestea, oricît ar fi de adevărate sau ar exprima sincer conștiința poetului, nu surprind totuși undă lirică a exclamației: „Florilor, / Nu uitați că treceți prea repede, / Zăpezile sînt mai trecătoare ca voi!“ și nici vraja unei secvențe ca aceasta:

„Amurgul tremură deasupra miriștilor
Cu mireasmă de ceară...
Șobolanii adorm fermecșii
Cu boabele-n dinți“.

Primeror versuri intitulate Năzuință, poetul le atribuie probabil valoarea unei profesii de credință, căci recunoaște de la început că el nu s-a dăruit niciodată de-ajuns, idee poetică prin excelență, însă adîncimea sondajului liric se suspendă agățat de amănunte nesemnifi-

*) Editura pentru literatură, 1969, 86 pg.

fieative și naive, după care inima iubitei metaforată cu corati este „vulcanic finut, în răbdările tale ascuns (!)”, dragostea se filtrează ca o fantasmă, gândul nu începe „într-al secolii cuvint”. Nu pentru că „n-am fost romanticul iubit, muzeal”, cum spune poetul, poezia își pierde vibrația, ci mi se pare pentru că putem răspunde chiar cu propriile versuri (frumoase!) ale lui Al. Jebeleanu :

„Totul pare firesc,
Totul e supărător de rațional
De parcă algele și cochiliile acestea
triste ca niște exilați,
Roase și respinse de apa sărată,
De parcă tăcută, solitaria, surda
crisalidă
N-ar ascunde nici un mister.
Miturile pîndesc în preajma cochiliei,
Nălucele dansează sălbatec,
Primitiv,
Magic.

Îngemănînd ritmurile primelor poezii”. Al. Jebeleanu n-are temperament dramatic, un simț tragic al existenței, cu toate că aproape fiecare din poeziile volumului acesta e pătrunsă de durerea ireversibilității timpului și caducității afective. Anii trec și poetul se lamentează, fie că toate căldurile-i sînt compromise ca de niște zori negri (Crepusul), fiindcă sintem „călători fără drumul”, mai bine als fără orizont (Noaptea albe), fie că toate așteptările zilnice rămîn doar aspirații nerealizate (Cotidiană). Cenușa pasturilor solare (Serisoare de despărțire), plîsul „trecutul chează-și”... a adolescenței (Exorcism), cînd „tăcerea vîrstei plînge, frumusețile ascunse (Sonata tăcerii) sau „Veninul, în doiata le-aș amuși-n cenușă” sînt tot atitea explicații ale melancoliei, pentru care „trecutul — umbră fină — se-ndoale ca un arc / Și leneș zăbovește pe iarba cu furnici” (Albastră). Tristețea aceasta, însă, nu e tragică. E mai de grabă semnarea tristă a unui vis compromis, nostalgie a unei fericiri pierdute o dată cu anii.

Sinceritatea poetului, în schimb, e adîncă, lipsită de ostentație și fără îndoială că una din cele mai reușite poezii ale acestui volum este cea care simbolizează bătrînețea, vîdean ardușă de vîrstă :

„Vulpea argintie mi se strecoară
În odoie, tolnîndu-se,
Sentimentală
Și blîndă
Sub flăcările amurgului, molatică încă,
Rînjește cu blană albastră,
Sub flăcările dimineții

Îmi numără culele arăbești de pe
frunte...”
(Vulpea)

De altfel, deschis sufletește lirismului simbole și revelațiilor ascunse ale metaforelor cultivate de marii poeți — căroră le evocă și în aceste pagini personalitatea (François Villon, Monologul lui Sapho, Plecarea lui Rimbaud) — Al. Jebeleanu se oprește cu originală pătrundere la sursa unor mituri de tulburătoare valoare poetică (Grădinarul, Cîntec de orgă, Nupțialic, Balada primăverii timpurii, Sonet dionisiac). Interesante sînt par, în special, două poezii inspirate din versuri folclorice. Cea dintîi, Ecou de baiadă, cu motto luat din Minăstirea Argeșului, sugerează neastîmpărul și zelul femeii irezistibil atrasă de vocația iubirii, că de o ciudată împlinire, și dînd o semnificație lirică destinului femininului, vădit ca aspirație activă, chiar spre „șăr-muri abrupte”, ori spre „ziduri surpate”, spre care „n-o pot oprî nici apa, nici vîntul, nici tirzia călîntă”. Păcat că poezia suferește excesiv de multe interogații exclamative și-și diminuează, astfel, capacitatea de expresie a sugestiei. În Crepuscul boetului zorilor din Banat sugerează poetului viziunea apocaliptică a soarelui transformat în cărbune și cenușă, pentru că zorile nu se vor mai lîi să aducă speranța reinnoțerii morților dragi. Cu o capacitate mai structural tragică, viziunea cîștiga desigur accente deznădăjduite, care, astfel, fără conflict și tensiune patetică, mai mult călmează forța de expansiune a imagini artistice :

„Și zorile nu se vor mai lîi să ne
consoleze.

Cenușa vor fi și zorile.

Și noi vom continua să căutăm
Printre astrele fierbinți sau reci...”
Meru pregătii să vibreze în nostalgia epice a „ximetrilor” verdale, în preudononțetele sale, ca și în volumul precedent, Al. Jebeleanu regăsește un registru mai poetic și un univers mai colorat :

„Cu vinul, precum cîntul, iubirea-mi
s-a legat.
În singe și-n arome i se reflectă părul,
Pe funduri de pocale năsprețte
adevăru
În mumur de culori. Extaz multiplicat”
(Sonet dionisiac)

De o sensibilitate resimțită în drămuire cu migală a unor versuri de prozodie clasică, dar priocită, se pare, în dureri ascunse și în nostalgia abia măturisite, „personalitatea lirică a lui Al.

Jebeteanu a cultivat-o, de-a lungul anilor, poezia sentimentală a unui vis în mare măsură romanțios, în tot cazul, ferit de voluptățile perverse ale graziștii expresive, ca ori și cărei aventuri artificioase. Divagații și simetrii confir-

mă această consecvență, chiar dacă, încercând din nou să-și definească într-un fel conținutul, poetul a rămas la un asemenea titlu contrastant.

NICOLAE ȚIRIOI

ANGHEL DUMBRĂVEANU :

„Oase de corăbii“

După Pământul și fructele (primul volum fusese *Fluviile visează oceanul*), Iluminările mării și acum *Oase de corăbii*, o arhitectură de titluri ce ar sugera o tetralogie, un drum către mare. *Oase de corăbii* ar fi cartea finală. Și atunci, didactic vorbind, o cronică consacrată ultimei cărți a lui Anghel Dumbrăveanu ar putea începe așa :

Există poeți ai unui oraș și ai unui ținut, și există poeți ai migrației continue, nemulțumiți de așezare și statornicie; există poeți ai exilului și ai depărtării, ai țării imposibilei reîntoarceri, vaganți ai tristeții sub nopțile polare ale memoriei. Dincolo de această geometrie a realelor, sublimă prin inaderența la Nicăieri și Ne-unde, există o altă categorie de poeți: cei exilați în propriul lor destin. Căci așa cum există poeți ai baricadei, există și poeți exilați în propriul lor destin, vînați de moirile prezentelor și sortiți să pactizeze, cu într-un legămint al unui nou Faustus, cu golurile sinelui purtat de-a lungul unei sale traiectorii. Din aceste goluri, din acest vid se nasc cuvintele, se nasc cuvintele, neterminatele, indefinitele cuvinte ale poeziei, sau, altfel: se nasc obișnuitele, prozaicele cuvinte care ar transcrie această vibrație interioară.

Sugestia acestor disociații ar putea veni și din titlurile volumelor lui Anghel Dumbrăveanu. Dar, să

cităm: Acum un delir stăpînește cuvintele mării / Vapoarele așteaptă în larg, se lovesc / De malul căzut feruginoasele-ntinderi / Și vîntul cum modifică golul cu arbori / Și vietățile apelor, acele păsări umbliind / Prin propria spaimă, și eu, cu umbra rămasă / După plecarea unui vis... / Acum, în epava suprarădă / a unei corăbii / Mirosul acid de flori, cînd scoicile / Subțoritor el se deschideau cu implorări de soare. Este evident că generalitățile de mai sus nu se mulează pe această poezie. Deci, să trecem la obiect, adică, prozaic, la lectura poeziilor. Cuvintele dominante în volumul lui Anghel Dumbrăveanu ar fi: flori, mare (normal) corăbie, port, delir, nord (cu toată seria sinonimică), pulpe, sîni, epave, genunchi. Curentul proximal ar fi simbolismul. Influențele dominante — listă lungă care ar începe cu Baudelaire, Borealul e sugestia lui Ion Barbu. Delirul — al lui Bacovia. Totuși, să cităm: Unde vîntul respiră cu miros de mil / Și tador-na-casarca vine prin sălcii / Și pustiul mării enunță semnale cenușii / În așteptările mele, unde uscatul intră în / Mare, cu fluviul, lăsînd în urmă tristetea / Vechiului far ruginit, trupul tău gol...

Imprecizia cercetării strict aplicate la obiect. Să renunțăm la Ion Barbu definitiv în cronică de față, parțial la Bacovia, să ținem în rezervă argumentele cu simbolistii.

Idem, cuvintele pe care le-am numit dominante. Să reținem deocamdată aceste citate, poate nu cele mai fericite alese, dar, credem noi, reprezentative pentru poezia acestui volum.

Poezia lui Anghel Dumbrăveanu nu e existențială în definitiv și **Oase de corăbii** nu înseamnă o propunere pentru meditații asupra dramei metafizice a lucrurilor mării. Aș numi-o în continuare o poezie de trubadur modern care și-a pierdut — în numele blestemelor mării — iubirea. Și de aici, un întreg decor adus să o complinească, o foamă de certitudine, deci, de frumusețe, un spațiu umplut mereu cu contemplarea senzuală ori ne-senzuală a trupului feminin, o avalanșă de flori, de copaci, și mereu senzația pustiului, a golului. Cartea — ciudat — ar putea fi transpusă într-o poveste de căutare a iubirii, fiindcă obsesia ei e pretutindeni, uneori bine mascată de ceremonia-lul evadărilor în geografie. Comparația imediată — **Ultimele sonete...** de V. Voiculescu — cu care, în alte puncte, poetul nu are tangențe. Un canzonero, deci, în care poeziile ar fi putut fi numerotate fără pierdere, lăsând de-o parte titlurile, fiindcă rostul lor e minor în aceste poezii: o numerotare care să nu însemne neapărat gradație, ci pur și simplu etapele alcătuirii unei cărți.

Să nu ne luăm, așadar, după „**Jucrările existențiale**”, după „spaimelle” prezente în poezii, și să nu pornim de la ele. E evident că în această poezie pe care o numesc de dragoste, sînt prezente ipostaze ale singularității, adierile „doamnei a ceții din miazănoapte”, dar acestea sînt date auxiliare. Ceea ce creează originalitatea acestei poezii e amestecul de lumi fabuloase, de visătorie sau de element concret care „rupe” elogiul femeii, sfărîmă posibila euforie a iubirii, aruncînd povestea umană în circuitul universalei indiferențe. Contactul la nivel omenesc devine difuz, neimportant, dar mereu prezent, lăsîndu-și amprenta mereu pe vers, pe atitudine: **În piei de urs / Dormisem — caili își frecau crupele de marginea cerului / E ceva trist în toate acestea, mai ales sinul / Oval însingurat în plasa răsufliărilor mele. / Puteam să**

fiu departe acum... Marinărul / far și-a-necat o pipă în valuri. / Voi duce tot întunericul la moara de viut. La fel de ceresc / Cresc nufierii mil și luceafăru-n mare (...) **Genunchiul tău indoit spre taine reprezintă puritatea ideii de arc. Este poezia unei „stări” și tehnica ei, utilizată azi și de nume mari ale poeziei contemporane, a preluat elemente — surprinzător — de la suprarealiști. Nu la nivelul „scrierii” poeziei, în alăturarea cuvintelor (foarte departe de suprarealism aceste propoziții de o perfectă coerență), ci în dispunerea frazării, în schimbarea brutală a „narațiunii” prin alăturarea unor „propoziții” venite de altundeva, din alt text, din altă istorie, care măresc capacitatea de sugestie și care încarcă atmosfera cu nouii amenințători ai unei emisfere necunoscute. Cuvîntul prozaic și cuvîntul rar îndeplinesc același rol, ca și altele vocabile — aminteam — scoase din toate cărțile simbolismului. Și totuși, ce respiră fiecare poezie e echilibrul împăcării cu sine însuși, în ciuda demnei lamentații, în ciuda implorării: **Doamnă a neliniștii mele, doamnă / A ceții din regatul de miazănoapte. / Nu sufla cu-ntuneric holul de sticlă / Cu care cobor câteodată în mare / Nu vreau să știu pe cine-nilnești / La periferiile visului, nici pe cine / Adormi cu pustiul în părul tău delirant... / Doamnă a umbrelor, stăpîină / A scării mele interioare, mută cutia / De rezonanță a timpelor mele / Și nu te dezbrăca între oglinzile / Dispuse simetric în nervii mei iluzorii / Pentru ce să-ți devor magnoliile albe / Și astenia pulpelor lungi, pentru ce / Să calc din nou pe plajile oarbe / Unde-i dăruit vîntului legătura cu / Pure iluzii, aduse cîndva de o fată / Miroșind a răsuri. Stranie pendulare între alegorie și transcriere a nostalgiei. Această imprecizie, foarte vizibilă aici, circulă prin aproape toate poeziile, în ultimă instanță tonifiante în numele unei conștiințe superioare a eroului liric. Fiindcă „trubadurul” acesta demn, toropit de sentimente, tulburat de astenii vegetale, pretextînd nevroza, halucinația, declarînd delirul elementelor, rămîne distant față de cuvintele sale, rămîne deasupra lor, deasupra elementelor, pe****

care el însuși le ordonează și le dezordonează, le stabilește locul și rolul în text, într-o detașare cteodată totală. Iar femeile, cele pierdute, regăsite, mustind de senzualitate, rămân până la urmă doar argumentele acestui „trubadur”, pământ rodnic dar pământ pustiu, biblic pământ pustiu al neputinței așezării, fără străină și miraculoasă ca acele intangibile norduri visate de poet, miraj gol, claritate stearpă și fascinantă; și poetul rămine iarăși cu sine însuși, stăpîn al visărilor și al lamentoului său demn, poate simulat în numele convenției poetice, al „Cantonei”, ciupind somnolent coardele harfei, într-o orientală destindere sau nepăsare, sau — oare de ce ne place atât termenul — vizătorie: De-aș putea / Să narcotizez vocile serii, să le dau vîntului / Iar eu s-adorm într-un subsol cu epave / Și peși înotînd fabulos. Aș porni să te caut / Cu insomniile înhămate la verdele putred al / Săniei, prin pădurea oceanului și te-aș aduce / Stăpînă în porturile somnului meu submarin / Să primești vase cu aripi cărînd legende din alte / Milenii...

Coarde clupite încet, în liniștea unui „kief” de Levant, femeia întruchipindu-se din fabuloasele isprăvi ale imaginației, din cele omie și una de nopți ale vergerii celei condamnate la eterna povestire; și cînd zgomotul se împrăștie, eroul își contemplă singurătatea de la propria sa înălțime, lăsînd ghitarei ce-i al ei — culoarea — obsesia, movul, oasele de corăbii, deci cuvintele care pot trăi singure. Coborît printre pămîntuștile lucrări ale timpului, orientalul trubadur își uită uneltele sale, renunță la convenția celebrării, femeia devine „necunoscută” și, din stăpînă al mărilor vizului, ale iubirilor fantastice, senzuale, eroul se întoarce la sine însuși, cu sporul de melancolie datorat reîntoarcerii: verdele mării îl descoperă pe Narcis oglindit în fiecare din cutele lor, un Narcis omniprezent în subtext; iar poezia devine meditativă așa cum — în planul al doilea — fusese și pînă aci:

Străine-mi sînt acuma alitea lucruri / Și fața mea copiază mai mult / Tăcerea și porozitatea pămîntului ars. / Enigmele sînt tot mai ciudate și rămin / Adesea pi-

nă-n zori să le-ncolțesc / Între-ntrebări și spaime, cînd altădată / Lumina mă descoperă cu femeia / Necunoscută, închis în beatitudinea mării. / Imi pare că înaintez într-un tunel / Între ceea ce știu și ceea ce nu voi cunoaște. Spectacolul e încheiat, cortina cade, luminile se sting. În fața apelor, Narcis e singur, contemplîndu-și ultima mască — propriul său chip.

★

Nu întîmplător am făcut trimiterea la Voiculescu și, prin intermediul lui, la o lirică medievală plină de bogății încă necercetate în-deajuns, la o poetică ce își are legile ei proprii și tiparele ei, în care noutățile se strecoară greu. Petrarhismul a reprezentat una din aceste tipare, și au existat poeți reținuți de istoria literară care au petrarhizat cu dezinvoltură. Vreau să spun că fiecare creator a trebuit să creeze pe baza unui alfabet dat, și asta nu datorită faptului că urmașii lui Petrarca erau ageamii întru poezie. Sau, din lirica de dragoste a evului mediu francez: Elle avait chemisette de tîre / et blanc pelicon de hermine / et bliant de soie / elle avait chansses de glorieul / et souliers de fleurs de mai et roitement chanssee // Ceinturette avait de fenille / qui verdit quand le temps monille; / d'or elle était boutonne L'aumoniere était d'amour, / les pendants etorit de fleur: / pour amour elle fut donnée.

Este vizibil „alfabetul” în această Frică a sirenei și a privighetorii a provensalului anonim din secolul al XV-lea. Exemple putem lua de oriunde, și operația s-a făcut cu ocazia exegezelor (ce puține totuși) a „Sonetelor” voiculesciene. E legat de destinul acestei poezii, deci, o anumită prețiozitate, existentă prin însăși necesitatea ei de a avea un alfabet. Nu trebuie, datorită celor spuse mai sus, să se înțeleagă că poezia lui Anghel Dumbrăveanu ar veni din lirica secolului al XV-lea sau altă enormitate de genul acesta, ci faptul că ea este numită „canzonero” poate avea în secolul XX această formă, că după o literatură existențială sau una ieșită din reinterpretării de mituri, adică după o literatură curentă a veacului aceas-

ta, poate fi una din formulele poeziei de dragoste și, în fine, că pentru această poezie poetul și-a creat un limbaj care ne urmărește cu insistență, așa cum „înimă”, „flăcări”, „foc”, „lacrimi” etc., ne urmăreau în poezia de altădată, limbaj care, după cum aminteam la început, nu are o independență totală — ar fi o aberație, o asemenea presupunere — ci coboară în poezia scriitorului prin intermediul simbolismului românesc, avînd, de cele mai multe ori, o altă organizare și o altă finalitate. Iată florile: „Îmi va bate în ușa un cîntec neașteptat și-o floare / Cu pulpe înalte și voi primi-n odaia mea de țesător” sau „Și vom / visa principiul feminin pe chipul tău / suav de gladiolă”, în altă poezie asistăm la „delirul crinilor”, altundeva totul se petrece „în cîmpul de avrămeasă”, sau, cuvîntează o pasăre: „N-o căuta pe cărările florilor / Du-te în cîmp și treci de liniștea cîmpului”, femeia va fi „incinerată de sărut între anemone și fluturi de-ntuneric” sau „Insomniile crinilor te sărută cu adevăr” etc. Altă predilecție — marea, alta — corăbiile, alta, frigul, liniștea zăpezilor: „Și vom chema din nordul lapon un pimnicer / Să toarne în pahare zăpezile și anii” sau „Apoi să ne retragem / Într-un bordei de

gheață din Walhalla”. Citatele s-ar înmulți. Prețiozități ies la iveală, dar ele sînt legate de soarta acestui gen de poezie: de soarta acestei poezii. Comparații, filiații — multe, mai ales în alegerea „termenelor”, dar ce rost și-ar avea înșiruirea lor aici? Fiindcă acest volum, închis în sine însuși, se justifică doar prin sine: alte poezii ale poetului vor însemna manieră. Cu sau fără voia poetului, acest volum este o etapă încheiată definitiv: orice poezie în plus, cîntată pe aceleași coarde, n-o să-i aducă probabil nimic nou.

★

Am propus o ipoteză pentru existența acestui volum. Probabil mai există și alte drumuri. Observațiile — mă refer la cele de bună credință, legate de „Iluminările mării”, rămîn în continuare valabile. Adică: poetul e monocord — și asta n-are nimic periorativ — că fără să fie „Sous le soleil noir de la Melancolie”, e un ceremonios bard al melancoliilor sin distilate, că e un caligraf delicat. Volumul acesta aduce în plus o unitate aparte, acel ton unic pe care am încercat să-l surprindem în cronica de față.

CORNEL UNGUREANU

DOSTOIEVSKI ȘI KAFKA În exegeza românească

Nu poate fi salutată decît cu satisfacție apariția, în ultima vreme tot mai spornică, a studiilor românești privind probleme de literatură universală. Între aceste studii, aducîndu-și o contribuție notabilă se înscriu, la un loc de frunte, cartea lui Ion Ianoși despre Dostoievski și, mai cu seamă, monografia lui Radu Enescu despre Kafka.

Ion Ianoși și-a intitulat cartea

„eseu”. Întrădevăr, pentru țelurile pe care le urmărește autorul, — Dostoievski e văzut ca un moment de vîrf și de criză totodată a spiritualității europene — eseu era forma cea mai nimerită. Nu se încearcă, în cartea lui Ianoși, afit o analiză riguroasă a textelor, cît se stabilesc, mai de grabă, analogii, uneori surprinzătoare, alteori îndrăznețe, cîteodată riscante, dar întotdeauna in-

teresante, cu personaje de vîrf ale romanului eupropean. Eseul lui Ion Ianoși își alege, ca un fir al Ariadnei, în labirintul pe care îl constituie universul dostoievskian, o idee călăuzitoare, idee pe care o urmărește, cu perseverență, în toate articulațiile ei. Eseul s-ar putea intitula, prea bine, avaturile personajului dostoievskian. Ianoși schițează o paralelă sugestivă între personajele lui Dostoievski (Raskolnikov, Ippolit, Stavroghin, Versilov, Ivan Karamazov) și eroii lui Nietzsche (Zarathustra), Camus, André Gide, Thomas Mann. Eseului îi este cîștigată astfel perspectiva largă, bogatul nucleu ideatic. Ceea ce schițează Ion Ianoși nu este altul o încercare de tipologie literară, cît o confruntare de opinii și atitudini. În explicarea cărora exegeza estetică se îngemănează cu perspectiva filozofică și cu analiza sociologică.

Concepută mai sistematic, monografia lui Radu Enescu despre Kafka e primul, și excelentul studiu de amploare, consacrat de cercetarea literară românească, lui Kafka. Eruđiția autorului, familiarizarea sa cu scriitorul studiat, se împletește. În mod strîns, cu rigoarea în gîndire. Cartea lui Radu Enescu poate fi considerată, în modul indirect, și o pledoarie pentru excelența rigorii metodologiei filozofice folosită în cercetarea literară. Despre Kafka, firește, se putea scrie și altminteri. Dar că este necesar, pentru a putea pătrunde în esența intimă a operei lui Kafka, de o interpretare filozofică, iar acest lucru l-a înțeles, prea bine, în cartea sa, Radu Enescu. El n-a încercat însă, nicicum, să-l anexeze pe Kafka unui sistem filozofic, ci, cum singur o spune, să depășească analiza strict estetică, încercînd o exegeză filozofică care să dezvolte „filozofia immanentă artei kafiene, nu să-i suprapună mecanic o schemă ideologică inadecvată, străină de resorturile și finalitatea ei intime”. (p. 43) Reclamîndu-se de la modalități critice diverse, în analizele pe care le întreprind, Ianoși și Enescu au însă o trăsătură comună, aceea a cercetătorului literar marxist: atitudinea principală, combativă, polemică. E o atitudine, în general necesară, iar în cazul de față mai mult decît trebuincioasă. Celebritatea care a încununat, la sfîrșitul secolului

trecut, opera lui Dostoievski și acum, mai recent, pe cea a lui Kafka, a creat o exegeză literară burgheză în jurul acestor opere, exegeză care a căutat, în romanele lui Dostoievski și în acelea ale lui Kafka, deopotrivă, puncte de realism, prilej de exaltare a curentelor de opinie, ale viziunilor filozofice cele mai diverse. Cercetarea literară pe care o întreprind autorii români tinde să substituie imagini deformate a lui Dostoievski și Kafka o interpretare riguros marxistă a operei celor doi scriitori.

Tochmai din această pricină ne a-pare ca unul din capitolele cele mai bine scrise și, în acelaș timp, între cele mai necesare, acela pe care îl consacră, în cartea sa, Ion Ianoși, combaterii tezelor unui Șestov, Berdiaev, Merejkovski, reprezentanți ai unei filozofii antropologice, subiectivă, individuală, teologică, mistică, care se revendică a fi expresia învătăturii lui Dostoievski. Și mai utilă este încercarea, pe care o întreprinde Ianoși, de a-l valorifica, de pe poziții critice și marxiste, pe Dostoievski. Interpretarea sa reușește să scape de ispita sociologismului vulgar, ispita care a amenințat, nu o dată, exegeza mai veche despre Dostoievski. Interpretarea autorului român nu trunchiază și nu deformează imaginea operei lui Dostoievski. Se știe că marele romancier rus a fost, în ultima parte a vieții sale, mai ales, un adept al panslavismului și al smereniei creștine. Dar logica intimă a operei de artă nu a dus, întotdeauna, casă bună cu ideologia scriitorului, după cum, cu aplicație dovedește Ion Ianoși în analiza pe care o face celui mai filozofic între romanele lui Dostoievski, **Frații Karamazov**. Dostoievski a văzut, apoi, ea prin lentile aburite, mișcarea socialistă; în **Demonii** el a operat o analogie nejustificată și, în fond, simplistă, între nihilismul individualizat și răzvrătirea cu substrat social. Cu îndreptățire și, în mod necesar, se poate astfel vorbi despre erorile și limitele lui Dostoievski și aceste aspecte ale operei sale își găsesc un loc adecvat în exegeza pe care o întreprinde pe marginea operei lui Dostoievski, Ion Ianoși.

În cartea lui Enescu, polemica împotriva interpretărilor unilaterale

date lui Kafka se caracterizează, cu osebire, prin patosul ideii, prin adâncimea problematicei filozofice. Polemica cu interpretările idealiste, existențiale, ș. a. m. d., o găsim altfel în textul monografiei cit și în implicațiile pe care, cu necesitate, le solicită.

A trecut aproape neobservat faptul că această perspectivă filozofică aplicată în analiza literară a operei lui Kafka se realizează prin mijlocirea unui stil corespunzător, sobru, dezbrătat de metafore și în care comparația își câștigă tărimuri noi și inedite. Exemple care să dovedească eficiența metodologiei filozofice a monografiei, sînt multe. Să amintim doar capitolul intitulat **Structura realității artistice**. Deosebit de interesante și avînd o netăgăduită valoare revelatorie ni s-au părut, în acest capitol, observațiile pe care le face Radu Enescu pe marginea spațiului și timpului în romanele lui Kafka. Interpretînd esența realismului fantastic al scriitorului praguez Radu Enescu subliniază, cu pătrundere, împrejurarea că singularitatea și originalitatea acestui univers își au obirșia, mai cu seamă în modificarea percepției obișnuite pe care o avem despre timp și spațiu. Analiza structurii temporale a universului kafkian își câștigă, în cartea lui Radu Enescu o adîncime cu adevărat filozofică. Structura temporară a operei lui Kafka e examinată sub toate aspectele: i se epuizează toate virtualitățile, contracția și dilatația, devalorizarea și dezarticularea timpului, discontinuitatea timpului, contrastul între timpul obișnuit și timpul kafkian. Și aici, ca pretutindeni, de altminteri, exegeza filozofică își învederează bunele rezultate; revelatorie e, de pildă, comparația între clipă, astfel cum apare ea în filozofia lui Kierkegaard și clipa lui Kafka. Nu mai puțin interesante sînt comentariile autorului în legătură cu structura spațiului în opera lui Kafka. „Eroii kafkieni — serie Radu Enescu — nu înaintează. Pare că spațiul e pentru ei ca în celebrul sofism al lui Zenon Eleatul despre Achile și broasca țestoasă. Castelul are întotdeauna un avans de un pas față de agrimensor” (p. 147).

Eseul lui Ion Ianoși debutează cu un prolog care e, în același timp, nucleul idealic al cărții. Eroii lui

Dostoievski sînt văzuți ca descendenți morbizi ai lui Hamlet. Intreaga țesătură de idei a eseului va urmări deci, cu necesitate, în studiul eroilor lui Dostoievski, aspectele de „criză”, de problematică morală ajunsă în impas. Planul cărții se structurează potrivit acestei idei călăuzitoare. Ceea ce îl interesează, cu osebire, pe Ianoși, e sublinierea naturii complexe și, cel mai adesea, contradictorie a eroilor lui Dostoievski. Ianoși subliniază, cu îndreptățire, dezagregarea eroilor dostoievskieni și întreprinde, în studiul acestor eroi, analize utile și paralele fecunde. Păcat că acestei idei, aceea a dezagregării personajului în deosebi nu fi sînt epuizate toate consecințele. Autorul nu utilizează nici datele literaturii comparate și nici pe acelea ale psihologiei abisale și patologice, instrumente care ar fi putut aduce lumini revelatorii în ceea ce privește destinul și impasul personajului dostoievskian. Între comparațiile pe care le întreprinde Ianoși, cea mai fecundă mi-a apărut aceea între Dostoievski și Nietzsche și, în special, comparația între Raskolnikov și Zarathustra. Raskolnikov demonstrează Ion Ianoși, nu va ucide, în cele din urmă, pentru a se îmbogăți, ci pentru a-și demonstra sieși că a depășit morala plebei, cu vehicla ei tâblițe de valori; Raskolnikov, aidoma lui Zarathustra, s-ar afla astfel, dincolo de bine și de rău. E vorba, în cele din urmă, la personajul lui Dostoievski, arată Ion Ianoși: „...de o experiență filozofică menită să verifice prerogativele ieșite din comun ale supranomului” (p. 82). Dacă comparația cu eroul lui Nietzsche „Zarathustra, I se impune autorului cu evidentă tărie, sînt lăsate însă în afara discuției deosebirile, de substanță, care, credem, există între cei doi eroi. Rămîne, astfel, în afara demonstrației, esența creștină a eroului lui Dostoievski, modificările caracterologice din finalul romanului care, de astă dată, nu îl mai asemelează cu il opun supraomului nietzschean. Mi se pare, apoi, că, în afara paralelelor încercate cu Zarathustra și Caligula, Lafcadio și Adrian Leverkühn, aria de influență a eroilor dostoievskieni e mult mai largă. Subliniind, cu îndreptățire de altminteri, că discuția personajului dostoievskian, nu se poate țărături

la tărîmul estetic, că ea devine cu necesitate, o discuție filozofică, Ianoși a limitat, după mine în mod nejustificat, aria problematicii, eludînd aspectele de tipologie literară. Comparații fructuase puteau fi întreprinse, mai puțin cred între eroii lui Thomas Mann, Adrian Leverkühn din *Doctor Faustus*, și Ivan Karamazov, cit între eroii lui Musil și Kafka și personajele dostoevskiene. Dezagregarea personajului, temă de căpetenie în noul roman francez, impunea, de asemenea, o referire la eroii lui Dostoievski.

Cîteva observații. În sfîrșit, privind forma eseului. Dacă vizlunea largă și perspectiva de ansamblu sînt realizate fericit în cartea lui Ianoși, scriitura, îndeosebi sub aspect stilistic, nu e fără de prihană. Între modalitățile de a face critică literară, eseul e departe de a fi cea mai puțin pretențioasă. El presupune, printre altele, nu numai un imbelșugat fond de idei (și fără îndoială că eseul *Dostoievski* al lui Ion Ianoși mustește de idei și sugestii fecunde), ci și capacitatea de a face aceste idei accesibile și plastice, un simț artistic dezvoltat, dibacea, meșteșugita mînuire a limbii. Stilul lui Ianoși are pulsația intelectuală, el nu e lipsit de vioiciune; uneori trepidația pe care o dovedește s-a învecinat, se pare, cu graba de a așterne cuvintele pe hîrtie. Nu sînt puține, în carte, expresiile necizelate îndeajuns, formulări publicistice, comune sau demonstrozitate; nu întotdeauna vocabula aleasă e proprie, adecvată; uneori se pot suprînde chiar stîngăcii în mînuirea limbii. Ianoși serie: „a prinde (sic) marile romane în aceste momente limitrofe”, „resintetizează”, „mazochism”, „tumoră” ș.a. Unele contorsionări ale frazei, alteori predilecția spre elipsă, spre stilul abstract, se pot întîlni și în monografia lui Radu Enescu.

În ansamblu, însă, impresia pe care o lasă, după lectură, cele două cărți este stenică, încurajatoare. Autorii au părăsit vechiul și depășitul diptic, vîlăță-operă. Autorii au depășit, mai ales, tendința de a se tîri la coada unor exegeți iluștri, pentru ca, undeva, pe la sfîrșit, să-și spună, cu sfială și modestie, propria lor părere. Dimpotrivă. Ceea ce constituie tocmai calitatea de căpetenie a cărții lui Ianoși despre Dostoievski, și ace-

leia a lui Enescu despre Kafka, este rostirea răspicată a unei păreri proprii, a unui punct de vedere. Acest punct de vedere, nelipsit, în multe aspecte, de originalitate și afirmînd, în același timp, personalitatea criticului, este însă, și e bine să subliniem acest lucru, un punct de vedere al criticii științifice, marxiste. Remarcabilă e, în această direcție, strădanja autorilor de a se ridica pe un podiș înalt al discuției, accentuarea unei problematici filozofice și, la Enescu îndeosebi, a unei metodologii filozofice în cercetarea literară. Esența acestei metodologii, constă, după mine, în accentuarea explicațiilor de natură socială, prin depășirea pericolului sociologismului vulgar; constă, mai ales, în depășirea unilateralității, și în consecvența promovare a unui orizont vast filozofic și antropologic. Să observăm, apoi, și în directă legătură cu cele scrise mai adineori, mai cu seamă la Radu Enescu, roadele bogate ale erudiției. S-a glosat, nu de prea îndelungată vreme, de un condei sprînten, de altminteri, despre „tristețea erudiției”. S-ar putea strecura astfel, ideea greșită și superficială, că prea migăloasă cunoaștere a unei bibliografii, a lucrărilor de referință, ar tăia aripile originalității în cercetarea literară. Iată, însă, dimpotrivă, lucrurile stau, mai degrabă, altminteri, și că o bibliografie imensă, mă refer iarăși, în primul rînd, la monografia *Kafka*, nu numai că poate fi stăplinită și condensată, dar, mai ales, poate prilejui observații nu numai interesante, ci, cu osebire originale și esențiale. Unul din meritele, nu mic, nu lipsit de însemnătate, al cărții lui Radu Enescu, este reabilitarea comentariului de text. Dacă ar fi să ne încheiem considerațiile printr-o butadă, atunci am spune că, în egală măsură cărțile *Dostoievski* și *Kafka* pledează, convingător, despre avantajele și, deci, despre bucuria erudiției. Oricum, ceea ce e evident, cartea lui Ianoși și, cu osebire, cea a lui Radu Enescu, prima carte despre care numai cu ușurătate și impropriu am putea zice că e unui debutant, sînt bune, temeinice și necesare contribuții românești la studiile de literatură universală.

TRAIAN LIVIU BIRĂESCU

NICOLAE BREBAN : Opțiunea pentru caracterologia neoclasică în roman (I)

■ NICOLAE CIOBANU

Cu totul spectaculoasă, masivă și rapidă este, fără îndoială, ascensiunea lui Nicolae Breban în cimpul romanului românesc contemporan. Cu o tenacitate ieșită din comun, tânărul prozator, în numai câțiva ani, a apărut pe piața literară cu trei compacte romane, însumând fiecare în jurul a 400 de pagini. Aspectul acesta cantitativ — care s-a evidențiat și la alții —, desigur, n-ar reține atât de mult atenția dacă nu i s-ar asocia cu mare decizie alte cîteva. Anume, este vorba de acei factori — largă și pasionată receptare din partea criticii, apariția de noi ediții, acordarea unor premii prestigioase etc. —, meniți să smulgă cu o adevărată violență romanele lui Nicolae Breban din „sedentaris-mul” ucigător la care, se știe, sînt condamnate altele și altele dintre ambițioasele plămuiți narative ale unor autori mai mult sau mai puțin tineri.

Criticul cit de cit sceptic știe însă că asemenea spectacole de gală, desfășurate adesea pe parcursul unui însemnat număr de ani, nu sînt întotdeauna de cel mai bun augur; după ele pot urma acele fatale „revizuirii” succesive, pentru că totul să se încheie cu cea mai deplină uitare sau, în cel mai bun caz, cu situarea într-un context istoric-literar mai mult decît modest. Nu mai de parte, lecția aspră oferită de destîinul unor romane de acum 8-10 și chiar 12 ani, pe atunci deosebit de bine cotate la bursa criticii, ni se pare de-a dreptul avertizantă. Ches-

tiunea este deosebit de gravă, mai gravă decît ne închipuim la prima vedere. „Uitarea” ce acoperă romanele unor prozatori cărora, orice s-ar spune, vocația nu le lipsește, se cuvine, credem, a fi pusă nu numai pe seama iminentei treceri a timpului care, ingrât cu tot ce are ambiția de a concura la competiția curcerii eternității, ar arunca în afara dimensiunilor lui multe din aceste produse. Se știe doar că mult învinuitul timp își are și sursele sale de generoasă echitate, în ceea ce privește arta; cu atât mai mult cu cît nu puțin dintre slujitorii ei nutresc orgoliosă iluzie că ei crează pentru viitor. Iată, de pildă, atât de controversatul, de adulatul și de contestatul Alain Robbe-Grillet afirmă cu cea mai deplină franchețe un atare punct de vedere în unul dintre cunoscutele sale eseuri dedicate „noului roman”: „Or — zice autorul romanului *În labirint* — nu există valori decît ale trecutului. Aceste valori, care numai ele pot folosi drept criterii, au fost stabilite prin marile creații ale înaintașilor noștri, ale strămoșilor noștri, de multe ori prin opere și mai vechi. Acestea sînt operele care, respinse odinioară ca necorespunzătoare valorilor vremii, au adus lumii noi semnificații, noi valori, noi criterii, după care trăim azi”. Și mai de parte: „Dar astăzi, ca și ieri, operele noi nu au altă rațiune de a fi decît dacă aduc lumii, la rîndul lor, semnificații noi, necunoscute chiar autorilor inșiși, semnificații care

sor prinde viață doar mai târziu, datorită acestor opere prin care societatea va stabili noi valori... care vor fi din nou zadarnice și chiar nefaste, cînd va fi judecată literatura în curs de creare”.

Recunoaștem că prin invocarea acestor opinii ale lui Alain Robbe-Grillet lucrurile pot risca să se încurce, deși, cum vom vedea, fiind vorba de romanele lui Nicolae Breban, transcrierea citatelor de mai sus nu este tocmai inutilă. Deci să nuanțăm puțin.

Sigur, majoritatea romanelor la care făceam aluzie (să le mai cităm n-are nici un rost,) trăindu-și efemera lor glorie de cîțiva ani, nici vorbă, n-au cum aspira la judecata datătoare de reală notorietate a prosperității, pentru că noutatea lor estetică era inexistentă. Iluzia noului provenea, în cel mai fericit caz, din constatarea cu totul extraestetică după care ele ar concura. Într-un fel sau altul, istoria, în datele ei sociale, politice și chiar economice, constituindu-se, astfel, într-un soi de documente poate mai plăcute la lectură pentru nespecialiștii în istorie, dar, la urma urmei, niște documente, să le spunem deghizate.

Pc de altă parte, teoretic, se pune totuși întrebarea dacă este absolut întotdeauna obligatoriu ca o operă literară, în speță un roman, să fie respins de contemporani spre a avea șansa durabilității, cum postulează Alain Robbe-Grillet. Ni se pare că nu, pentru că, oricum, dialectica interioară a stabilizării valorilor pe scara istoriei literare este mult mai complexă. În afara experimentului programatic — în cazul de față, „noul roman”, care, în treacăt fie vorba, — vai! — nici el n-are garanția absolutei durabilități —, dezideratul noutății estetice de substanță este posibil de satisfăcut și între limitele generale ale unor structuri artistice deja consacrate și validate de timp. În această împrejurare, capacitatea contemporaneității — în sfera acesteia fiind inclusă și critica, în primul rînd ea! — de a recepta prompt adevăratele valori este, se înțelege, aproape certă. Nimeni n-o să ne convingă, astfel, că un Thomas Mann, un M. Șolohov, un Liviu Rebreanu n-au șansa de a se constitui ca niște mari „valori ale trecutului”, cum zice Alain Robbe-

Grillet, numai pentru că opera lor s-a bucurat de o recepție relativ imediată din partea contemporaneității și, pentru că, totodată, dată fiind structura ei „tradițională”, nu vedește revelatoare tendințe experimentale. O modalitate estetică de anvergură istoric-literară, în materie de roman, chiar dacă primește în denumirea ei atributul derivat din numele unui scriitor genial (balzaciană, tolstoiană, dostoevskiană, proustiană etc.), nu este totuna cu o „formulă” sui-generis. Aceasta din urmă, de cele mai multe ori, plâsindu-se în sfera experimentului, este validată de timp în ipostaza de unicat și, din această pricină, șansele ei de a deveni un bun cîștigat cu posibilități generalizate de întrebuițare sînt aproape excluse. Este, așadar, de reținut situația paradoxală în care tocmai experimentul afișat (un *Ulysses* al lui Joyce, de pildă), se convertește în operă unică, reproducînd, grafic, imaginea unui cerc perfect închis, în interiorul cărui totuși se consumă în sine și pentru sine. Nu cumva aceasta va fi soarta „noului roman”, admitînd că cel puțin cîteva din produsele sale se vor impune ca opere unice? Nu-i exclus să se întîmple așa, pentru că se pare că ceea ce poate fi generalizat de aici în niciun caz nu este **formula**; preluările creatoare au mai degrabă semnificația unor contaminări ce se produc mai mult sau mai puțin de la sine, decît în chip programatic. Spre pildă, aceasta ni se pare a fi situația scurtului roman *Dejunul pe iarbă* de Sorin Titel, care, departe de a fi, cum afirmă un confrate, cel mai ortodox transplant al „noului roman” francez la noi, vedește o relativ întinsă gamă de înfluriri eterogene, asimilate într-o foarte mare măsură unei viziuni personale.

De ce am insistat în acest preambul cvasipolemic asupra acestor probleme ale experimentului romanesc contemporan, tocmai într-un articol critic consacrat operei de romancier a lui Nicolae Breban, operă care, s-o spunem din capul locului, vine în atingere cu aspecte total diferite privind ceea ce numim **condiția romanului**? Evident, mai ales pentru că cele trei romane ale lui Nicolae Breban (*Francisca*, *În absența stăpînilor* și *Animale boinave*), cu

sau fără voia autorului, se vor o masivă demonstrație a posibilităților nelimitate pe care romanul de tradiție le oferă tentativei hotărâte a prozei noastre de azi de a-și fixa liniile de dezvoltare la nivelul unei conștiințe autentice, superioare. Sigur, toate acestea nu constituie apajul exclusiv al tinărului romanțier, dar, în contextul larg al respectivei chestiuni, el merită o atenție specială pentru cel puțin un aspect fundamental al operei sale: pasiunea extraordinară pentru romanul caracterologiilor, clasicizant sau, poate mai exact spus, neoclasicizant diferențiate.

Este, deci, izbitoare mai ales această încredere în posibilitățile romanului „de personaje”, într-o perioadă în care tocmai aici partizanii „antiromanului” consideră că au identificat punctul cel mai nevralegic, asupra căruia își îndreaptă violența lor ascuțit polemic. De la G. Călinescu încôace, în aria romanului românesc, puținii prozatori au dovedit o mai inflexibilă tenacitate precum Nicolae Breban în ceea ce privește convingerea că, mai presus de orice, opera epică de întinse dimensiuni își află rațiunea de a exista în prezența personajului ca expresie a unei caracterologii diferențiate, aptă de a fi plasată, la nivel categorial, pe tabla sistematizată a tipologiilor fundamentale.

Scrutind substanța meditativ-narativă a romanelor lui Nicolae Breban — pentru că, într-adevăr, ea se impune lesne atenției îndeosebi prin contopirea acestor două elemente —, rămâi cu convingerea că această îndârjită pasiune pentru caracterologie concentrează în sine aproape tot ce este semnificativ pentru gândirea estetică a prozatorului. Personajul, ca o adevărată *summa* a existenței, coagulează și asimilează marile teme, marile întrebări ce sînt chemate să traverseze cu maximă gravitate un adevărat roman de cunoaștere, cum se vor, fără îndoială, cele trei romane ale tinărului prozator. Simplu spus, Nicolae Breban, ca orice artist de formație și sensibilitate clasică, se plasează cu observația în unghiul de incidență dintre categoriile așa-zicînd etern-umane și fenomenologicului uman contemporan, făcînd dovada unei pe cît de lucide tot pe atît de pasionate atenții a-

cordate metamorfozelor suferite de cel dintîi termen prin rostogolirea vertiginosă, amețitoare, derutantă în plasma celui de-al doilea. Pe un astfel de fundal conceptual se consumă întreg efortul creator al romanțierului, ținta sa supremă este de a fixa traiectoriile semnificative pe care însul le parcurge în eforturile sale de a-și afirma personalitatea, în conformitate cu impulsurile misterioase ale psihologiei lui și, bineînțeles, în conformitate cu ceea ce timpul oferă ca termen de confruntare acestei psihologii. Epic, romanele lui Nicolae Breban ni se recomandă ca un conglomerat de sinuoase biografii umane, impulsionate. În desfășurările lor, tocmai de demonul devorant al afirmării individualității.

Dar, mai mult decît oricare alt tip de roman, cel practicat de Nicolae Breban și a cărei modalitate generală am încercat s-o definim pînă aici, se înțelege, nu poate fi un roman *ex nihilo*; adică el nu-și poate ignora sau ascunde rădăcinile înfipte în tradiție. Și aceasta în primul rînd cînd este vorba de tipologia eroilor.

FRANCISCA. Dîntre cele trei romane ale lui Nicolae Breban, cel de debut relevă cele mai directe puncte de contact cu spiritul marii proze ardelenne, deși, cum vom vedea, nu absentează nici alte puncte deoa țingere cu tradițiile epicii românești, în general. De altfel, dintr-o perspectivă istoric-literară mai largă, este de observat că, în principiu, romanul acesta de structură neoclasică, pe care îl cultivă autorul **Franciscă**, își conturează profilul distinct tocmai cu prețul unei asemenea contaminări polivalente, menită, pe de o parte, să-l conducă spre noi sinteze stilistice, de vizlune și mai ales problematice, și, pe de altă parte, să-l ferească de obediință față de un anumit model, de epigonism.

Prin ceea ce are mai substanțial ca roman al degringoladei unei clase sociale într-un timp istoric de răscruce, Francisca se aliniază unor performanțe de mare prestigiu, precum *Scrinul neagr* al lui G. Călinescu. În concretețea ei spirituală și socială „lumea” din romanul lui Nicolae Breban descinde însă din epica lui Slavici, Agribiceanu și

Rebreanu. Intreaga retrospectivă realizată prin confesiunea Francisca către Chilian recompozează, cu mare forță epico-analitică, universul uman al burgheziei ardelenne, în cuprinsul căreia, în chip cu totul aparte, își dau întâlnire formele de manifestare ale spiritului cu cele mai tipice intrusiuni ale economicului, socialului și politicului. Elementele din urmă sînt acaparatoare și, prin efectele lor adesea obscure, greu de sesizat, înăbușite pînă la nimicire individualitatea umană. Dar, ca structură de caracter, eroii lui Nicolae Breban sînt demni urmași întru tenacitate ai negustorilor și meșteșugarilor lui Slavici, ai preoților și învățătorilor lui Rebreanu și Agrbiceanu. La toate acestea se adaugă un plus de „intelectualitate” a spiritului, care, curios, plusează „eurile” personajelor în zone de incerte neliniști, refuzări și dezabuzări lăuntrice, în fața cărora prevedențiala lor tenacitate este pusă la grea încercare. Inflexibilul și sănătosul spirit de conservare al Marei, al lui Budulea Taichii, al popii Belciug, al personajelor din **Arhanghelii** etc., cunoaște un dramatic proces de decădere, pentru că, într-un fel sau altul, personajele lui Breban sînt antrenate și în quasi-gratuite dileme ontologice. Meritul incontestabil al prozatorului — pe această linie — este de a fi demonstrat că o unanimitate fixată de tradiție într-o acerbă zbatere guvernată de complexul mecanism al arivismului social și economic, conține, în zonele tulburi ale psihologiei ei, impresionante filoane de energie sufletească. În cîmpul căreia este perfect posibilă existența unor neliniști, a unor trăiri, cu totul diferite de cele consacrate de epica clasică a Ardealului. Iată de ce, aportul datorat romanului **Francisca**, în planul restructurării din unghi psihologic a viziunii tradiționale, este comparabil cu acela al lui Pavel Dan și, pînă la un punct, cu acela al lui Marin Preda, chiar dacă — este evident acest lucru — scrierea lui Nicolae Breban este departe de a egala, ca armonie interioară, ca echilibru al construcției romanești, capodopera **Morometii**.

Statornicii între cadrele confortabile și sigure ale emancipării so-

cial-economice burgheze moderne și din această pricină, spre deosebire de înaintașii lor, scoși din dinamica propriu-zisă a vieții, părinții Franciscai și cei de seama lor, familia Petrașcu, îndeosebi, acceptă cu firească resemnare soluția ratării. Ratarea individualității lor psihologice este prețul cu care își plătesc confortul multilateral atît de sigur, nutrind speranța că dincolo de această stare pe jumătate somnolentă nu se mai poate întîmpla ceva care să le tulbure dulcele confort moral.

Numai intrusiunea neîndurătoare a timpului istoric, cu sollicitările sale presante, are darul de a dezechilibra totul. Clintirea vechilor așezări survenită o dată cu prefacerile revoluționare, generează nevoia unor restructurări și personajele lui Nicolae Breban ies din contemplativismul lor confortabil. Rezervele latente de energie menite să le alimenteze spiritul de conservare sînt puse în valoare. Tenacitatea impresionantă a înaintașilor pare a nu fi dispărut cu totul la urmași, căci aceștia, din blazații inactivi de ieri, se transformă surprinzător de rapid în inși deosebit de întreprinzători, neprecupețind nimic spre a se domina unul pe celălalt. Victoria finală nu este nici a unuia. Anacronismul mijloacelor lor de luptă le este fatală și fiecare sfîrșește înaintea de a se fi așteptat.

Suita de capitole în care se desfășoară, în toate meandrele lui, duelul dintre cei doi soți Mănescu, cu participarea activă a celor din jur, în primul rînd a lui Penescu și a lui Petrașcu, dau fără îndoială senzația mării proze de analiză și de observație, prozatorul reinnodind cu strălucire firul de aur al tradiției care duce atît de firesc la marile romane romănesc dintre cele două războaie. Din punct de vedere epic, singura rezervă pe care o avem se referă la excesul de descripție și de povestire din capitolele finale, în care este vorba de avaturile tehnico-economice de la „moara popilor”. Un efort mai mare pentru sinteza narativă punctată de serviciile sugestiilor revelatoare ar fi înlăturat primejdia excesului de factologie și ar fi asigurat o ritmicitate sporită acțiunii.

REALISMUL ÎN PICTURA BĂNĂȚEANĂ ÎNAINTE DE UNIRE

Dr. AUREL COSMA

Periada de dezmoțire artistică în pictura românească din Banat a început deodată cu venirea meșterilor străini, îndeosebi italieni, francezi și germani. Au venit mai cu seamă arhitecți, sculptori și pictori, de la care artiștii noștri autohtoni au învățat diverse discipline de lucru, fixarea contururilor prin desene și linii bine studiate, precum și îmbinarea de culori și așezarea lor într-o armonioasă gamă de nuanțe ca să dea efecte cit mai verosimile de o imagine reală. Dar pe lângă metodele lor scolastice, au adus cu ei și concepțiile artei clasice. Italianii au importat resturile influențelor slăbite ale Renașterii, francezii au adus cu ei timidele zvirecoliri ale unei arte academice în descompunere, iar germanii au împrăștiat în operele lor înfloriturile greoaie și încărcate ale stilului baroc, pe vremea aceea foarte la modă, care își mai păstrează vestigiile pretutindeni în Banat. Pictorii noștri de altădată, ajunși în contact direct cu ei, au început să-și lărgească orizontul măestriei și să învețe de la ei metodele din apus, fără să se lase înlăturăți de curentele, directivele și manierele școlilor și atelierelor străine în care se cultivau cele mai variate genuri de pictură. Legați de arta țărănească și populară, pictorii români, ieșiți din popor, au continuat să lucreze pentru popor și în spiritul realist înțeles și preferat de masele noastre rurale. Pictura românească a evoluat, s-a perfecționat și a îmbrăcat forme mai concrete și artistice, dar ea nu

s-a lepădat de realismul ei tradițional.

La noi în Banat, pictorii ca să poată să-și asigure existența, erau nevoiți să lucreze pentru instituțiile bisericești sau icoane pentru credincioși. Unica sursă sigură de venituri era pictarea iconostaselor și a scenelor biblice pe pereții interiori ai bisericilor sau ai mănăstirilor. Ori această pictură era strâns legată de învățătura iconografiei bizantine care se predă în școlile și atelierelor locale, unde n-au putut pătrunde influențe de artă străină, ci numai normele de tehnică și de realizare cromatică după sistemele experimentate în apus. Cu metode noi, pictorii bănățeni și-au continuat arta lor. Ei au adoptat paleta și șevaletul, au făcut compoziții mai perfecte, au combinat culorile sub optica unor legi noi, au introdus elemente de luminozitate în tablouri și au dat expresii mai clare și mai concise, mai minuțioase și mai stilizate, tuturor capetelor, figurilor, vestimentelor, și în general făpturilor umane, cu respectarea severă și analitică a liniilor anatomice atât în mișcare, cât și în stare statică. Pictura lor, deși era de factură religioasă, impusă de nevoile existenței și de canoanele ortodoxe, ea avea mult realism în conținutul ei, ea era destinată mulțimii și subordonată gustului public care și-a păstrat preferința pentru arta sugestivă, izvorită din realitățile și imaginile ce și le făcea despre lume și viață. Pictorii trăiau din comenzi, iar cheltuielile lor erau

destul de mari. Bani pentru artă nu aveau decât bisericile sau comunitățile de credincioși. Prea puțin erau oamenii înstăriți care puteau să-și permită să sprijinească arta prin comenzi, iar gustul pentru pictura laică nu era încă dezvoltat. Pictorii noștri se îndeletniceau și cu alte creații mai puțin productive, care constituiau motive de satisfacții personale, fiindcă prin ele puteau să-și desfășoare în plină libertate pornirile talentului lor dornic de afirmări neîncătușate. Aceste creații purtau semnele realismului și ale personalității artistice liber exprimate.

Școli și ateliere de pictură au avut românii bănățeni încă din cele mai îndepărtate timpuri, dar prea puține date istorice s-au păstrat despre ele. Totuși, urme despre funcționarea lor și îndeosebi lucrări sau opere realizate de pictorii acestor grupuri au fost descoperite în numeroase centre de străveche cultură bănățeană. Astfel, a fost binecunoscută școala de pictură a lui **Vasile Diaconovici Logu**, hunicul marelui pedagog bănățean de mai târziu, unde s-au instruit multe talente, care au devenit pictori iscusiți. Primordiala problemă care s-a pus era găsirea dezlegărilor de ordin tehnic pentru realizarea în desen și culoare a perspectivei, a spațiului și a adâncimii în reprezentările picturale. S-a acordat o mare atenție și anatomiei. Exponenții acestei școli, înființată la 1738 în Sredîștea-Mare, au căutat să se emancipeze de sub maniera rigidă a bizantinismului și să adopte o viziune mai liberă și mai realistă în arta lor. Din puținele opere conservate se poate constata influența stilului athonit și mai ales a coloritului pe care l-am văzut numai în mănăstirile de pe Muntele „Așhos” al republicii teocrate, acel roșu închis pentru vestminte și brun pentru nuanțarea fețelor. Dar se mai poate constata și tendința de conciliere între rigoarele tipicului artei bizantine și ale realităților vieții.

În aceeași perioadă, pe la mijlocul veacului al 18-lea, s-a afirmat și talentul pictorului **Nedelcu**. În arta căruia se remarcă un realism umanitar, o prezentare mai verosimilă a figurilor și o preocupare mai atentă în ornamentația vestimentară. Creațiile sale, îndeosebi

cele de la Cilnic, Lipova și Butin, studiate de regretatul Dr. Ioachim Miloia și de Ion Stoia-Udrea, care au publicat și lucrări despre ele, ne mărturisesc o manieră progresistă și o reușită soluționare a problemelor de tehnică. Nedelcu a pictat sfinți și scene biblice, iar personajele sale nu au aparența de a fi imagine, ci filme reale, scoase din lumea noastră și așezate pe frescă. El a rămas însă fidel disciplinei tradiționale a iconografiei bizantine.

A urmat o generație de pictori care au dat un avînt dinamic tendințelor de orientare realistă. Personalitatea cea mai reprezentativă a fost a lui **George Diaconovici Logu**, care se născuse în Sredîștea-Mare chiar în anul 1736 cînd tatăl său fondase prima școală de pictură bănățeană cunoscută de istorie. Ca urmaș, el a continuat-o pe un drum nou, făurind o disciplină didactică bazată pe combinarea și armonizarea stilului bizantin cu metodele apusene. Activitatea sa artistică din jumătatea a doua a secolului al 18-lea a marcat începutul renașterii picturii bănățene. George Diaconovici a creat un curent de independență în concepția și tehnica picturii. În căutarea unui stil personal, după măsura talentului și gândului său artistic, a abandonat regulile rigide ale tradiționalismului bizantin, fără să urmărească abrogarea principiilor vechi, ci numai modificarea și lărgirea lor. El a înlocuit învățămîntul mecanic și steril cu spiritul inovator al realismului expresiv și sugestiv. N-a desconsiderat idealismul academic al apusenilor, ci i-a redus numai prestigiul, subordonîndu-l realității oculare și legîndu-l de realitatea artistică. Din experiența vizuală și din adevărul optic își făcuse baza creațiilor sale. Sînt remarcabile portretele sale de ctitori și de țărani frunțași din valea Begheiului. Ele reprezintă atît o valoare artistică, precum și una de ordin istoric și etnografic, deoarece costumele naționale în care sînt înfățișate figurile celor pictați ne fac o mărturie prețioasă despre superioritatea culturii bănățene de acum două veacuri. Examînd aceste portrete, putem observa puternica influență a picturii apusene asupra lui George Diaconovici. Desene perfecte și linii bine contura-

te vestmintele sărbătorești și minuțios stilizate, culorile autentice, expresiile naturale, și tot ansamblul lipsit de încălcătura artificiiilor și ornamentației inutile. Totul e real și adevăr. Deși adoptase metodele pictorilor occidentali, spre deosebire de aceștia George Diaconovici s-a ferit să-și idealizeze portretele, ci le-a dat o înfățișare așa cum erau modelele în realitate. El a lucrat pretutindeni în Banat. Urmele activității sale s-au găsit în multe locuri. La Caransebeș, unde se stabilise, i s-a născut în 1770 cel dintâi dintre cei 9 copii ai săi, scriitorul Constantin Diaconovici Loga.

Contactul cu arta apuseană s-a accentuat tot mai intens, mai ales după întoarcerea primilor bănățeni care plecaseră să învețe pictură la academiile de belle-arte din străinătate. Printre aceștia cei mai însemnați au fost cărășenii Mihai Velceleanu și Dimitrie Turcu, care s-au îndepărtat de arta tradițională bizantină sau athonită, și au introdus în pictura bănățeană normele academice ale clasicismului și coloritul armonios al renașterii italiene. Autoportretul lui Mihai Velceleanu, datînd din anul 1820 și expus în pinacoteca muzeului din Timișoara, ne oferă o plăcută și evidentă dovadă de înaltă tehnică pe care și-a însușit-o în timpul studiilor sale la academia din München. În păstrarea muzeului se mai află și notele pictorului Velceleanu originar din Ramna și stabilit la Bocșa-Montană, însemnări scrise cu litere cirile. Estetica lui a dat naștere unui gust nou, dirijînd spiritul publicului spre alte direcții de orientare artistică. A fost realist în concepții și clasic în exprimarea gândului și a viziunii sale.

Dimitrie Turcu (1810—1883), de origine proletară, a transpus în creațiile sale ideile și viața medlului în care s-a născut și a trăit. Fiul de servitor din Oravița, prin ambiție și putere proprie a ajuns cel mai renumit pictor al părților sudice din Banat, unde pînă azi se păstrează opera sa în casele și bisericile grănicerești. A fost un excelent portretist. Prima biserică a pictat-o la Mehadia în anul 1829, deci cînd abia împlinise vîrsta de 19 ani, iar în 1847 a făcut portretul împăratului Ferdinand și al

palatinului Iosif. Din cauza evenimentelor politice n-a putut să-și urmeze planul de a pleca la Roma, unde avea de gînd să-și perfecționeze arta la academia de belle-arte. La izbucnirea revoluției din 1848, a trecut cu soția sa Ioana Miletici din Oravița și cu cele patru fiice în Oltenia, unde și-a asigurat existența din cîștigul realizat cu pictarea portretelor de boieri români. După potolirea revoluției, Dimitrie Turcu s-a înapoiat cu familia sa în Banat și în 1851 a pictat biserica din Sasca-Montană, iar în anul următor a plecat la Viena pentru studii academice, unde n-a putut sta decît un an din lipsă de mijloace bănești. Fiica sa Eufemia s-a căsătorit cu pictorul Nicolae Hașca originar din Topleș și stabilit cu atelierul său la Orșova, care a devenit cel mai apropiat colaborator al socrului său, ajutîndu-l în munca sa artistică. Nicolae Hașca își începuse activitatea alături de maestrul Dimitrie Turcu în anul 1840, cînd acesta pictase biserica din Rudăria. E lungă lista bisericilor și iconostaselor pe care acești doi artiști le-au pictat împreună sau separat. Nicolae Hașca a atins o vîrstă patriarhală, decedînd în anul 1929. Maniera lui de a picta a fost de gen realist, astfel cum o învățase de la socrul său. Atît ei, cît și Mihai Velceleanu, pot fi considerați ca precursori ai renașterii și picturii clasice din Banat. După ei au urmat cei mai mari și renumiți artiști, Constantin Daniel și Nicolae Popescu, care au ridicat pictura românească bănățeană la cel mai înalt nivel pe care a putut să-l atingă în perioada premergătoare unirii.

Printre pictorii români care au activat în Banat înainte de marii clasici, au fost cunoscuți: Raiču, Ioan Popovici, Radu Lazarevici și Stancu de la școala lui Vasile Diaconovici, apoi Petruș și Petru Diaconovici din Timișoara-Fabric. Vlașici care a pictat iconostasul bisericii din Surducul-Mare, Ștefan Teneski, originar din Arad, care a pictat catedrala din Blaj și a restaurat în anii 1784—1787 pictura lui Nedelcu din catedrala de la Lipova. Vasile Ioanovici alias Barbulovici născut în 1767 la Timișoara unde își avea și atelierul de pictură. Dimitrie Popovici și fiul său Mihai Popovici

elevi și colaboratori ai lui Dimitrie Mihailovici și Nicolae Marișescu din Bocșa-Montană, Theodor Gherdanovici din Lugoj, Ciolac din Oravița și Glura din Macedonia, toți cinci elevi ai lui Mihai Velceleanu.

În secolul al 19-lea Banatul a avut o mulțime de școli și dinastii de pictori români. Artă se învăța și se perpetua din tată în fiu. Viața culturală a luat o dezvoltare uimitoare. O scurtă expunere a diverselor opere și creații cu menționarea pictorilor ne evidențiază amploarea pe care a luat-o pe toată întinderea Banatului pictura noastră românească. Cu toate că în cea mai mare parte ea a fost religioasă sau bisericăscă, totuși conținutul ei era inspirat din tendințe realiste și de ordin social. Sub stăpânirea străină, pictura românească s-a adăpostit în interiorul bisericilor și mănăstirilor, unde și-a găsit un loc sigur și liniștit de propășire și de afirmare.

Iată cîteva din bisericile și iconostasele pictate de artiști bănațeni:

— Iconari necunoscuți din timpul ocupației turcești: mănăstirile din Partoș și Zlatița pe lângă Dumăre.

— Nedelcu: Cilnic (1730), catedrala din Lipova (1735) și Butin (1749).

— Vlașici: Surducul-Mare (pe la mijlocul secolului al 18-lea).

— Vasile Diaconovici: mănăstirea din Sredîștea-Mare (1736) și Clopodia (1762).

— Ioan Popovici, Radu Lazarevici și George Diaconovici, elevii lui Vasile Diaconovici, l-au ajutat pe maestrul lor în 1762 la pictarea bisericii din Clopodia.

— George Diaconovici: Povirgina din valca Beghelului (1785), Bătești (1783), Rățișor (1790), Căvâran (1799) și Bujor.

— Petru Diaconovici din Timișoara-Fabric l-a ajutat pe tatăl său, George Diaconovici în 1785 la pictarea bisericii din Povirgina.

— Ștefan Teneski: renovarea și pictarea din nou a catedralei mănăstirești din Lipova (1784—1787). Semnătura pictorului Teneski a fost greșit descifrată pe frescele din Lipova și a fost cunoscută pînă acum sub numele de Ponerchiu.

— Frații Ioan, doi elevi anonimi

ai lui George Diaconovici; biserica St. Ioan din cimitirul Caransebeșului (1787).

— Vasile Ioanovici alias Barbuovici din Timișoara: opere nedescoperite încă de la finele secolului al 18-lea.

— Mihai Velceleanu: Cuptoare Secul (1824), Cilnic (1830), Doman, Fișeș și Delinești.

— Arsenie Petrovici: Oravița (1825).

— Dimitrie Turcu: Mehadia (1829), Girbovăt (1831), Dalboșeț (1832), Prilipeț (1832), Crușovăt (1833), Domașnea (1834), Tievaniul-Mare (1835), Bîrzasca (1836), Lîubcova (1836), Mircovăt (1837), Tuffer de lângă Orșova (1838), Muceriț (1839), Rudăria (1840), Lăpușnicel (1841), Bocșa-Montană (1845), Ciciova-Montană (1844—1845), Borlovenii-Vechi (1847), Săcaș (1854), Droșteni (1855), Topleț (1856), Bozovici (1858), Dognecea (1859), Mircovăt (1860), catedrala din Caransebeș (1862—1863), Prilipeț (1864), Tîrnova (1865), Gîrlîște (1866—1867), și Straja (1879).

— Nicolae Hașca: Topleț (1856) renovarea picturii socrului său Dimitrie Turcu, Pîrvova (1860), Cornea (1864), Lăpușnicul-Mare (1878), Borlovenii-Noi (1879), Girbovăt (1888), Bănia (1897), Pătaș (1901) și Pecinișca (1903).

— Dimitrie Popovici: l-a ajutat pe maestrul său Dimitrie Turcu la pictarea bisericilor din Domașnea, Bîrzasca, Ciciova-Montană, Borlovenii-Vechi, Dognecea, Prilipeț și Gîrlîște.

— Mihai Popovici, fiul lui Dimitrie Popovici: Iablanîța (1856), și Grioni (1870), iar la Bozovici l-a asistat pe Dimitrie Turcu.

— Dimitrie Mihailovici l-a ajutat în 1830 pe maestrul său Mihai Velceleanu la pictarea bisericii de piatră din Cilnic în locul celei de lemn care fusese zugrăvită de Nedelcu.

— Nicolae Marișescu din Bocșa-Montană: Comoriște (1821).

— Theodor Gherdanovici din Lugoj: Ezeriș, Sintești, Temerești și Sădova-Nouă.

Printre urmașii lui Dimitrie Turcu se cuvine să-i amintim pe următorii pictori de biserică, menționînd și operele lor: Ioan Ștefanovici (Bucovăt 1823), Zaharia Achimescu din Caransebeș (Bolvașnița 1840, Plugova 1861, Laza Zbăgan

din sudul grăniceresc al Banatului (Căvăran 1848, Tincova 1852, Crivina 1860, Tirnova 1886), Drinova (1911), Ioan Badiu din Lugoj (Sărâzani 1880, Papia 1882, Zgribănești, Prisaca, Visag, Jena, Ohaba-Milnic, Satu-Mic, Poșănești 1901, Hitiaș 1902, Honorici 1905) și Gheorghe Putnic (Iertof 1878, Vrâniut, Moldova-Nouă, Vucova 1889, Giurgiova, Broșteni 1901, Pojejena-Română 1910).

Remarcabilă a fost evoluția spre manierele academice, dar cu aspect realist, al următorilor artiști vestiți în pictarea bisericilor:

— Dimitrie Simovici din Oravița care a pictat împreună cu Dimitrie Turcu biserica din Dalboșeț.

— Gheorghe Marișescu din Reșița care a pictat bisericile din Ruschița, Văliug și Rușova-Veche.

Filip Matei din Bocșa-Română, cel mai talentat din generația sa, a pictat bisericile din: Racovița (1870), Banloc (1877), Ramna (1879), Mărcina și Giurgiova (1882), Cioloava (1892), Iam (1898), Cădar (1905), Vărădia (1906), Voiteg (1910), Maidan (1911), Giulvăz (1912), Ghilad (1913), Forotic și Ghertiniș (1917), Răcăjdia (1927), Dubova (1928) și Semlaeul-Mare (1936). Apoi bisericile din Vasiova, Percosova, Petrița și alte sate bănățene, la diferite

date care n-au putut fi stabilite cu exactitate.

În sfârșit trebuie amintit și numele lui Bartolomeu Delliomini din Caransebeș, care a pictat bisericile din: Nădrag, Petroman, Apadia, Armeniș, Icloda, Sacul, Silagiu, Sirbova, Toager, Teregova și din alte sate.

N-am amintit decât pe pictorii și operele lor descoperite pînă acum, dar desigur că lista lor e mult mai mare și lucrările lor risipite prin bisericile și casele românești din Banat reprezintă o valoare istorică și artistică extrem de prețioasă. Este explicabil că activitatea lor a fost absorbită de pictura bisericească, întrucît ea le-a oferit pe vremea aceea unica sursă sigură de venituri ca să-și acopere cheltuielile materiale și de existență. Dar cea mai mare parte dintre ei s-a îndeletnicit și cu pictarea laică, cu portrete și chiar cu peisajii, îndeosebi cu desene de studii, care le-a dat satisfacții artistice și mulțumiri sufletești. S-au aflat și s-au păstrat destule opere răslețe de natură a dovedi orientarea realităților în tendința lor de emancipare de sub rigorile iconografiei bizantine.

„STRIGĂTUL“ ȘI „AVENTURA“ ipostaze ale nestatorniciei sentimentelor

Deșlușim în arta lui Antonioni satisfacția artistului de a vedea reînvîndu-se omul, nu atât prin ceea ce deține el ca destin general omenesc, cât prin plasarea lui-generis a acestuia în orizontul plin de fluctuații al societății apusene. Viața eroilor din *Strigătul* și *Aventura* se înfățișează din acest punct de vedere, în fața epuizării ei, ajunsă parcă la o stagnare și reproduce o deplasare a accentului existențial al lui Aldo, al Claudiei și al lui Sandro, spre orizontul emoțional, orizont spre care tind, după o logică naturală, firească, dar pe care îl mutilează condițiile vieții de toate zilele. În acest sens, ceea ce prezintă importanță nu este conflictul unor caractere și pasiuni, ci doar ipostaza nestatorniciei sentimentelor.

Iată-l de pildă, pe Aldo, cel părăsit de Irma. Antonioni nu ține să transforme motivul despărțirii celor doi într-un conflict, Irma iubește, pur și simplu, alt bărbat. Drama lui Aldo rămîne, într-un anumit fel, închisă. Mulțimea, care la un moment dat îi înconjoară pe eroi, asistă tăcută și impasibilă la cearta lor covârșită parcă de înțelegerea unei nefericiri secrete.

Aldo este mecanic: viața pe care o duce este modestă, chiar nesigură. Dacă Antonioni nu se vorbește prea mult despre existența materială a lui Aldo, este însă suficient să-i dezvăluim noi înșine sensul din ceea ce ne oferă imaginile cinematografice. În ciuda precarității sale materiale, Aldo are, totuși, un scop: eforturile sale converg către a-și întreține concubina și copilul pe care îl are de la ea. Destinul său, simplu în aparență, se construiește cu mari dificultăți. Și dacă nu mi-

zeria îl va goni pe Aldo de-acasă, peregrin de-a lungul văii râului Po, în schimb, precaritatea vieții pe care a dus-o răbufnește acum, odată cu plecarea Irmei, ca un act pregătit pe îndelete și devenit implacabil. Deruta lui Aldo pare că devansează simbolul „fatidic” al atașamentului față de Irma, înscriindu-se în orbita mult mai vastă a unei întregi derute sociale. De acum înainte, Aldo va fi înconjurat de elementele ostile ale unei ambianțe care ni se dezvăluie statică, dezagreantă și morbidă asemeni cerului plumburiu, sub care rătăcesc, ireale, siluetele lui și ale copilului. Desigur, acțiunea filmului gravitează în jurul amintirilor legate de Irma, întrucît însăși viața lui Aldo se ordona potrivit dragostei sale pentru această femeie. Afirmatia după care Irma ar constitui pentru Aldo o femeie — obiect, declanșatoare a unei pasiuni maladive în sufletul eroului, ni se par însă o extravagantă alimentată de diverse teorii alieniste.

Între Aldo și Irma există mai degrabă un sentiment de solidaritate emoțională de care primul se simte, mai apoi, privat. Acest sentiment a deținut cîndva o încărcătură afectivă atât de bogată, de totală, încît pierderea lui îi apare lui Aldo ca insurmontabilă.

Aldo are conștiința naturii sale afective, pe care o înzestrează cu toată forța dăruirii ei emoționale, ceea ce înseamnă nu numai abnegație, dar și consecvență. De aceea, nici unui din motivele erotice invitate de-a lungul peregrinărilor sale (Elvira, Edora, Virginia, Adreina) nu se poate substitui celui reprezentat de Irma. Ele constituie pentru Aldo numai potențialități ale unei dis-

tanțări față de Irma întrucit nu sint convertite în experiențe, ci configurate în jurul dragostei inițiale. Dar acum aceste potențialități rămân latente, imaginea Irmei îl stăpânește obsesiv, iar acțiunile și faptele sale, par simple frinturi dintr-un compartiment vidat în întregime de luciditate.

Predispus deznădejdit, abandonându-și pînă și instinctul de conservare, Aldo pierde rind pe rind toate punctele de contact cu lumea exterioară. Distanțarea progresivă față de sensurile realului, declanșează în subconștientul său senzația totală vacuității a existenței. De aceea, ni se pare că Aldo a murit din clipa în care este părăsit de Irma, și că toate stările ulterioare rămîn simptomatice doar pentru o maladie a lucidității și nicidecum a pasiunii erotice. Strigătul de oroare al Irmei nu este decît halo-ul unei morți petrecute mai demult și care, pentru o clipă, s-a smuls de sub învăluirile tăcerii pentru a-și rosti numele. Este „Strigătul” numai un film al deznădejzii, așa cum se spune? Considerăm o asemenea judecată întemeiată pe o criteriologie firavă și insinuantă. Dilema trebuie tratată în termeni de loialitate față de un anumit tip care stă la baza operei lui Antonioni. Dacă „Strigătul” vizează impasul tragic al unei conștiințe umane, el o face cu obiectivitate; un om, mai ales din zilele noastre, nu se poate detașa de condiția sa umană fără a nu înregistra pierderi iminente și ireversibile pe planul existențial. Dincolo de înfringerea unei vieți, dincolo de spulberarea unui destin, „Strigătul” semnalează primejdia care pîndește ființa omenească desprinsă din legăturile sale firești, naturale și sociale, și dacă însuși Antonioni contestă analogiile care se fac între diferitele caractere individuale din filmele sale și o anumită tipologie umană nu este mai puțin adevărat că Aldo, fără a fi un caz cu valoare de generalizare, este totuși un caz uman al cărui sfîrșit, suficient de semnificativ, refuză clasificarea scolastică. Nu pasiunea „maladivă” pentru Irma îl va ucide pe Aldo, ci neputința de a-și converti decepțiile emoționale pe terenul ferm al lucidității de conștiință. În clipa în care Aldo devine somer, el vede lucrurile altfel, începe să se intereseze, este, oarecum, curios. La început era pa-

siv, privea în el însuși, contemplîndu-și suferința personală. Apoi, va deveni un fel de privire iscoditoare dar, în funcție de ceea ce vede în realitatea înconjurătoare, neliniștea inițială, frica, deruta, îl reiau în stăpînire. Conștiința eroului este complet dezarmată în fața aversiunii pe care o întîmpină din partea ambianței străbătute. Precaritatea gândirii devansează precaritatea vieții sufletești, instaurîndu-se între tiparele unor stări vagi, tulburi, abstracte. Personalitatea potențială a eroului este zdruncinată: straturile ei cele mai adînci poartă pecetea unor transformări tectonice. Nefîmplinirea afectivă îmbracă, în cadrul unui proces ciclic, veșmintul neîmplinirii raționale; actul rațional, secătuit de virtuțile sale posibile, abandonează zona conștiinței pentru a sfîrși, tot mai șovăitor în zona obscură care precede orice sfîrșit. Omul — Aldo — apare ca o ființă aparte, trăind în orizontul său particular, văduvit de energie și voință, ființă destinată unui tragic refuz. Omul și lumea sa, destinul unuia și destinul celeilalte se întîlnesc pe pragul tragic al saltului în neant.

În „Strigătul”, Antonioni renunță la un studiu general al personajelor aflate în relații între ele, pentru a se interesa în primul rînd de un destin individual — Aldo. Cazul Irma, în pofida unui caracter curajos și a unor acțiuni constructive, nu poate constitui obiectul unei analize de sine stătătoare, fiind lipsit de gravitatea și amploarea atitudinală a lui Aldo. Irma, cel mult, poate colabora la o suită portretistică a femeii din opera antonioniană.

Fiind bogați, înstăriți, eroii din „Aventura” par, în comparație cu Aldo și Irma, mult mai independenți. Impresia este doar aparentă, întrucît dincolo de inconsecvența și deruta lor morală se întrevede o condiționare socială. Apatia, plictisul, desgustul, însingurarea lor, toate devin mult mai potențiale, deoarece absența luptei pentru existență nu le escamotează, lăsîndu-le să irumpă cu toată autenticitatea lor. Artistul Antonioni este și în acest film un analist fin, un diagnostician al unui gen de criză pe care ține să-l descrie. Fizionomiile personajelor își primesc contururile potrivit cu această criză. De pildă, între caracterul Annei și cel al Claudiei există mari deosebiri; Ana este o ființă

capricioasă, egocentristă — Claudia evidențiază un profil moral calm și ponderat. Dar nici una nici cealaltă nu se pot opune unei forțe mai puternice decât forța care le caracterizează: vitalitatea — Anna și integritatea morală — Claudia.

Anna va cădea pradă unei disperări a neputinței, și mai apoi unei morți anonime deoarece eforturile de a străpunge crusta înșingurării s-au dovedit sterile, sterile ca și viața ei extravagantă și convențională. Aldo s-a simțit la un moment dat deposedat de tandrețe. Anna nu cunoaște viața sufletească; chiar dacă nu s-ar fi sinucis, destinul Annei ar fi rămas iluzoriu, întrucât ea nu reprezintă nimic mai mult decât un „excursus” existențial. O asemenea forță, care determină personajele la acțiuni ce contrazic caracterologia lor nu poate veni de aiurea ca un „deus ex machina”. Stările de conștiință ale eroilor sînt pregătite în sinul ambianței lor de clasă, ele nu transcend umanul și istoria, ci poartă pecetea epocii și persoanei în care le este dat să se realizeze. Există aici o privire critică asupra impresiei după care societatea vremii ar adăposti optimismul și energia omului, ignorându-se structura particulară a acestui om, distanțat de centrul unei autentice activități sociale. Antonioni demistifică impresia de mai sus, relevînd tocmai neputința integrării omului (Anna, Claudia, Sandro) în ansamblul social.

Cît de obiectivate i se relevă lui Antonioni semnificațiile realității, reiese și din faptul că le procedează la o „radiere” a tuturor împrejurărilor anterioare apropierii dintre Sandro și Claudia. Desigur, în canavaua filmică ele nu pot fi eludate și puse la îndoială, însă faptele săvîrșite mai înainte se constituie doar într-un prag peste care vor păși simultan cei doi eroi. Dispariția Annei tînde să se estompeze atît în memoria celor doi amanți, cît și în amintirea celorlalți membri ai grupului excursionist de pe insulă. În acest sens, al inconsistenței unui gând sau trăiri, în „Aventura” se prefigurează evoluția fragilă și fulgurantă a unor sentimente vidate de filonul moral; ele se nasc și mor sub constelația difuză a aleatorului. Încercarea eroilor de a comunica sincer, direct, eșuează. Edificațiile este secvența clopotniței, frec-

vent citată în studiile de specialitate. De la înălțimea turnului unei biserici cu vederea deschisă către orizont, în sunetele prelungi ale clopotelor, ființa eroilor pare, pentru prima dată, inundată de ecourile unei stări de luciditate. Străfulgerări ale unor suflete care vor să cunoască, aceste ecouri se frîng și se sting nostalgic. Eroii sînt infiorați de sentimentul de gravitate pe care îl presupune responsabilitatea comunicării; încercarea onestă de apropiere între ei încetează. De acum și pînă la finalul filmului, Sandro și Claudia vor suporta consecințele acestei lipse de încredere reciprocă; un bărbat și o femeie care trăiesc alături numai fizic, în timp ce gîndurile și sentimentele lor rătăcesc, sinuos și confuz pe tărîmul subiectivității exacerbate. Într-adevăr, se pare că pentru Claudia și pentru Sandro, problema umană, metaforic vorbind, a devenit o problemă a subiectivității cosmice, în același timp fascinantă, de nepătruns. Sigur, ei nu sînt conștienți de acest lucru, dar impresia este suzerată și de seovența orașelului unde cei doi o „caută” pe Anna: o masă de oameni — bărbați — taie-țurni, abrutizați de mizerie, rătăcesc unul printre ceilalți ca într-un vis de coșmar. Pentru acești oameni apariția Claudiei vine parcă dintr-o altă lume, necunoscută, de neînțeles. Mișcările lor fantomatice, însoțite de o aversiune incremenită în paslivate, exprimă în mod dureros soarta nefericită a indivizilor distanțați, între cadrele unor universuri iremediabil izolate.

Lumea exterioară a eroilor și, în cazul de față, a figuranților, devine o proiecție a lumii lor interioare după un traiect circular, în care ele se susțin reciproc, interpretînd cu finețe și subtilitate aspectele cele mai dure ale societății contemporane apusene.

Pentru Sandro și Claudia realitatea ajunge să fie deposedată de conținuturile ei obiective, degradată prin neșansa de a i se depista profund, sensurile. Conflictul dintre personaje și lumea reală, deține ipostaza unei tulburări psihice. Lacrimile Claudiei nu relevă, cîtuși de puțin, tensiunea unei drame interioare; mai curînd slăbiciune surescitare: „Acum citeva zile, gîndindu-mă că a murit Anna, simțeam că mor și

eu. Acum nici nu pling. Totul devine afurisit de ușor. Chiar eliberarea de această greutate" (Claudia).

Antonioni acordă deci eroilor săi încredere. „Aventura” se înfățișează astfel ca un labirint al vieții în care, mereu despărțiți, doi oameni sfîrșesc prin a se regăsi, și prin atitudinea lor finală (în să se convingă că vor rămîne unul lângă altul).

Cealaltă existență labirintică, Aldo, lipsit de firul unei Ariadne care ar fi fost Irma, capotează. „Aventura” în comparație cu „Strigătul”, demonstrează cum, în ciuda oricăror dificultăți, solidaritatea între oameni îi face pe aceștia mai rezistenți, acordă vieții lor un sens și-i ajută să supraviețuiască.

Setea din totdeauna a individului de a-și revărsa actele personale în acțiunea mult mai largă a socialului pare a fi secată la personajele antonioniene; lumea concretă nu le mai poate sustine „energia”. Insatisfacția ce rezultă de aici, tînde să se extrapoleze pe tărîmul echivoc al emoționalului. Neîmplinirea afectivă a individului este agravată de pierderile înregistrate în planul lucidității.

Exprimînd consecințele legate de nerealizarea osmozei între om și realitate, Antonioni remarcă absența răgazului necesar împlinirii unui destin („Strigătul”), precum și devitalizarea omului care deține mijloacele unui asemenea răgaz („Aventura”).

Valorile stilistice ale filmelor „Strigătul” și „Aventura” se constituie stringent în planul acelei lumi concrete, capabile să declanșeze o anumită criză a subiectului uman. Există o concordanță în timp între sfera realității investigate din punct de vedere artistic și valorile estetice ale acestei viziuni. Dacă tematica celor două filme nu răspunde constant unuia și aceluiași cîmp de realitate existențială, în schimb, tratează cu unul și același fenomen de conștiință — subiectivitatea. Sublimată și metaforizată prin mijlocirea valorilor estetice, subiectivitatea artistică a operei antonioniene tînde către un echilibru maxim care, deși nerealizat într-un chip perfect, (Eclipsa, Deșertul Roșu, Blow-up), cîștigă meritele consecvenței.

Viziunea artistică a lui Antonioni asupra omului apusean deține o fizionomie aparte în concertul de opere ale cinematografului prede-

cesor, sau contemporan. Posedînd cu regularitate implicațiile unui sens inedit, această viziune se impune nu atît prin cantitatea de adevăr dislocat din roca vieții concrete, cît prin forța ei de sugestie.

Cinematograful lui Antonioni descrie omul său particular potrivit ideilor particulare ale regizorului, fără ca el să-și revendice prin aceasta meritul unei concepții adevărate despre viață, ci numai potențiale. Unei viziuni artistice originale nu-i pot scăpa implicațiile particulare ale faptului de viață din care se inspiră, pentru a nu risca să-și piardă originalitatea. Și, avînd în vedere aria oarecum strictă a realității umane pe care o transfigurează, Antonioni nu-și poate aroga nici obligațiile unei generalizări artistice fără a nu risca din nou.

Între cadrele acestor delimitări se întrevede, de altfel, justificarea unor reflexii suscitade de cele două filme. Prefigurînd sensurile atitudinale ale omului plasat în fața propriului său destin, filmele **Strigătul** și **Aventura** ne invită să medităm cu seriozitate asupra condițiilor care alterează un destin uman, cum și asupra omului însuși, care alunecă cu prea multă ușurință în mrejele acaparatoare ale răului. De aceea, în ciuda infinitei tristeți pe care o degajă cele două filme, prin caracterul lor oarecum antropologic, sînt întemțiate în însăși ființa umană pe care o analizează.

S-ar crede că viziunea reflexivă a unui artist este susceptibilă de a fi infirmată ulterior de concluziile desprinse din realitatea care stă la baza materiei sale estetice. Bineînțeles că nici un critic nu va veni în întîmpinarea unei atare posibilități deoarece, lumea unei opere artistice se plasează — cum ar spune Aristotel — pe alt plan de adevăr decît cel al experienței.

În lumina acestei aprecieri, filmele „Strigătul” și „Aventura” se recomandă de la sine. Aldo, Claudia, Sandro — eroii întîlniți în aceste filme, nu vor putea impune concepțiilor noastre despre lume deruta și inconsistența gândirii lor, întrucît realitatea la care sînt aliniați constituie doar un prag al devenirii istorice, și „nu trebuie să definim umanitatea prin om, ci omul prin umanitate” (A. Comte).

N. T. IANCU

EDGAR PAPU : „EVOLUȚIA ȘI FORMELE GENULUI LIRIC” *)

Cartea *Evoluția și formele genului liric* de Edgar Papu, pe bună dreptate premiată de Uniunea Scriitorilor, ni se relevă ca produsul unui sistem consecvent de glândire estetică ce are la bază ideea că experiența de viață determină configurația lirică interioară care se realizează în forme artistice. Lucrarea, scrie autorul în *Cuvînt introductiv*, își propune să studieze „modalitățile mereu speciale prin care s-a proiectat, în realizarea lirică, totalitatea interioară, structurată de experiența iubirii, a vieții, a morții, a naturii etc” (p. 6). Analizele sale demonstrează clar că o metodă structuralistă nu este în mod fatal nici anistorică nici formalistă, totul depinzînd de punctul de vedere și de talentul celui ce o utilizează.

Bineînțeles, admirația pentru soliditatea informației, subtilitatea exegezelor și temeinicia ideii estetice principale, nu ne va obliga să subscriem la absolut toate afirmațiile exprimate în această lucrare. Astfel, de la bun început, reducerea sentimentului liric primordial la frică (p. 12 și u.) ne apare discutabilă. Ne întrebăm dacă nu cumva însăși tendința celor mai mulți esteticieni de a găsi o rădăcină unică sentimentului liric sau artistic în general nu este greșită; mai degrabă arta — nevoia lăuntrică de artă — ne pare generată de o contradicție dialectică, de existența necesară a cel puțin două sentimente primare. Artă nu este numai retragere înfiorată în fața necunoscutului amenințător, ci este și ofensivă, curiozitate, sfidare a acestui necunoscut. Actele lirice inițiale s-au

ivit, credem, ca fapte de îndrăzneală ale primei viețuitoare ce și-a asumat riscul de a acționa împotriva propriei sale frici, continuînd — și în aceasta constă dramatismul propulsor al vieții sale sufletești — să-și dezvolte și să-și rafineze această frică pe măsura curajului tot mai mare în a cuceri noi și noi teritorii ale nemărginirii. Chiar în considerațiunile sale din capitolul *Cîntecele de muncă*, Edgar Papu arată că în ele „munca este ea însăși paradisul unei mari speranțe, al unei mari bucurii, acea specifică bucurie a salvării, a ușurării, a ieșirii de sub imperiul unei prealabile apăsări și îngrijorări stăpînite de panică” (p. 16). Practica socială în care a apărut producția artistică primitivă a existat ca atare numai din clipa în care antropoidele și-au depășit instinctuala groază, inventînd speranța: unealta și cuvîntul. Foarte convingătoare sînt paginile despre *Cîntecele magice* prin care „apare pentru prima dată în poezie o atitudine voluntară și dominatoare față de natură” (p. 21) — de unde provin apoi, pe planul structurilor, trei mari „descoperiri” care vor continua pînă astăzi să dinamizeze formele poetice: pansihismul, repetiția și tonul solemn (p. 22 și u.). Un alt mare moment în evoluția lirismului îl constituie *Imnurile către puterile naturii* în care, precum se arată, apare pentru prima dată „intuiția gliei” exprimată prin „o venerație afectuoasă” față de natură (p. 37). Momentul acesta, într-adevăr grandios, de mare salt înainte al omenirii, ni se pare a fi fost determinat în mod direct de inventarea agriculturii primitive, datorită căreia apare în spiritualitatea umană, odată cu observarea atentă a transformozelor, ideea de fecunditate, cu analogia om-pămînt care, desfășurată într-un imens eșantion de nuanțe și combinații, determină pînă azi destinul metaforizant al lirismului.

*) Editura tineretului, București, 1968.

Personalitatea lui Edgar Papu, așa cum ni se relevă plenar în această lucrare, ca și, de altfel, în precedenta *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare*, despre care am scris, la timpul său, în paginile acestei reviste, se caracterizează printr-un discernămint special cu ajutorul căruia între metoda sintetică și cea analitică se operează o simbioză fericită. Spiritul de finețe al autorului îi permite pe de o parte să stabilească distincții subtile nuanțate între diferite trăiri lirice, iar pe de altă parte să rețină din imensul bagaj informațional pe care-l posedă, numai și numai acele fapte literare care îi servesc în mod direct demonstrației, deci a-celea despre care consideră că au adus un aport substanțial pe planul evoluției istorice generale a genului liric și nu neapărat operele în care lirismul a ajuns la maxima sa splendoare. Pe scurt, în această lucrare noul interesează mai mult decât frumosul, decât desăvârșirea. Din mulțimea de analize de mare pertinentă, relevăm sublinierea diferenței specifice dintre *sublimul* liricii filozofice, ca manifestare a „spiritului ce se întrecă, punând în mișcare zone adânci ale gândului”, exemplificată prin *Imnul Creației din Rig-Veda și umorul tragic* din poemele deșertăciunii, de pildă *Relesiastul: Ca victimă a unei decepții* într-o ordine cu răsunet cosmic, omul apare măreț, dar ca *victimă a unei păcăleli* — fie ea și metafizică — el se descoperă ridicol în cea măreție” (p. 71 și u; s.a.). Observațiile interesante, pline de perspicacitate, abundă. Remarcăm capitolul *Poezia antirăzboinică* cu analiza notației realiste ce apare pentru prima dată în cadrul „lirismului individual” (p. 87); apoi, în capitolul *Iubirea*, analiza acestei mari teme lirice, concepută întâi „ca act de cunoaștere” (p. 109), iar într-o fază ulterioară, dimpotrivă, sentimentul erotic a trăit ca o „obsesie” (p. 113) din capitolul *Natura*, de o deosebită adâncime este relevarea „atmosferei muzicale” a „repaosului adormitor” realizată prin „armonii auditive” în *Bucolicile* lui Virgiliu (p. 132).

În legătură cu „fenomenul de localizare” caracteristic Evului-Mediu și Renașterii, care este prezen-

tat în capitolul *Laudale*, ne întrebăm dacă nu cumva el se explică mai simplu prin reprezentarea *Misterelor*. Astfel, *Nativitatea* pictată de Albrecht Altdorfer într-un „decor de iarnă cu zăpadă, așa cum nu se putea niciodată întâmpla la Betleem” (p. 178), probabil reprezintă tocmai *misterul nativității* așa cum era el „jucat” în fiecare Crăciun, într-o epocă în care efectul de distanțare ca încă și mai redus decât în teatrul antic, întrucât pentru omul credincios evenimentul sacru reprezentat își redobândește de fiecare dată o actualitate deplină.

Excelent este capitolul *De la qasida arabă la poezia platonice*. Sentimentul medieval al iubirii este demonstrat convingător ca decurgând din „imensa scară de ierarhii medievale, cu numeroasele ei trepte, marcând, fiecare, câte o opreliște” (p. 192). Și în acest caz, însă, caracterul dual al sentimentului liric ni se pare evident. În acest tip de poezii, iubirea pură, nepărtășită, imposibilă, se desfășura în ciuda opreliștilor, dar nu și împotriva lor: ea nu tindea niciodată la abolirea interdicțiilor, ci își crea propriul său spațiu de libertate imaginară, în care condiționalitatea socială este în același timp acceptată și anulată. În schimb, scrie Edgar Papu, „Poezia platonice nu mai constituie un exponent al momentului și societății respective, ci un protest față de ele” (p. 208). Dar și de data aceasta iubirea sau elanul platonice, în interpretarea autorului, apare ca un sentiment defensiv, de retragere în fața realității, în consecvența sentimentului de frică, apoi de deșertăciune și de pesimism modern. A existat însă și un tip așa-zicând ofensiv de iubire ce abolește prejudecățile de tot felul, de pildă suav-contestatară dragoste dintre Romeo și Julieta sau fidelitatea acesteia, în fond, emancipate antifrasiste care a fost Desdemona; e adevărat că aceste expresii ale unui sentiment erotic ce se împotrivesc activ și cu tragice consecințe unei lumi prost alcătuite au apărut în paginile unor drame. Totuși, întrucât autorul nu s-a sfiit să analizeze pagini lirice din comediiile lui Aristofan, cu egală îndrăzneală s-ar fi putut apleca și asupra acestor aspecte noi din evoluția senti-

mentului liric erotic, prin care se restabilește unitatea trup-suflet și se descoperă o reală libertate și frumusețe a iubirii. Credem că și acest moment ar fi meritat relevat, în opoziție cu motivul iubirii imposibile și a celei platonice, alături de dragostea voluntară și voioasă, pe care autorul o analizează de altfel foarte bine în capitolul **Spiritul poeziei populare**.

Foarte interesante găsim capitolul despre descoperirea și promovarea lirică a inefabilului (**Lirica lui „nu știu ce”**), precum și paralela între spiritul centrifug al romanticilor (**Coordonatele evadării**) și spiritul centripet al parnasienilor și simbolistilor (**Structurile contopirii**) chiar dacă și aici asupra unor afirmații s-ar mai putea discuta. Așa, de exemplu, Eminescu, obsedat de problema lui unu!, atingând prin numeroase versuri miracole de sinestezii și muzicalități, se situează mai degrabă la confluența acestor două tipuri de lirism, decât în pur romanticism.

Evoluția și formele genului liric, o carte extrem de bogată în substanță, a cărei lectură ne-a pasionat, sîntem siguri că va trezi un interes de durată în rîndurile tuturor celor sincer preocupați de problemele literaturii.

ALEXANDRA INDRIES

ILEANA ROMAN : „NAȘTEREA ZEITEI”

Impresia cu care rămii, după lectura acestui volum, este una de autenticitate. Una de autenticitate, dar și una de dezordine, cartea amintind, ca să fim în tonul unor poeme, de un colț de natură invadat de opulențe vegetale, de arome și culori tari, cu caș de o vigoare sălbatică și adolescenți care fură mere. Poeta este de un temperament evident, cultivînd mișcarea bruscă a elementelor în spații crepusculare, are o înversunare împotriva ordinii prestabilite, îi place pînă la voluptate tot ceea ce ține

de o anumită violență a germinațiilor. Din acest temperament artistic vine și neglijența cu care își scrie poemele, iar uncori această neglijență este fermecătoare prin ineditul cu care opune lucrurile sau le asociază într-un mod riscat. Dar nu e numai o neglijență voită, este și o preconcepută aversiune față de cuvinte, pe care și le-ar dori organizate după criteriile gramaticale speciale, ceea ce este posibil pînă la un moment dat, dincolo de care poeta (iarăși fără sfială) frizează ridicolul.

Cartea de debut a Ilenei Roman place și-i dă lectorului apetitul de a o reciti, aici sau în cărțile viitoare. Iar acest lucru înseamnă, în definitiv, foarte mult, în timp ce multe cărți de versuri se complac prin librării, într-o veritabilă uitare de sine. Dar, aflîndu-ne aici, la un început de drum, trebuie să spunem că Ileana Roman are acele date genetice pentru a înfăptui ceea ce își propune în poezie. Ea este receptivă la mișcarea poeziei. Ceea ce se impune acum este fixarea unor puncte de vedere proprii, după care talentul, renunțînd la atribuțiile sale native, dar susținîndu-se pe aceste fonduri, subterane, să se organizeze în spațiul de intelectualitate pe care orice act creator îl presupune astăzi. Adică, versul poetei — plecînd de la aceste cuceriri — are toate posibilitățile de rafinare și de receptare a unor valențe mai mari. Facem aceste sugestii tocmai pentru că acest debut editorial ni se pare că se petrece sub zodia cea bună. Faptul este dovedit de poeme ca: *Această toamnă pînă sus, Fier, Acum, Scrierile dintre noi, Focul pe foc, Nașterea zeiței, Tu, De rerum natura, Vis, etc.*

Versurile Ilenei Roman au uneori o anumită frustețe: „Vino, și culege-mă / Din via fetelor multe, / Sînt strugurul cel mai străveziu / Prin el poți vedea dincolo de lîmști”. Micile și halucinant de frumoasele gesturi sau intimități ale îndrăgostiților sînt observate, în aceste poeme, prin lentila specială a sensibilității feminine și ne sînt restituite în culori, de aceea, nebauite: „Cînd ești departe, / Cînd în ferestrele dintre noi / Crește o ceață sleită / Și un pămînt surd de tăceri, / Decî cînd nu ne mai ve-

dem; / Când nu ne mai auzim, / Când te speli pe mâini și pe față / Cu singurătatea, / Când oglinzile singelui / Ne arată mai neînțeleși / De noi înșine (...) / Vino să-ți dau lumina mea" etc.

De rerum natura debutează excelent, mărturisind posibilitățile reflexive ale tinerei poete: *O, toate lucrurile din oameni în ele. În Nașterea zeiței, poeta ne spune: Instinctul poate seceră în el / Larba de nervi ce fluieră pe stări, / De spirit viu și dacă nu-s ucisă, / Ucisă am să fiu de întrebări*".

Uneori Ileana Roman face dovada căși poate stăpâni condeiul, coborîndu-l în zone mai adânci ale afectivității: *„Cum scot eu ochii de lună amară / Din mezul viorii, triumfului mut, / Cum fac eu focul de iarnă, de vară, / Pe focul de soare culcat dedesubt"* etc. (Foc pe foc).

Ar trebui să mai spunem că tinăra poetă se lasă prea ușor contaminată de experiențele poezilor actuali. Când asemenea experiențe îl tentează pe poet, el trebuie să năzuiască a experimenta el însuși, a descoperi el însuși acele valențe noi la care aspiră. Reluarea unor formule de compunere a metaforei se poate face, desigur, dar fără să amintească modelul. Am mai adăuga că arborescența metaforelor obosște, că aglomerarea nu servește structura poeziilor, că prezența unor ticuri verbale sau imagistice este parazită și va trebui evitată, în viitor.

Dincolo de acestea, cartea Ilenei Roman atrage atenția asupra unei sensibilități autentice, iar nivelul de plutire al cărții este, desigur, mai înalt, decât cel cu care ne-a obișnuit colecția „Luceafărul” (prea blamată, totuși, uitînduse că, nu mai departe decât în anul trecut, ea a prezentat câteva debuturi excelente în poezie). Cartea aceasta ni se pare a prefigura de pe acum un profil liric feminin interesant.

TUDOR VIŢEANU

ANDREI CIURUNGA: „DECASTIHURI” *)

Ceea ce reține, la prima lectură, atenția din lirica lui A. Ciurunga, este, în primul rînd, varietatea tematicii, iar în al doilea, modalitatea expresiei artistice, expresie ce oscilează între plastic și reflexiv, între contemplație și euforie, luînd aspecte dintre cele mai diferite, unde retrospectivă are un rol preponderent, aproape obsedant. Claritatea generoasă a versului său, distribuită în arhitectura ritmului verbal, reconstituie atmosfera cu iz romantic a unei sensibilități ce se vrea implinită fără tulburări substanțiale.

Alcătuită din două cicluri — *Decastihuri* și *Versuri în amurg* — culegerea sa de poezii încearcă reconstituirea unor tablouri lirice în care perspectivele lăuntrice se întretaie cu „pozele” de diferite dimensiuni, unde conturul spațial se topește pe nesimțite în atmosfera scepticismului euforic, asimilîndu-se.

Primul ciclu, *Decastihuri*, constituie un exercițiu în forme fixe, nelipsit de o anume vitalitate muzicală, ce se realizează cu predilecție pe culorile de pastel, desprinse din fundalul narativului: *„Și voi întinde minile s-adun / din mugurii ce-abia se deșteptară / surisuri moi — și-n păr să și le pun / (Podoba), sau Această primăvară va obosi curînd / Culorile grădinii șagalnic — efermere, / simplificate-n galben, vor adormi în miere!”* (Maturizare).

Același calm reținut răzbate din aproape toate poeziile acestui ciclu. Neliniștile poetului nu depășesc limitele unor răzvrătiri ale sensibilității omenești, ci se consumă lent, fără arderi violente, fără problemații deosebite: *„Trimite-mă la febreastră un lăstun / întors la visul meu de-odinioară, / voi ști că-n lume iar e primăvară”* (Podoba) — sau *„Există o iubire la care n-am ajuns / Mai lesne-a fost a bate potecile-mpreună / decât a sparge noaptea de dincolo de lună. / În suflete ca-n parcuri ne-a mai rămas ascuns / cite-nuntr-un boschet de taină*

*) Editura pentru Literatură, 1953.

cind umbrele s-adună / ca semnele-ntrebării ce n-au aflat răspuns" („Neîmplinire).

È adevărat că forma decaștihului, prin coordonatele sale spațiale, tangente unor curbe lirice constante, — solicită un plus-efort în cuprinderea unei idei, a unei aventuri ce se cere integrată într-un flux de situații, mai mult sau mai puțin idilice — completarea formulei necesită un maximum de condensare a mijloacelor de expresie spre a nu se pierde factorul emoțional, energia frumosului. La A. Ciurunga efortul e, uncori, desfigurat de ambiguități verbale, care dăunează clarității (*Retrospectivă*, *Inceruire*, *Lemn de rezonanță*), componentele afective pierzându-și conturul și sensul de mișcare, articulația dramatică. În fiecare decaștih există un dramatism lăuntric, dar nu totdeauna perceptibil la prima vedere. El se dezvăluie treptat, fără să consume energii pentru depistarea și cuprinderea sa.

În ansamblul lor, aceste decaștihuri întretin o atmosferă bucolică, senină, situată dincolo de investigația imediată a simțurilor. Cu toată grija pentru ritmul impecabil al versului clasic, muzicalitate și claritate în exprimare, atmosfera generală a întregului ciclu seamănă uimitor cu cea a veclilor romane, așteptând parcă să fie asociate cu o muzică de aceleași dimensiuni, care le-ar putea mări într-o măsură apreciabilă nostalgia lirică, evocarea romantică a neîmplinirilor.

Ciclul următor, *Versuri în amurg*, care cuprinde majoritatea poeziilor, se desfășoară într-o multitudine de forme, cu disponibilități verbale având aceleași înțelesuri. — Într-o largă panoramă de notații lirice, având același colorit de acuarelă transparentă. Deși în planuri tematice cu un conținut asemenea, totuși ideile se împlinesc mai firesc. Se pot cita multe versuri frumoase care rețin atenția oricărui cititor de poezie: „Ziua cu pinzele strânse trecea / pe apa apusului vinătă, grea...” (*Seară*) sau „Copații stau la pîndă cu cizmele-n zăpadă / sub cite-o cupnă vinătă de cer...” (*Decor*) „Salcimii toamnei cu țirzi surdine / mai poartă-n frunze zumzet de albine” (*Memorie*) etc. etc.

Cu atât mai mult surprind unele expresii care depersonalizează actul

creației de tot ce are el mai ales, mai emotiv. Datorită unul amestec de cuvinte asociate forțat, transfigurarea poetică dispare ducînd, în același timp și la dispersarea clarității. „În umedele aripi, nadirului tangente / tresare amintirea defunctului azur” (!). (*Zăpezi*). „În piețe, concentricul toamnei pustiu / se ștergea de pereși, coșcovindu-i urit” sau mai jos „O frunză cruțată, un licăr de cer indulgent, / nimic nu era de prisos”... (*Transfigurare*).

Departic de zbuciumul contemporan, de orientarea nouă a poeziei, de fâgașele ei tumultuoase, cu vibrații lirice ducînd la erupții și incandescențe, culegerea de versuri *Decaștihuri* a lui Andrei Ciurunga, cultivă calmul unei atmosfere bucolice, contemplative, unde pasiunea se substituie unor voluptăți lirice de profunzimi ușor sesizabile în ambianța întregului.

G. DRUMUR

CONSTANTIN ABALUȚĂ: „PIATRA” ★)

Drumul căutărilor lirice ale lui Constantin Abaluță descrie o linie curbă, care, trecînd prin *Lumina pămîntului* și, înregistrînd-o ca pe o etapă obligatorie, poposește acum pentru o altă etapă estetică în zonele, profunde, descoperind și exaltînd elementul primar — *Piatra*.

Constantin Abaluță este, prin natura sa intelectuală, și artistică un „constructor”. Inclinat spre interpretare și analiză, făcînd efortul, uneori reușit, de arși organiza rezerva de afecte și idei după canoanele unei gândiri poetice cît mai personale, poetul aspiră la ridicarea unui edificiu grandios, solemn. Elementele cu care construiește și din care își modelează Constantin Abaluță universul său poetic au fost pentru *Lumina pămîntului* lutul și lemnul: „Poemul meu e simplu / ca al tăietarilor care despică tran-

*) E.p.l. 1963.

chiuri prin păduri / și-ati⁹g cu mi-
nile lor măduva albă a copacului /
și minile li se umplu de aburul
sevei / Aici pe înălțimile munților
prin soarele tare / vîna răcoroasă a
respirației lui trece fulgerînd / ca un
tren forestier încărcat cu trunchiuri
de copaci / puternic mirosînd a
rășină”.

În noua sa carte, *Platra*, capătă
simnificații cu totul noi asimilînd o
încercătură simbolică pe care poe-
tul și-ar dori-o cit mai complexă.
Ea constituie, aici, motivul de com-
parație, sentimentele și ideile uma-
ne fiind permanent raportate ca
într-un joc de afirmații și negări.
Metafora „pietrei” este, în viziunea
lirică a lui Constantin Abăluță, me-
tafora celor două faze geologice, a
curgerii și a împietririi, inversate
însă ingenios și aplicate la univer-
sul uman ca un simbol al vieții și
al morții, totodată.

Militînd pentru curgerea intensă,
pentru participarea fiecărui om la
complexul vieții, pentru o ardere
cît mai pură a efortului uman
spre binele și progresul colectivi-
tății, Constantin Abăluță respinge
tot ceea ce-l însingurare și dezertare
de la epopeea cotidianului, invitînd
la descătușarea solitudinii, la refu-
zarea atmosferei împietrite: „Pe
lutul zilelor tu stai la margini /
și te zărim sfidînd în cel din urmă
ceas / pe cei ce-și cîntărește singu-
rătatea pieii lui / smucindu-și oa-
sele. Iși ține minile pe față / pînă
cînd nu mai sînt ale lui, aruncă
în aer / — o umbră rară ca o țarbă.
Și tu te așezi / în palma lui cînd
n-o mai poate închide / te afli
de-odată și moartea îi lasă prin tine
ca o caoșe de viață / căci palma
lui arcuit în verde / prin tine ca
printr-un ochi / înceala mărtu-
rie despre o copilărie ce-ar fi putut /
să fie a lui”.

Construit antitetic, noul volum al
lui Constantin Abăluță preconizează,
în opoziție, ideea de bază, a
despietirii, a curgerii intense. Poe-
tul afirmă: „Eu sînt mai tare în în-
cercarea asta / ca iarba neagră ce
îndăzușă răpăunilor / eu trebuie să
nu las niciun gol ca și soarele”. De
aici sentimentul plener al existen-
ței, văzut ca o continuă creștere, ca
o permanentă năzuință spre auto-
depășire. Drumul sîncos al deveni-
rii este parcurs în doi, nu singur,
dragostea avînd misiunea călăuzei :

„Creșteau izvoarele, Tatiana / pînă
unde mi-ai spus să mă uit / și m-am
uitat fără bănuială / și carpenii nu
lipseau și nici oarba / stingere pe
versanții neguroși / nu mă puteau
opri / Nu-mi mai aduc aminte,
nu-mi / stăruie niciun popas în
glezne / pietrele le-am lepădat”.

Alteori, metafora lui Constantin
Abăluță se materializează într-o
poezie conceptuală, de nuanță filo-
sofică, definind momentele cruciale
ale existenței: naștere, muncă, dra-
goste, moarte, ca în *Balada*, con-
struită pe elementele de mit, sau
Moartea Zeului.

Desigur, nu întotdeauna poetul
descoperă filonul liric pe care-l
caută. Transcriind idei și senti-
mente printr-o alambicată tehnică
de integrare a imaginii conceptu-
lui, recurgînd adesea cu o adevă-
rată frenezie la notarea banalului,
tocmai în dorința de a-și lega ver-
surile de sfera conceptului, Con-
stantin Abăluță pierde uneori vi-
brația intensă, emoțională.

NICOLAE FLORESCU

FOLCLOR LITERAR

După ce primăvara găzduise lu-
crările colocriului național cu tema
„Folclorul și folcloristica în cultura
populară și știința contemporană”
și organizase, apoi, tot în cursul a-
nului trecut, alte numeroase acțiuni
folclorice (sanchete, simpozioane,
contribuții la culegeri etc.), Univer-
sitatea din Timișoara ne-a oferit
încă un eveniment de acest ordin:
este vorba de un volum masiv (de
aproape 500 de pagini) de *FOLCLOR
LITERAR*. Volumul reunește con-
tribuțiile a numeroși cercetători —
atît timișoreni, cît și din alte cen-
tre — grupate în cinci capitole:
*Studii, Istorie folcloristică și lite-
rară, Culegeri, Evocări, Bibliografii*.

Cartea dă — după cum arată și
titlul — o evidență pondere folclo-
rului literar propriu-zis (înțeles va-
riat), surprinzînd motive și teme,
 obiceiuri și practici folclorice, pro-
bleme de artă literară, relații din-

tre literatura cultă și folclor, momente istorice.

Continuând cercetările asupra operei lui Blaga, Eugen Todoran publică în acest volum *Mitul lui Zamolxe în teatrul lui Lucian Blaga*, în care arată, pornind de la considerațiile lui Blaga asupra mitului și asupra religiei, dialectica și semnificația piesei *Zamolxe* și a eroului ei, caracterul ei de „mister păgîn” și de ilustrare a genezei mitului.

Gabriel Manolescu urmărește într-un studiu solid „originea, semnificațiile și tipologia” unui obicei străvechi: *strigarea peste sat*, autorul dorind să suplinească un gol existent în literatura de specialitate căci, obiceiului acestuia nu i-a fost dedicat încă un studiu cuprinzător în care să fie luate în considerare atât originea și semnificațiile sale, cât și răspindirea sa și modalitățile de manifestare de pe întrecăgali arie de răspindire”.

G. I. Tohăneanu semnează studiul *Probleme de stil și artă literară în poemele eminesciene de inspirație folclorică*, declarat ca un fragment dintr-o cercetare de perspectivă, mai amplă, intitulată *Expresia lingvistică și artistică în poemele eminesciene de inspirație folclorică*. Cercetând structura lingvistică și stilistică a acestor poezii, încă nestudiate sub acest raport, și conturându-le în ansamblul operei eminesciene, autorul observă unele particularități ca: bogăția narațiunii, descrieri variat realizate, metafore și comparații concrete, sensibilizatoare etc.

O cercetare tot prin prismă lingvistică întreprinde Gheorghe Ivănescu, într-un articol foarte condensat și documentat (caracteristic autorului) asupra mitului Caloianului.

Mai multe studii, semnate de I. C. Chițimia, Valeriu Ciobanu, Marin Buga și Ovidiu Papadima, se

referă la motive folclorice ori la penetrația lor în literatura cultă. Așa, de exemplu, pornind de la un studiu întreprins în secolul trecut de Köhler, Ovidiu Papadima urmărește *Motivul „scrierii pe cer” în literatura universală și în folclor*, stabilind particularitatea motivului în folclorul nostru și răspindirea sa în diferite regiuni.

Alte studii se referă la doină, la proverbe ca gen folcloric sau la practica magică. Momente istorice despre preocupările pentru folclor la revista „Convorbiri literare” și despre folcloristii George Cătană și Emilian Novacovici — înfățișate în articole ample semnate de V. Vințilescu, L. Jucu-Atanasiu, V. Șerban —, culegerile de colinde din Valea inferioară a Mureșului și de balade din Valea Bistrei precum și „bibliografia etnografică și folclorică românească pe anul 1963”, întocmită de Elena Dăncuș, completează în mod fericit volumul.

Toate studiile sînt însoțite de cite un succint rezumat în limba franceză, germană, engleză sau rusă.

Deși deschis printr-un articol de metodologie structuralistă (Mihai Pop, *Metode noi în cercetarea structurii basmelor*), volumul oferă — cu o excepție — cercetări în manieră tradițională. Transcrierea textelor se face după un sistem simplificat. Astfel accesibilitatea volumului se lărgeste și pentru cititorii neînțiplați.

Exceptînd întîrzierea cărții — datată 1967 — (în paranteză fie recunoscut, și a recenziei de față), și unele greșeli de tipar, volumul se înfățișează cu deosebită prestanță. El este o valoroasă contribuție pe care Universitatea din Timișoara o oferă literaturii folclorice, contribuție care, neîndoiește, va fi completată cu apariții la fel de reușite, menite să susțină prestigiul publicațiilor Universității.

GH JURMA

ORIZONT EXTERN

ROMANCIERUL ȘI CRITICUL LITERAR ÖRLEY ISIVÁN

S-a născut în 1913, într-un sat de lângă Oradea. După primul război mondial, tatăl său, fost ofițer de carieră, a devenit avocat. Nu a tras însă învidimțiile necesare de pe urma dezastrului războiului și și-a destinat fiul tot carierei militare.

Örley István a parcurs în chinuri, ca mulți alți copii destinați unei alte cariere, școala militară, supunându-se cu abnegație disciplinei. Pentru rezultatele obținute a fost primit în Academia Ludovică, pe care la fel a terminat-o cu succes. Au urmat și doi ani de viață ofițerească, dar pe neașteptate, în 1933, Örley István publică mai multe poezii, iar în 1935, primele nuvele.

Între timp, burghezia europeană s-a înarmat, pregătind cel de-al doilea război mondial. Cum a reacționat Örley István în aceste clipe? Et iese din tunica militară și devine scriitor. Ca să subziseze, acceptă înfiș o slujbă modestă în secția literară a radiofoniei maghiare, apoi se apropie de gruparea Nyugat, unde colaborează și în redacția revistei.

Revista Nyugat, celebră prin colaborările lui Ady Endre, Moricz Zsigmond, Schopflin Aladár, Babits Mihály, cei mai de seamă reprezentanți ai modernismului maghiar, a apărut între ianuarie 1908 și august 1941, când cu moartea redactorului ei principal, Babits Mihály, s-a stins autorizația de apariție. Atunci a pornit revista literară Magyar Csillag, din care pînă în 1944, au apărut în total 48 de numere. Pe ultimul dintre ele, rămas într-un singur exemplar, figurează ca redactor responsabil Örley István.

Pînă la promovarea sa în fruntea revistei Magyar Csillag, Örley István a parcurs o carieră mereu în urcuș, care-l adăvereaște drept una dintre cele mai luminoase conștiințe din acea perioadă a culturii maghiare. Printre alte fapte, el a înlocuit documente fletite cu ajutorul cărora marii oameni de literă maghenri Halász Gábor, Stern Antal și Sárközi György, prizonieri de fascist,

probabil ar fi putut scăpa cu viață, dacă o idee falsă despre onoare nu i-ar fi oprit să recurgă la documente fletite. Dar și în domeniul creației literare, ca romancier și critic literar, Örley István a strălucit prin calitățile sale deosebite, care îl legitimează ca un adevărat spirit european. Astfel, în critica literară maghiară, el a scris primele eseuri aprofundate despre S. Maugham, H. de Montherlant și J. Green. Printre primii pe plan continental, el a recunoscut valoarea creației lui Robert Muzil și William Faulkner, iar cșerurile sale despre Babits Mihály, Kafka Margit, Illyés Gyula, Jankovich Ferenc, Hunyadi Sándor și Bánffy Miklos se numără printre cele mai judicioase ale criticii maghiare. Și tot el a scris pagini valabile despre dramaturgia lui Németh László și romanele lui Sotér István.

Recent a apărut în editura Magvető din Budapesta, un volum de Opere alese, pregătite de Pargel Ferenc, care a scris și postfața. În el sînt cuprinse în primul rînd lucrările literare ale lui Örley István, printre care, la loc de frunte, romanul A Flocseck bukása (Căderea lui Flocseck). Un fin simț al nuanțelor colorează aceste proze, făcîndu-ne să repetăm moartea timpurie a autorului, survenită în 1945 — data precisă nu se poate stabili — cu ocazia unui bombardament, de pe urma căruia cadavrul scriitorului a zăcut aproape șase săptămîni sub ruine.

LEOS JANÁČEK ET MUSICA EUROPEA

Pe lângă Primăvara de la Praga, cel de-al doilea festival muzical de prestigiu al Cehoslovaciei este festivalul Janáček de la Brno. El este destinat în primul rînd propagării creației complete, multilaterale și mereu interesante a muzicului însingurat al muzicii morave. Căci acesta a fost Leos Janáček în mal tot timpul carierei sale creatoare: o fire solitară, aplicată asupra hîrtiei cu portative, pe care-și mișca drama muzicală, poemele simfonice, muzica de cameră și ciclurile de liederuri, cu totul ignorat de marea public europeană, însetat de noutate, pînă ce într-o zi, în urma unui concurs de fapte aproape miraculoase, opera sa Jenůfa a fost prezentată pe scena Operei de stat din

Viena, consacrandu-i pe autor în ochii lumii.

Opera dramatică a lui Leos Janáček este extrem de bogată. Cîntăm ca lucrări de succes dramatice muzicale *Katka Kabanova*, *Amintiri din Casa morții*, *Excursiile domnului Brouček*, *Alăcerea Makropoulos* și, ca joc satiric popular în seria aceasta lungă de lucrări trist-tragice și întunecoase, opera comică de animale *Povestea vulpișoarei Istețe*. În toate aceste lucrări „melodia” este determinată de principiul intonațiilor, pe care Leos Janáček l-a îmbrățișat în dorința sa de a emancipa limbajul melodic de reminiscențele romantico-veriste de la începutul secolului. De altfel, principiul acesta s-a dovedit foarte rațional, iar creația lui Leos Janáček, de mare originalitate, stă dovadă pentru faptul că novatorismul în artă nu este condiționat neapărat de o totală ruptură de realitate.

La ultimul festival, intitulat sugestiv *Leos Janáček et musica europea*, pentru reliețarea cîi mai eclectantă e originalității maestrului morav, creația lui muzicală a fost executată în paralel cu unele lucrări ale lui Igor Strawinsky. S-au putut auzi astfel cele noudsprezece Cîntece de copii de Janáček și în paralel lucrarea *Le Renard de Strawinsky*, sau *Concertino-ul* maestrului morav și *Concerto Dumbarton Oaks* al marelui maestru modernist al muzicii ruse. S-au executat și alte lucrări rar auzite ca *Sonata pentru vioară din 1913*, *Capriccio pentru mîna stîngă pentru pian* și ciclul *Jurnalul unui dispărut*. Iar la Opera din Brno au fost programate dramatice muzicale *Jenușa*, *Amintiri din Casa morții* și *Povestea vulpișoarei Istețe*.

Festivalul *Leos Janáček et musica europea* s-a soldat cu un uriaș succes moral. În presa europeană au apărut numeroase cărți de seamă elogioase. Se prevede continuarea experienței de confruntări revoluționare și pentru viitor.

RECLAMIS ROMANFÜHRER

Intitulată, poate, prea categoric *Der Romanführer*, a apărut în editura Anton Hiersemann din Stuttgart o enciclopedie a romanelor în șaisprezece volume, dintre care șase volume în format octav tratează numai despre romanul german pînă în 1963. Lucrarea realizată de un numeros colectiv sub conducerea unor

istorici literari de seamă ca Wilhelm Olbrieh, Johannes Beer și Karl Weitzel, nefiind accesibilă unor punți modeste, cunoscuta editură Philipp Reclam jun. a scos în patru volume, însumând circa 3.200 de pagini, o micro-enciclopedie a romanului, redactată tot de Johannes Beer cu colaborarea lui Bernhard Rang. Volumul IV din aceasta din urmă, tratează romanul și nuvelele Antichității, a popoarelor romanice și slave și sud-est-europene. Printre acestea figurează și romanul românesc.

Poate surprinde dispoziția compositională a ultimului volum, în frunte cu romanul și nuvelele Antichității. Altfel, titlul lucrării nu stîmpelează și ei această ușoară metaforă. Întrucît însă *Reclams Romanführer* nu se străduiește să încalcescă o istorie a romanului european, în care să se trateze evoluția desfășurarea creației romanești de la primele texte ionice la noul roman în variantele sale actuale din mai toate țările lumii, scurta privire de ansamblu despre romanul grecesc, urmată de cite o fișă analitică a celebrelor opere ale lui Petronius, Apuleius, Heliodor și Longos, singurele azi în circulație în masa cititorilor de romani, este practic justificată. Ea însă constituie din multe puncte de vedere și un preluat plin de pikanerie la romanul francez, spaniol, portughez, iugoslav, neogrecesc și românesc care, în multe din operele populare, perpetuează spiritul fabulatoriu al primilor naratori de romani din coloniile ionice.

Extraordinar de bogată ca întindere și titluri, prezentarea romanului și nuvelei franceze, de la *Marguerite de Navarra*, *François Rabelais*, *Comtesse de La Fayette*, *Lesage* și *Voltaire* la *Jean-Paul Sartre*, *Samuel Beckett*, *Simona de Beauvoir*, *Julien Gracq*, *Jean Genet*, *Albert Camus* și *Eugène Ionesco*. Interesante sînt și capitolele consacrate creației epice rusești, poloneze și cehă. Mai sdrac în schimb se prezintă documentarea cu privire la romanul maghiar, iugoslav și neogrecesc. Astfel dacă, de exemplu, *Jean-Paul Sartre* este prezentat pe opt pagini cu un șir lung de analize, cuprinzînd romanele *La Nausée*, *Le Mur*, *Les Chemins de la liberté* (4 volume) și *Les Mots*, iar *Andrie* figurează pe cinci pagini cu patru titluri, iar *Miroslav Krleža* pe trei pagini cu trei titluri, la care apoi se mai adaugă *Miroslav Andrić* cu două titluri — și cu aceasta, problema romanului iugoslav și

pare epulată. Ca o scuză s-ar putea cita doar faptul că alcătuitoarea acestei mici enciclopedii se ocupă numai de romane traduse în limba germană și de notorietate mare în rîndurile cititorilor. Este, că e drept, și acesta un criteriu, dar el, după sentimentul nostru, are un caracter prea pronunțat pragmatic. Din aplicarea lui de altfel suferă și prezentarea romanului și a nuvelei românești. Nici pînă astăzi în apus publicul mare nu aștia nimic despre Nicolae Filimon, Costache Negruzzi, Al. Odobescu, I. Agli-biceanu, Camil Petrescu, M. Bucușă, Gîb. Mihăescu etc. Dacă e vorba de romanul românesc, singurii săi reprezentanți propagați rămîn M. Sadoveanu și Panait Istrati. Liviu Rebreanu este doar amintit ca un romancier important care ar trebui tradus și difuzat, împlinindu-se o lacună. Dar, precum am arătat, mai sînt și alții.

În ciuda lacunelor, Reclams Roman-führer rămîne totuși o carte interesantă, iar ca enciclopedie populară își îndeplinește cu siguranță misiunea. Întrucît colectivul care l-a alcătuit se arată dor-nic de sugestii în vederea îmbunătățirii lucrării la o viitoare ediție, sperăm să-l revădem în curînd îmbogățit și aprofundat.

YEHUDI MENUHIN LA CONSERVATORUL DIN PARIS

Reforma universitară franceză, pe lângă aspectele sale spectaculoase și problematice, înregistrează în vremea din urmă și o seamă de momente prestigioase. Un asemenea moment îl constituie înființarea la Conservatorul din Paris a unor clase de perfecționare co-respundătoare celui de-al treilea ciclu universitar, la care sînt admise numai cîteva puține elemente de valoare care în anii anteriori, ca rezultat al străduirilor depuse la clasele obișnuite ale Conservatorului, au obținut Premii

Conservatorului la vioară, pian, clasă de dirijat, muzică de cameră și canto. În fruntea ciclurilor de perfecționare sînt înaltezele maestrilor al arcușului, pianului și baghetei, pentru un număr redus de lecții, tineretului studios avînd în felul acesta posibilitatea să cunoască rînd pe rînd mai mulți reprezentanți ai disciplinei.

Recent, la ciclul de perfecționare al Conservatorului din Paris a fost invitat și violonistul Yehudi Menuhin, ieșind în public cu aproape patruzeci de ani în urmă ca copil-minune, el a avut norocul excepțional de a-l avea ca maestrul pe marele George Enescu, la care a-a mutat pentru un sezon întreg la Sinaia, unde, după propria sa mărturie, a devenit cu adevărat artist. De la maestrul său, Yehudi Menuhin și-a însușit și cîteva principii elementare de etică profesională, pe care acum le-a dat mai departe elevilor săi de la Paris. „Utiți galeria”, este unul dintre aceste principii. „Simplifică cît poți în interpretare”, este următorul. „Rămîneți fideli textului, căci el exprimă voința autorului”, este cel de-al treilea principiu de interpretare de proveniență enesciană, susținut astăzi cu autoritate de Yehudi Menuhin. Să mai adăugăm oare că în aceste trei principii se include o estetică întreagă a interpretării muzicale? Cel care au avut fericirea să-l audă îned în viață pe George Enescu. În peregrinările sale prin țară, ghicise din aceste ații de simple postulate o concepție care l-a înstrat cariera ca interpret a lui Johann Sebastian Bach, W. A. Mozart, L. van Beethoven, J. Brahms și care pînă și în pasionatul Poeme de l'Extase de Chausson îned a sînt la baza unei interpretative.

Trecerea lui Yehudi Menuhin la Conservatorul din Paris a fost scurtă, dar dacă elevii săi din ciclul de perfecționare l-au însușit principiile, cu siguranță se va dovedi că ea a fost rodnică. Cu un geniu bun deasupra orelor sale a plustit amintirea marelui George Enescu.

A. și G.L.

TREI STUDII DE ISTORIE PRIVIND BANATUL

În Studiul, revistă de istorie a Academiei Republicii Socialiste România (tom. 21/1968, nr. 6 pag. 1089-1104) cercetătorul Ion Dimitrie Suciu semnează o valoroasă sinteză istorică, cu titlul Banatul și unirea din 1918, menită să în-tregească un capitol din istoria patriei, cu prilejul sărbătoririi senilecensinarului, la sfârșitul anului trecut.

În Banat, datorită unor condiții istorice speciale, drumul spre unitatea statală s-a desfășurat în condiții diferite decât în Transilvania, în special în faza finală, cea decisivă. Analizând și interpretând un bogat material documentar și arhivistic, completat cu cercetări personale, autorul evidențiază rolul masei populare și al fruntașilor din această provincie în aceste evenimente, începând cu primul război mondial. Luând ca punct de plecare revoluția de la 1848 și, îndeosebi, acțiunea lui Eftimie Murgu, se reliefează influența scriitorilor și oamenilor de cultură, a ziarului Luminătorul și Dreptatea din Timișoara continuată de Drapelul din Lugoj (înființat în 1901) în pregătirea opiniei publice pentru marele eveniment istoric.

În timpul primului război mondial, o parte a fruntașilor bănățeni au fost internați în lagăre, alții au reușit să treacă în România veche, unde ca voluntari, au participat activ la lupta națională, alăturându-se cunoscutului unionist și colaborând la ziarul România Mare. Printre aceștia sînt citaiți poetul Casian Muncianu și Sever Bocu.

Începînd cu toamna anului 1918, lupta maselor populare pentru unire s-a intensificat în Banat, deși acesta se afla sub ocupație militară străină.

Ion Dimitrie Suciu subliniază rolul mișcărilor revoluționare îndrăgite de celer muncitoresci prin secția română a Partidului Social Democrat, al organizațiilor sociale și contribuția oamenilor de cultură care și-au pus talentul și energia în slujba acestui ideal major al

poporului nostru. După adunarea din Lugoj de la 3 noiembrie 1918, bănățenii reușesc să înfrîngă greutățile create de prezența trupelor străine și să trimită o numeroasă delegație la Alba Iulia, pentru a participa activ la proclamarea unirii. În fapt, unirea Banatului s-a definitivat la 3 august 1919, cînd trupele de ocupație franceze s-au retras.

În amintirea acestui eveniment istoric completăm noi, se impune ca în Piața Unirii din Timișoara să se ridice un obelisc, pentru a cinsti acest moment important din istoria patriei.

În Revue des études sud-est européennes (tom VI/1968 nr. 4 pag. 609-623) Ion Dimitrie Suciu publică în limba germană studiul der Rumanen und Serben in der Revolution des Jahres 1848 in Banat. În care pe baza materialului cuprins în voluminoasa lui lucrare Revoluția de la 1848/1849 în Banat, analizează, cu competență, activitatea și comportarea celor două popoare în evenimentele revoluționare.

Pe baza unor date noi culese din arhive și a unor cercetări personale mai vechi, autorul dă o interpretare dialectică-științifică acestor evenimente, reușind să limpezească un capitol important din istoria Banatului.

De asemenea în Revue roumaine d'histoire (Tom VII/1968 nr. 6 pg. 939-1005) Ion D. Suciu publică în limba franceză studiul La lutte des Roumains du Banat pour la réalisation de l'unité de l'état.

În acest studiu autorul face o incursiune în istoria Banatului începînd cu epoca chinezatelor și pînă la unire, evidențînd momentele hotărîtoare în care poporul nostru s-a afirmat pe plan politic, cultural și național. Autorul reliefează contribuția scriitorilor și oamenilor de cultură din Banat în afirmarea originii latine a poporului nostru, conștiința unității românilor din toate provinciile românești, în apărarea dreptului la cultură și limbă națională.

Unul din principalele tărînuri de luptă ai bănățenilor, de-a lungul veacuri-

lor, a fost cel al culturii naționale în care s-au afirmat Paul Iorgovici, Dimitrie Tichindzal, Constantin Diaconovici-Loga care, prin scrierile lor, au susținut ideea unității poporului român.

Acestora li s-a adăugat mai târziu, în condiții noi și pe un teren desțelenit, Damaschin Bojină, Eftimie Murgu, Andrei Moctoni, istoricul Vasile Maniu — ale cărei scrieri uitate sînt analizate de autor — și de dr. Pavel Vasici care, prin scrierile lor, au continuat lupta.

În etapa următoare, poetul Iulian Grotescu, prozatorul Ion Popovici-Băndășeanu, poetul Victor Vlad Delamarina, care au avut contacte directe cu România veche, au continuat, alături de zinarele hândjane, lupta pentru pregătirea maselor populare la realizarea unității naționale. Studiul lui I. D. Suciu se încheie cu actul unirii din 1918.

Cele trei studii întregese în chip fericit un capitol important din istoria patriei noastre și ne dau certitudinea că Ion Dimitrie Suciu este cel mai competent istoric pentru această parte a țării de la care se așteaptă o istorie completă a Banatului.

OCTAVIAN METEA

INTĂLNIRI CU CITITORII

În lunile februarie și martie scriitorii din Timișoara au avut o seamă de întâlniri cu cititorii din județele Timiș, Caraș-Severin și Mehedinți. Au participat la aceste întâlniri: Mircea Șerbănescu, Damian Ureche, Al. Jelebeanu, Sorin Titel, Nicolae Ciobanu, Anghel Dumbrăveanu, Octavian Metea, Constantin Miu-Lerca, George Drumur, Grigore Popiș, Laurențiu Cerneș, Kuban Endre, Mandica S. membri ai cenacolelor și cercurilor literare, Traian Dargosan, Horia Gula, Dragomir Magdin, Virgil Bradin și alții.

Întîlnirile au demonstrat interesul cititorilor pentru literatura ce se scrie astăzi. S-au dus discuții asupra cărților apărute, asupra planurilor editoriale. Dar discuțiile au cuprins și o arle mai întinsă de probleme. La Grădnari, de pildă, s-a vorbit despre tradițiile culturale ale comunei, mai ales corale, despre posibilitățile culturale de astăzi, cînd există condiții optime de dezvoltare. Membrii cercului literar, care publică și o revistă internă a liceului, au

pus numeroase întrebări privitoare la creația literară, cerînd îndrumări și sprijin. De asemenea la Lugoj, după zădărnirea literară, a avut loc o însușită discuție asupra planurilor de viitor ale cercurilor literare.

Scriitorii care au participat la aceste întâlniri au avut prilejul de a lua contact direct cu problemele culturale ale orașelor și comunelor pe care le-au vizitat.

AKDAL

CRITICA ȘI POEZIE ÎN „TRIBUNA”

Remarcăm cu plăcere activitatea tinărului critic literar Constantin Cubleșan, desfășurată mai ales în paginile „Tribunei”. Cronicarul revistei clujene analizează, de obicei astăzi încoace, atent și cu o laudabilă probitate profesională, aparițiile editoriale, dovedind gust și pricepere, pătrunzînd cu sensibilitate și de cele mai multe ori, cu un elevat spirit critic în înțimitatea actului creator, a operelor literare.

În numărul 10/1968 al revistei „Tribuna” Constantin Cubleșan semnează o substanțială cronică literară la volumele de versuri „Umbră fanetă” și „Iarbă verde, acasă” de Radu Cârnel, dovedindu-se același remarcabil interpret de poezie.

Se rețin, de asemenea, din sumarul acestui număr al Tribunei, grupele de versuri semnate de Alexandru Lungu și Nevoită Irimie, precum și traducerea lui Constantin Crișan din lirica feminină franceză.

A. D.

SCRIITORII ÎN FAȚA BIBLIOTECII

În numărul 7 din 15 februarie, Leonid Dimov inaugurează o nouă rubrică a Luceafărului „Scriitorii în fața bibliotecii”, prin eseu „Cronici munteni”. Aplecîndu-se peste vechile scripturi cu dragostea poetului și înțelegerea subtilă a eruditului, Leonid Dimov, fermecat de „paralelismul înțelegerii”, încearcă o reactualizare a cronicilor. El demonstrează modernitatea acestor începători ai literelor române și, implicit, că marile probleme ale literaturii au fost

cam dintotdeauna aceleași, primind doar rezolvări diferite în funcție de autor și de condițiile sociale, istorice și politice, existente la un moment dat.

E. A.

CARIATIDE

Suplimentul ziarului *Fiecdra Roșie* din Arad, intitulat *Cariatide*, înseamnă mai mult decât un pas înalță pe drumul unor vechi planuri literare ardăene.

Bucurându-se de o prezentare grafică acceptabilă, suplimentul (o adevărată revistă) face și dovada unui sumar bogat reprezentat: versuri, proză, reportaje, evocări, recenzii, articole.

La poezie, alături de nume cunoscute, ca cele ale lui: Ștefan Augustin Doinaș, Damian Ureche, Al. Popescu-Năgurea, Victor Tulbure, Rusalia Mureșanu, N. Tăutu, Mircea Micu, întâlnim pe cele ale lui V. Ranga, Ion Mărgineanu, C. Năsturea, Ligia Tomșa, Teodor Frincu. De asemenea, alte nume, aparținând celor mai tineri, pot fi întâlnite la rubrica *Liceum*. E lansat chiar și un nume nou: *Carolina Ilca*, ale cărei poezii nu îndreptățesc din păcate întru-totul îndemnul generos al lui Victor Tulbure. Să fi descoperit autorul „*Viorii roșii*” că „...glasul ei răsună de pe acum limpede și distinet în corul poeziei adevărate”, lecturind versuri ca acestea: „*Mergeam să string / În brațe / Grîul / Culcat de coasele tatii / Cu soarele-n ochi*”. Dintre proze remarcăm schița *Desen pe ploaie* a lui C. Pascu, în care fraza, mai evoluată decât la ceilalți și analiză mai bine făcută (nu „făcută”) lasă să se întrevadă un final ratat, iar povestirea lui C. Bonta, *Zi de Singlora*, e o promisiune, căreia nu i-ar fi stricat un plus de acrisire la nivelul scriiturii.

Pentru cel ce răsfoiește revista va fi o nedumerire faptul că lipsesc o serie de nume cu care a fost obișnuit să se întâlnească în paginile unor reviste literare sau chiar în paginile ziarului *Fiecdra Roșie*. E vorba de Dumitru Sinteanu, Dumitru Vorindan, Cornel Marduciu.

În sfârșit, se mai naște un semn de întrebare în legătură cu titlul unor materiale, care în loc să servească elevația suplimentului, dimpotrivă, o coboară undeva dincolo de „*proiudețism*”. (Vezi titlurile: *Capitala județului nostru...*,

Amintiri din Arad, *Gînduri întoarse Aradului*, *Reflexe ardăene*, *Amploarea potențialului creator ardăean*, *Itinerar ardăean în timp*).

Fără să minimalizăm realizarea acestui supliment, ne exprimăm părerea că la așteptarea lui conducerea ziarului „*Fiecdra roșie*” poate apela cu mai multă încredere la propriile talente, la propriul entuziasm, căci, să fim lucizi, îmbunătățirea acestui supliment cere eforturi suplimentare. Între timp a apărut numărul 2. Folosim prilejul pentru a saluta înflăcătoarea confrătare din Arad.

ION VELICAN

UN PRECURSOR BANĂȚEAN AL REALISMULUI ÎN PICTURĂ

La Muzeul Banatului, a fost deschisă în februarie expoziția retrospectivă organizată cu prilejul centenarului nașterii pictorului bănățean Ioan Zalcu. Născut la 1868, în satul Fizeș, din județul Caraș-Severin, ridicat din mijlocul unor sărăni bănățeni, Ioan Zalcu s-a afirmat ca un talent puternic. În tinerete pictorul și-a făcut ucenicia la Filip Natel, un cunoscut zugrav din *Bocea Română* și a început, asemeni lui Grigorescu, iconar și zugrav de biserică pe la 1885. Talentul său, original și robust, l-a îndemnat însă să caute o cale personală de afirmare. Ajutat de Coriolan Bredtzeanu, Zalcu obține o bursă a Fundației Gojdu și se înscrie la Academia de artă frumoasă de la Viena, pe care o absolvă la 20 de ani, în 1895.

În acest mediu, talentul pictorului se conturează mai precis, exprîmîndu-se mai ales dorul său de portretist. Muzeul Banatului posedă de altfel unele din cele mai bune portrete ale sale, care au figurat și în expoziția retrospectivă. În seria de portrete de bărbați și de femei, pictorul se dovedește atent nu numai la detaliul fizionomic, redat după canoane academice, ci și la psihologia modelului, pe care o surprinde cu o tehnică sigură și o sensibilitate coînsușă de asemenea, vigoarea realistă. Expoziția la care ne referim cuprins și numeroase studii ale sale, în care pictorul se dovedește preocupat de surprinderea amănunților, de perfecționarea desenului, tehnică pe care o include de altfel în tot ceea ce a pictat.

Un loc de seamă a ocupat în expoziție tabloul său de mari dimensiuni, Fierarul odihniindu-se. Datînd din perioada vîneză (1895), lucrarea constituită în arta picturală românească un prim omagiu adus muncitorului, un emoționant document artistic al epocii sale. „Niciodată pînă la Zalcu — scrie Ion Frunzetti în studiul său dedicat „Pictorilor bîndjenii din secolul al XIX-lea”, în arta românească n-a apărut figura muncitorului interpretată cu atîta vigoare, cu atîta dragoste de adevăr, cu atîta necontrafăcută sinceritate. Fără idealizare, fără infrumusețări de circumstanță, chipul acestui om din clasa productivă și exploatată este un document uman direct grăitor, a cărui singură prezență sugerează privitorului întreaga orînduire socială a momentului în care este executat tabloul, dar în același timp și pe cea a viitorului, pe care forța vitală a clasei neobosite și treze, pe care o reprezintă fierarul acesta, o anunță”.

Expoziția merită apreciere, fiind un omagiu adus creației acestui talentat precursor al realismului în pictura românească. Sugerăm Comitetului municipal Timișoara pentru cultură și artă să marcheze printr-o placă de marmură casa de pe strada C. Porumbescu nr. 9, ce a aparținut lui Ioan Zalcu, în care a trăit în ultimii săi ani de viață și unde a decedat în 1914. Ar fi un meritat omagiu adus artistului și perpetuării memoriei sale.

S. D.

EXPOZIȚIA DE PICTURA MODERNA AMERICANA

Curențele moderniste europene apărute la începutul secolului nostru ajunseseră deja la o ramificație vastă de școli și de tendințe cînd influența lor a început să pătrundă în America, tradițională și greu accesibilă ideilor îndrăznețe supra-realistice sau cubiste. Totuși, efectele artistice ale cubismului și-au făcut loc datorită unor efecte spațiale, tehnice, mai ușor accesibile, și o dată cu acestea au luat avînt o serie de curențe, care — imitînd sau nu pictura europeană —

adunau călile mai puțin bătute. Destul de curînd, pe la începutul anilor '30, pictura americană se impune și chiar egalează școlile tradiționale europene, realizînd însă o disjuncție evidentă de ele.

Expoziția de pictură modernă americană, deschisă în luna februarie în Timișoara, a realizat o succintă și semnificativă trecere în revistă a principalelor realizări, nume și tendințe care și-au făcut apariția în dinamica artă de peste ocean. Îndrăzneala subiectelor și a tehnicilor abordate — de la banalul cotidian al reclamei comerciale la temele majore ale războiului, de la beția de culori aruncată aleatoriu pe pînză, creion, guază, sau tehnicile moderne ale colajului, serigrafiei și lucrul cu materiale plastice — determină varietatea impresionantă pe care o acoperă lucrările celor 19 pictori expuși. Tablourile înclină ochiul prin efectele spațiale, de lumini și culoare și prin finețea plastică ce marchează „revenirea la imagine” într-o manieră superioară, justificînd oarecum dialectic necesitatea etapei anterioare de desființare a ei de către cubiști și dadaști. James Palko și Arshile Porky, pe de o parte, și Roy Lichtenstein, Lowell Nesbitt, Robert Rauschenberg, pe de altă parte, încadrează varietatea tendințelor artiștilor expuși. Este evident caracterul industrial al unor lucrări, de reclamă, impus de o societate materialistă și pragmatică. Contrastele de culori alb-negru de genul lucrărilor lui Franz Kline, cu o singură dimensiune — a imensității copieștoare, cum e „Zidul din Shenandoah” — însă locul unor jocuri rafinate de culori ca cele ale lui Morris Louis sau bețele cromatice a lui Mark Tobey, constînd din culori întinse după legi statistice de pinze. Multe lucrări poartă un mesaj social progresist, care denotă că arta nu se poate rupe de viață, ceea ce te conștientizează și forța unor manifeste („Blam” a lui Lichtenstein etc.).

Locuitorii orașului nostru sînt recunoscători organizatorilor că le-a dat ocazia să facă cunoștință cu aceste tablouri în mod nemijlocit, și nu au ocolit Timișoara ca în cazul altor expoziții sosite în țară în alți ani.

ION NEGRU

55

Redacția :

Timișoara

Piața V. Roșii nr. 3

Telefon 12026

●

Administrația

București

Șos. Kiselefi nr. 10

●

Manuscrisele și orice
correspondență scrise

citeț pe o singură parte

a hirtiei cu indicarea

adresei exacte a expedi-

torului, se trimit pe

adresa redacției

Manuscrisele

nepublicate nu se

restituie

●

Tiparul executat

sub comanda nr. 1610

la Intreprinderea

Poligrafică Banat,

Bd. Leontin Sălăjan nr. 7.

Timișoara —

R. S. România

42907

Lei 7.-