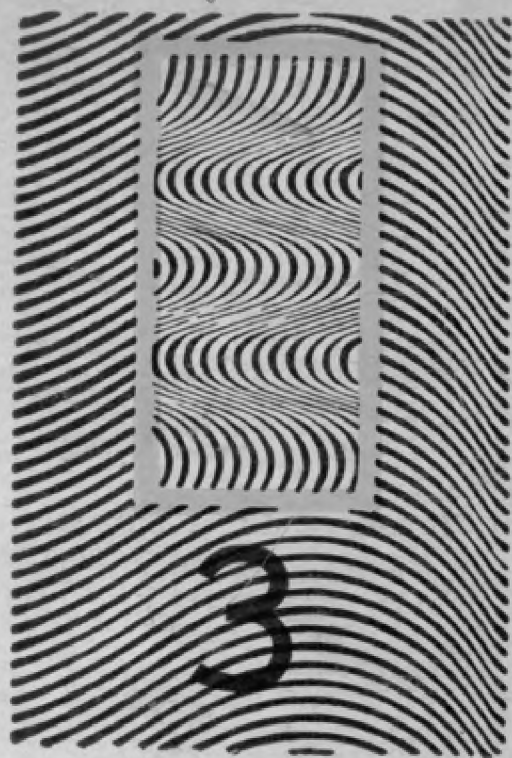


Revistă

A

UNIUNII SCRITORILOR

✓ 1942



ORIZONT

Redactor șef. : Al. Jebeleanu

Red. șef. adj. : Anghel Dumbrăveanu

P.H. 8082

P.M. 178



ORIZONT

REVISTA A UNIUNII SCRITORILOR DIN R. S. ROMANIA

CUPRINSUL

<i>IGNAT BOCIORT : Realismul și criteriile judecării de valoare</i>	3
<i>NICOLAE BALOTA : Experiența realului</i>	8
.	
<i>ILIE MADUȚA : Sărbătoarea focului, Criton</i>	10
<i>ION POTOPIN : Ori unde-i țara</i>	11
<i>MARCEL TURCU : Glasul pământului meu</i>	12
.	
<i>RADU CIOBANU : Cine umblă după mesteceni</i>	13
.	
<i>AI. JEBELEANU : Poate aprilie suflă culori</i>	19
<i>ANGHEL DUMBRĂVEANU : Acolo pe Cungrea</i>	20
<i>DAMIAN URECHE : De lângă mama</i>	21
<i>HANS MOKKA : În memoriam Constantin Brâncuși, în românește de Anghel Dumbrăveanu</i>	22
<i>LUCIAN BURERIU : Alb-negru</i>	23
<i>ANAVI ADAM : Timp de metafore, în românește de Anghel Dumbrăveanu</i>	25
<i>ALEXANDRU DEAL : Izgonire de vis</i>	25
.	
<i>ALEXANDRU RUJA : Realismul stărilor de conștiință</i>	26
<i>M. TURTOI : Libertate și necesitate în creația artistică</i>	29
.	
<i>HORIA GUIA : Voi rămâne la țarm</i>	32
<i>NESTOR GHERMAN : Cintec</i>	33

P 15398

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
TIMIȘ
P.N.465-D

LUCIAN ALEXIU : Ziua de mâine	34
EUGEN BERCA-DORCESCU : Olimpiada	34
ION VELICAN : Prietenii în cîmpie	35

OLGS NEAGU : Lied	41
DUMITRU VORINDAN : Pentru cei solitari	41
JIVA POPOVICI : Vînetă, Izvoarele surisului, în românește de Damian Ureche	42

OCTAVIAN POPA : Convorbire cu Ieronim	44
----------------------------------------------	----

Orientări

ANDREI A. LILJIN : Realitate și creativitate	48
MARCEL POP-CORNÎȘ : Lirica americană contemporană în căutarea unei noi poetici a realismului	54

Cronica literară

ALEXANDRA INDRIEȘ : G. Călinescu-Matei Călinescu-Adrian Marino. — Tudor VIANU : „Clasicism, baroc, romantism“	58
SIMION DIMA : Ion Arieșanu : „Vraja“	61
C. UNGUREANU : Traian Liviu Birăescu : Condiția romanului	63

Cronica traducerilor

IRINA GRIGORESCU : I. D. Salinger : „Nouă povestiri“	66
-------------------------------------------------------------	----

Puncte de vedere

ION MAXIM : Perspectivele sintezei realiste	68
NICOLAE ȚIRIOI : Despre realismul scriitorilor bănățeni	73

Istorie literară-documente

AUREL COSMA : Camil Petrescu în Lugoj	76
NICOLAE PETRICA : Amintiri despre un profesor bănățean	82

CĂRȚI-REVISTE : Emil Petrovici : „Studii de dialectologie și toponimie (V. Frățilă); Dan Grigorescu : „Shakespeare în cultura română modernă“ (C. Vintilescu); Romulus Vulpescu și alte poezii (Emil Manu); Mihail Steriade : „Poem“ (George Drumur); Ion Hurjui : „Ornicul trecerii“ (Haralambie Țugut); Ion George Șelton : „Amforă de sete“ (George Suru); Mircea Zdrenghea, Stela Zdrenghea : Probleme de analiză morfologică (D. Crașoveanu); Slavko Almajan : „Rus“ (P. Voinea); MINIATURI CRITICE : Prima statuie a lui Estimie Murgu (Petru Novac Dollingá); Pagini de eroism (Octavian Menea); Miniaturi (G.D.);

Realismul și criteriile judecății de valoare (I)

Ne propunem să examinăm, în cele ce urmează, problema criteriilor de apreciere a operei de artă realiste. Ca definiție de lucru, vom înțelege prin realism orientarea artistică în care sistemul *artist-public* are drept premiză izomorfismul dintre structura artei și structura realului. Evident, nu se poate trece cu vederea faptul că raportarea structurii artistice la structura realității nu este o simplă particularitate, alături de altele, a unei orientări în artă, ci reprezintă expresia unei concepții filozofice mai generale potrivit căreia activitatea umană spirituală are o latură modelatoare și, ca atare, constituie un vast cîmp de exerciții pe modele abstracte în vederea comportării optime a omului în confruntările sale pe planul practicii social-istorice. Avem a face așadar cu o consecință firească a unei perspective strategice asupra valorilor culturii, perspectivă în cadrul căreia se cere oricărei activități capacitatea de a contribui la îmbogățirea experienței mintale a omului, la dezvoltarea multilaterală a conștiinței sale, pregătind-o pentru a înțelege mai profund universul material, ca și pe cel istoric și psihologic, și pentru a putea adopta deciziile cele mai raționale. De aci tendința spontană a oricărei conștiințe omenești de a aprecia toate produsele artistice din perspectiva realismului, de a considera realismul ca o metodă eternă, immanentă artei, și de a privi orice alte concepții fie ca ipostazieri ale unor momente ale reflectării realiste a vieții, fie ca soluții principial eronate. Nu vom discuta aci pînă la ce punct o atare vedere se dovedește justificată. Ne interesează deocamdată faptul că simpla recunoaștere a valabilității orientării realiste în artă nu ne oferă număidecît și criteriile aprecierii obiective a valorii producțiilor literar-artistice concepute sub semnul realismului, criteriile pentru a selecta și, eventual, a ierarhiza operelor de artă, așa cum procedăm cu altele alte bunuri ce se oferă destintului lor.

CRITERII ÎN ARTĂ ?

Ideea unor *criterii* de apreciere în artă pare a conține un element paradoxal. Creația literar-artistică alcătuieste o formă de activitate umană; rezultatele oricărei activități omenești sînt raporturile la o finalitate organizată ierarhic și, ca atare, trebuie să se supună unor criterii menite să stabilească măsura în care rezultatele obținute se apropie de scop. Fără atari criterii, toate producțiile de același tip ale omului social i-ar apărea la același nivel de adecvare la finalitate, ceea ce ar duce fie la pietrificarea universului uman, fie la evoluția lui anarhică, pe baza accidentalului, cu excluderea oricărei legități de dezvoltare ascendentă. Omul ar înceta a mai fi un sistem autoreglator, condiția sa ar decădea sub nivelul celor mai elementare tropisme, pe care — ca tendințe de orientare și adecvare a organismelor inferioare sub impulsul unor excitații exterioare — știința modernă le privește ca manifestări teleologice. Fără *evaluare* nu este posibilă autoinstruirea, după cum nu este posibilă, în genere, optimizarea unui sistem. Finalitatea și evaluarea sînt corelative. O finalitate clară atrage după sine criterii bine conturate pentru aprecierea rezultatelor parțiale obținute în *procesul* apropierii de țeluri, iar incertitudinile la nivelul aprecierii îngreuiază și complică drumul spre scop. Pornind așadar de la teza — incontestabilă — că fiecare din sistemele ierarhic organizate ale universului uman îi cores-

punde o finalitate (sau un complex de finalități organizate de asemenea ierarhic), iar drumul spre această finalitate alcătuiește un sistem dinamic reglat cibernetic, prin corectarea permanentă a sistemului efortor în urma aprecierii rezultatelor parțiale obținute anterior, trebuie să admitem existența unor criterii de apreciere de diferite grade de generalitate și în artă, inclusiv a unui criteriu — cel puțin — de cea mai largă generalitate, aplicabil artei în general, adică tuturor operelor de artă, căci fiecărui exemplar individual îi sînt proprii caracteristicile generale ale clasei sale. De altfel estetica praxiologică, prin care înțelegem aici estetica eficientă (și care, tocmai de aceea, a cunoscut cea mai îndelungată tradiție și cea mai amplă răspîndire precum și critica de artă de totdeauna, au operat cu anumite criterii de apreciere, idee asupra căreia atrăgea atenția Tudor Vianu în *Estetica* sa. George Călinescu observa de asemenea că și la baza aprecierii intuitive stau anumite criterii, chiar dacă ele nu cunosc o explicitare.

Pe de altă parte însă — și în acest fapt constă paradoxul aparent de care aminteam — poate fi, principal, admisă existența unor criteriilor (adică principii, norme !) aplicabile diferitelor arte, diferitelor genuri și specii, forme și formule specifice unui autor, unui curent, unei epoci, unui popor ? Altfel spus, există elemente comune în aprecierea pe care o dau fenomenului artistic epocile, națiunile, clasele, indivizii și chiar același individ la diferite vârste, pe baza unui bagaj diferit de cunoștințe, din perspectiva unui alt orizont cultural, a unei alte experiențe de viață ? În ce formulă unică vom putea cuprinde o stampă japoneză, *Divina comedie* și *Coloana înfinită* ? N-ar însemna oare să condamnăm la uniformitate creația artistică dacă am aplica același criteriu de apreciere operelor a doi sau mai multor autori, cînd este știut că nici măcar unul și același autor nu se poate repeta în două opere ale sale ? Ar fi greu de înțeles astăzi un critic care să nu aperc necesitatea pecetei individualității creatoare în orice producție estetică demnă de acest nume. Teoria unicității operei de artă este îmbrățișată nu numai de adepții lui Rickert și Croce, ci apare și în tratatele alcătuite de pe poziții marxiste, ca o cucerire indiscutabilă a cercetării estetice, ca o teză menită să contribuie la dezvoltarea unei mari varietăți de stiluri și formule artistice, în opoziție cu orice alte concepții care ar limita libertatea de creație a artistului și ar impune șabloane literare, inevitabil caduce.

Nu rămîne decît să te întrebi ce valoare aplicativă recunoaștem cercetării estetice, teoriei artei, dacă fiecare operă este și trebuie să fie unică și inimitabilă ; teoria însemnează studii legităților, al generalului ! Pentru a ieși din acest impas logic, unii esteticieni încearcă să prezinte opera de artă ca un fapt care, desi, are, caracter de unicat", cuprînd și elemente „de un anumit grad de generalitate", fără să se precizeze sfera acestor elemente și funcția lor într-un obiect „strict individual".¹⁾

Înainte de a supune spre reflecție și discuție felul în care vedem noi rezolvarea paradoxului schițat mai sus, considerăm necesară o scurtă privire asupra răspunsurilor explicite sau implicite care se pot întîlni în cercetarea literară românească mai nouă consacrată criteriilor de apreciere în artă ; aceasta cu atît mai mult cu cît — așa cum de altfel era de așteptat — reflecția colectivă, de pe pozițiile materialismului dialectic și istoric, asupra fenomenului literar, nu putea să nu ducă la relevarea unor aspecte importante ale problemei pusă aici în discuție.

CITEVA PUNCTE DE REPER.

Trebuie să observăm mai întîi că problemei aprecierii literare nu i-a fost consacrată încă nici o lucrare cu caracter monografic.²⁾ Materialul de observații,

¹⁾ Asupra tezei privilegiate la caracterul de unicat al operei de artă ne propunem să revenim cu alt prilej.

²⁾ De altfel, după cunoștința noastră în cadrul științei literare marxist-leniniste nu există nici în alte țări lucrări monografice consacrate acestei probleme. Teoria criticii marxist-leniniste se bazează pe reflecțiile făcute în legătură cu fenomenul literar de către criticii și teoreticienii marxisti, premarxiști sau, uneori, chiar nemarxiști, adică prela toate observațiile care, judecate din perspectiva artei angajate, relevă aspecte reale ale unor structuri funcționale. Cercetătorii literari din țara noastră au căutat să valorifice multilateral și să aplice în mod creator ideile cuprinse în referirile lui Marx, Engels sau Lenin privitoare la valorile literare-artistice ale trecutului, la aprecierea fenomenului cultural-artistice în general. A fost amplu analizată moștenirea teoretică a criticii și esteticii românești din secolul al XIX-lea și al XX-lea

sugestii și reflecții este totuși bogat și elocvent deoarece criteriile de apreciere a opereii de artă — problemă centrală a teoriei criticii — constituie punctul de pornire al oricărui demers critic, fie că e vorba de a aprecia operele literare scrise cu vremuri în urmă, fie că e vorba de creații ale epocii noastre. Ideea unor criterii de apreciere a fost inevitabil prezentă în numeroasele discuții purtate cu privire la sarcinile criticii literare, la raportul dintre tradiție și inovație în artă, dintre elementul național și general-uman, în discuțiile despre actualitatea literaturii, despre spiritul modern, despre măiestria artistică etc., precum și în amplele dezbateri pe marginea unor scrieri apărute în perioada de după Eliberare. Asemenea confruntări vizează totdeauna *calitatea* producțiilor artistice și nu sînt posibile decît între parteneri care admit în prealabil existența unui sistem coerent și rațional de criterii în concordanță cu funcția și finalitatea artei în viața socială. Participanții la o atare dezbateră teoretică în epoca noastră încearcă să-și demonstreze rațional valabilitatea vederilor; ei presupun pe de o parte o structură subiectivă similară la preopinient și o structură obiectivă analizabilă a obiectului în dezbateră, ceea ce face posibilă în principiu stabilirea valorii acestui obiect pe baza unor criterii reale, chiar dacă nu, totdeauna, suficient de clare. S-ar părea că prima sarcină a partenerilor care se confruntă într-o dezbateră de ordin estetic ar fi stabilirea criteriilor de apreciere ce urmează să fie aplicate. Pentru doi adepți ai aceluiași curent literar, ai aceleiași metode artistice etc., apare însă evident faptul că operează cu aceleași criterii sau cu criterii foarte apropiate, astfel încît ei nu simt nevoia să definească riguros conceptele, să fixeze finalitățile fenomenului și să stabilească criteriile aprecierii lui. Acest mod de a discuta în știință este atacabil. A existat și mai există încă în cercetarea estetică o anumită neîncredere în valabilitatea, în aplicabilitatea pe care ar putea s-o aibă în sferele artei metodele științelor exacte. Prejudecățile de acest fel constituie unul din cele mai frecvente obstacole gno-seologice în fața cercetării științifice a fenomenului artistic. Nu este vorba, firește, de a trasuna în mod artificial în estetică procedee specifice altor forme de activitate umană, ci de aplicarea unor *principii* de cercetare care s-au dovedit valabile, deschizătoare de largi perspective, în multe alte domenii. Unul din principiile cele mai generale ale euristicii este *descompunerea în constituenți* a fenomenului și cercetarea particularizată a fiecăruia din subsistemele ce alcătuiesc întregul. Or, cea mai răspîndită dintre erorile de metodă ale cercetării estetice tradiționale este tocmai abordarea „în general” a faptelor, mai bine zis limitarea la acest mod de abordare — reminiscență a unei viziuni filozofice speculative. Erorile metodologice duc spre concluzii agnostice, de aceea nu trebuie să ne surprindă numeroasele incertitudini care există în estetică: nu știm încă în mod cert care sînt (și cite sînt!) funcțiile sociale ale artei, nu știm dacă arta progresaază sau nu, iar, în cazul unui răspuns afirmativ, spre care ne conduce concepția noastră despre lume și viață, care sînt criteriile progresului în artă — problemă derivată din aceea a criteriilor aprecierii literar-artistice, nu știm dacă teoria artei are un caracter descriptiv sau normativ, nu știm dacă *critica* este știință sau artă, nu știm care ar fi structura ideală a unui tratat de istoria literaturii, de istoria artelor, în care să ni se prezinte nu micromonografiile pe autori și opere, ci *procesul* de dezvoltare a priceperii omului de a-și asimila estetic, în forme tot mai înalte, universul specific. Desigur, asupra unor probleme ca cele amintite aici s-au formulat în istoria esteticii multe observații pătrunzătoare, dar trebuie să recunoaștem deschis că nu dispunem încă în estetică de o metodă de cercetare suficient de bine fundamentată teoretic, astfel încît să putem distinge cu mai multă ușurință, dacă nu cu aceeași ușurință ca și în alte domenii, adevărul de eroare, soluția superior funcțională de soluția banală sau disfuncțională, progresul de împotură.

(Măiorescu, Gherea, Ibraileanu, Ov. Densusianu, F. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, T. Vianu, M. Ralea, G. Călinescu). Opera lui Tudor Vianu va trebui însă valorificată într-o măsură mult mai mare, din perspectiva problematicei axiologice. Ne referim la lucrări ca *Problema valorificării în poezia lui Schiller*, Buc., 1924, *Estetica*, (București ed. 1. 1936, ed. a II-a revizuită, 1939), *Introducere în teoria valorilor*, Buc. 1942. Vor trebui de asemenea cercetate cu grijă lucrările *Artă și valoare*, Buc., 1939, de Lucian Blaga, *Filozofia valorii*, Buc. 1945, de Petre Andrei, precum și alte numeroase contribuții teoretice în problema valorificării artistice datorate lui Mihail Dragomirescu, D. Caracostea, Paul Zarifopol, Perpessicius, Al. Dima, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu etc. Deosebit de util a fost de asemenea dialogul cu tîoreticienii literari din altele țări socialiste.

Există în critica literară românească un consens cu privire la faptul că criticul trebuie să exprime un punct de vedere clar referitor la opera analizată, s-o accepte sau s-o nege, parțial sau total. Actul critic trebuie să se încheie deci printr-o *judecată de valoare*.³⁾

Pentru o critică angajată într-un efort constructiv, judecata de valoare este un act de înaltă răspundere; ea necesită o elaborare atentă, în care își spun cuvîntul structura reală a operei și structura sistemului estimant, ceea ce însemnează că judecata de valoare este expresia unui anumit raport între obiect și subiect. Sintem îndreptățiți să afirmăm că structura unei opere rămîne aceeași și, ca atare, și semnificația ei semantică, în timp ce structura subiectului apreciator evoluează și ca atare, el intră mereu în alte raporturi cu operele de artă ale trecutului, ceea ce face ca semnificațiile pragmatice ale acestora să evolueze. În măsura în care structura spirituală a apreciatorilor din aceeași epocă poate fi și ea diversă, semnificațiile pragmatice ale operelor de artă se deosebesc și pe planul sincroniei. Mai putem vorbi, în aceste condiții, de existența unor criterii de apreciere, acceptabile sau obligatorii pentru oricine, așa cum sînt adevărurile științei? În fața acestei întrebări au capitulat acei esteticieni care în variabilitate n-au sesizat persistența generalului, au privit evoluția istorică doar din perspectiva mutațiilor, au pierdut din vedere continuitatea, au absolutizat momentul de discontinuitate în istoria fenomenelor.

Există în literaturile naționale sau în literatura universală numeroase exemple de scriitori și opere care s-au bucurat de o recunoaștere tîrzie ori au cunoscut o apreciere fluctuantă, ca și autori fără deplină conștiință a valorii reale ale unora din scrierile lor.⁴⁾ Vianu arată că atari fenomene nu justifică relativismul axiologic, deoarece *variabilitatea* nu poate fi absolutizată.⁵⁾ Pentru a avea în față toate datele raționamentului trebuie să mai observăm că oscilația aprecierii nu apare în toate cazurile, unele scrieri fiind de la început condamnate uitării, în timp ce altele intră definitiv în patrimoniul culturii viabile a omenirii, ceea ce arată că sistemul apreciator operează totuși și cu criterii comune, mai mult sau mai puțin generale nu numai pe planul sincroniei, ci și pe acela al diacroniei. Mai trebuie observat faptul că gradul de viabilitate al diferitelor opere de artă nu este același și că nici o operă nu se bucură de o apreciere constantă de-a lungul istoriei, ci, cum observă Paul Zarifopol, timpul macină într-o măsură mai mare sau mai mică orice producție a artei după cum macină orice creație umană. Oscilația aprecierii în jurul verticalei este relativă, constituie un caz particular al fenomenului de acomodare între constituenții sistemului *artist-operă-public* în timp ce pierderile pe planul semnificațiilor pragmatice au caracter de lege.

Sentimentul că există în diferitele tipuri de artă un sistem de o funcționalitate ideală — capodoperele genului — și că acest sistem cuprinde cîteva invariante (evident, nu invariabile!) legate de *esența* fenomenului, i-a stăpînit chiar pe cei mai antidogmatici dintre criticii literari. George Călinescu, avertizînd asupra faptului că „spiritul uman poate numai determina *a posteriori* atribuțiile operelor care au împietrit în conștiința umanității, dar nu poate fixa nici-decum dinainte condițiile frumosului”,⁶⁾ recomandă criticilor să recurgă la *conceptul de capodoperă* ori de cîte ori au îndoieli cu privire la valoarea reală a unei scrieri. Putem ajunge la o comunitate simpatetică cu o scriere, arată el, dar „putem încă să ne înșelăm asupra treptei pe care o ocupă în ierarhia valorilor. Atunci intervine o metodă foarte veche și foarte solidă: compararea cu capodoperele universale”⁷⁾. Ideea apare, indiscutabil, periculoasă, pentru cine

³⁾ „Numim *judecată de valoare* aceea în care valoarea este predicatul judecării. Exemple: acest tablou este frumos; lupta lui M. Scaevola este vitejească; caracterul lui Schiller este nobil” (T. Vianu, *Introducere în teoria valorilor* (vezi 2), p. 28). Cf. și T. Vianu, *Estetica*, ed. a II-a, p. 429 și urm.

⁴⁾ Un caz clasic acest gen este *Don Quijote*. Lope de Vega respinge în termeni violenți acest roman, declară pe Cervantes un scriitor prost, care nu poate fi admirat de oameni în toate mințile. Mult timp această *capodoperă a literaturii universale* a trecut drept o simplă parodie, iar autorul a fost uitat chiar și în Spania. Cervantes însuși nu consideră *Don Quijote* cea mai valoroasă scriere a sa.

⁵⁾ Cf. T. Vianu, *Introducere la teoria valorilor*, p. 35.

⁶⁾ G. Călinescu, *Ulysse*, cu un cuvînt introductiv de Geo Șerban, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 458.

⁷⁾ G. Călinescu, *Principii de estetică*, Ed. fundațiilor, Buc. 1909, p. 14.

nu-i înțelege spiritul. Călinescu combate constant concepția vechilor arte poetice, care pretindeau caracterul unor discipline normative; el relevă însă faptul că activitatea de creație în artă nu se desfășoară în afara unor legități, că structura marilor creații prezintă elemente comune și că aceste elemente, care se dovedesc de o mare funcționalitate, nu pot rămâne în afara sferelor de reflecție ale scriitorilor și criticilor angajați pe drumul unei arte majore. Citindu-i pe marii clasici, arată Călinescu, criticul „ajunge să stabilească unele norme ale capodoperei care, firește, nu sînt exemplare, fiindcă nimeni, urmîndu-le, nu va ajunge genial, dar sînt instructive cu privire la structura capodoperei”⁸⁾. El vede posibilă astfel „un soi de Retică în care preceptele sînt de fapt observațiuni istorice și statistice și au această notă specială că nu trebuie urmate, ci numai meditate”⁹⁾. Ideea este de o importanță excepțională și ar putea figura drept motto la un tratat care ar introduce teoria jocurilor în cercetarea literară. Există deci, și în activitatea literar-artistică, așa ca și în orice domeniu de activitate umană, un model ideal, abstract desigur, al comportării optime a omului, respectiv cîteva elemente de esență ale structurii obiective a unui produs artistic superior funcțional. Acest model nu cuprinde toate valorile pe care le realizează artistul prin creația sa, dar se constituie din invariantele în jurul cărora se polarizează aceste valori. Invariantele interesează atît perspectiva genetică cît și pe cea structurală asupra operei de artă. Recunoașterea lor principală însemnează totodată recunoașterea generalului, a unor factori de continuitate în structura artei, recunoașterea suportului obiectiv al aprecierii estetice etc. Rămîne doar să se stabilească mai de aproape natura și funcțiile acestor invariante, precum și condițiile funcționalității lor optime. Nu credem a exagera prea mult afirmînd că, în sinele lor, și exponenții criticii impresioniste, în măsura în care au fost suficient de raționali, au avut nostalgia unei atari perspective în abordarea fenomenului artistic. În una din recunoașterile sale tîrzii, E. Lovinescu regreta „lipsa unor criterii precise, care să îngăduie criticii de a se obiectiva, de a se apropia cît mai mult de știință (...). Făcînd dintr-însa a „zecea muză”, legitimasem toate variațiile de tonuri și toate fanteziile de impresii, cărora nu le împuneam decît frîna probității intelectuale. Sînd în subiect, și nu în obiect, această frînă s-a dovedit însă, curînd, arbitrară. De aici dorința de a abate critica din nisipurile mișcătoare ale personalismului spre drumurile dominate de oarecari criterii impersonale (...). Punct de vedere la care am rămas și acum”¹⁰⁾.

Nu numai să estetica și critica literară românească modernă admit existența, în principiu, a unor criterii obiective în aprecierea operelor de artă,¹¹⁾ ci s-au făcut numeroase și, desigur, utile încercări de a le preciza. Se știe însă că această intenție, firească și logică în esență, a dus la acele „cerințe ale adevăratei literaturi” la precepte care, pe bună dreptate, au fost combătute ca manifestări ale unui dogmatism pernicios. A apărut astfel un nou paradox: pe de o parte întreaga critică literară respinge ideea unor atari „cerințe” abstracte, pe de altă o critică angajată în acțiunea de promovare a unei anumite arte și literaturi, nu poate să nu ceară artei nimic, să se mulțumească a descrie sau comenta ceea ce apare.

Dacă o critică literară are un program de acțiune, atunci are și „cerințe”, care privesc atît orientarea activității literare, cît și calitatea ei. Renunțînd la program, critica încetează a mai fi expresia unui sistem reglator, ceea ce înseamnă că sistemul efector evoluează anarhic.

⁸⁾ *Ibidem*.

⁹⁾ G. Călinescu, *Principii*... p. 20—21.

¹⁰⁾ Cf. Ileana Vrănceanu, *Lovinescu, critic literar*, Ed. pentru literatură, Buc. 1965, p. 78—79.

¹¹⁾ Așa de pildă, în *Criteriile de valoare* (Scînteia, 12 iulie 1965), Ion Pascadi analizează câteva din piedicile pe care le au de învins criticii pentru a se ridica la exigențele unei adevărate judecări de valoare: analizînd *Literatura română de azi* de D. Micu și N. Manolescu, Victor Felea reproșează autorilor că „le-a lipsit de la început un criteriu ferm de apreciere a valorilor” (Steaua nr. 4, 1966, p. 94); în *Aprecierea operei de artă și critica marxistă*, Paul Cornea discută „cîteva probleme privind criteriile marxiste de apreciere a operei de artă și aplicarea lor în critica literară” (Lupta de clasă nr. 8, 1960); Titluri cum sînt: *Criterii în judecarea de valoare. Ceva despre criteriile judecării de valoare* etc., au fost frecvente în critica noastră de după 1944.

Experiența realului

Observație elementară pentru început: dacă vocația lirică pare să aibă, îndeobște, o ecloziune timpurie, în schimb, cea a naratorului se maturizează mult mai încet, mai greu. Cunoaștem, în istoria poeziei, surprinzătoare cazuri de precocitate ba chiar s-ar putea spune că vocea poetului tânăr are aproape întotdeauna o prospețime, e purtătoare a unor valori pe care în parte le va pierde pe măsură ce înaintează în vîrstă, cu toată măiestria pe care poetul o poate dobîndi cu timpul. Desigur, nu există nici o lege în acest domeniu. Dar cert e faptul că Eminescu la douăzeci de ani cînd trimite Epigonii la Convorbiri literare, ori Rimbaud la șaptesprezece scriind Corabia beată, ori Hölderlin la douăzeci cînd compune Imn către Geniul Eladei sînt poeți impliniți. Or, la o asemenea vîrstă niciun prozator, oricît ar fi el de precoce, chiar un Thomas Mann care publică la 26 de ani Casa Buddenbrook sau Dostoievski sau Dickens, sau Cehov — nici un romancier nu se poate mîndri cu o asemenea performanță. De ce? Înainte de toate (și ne mulțumim de astă dată cu această explicație) pentru că prozatorul, mai mult decît poetul, are nevoie de o cît mai vastă experiență de viață, pentru a putea crea o operă valabilă. Să mai amintim eșecurile din tinerețe ale unor mari prozatori, lucrările ratate, rătăcirile pe căi minore, sterile? Se știe cît de fecund a fost tînrul Balzac cît de numeroase (și ilizibile) sînt romanele de aventură pe care le-a scris pînă la Les Chouans, primul roman avînd oarecare consistență. Prozatorul, așadar, se găsește pe sine mult mai tîrziu decît poetul. Această descoperire de sine trebuie să treacă la el (mai mult decît în cazul liricului sau descoperirea celor în afară de sine. Căci arta sa e, mai presus de toate, obiectivă și temeiul acestei obiectivări e raportarea naratorului la real.

În Corespondența lui Flaubert întîlnim asemenea pasaje: „Încerc niște senzații de-a dreptul voluptoase, numai privind...”; „Nu sînt adevărate decît raporturile și adică felul în care percepem obiectele... Realismul flaubertian își are sorgintea în acest raport al său, esențial, cu lumea obiectelor. Deosebit de lucid, el își dă seama că gestul inițial al scriitorului este acela al ochiului care se îndreaptă asupra obiectului, că percepția nu este pentru el doar banala trăire general-umană, ci o experiență privilegiată. De altfel, el însuși se considera pe sine un privilegiat în această privință. Senzațiile voluptoase pe care mărturisește că le încearcă nu indică întrînsul un jouisseur, un epicureu. Căci nu voluptatea

o caută el atunci când explorează ruinele Cartaginei, ori urmărește scena, „comișiiilor agricole”. Realul îl fascinează. Sub chipul eroului său din Tentation de Saint Antoine, sub pretextul relatării meditațiilor acestuia, el își exprimă nu o dată propria sa experiență: „Privind într-una cîte o piatră, un animal, un tablou, am simțit cum intru în el. Comunicările interumane nu sînt mai intense”. Început al unui raport simpatetic, comunicarea despre care vorbește Flaubert e un început de participare. Fără îndoială obiectivitatea nu poate fi atinsă, doar printr-o asemenea participare. Observatorul, spiritul cunoscător trebuie să se și detașeze de obiectul observat, de cele ce vrea să cunoască, să le constituie pe acestea în autonomia lor. Dar tocmai spre această autonomizare a obiectului se va îndrepta efortul naratorului. În cuvinte, el va încerca să surprindă realul pe cît se poate independent de percepția sa. Cum arată Georges Poulet într-un studiu închinat lui Flaubert: „Acesta nu atinge plenitudinea conștiinței de sine decît în momentul în care iese din sine pentru a se identifica, prin cel mai simplu dar și cel mai intens dintre actele vieții psihice, percepția, cu obiectul oricare ar fi el, al acestei percepții” (Etudes sur le temps humain, p.309).

Desigur, nu numai percepția este cea care ne permite raportul nostru esențial cu lumea obiectelor. Ea nu e singura noastră punte spre realitate. Dar ea constituie forma elementară comună a acestor raporturi. Revenind la cele afirmate mai sus, prozatorul are nevoie de un mai lung proces de participare la realitate, de obiectivare, de asimilare a realului. „Realismul” său este înainte de toate o disciplină a detașării de sine, a participării la ceea ce îi e dat dinafară.

Aceasta nu înseamnă însă o înstrăinare de sine. Dimpotrivă, marii realiști au dispus, de cele mai multe ori, într-un grad înalt, de o „facultate” (cu să folosim un termen desuet) a empatiei. Cînd Pavel Dan, își alege satul din cîmpia Ardealului drept centru al explorărilor sale, el se identifică cu o realitate social-morală inens trăită. El va putea spune astfel, într-un ceas tîrziu al vieții sale, despre cartea pe care o scrisese cu febrilă migală și pe care nu o va vedea lipărită: „... cred că de la Balade și idile n-a mai apărut în Ardeal o carte mai ruptă din pămîntul ăsta”. Opera proprie îi apare ruptă din realitatea care a generat-o, din care el însuși face parte, cu care s-a identificat.

Sărbătoarea focului

*Muri făurari — poporul din veac
ivi podoabe și porți albustre,
azi iureșul vulturului, zveltețea fabricii
și ora de aur sînt ale noastre.*

*Din vechi suferinți fermecuta mărgea
o șarpelui se plămădește scinteetoare,
azi steaguri sacre ard în ocheane,
conștiința-i liberă, biruitoare.*

*Focuri și locuri pe văi, pe munți
de limpezi, tinerești entuziasme :
șura cu sate, orașe și innuri
se mută-n lărimul de busme.*

Criton

După o idee din Platon

*Nevinovat dacă vreodată Patria
te-a pedepsit fără să-ți iele seama,
legile ei să-ți fie pururi sîinte
și mai presus să-ți fie decît mama.*

*Dacă pe-naltul soclu al luminii
cîndva-ți rosti severă judecata,
să-ți fie iarăși Patria slăvită
și mult mai scumpă-ți fie decît tata.*

*Și dacă te lovește cu minie
și te alungă-n plesne de furtună,
să-ți fie viitor arzînd de steme
cu vatra ei temută și străbună.*

*Așa în jocul umbrelor și-al sorții
să n-o trădezi ci crez de foc să-ți fie
și Patria atunci înmiresmată
te-o-nveșmînta în dragostea ei vie.*

Ori unde-i țara

*Ori unde-i țara, sufletul adie
ca briza mării răcorind câmpia
cu ochii mari de lată-ndrăgostită.*

*Fîntinile au sufletul pe buze
și cine bea aude numai cîntec !*

*Sînt, poate, morții ce-și aduc aminte
că n-au avut răgaz pentru iubire
cu brațele pe puloș, galopînd
cînd osia vilornîței purta
prin țară numai iernile geroase
în marile furtune ale gerului
care trozneau de stele înghețate.*

*Ori unde-i țară, pe riuri, în pădure
și sus, pe munți, auz cum se ridică
pămîntul în genunchi, să-i vadă zilei
de azi, lumina tinărită. Se umple
atunci pămîntul, cu o minăslire
de glasuri, cu de luminări aprinse
Vorbesc din strane, călătorii cu țara
și toate-n jurul lor se fac icoane
cu ochi albaștri.
Da, ori unde-i țara
ca briza mării sufletul adie
fîntinile au sufletul pe buze
și cine bea aude numai cîntec.*

Glusul pămîntului meu

*De la un timp, fîntinile zic : țară !
Noaptea ele spun cuvîntul : tată.
Cîmpiile se fac sinceritate ;
Recoltele tot seamănă a om . . .*

*Pasăreau-ți pricepe sentimentul
Munții-s turlele acestui secol
Și piscurile duc proaspăt mai departe
Ecoul prelung al chipului din preajmă*

*În seve se simte aprig nervul ;
Arterele zvîcnesc de idealuri
Se urcă minereurile la tîmplă
Și-n mină ai mai tot avutul țării.*

*Ceasul se rotește după frunte
Ești pe orbita acestei generații
După ce bei din cerul tău albastru
Mîncarea ferestrelor e hrană bună*

*Ne cresc de-a dreptul în orbită laptele
Cu toți sîntem brîncușii colonadei
Ce vine din adîncuri și flutură în spații
Ce de la duci ne vine și urcă-n Comunism . . .*

Cine umblă după mesteceni¹⁾

Oaspeții începură să sosească înspre șapte seara. Coriolan cu Dora făceau onorurile casei, iar băieții ajutau doamnelor să-și scoată mantourile de blană. După aceea treceau pe rind în salonul verde, unde, așezați în grupuri, se risipeau în convorbiri ce pluteau cu grație deasupra lucrurilor. Cu toții se străduiau să reamintească mereu, într-un fel sau altul, că Tiberiu era sărbătoritul acelei seri, că de fapt pentru el veniseră, și-l numeau — cu suficiența stupidă pe care o are burghezul în fața artelor liberale — ba „artistul nostru”, ba „tinere Leonardo”, ba alt asemenea apelativ cretin care îi zgâria Roxanei creierul când vedea cum îl irită pe Tiberiu. Încă nu sosiseră toți musafirii și el era întors pe dos. De asta își dădea seama numai ea cu Dora și, probabil Tavi. În astfel de situații el adopta, poate fără să-și dea seama, mijloacele lui de apărare; devenea taciturn, monosilabic, afișând un zimbet abia schițat și atât de îndepărtat încât părea că-i înghețase pe buze. Erau simptomele sigure ale unui clocot interior pe care reușea cu greu să nu-l exteriorizeze. Osinella, fiica generalului Pantea, cu membre prelungi și subțiri, cu pielea nefiresc de albă și cu părul lung, mătăsoș și foarte blond atârându-i pe umeri și pe spate, semănând cu o plantă clorotică întinsă nefiresc în efortul ei spre lumină, se ținea mereu în preajma lui Tiberiu, unduind ca o algă legănată de valuri lente, alintindu-se cu voce afectată și plingăcioasă: „Hai povestește-ne ceva despre Pariis. Tu știi să povestești atât de frumoos. Haaai, te rooog...” Dacă Tiberiu se așeza alături de ea pe canapeaua joasă, se vira în el, privindu-l lacomă și rugătoare de jos în sus: „Spune, ai fost și la Moulin Rouge? Ai fost de multe ori?” Și, pentru că în mintea ei Moulin Rouge însemna o chintesență a obscenității, ochii cu iriși de un albastru spălăcit începeau să-i ardă cu neașteptate intensități lubrice. Roxana dudua, se învățase de mult să fie cu ochii pe ea în asemenea ocazii, avea un chef terebil s-o cheme alături, s-o apuce de lafele acelea galbene și s-o dea puțin cu capul de pereți, dar se mulțumea și cu satisfacția de a constata indiferența masivă și strivitoare a lui Tibi. Sedea cu mâinile împreunate între genunchii îndepărtați, aplecat puțin înainte, cu ochii pe jumătate închși, gîndindu-se vădit la ale lui, răspunzînd mecanic și morocănos. Toată foiala Osinellei semăna grozav cu plimbarea unei muște pe spatele unui bou și asta o amuza copios pe Roxana, tem-

¹⁾ Fragment din romanul „Treptele Diottimel”.

perindu-i furia. „Se muscărește degeaba”, comentă ea în gând, reactualizînd o expresie curentă de la Săliștioara, pe care credea că o uitase, dar căreia abia acum îi descoperea suculența și culoarea.

Se servi Martini ca un soare lichid, măsline și tartine mici, rotunde, cit o singură îmbucătură, cu icre de Manciuria, cu bobul de mărimea piperului, portocaliu, care pocnea plăcut cînd era strivit cu limba. Pe la opt sosise toată lumea. Bătrînul Titus își făcu apariția cu obișnuitul ritual. Strînse mîini, bătu copii pe obraji, făcu complimente cucoanelor. Cîteva minute șezu în fotoliul din mijlocul salonului vast, ca un monarh înconjurat de întreaga curte. În ultimii ani îmbătrînise brusc. Sub pielea întinsă, care primise un aspect pergamentos, oaselor miinilor și ale feței deveniseră proeminente. Cînd era emoționat nu-și putea stăpîni un ușor tremur al capului. Începuse să-l cam lase memoria și i se întimpla tot mai des să se repete. Sub candelabruul enorm cu ciucuri de cristal care irizau lumina, chelia îi lucea stîns, cu reflexe gălbui. Deodată bătu din palme privind circular pînă îl descoperi pe Tiberiu :

— Tiberius iubite, gîndesc că e momentul să le arăți oaspeților noștri tabloul pe care ți l-au premiat.

Roxana își strînse pumnii și simți unghiile înțepîndu-i carnea. Tibi se ridică de lingă Osinella, străbătu salonul cu umerii lui lați și se opri tăcut în fața ușii care ducea în acel salon al bărbaților — *Herrenzimmer*, cu mobilă capitonată cu piele de culoarea castanei. Avea un cap frumos, căruia bărbia patrată și șuvița care îi aluneca pe frunte îi dădeau un aer încăpățînat. Se lăsase o tăcere plină de o binevoitoare așteptare și el privi pe toți fără o vorbă, ca și cum ar fi vrut să se încredințeze că meritau să se ocupe de ei. Expresia îi rămase la fel de sceptică, dar cu un gest decis, deschise larg amîndouă canaturile. Tabloul era așezat chiar pe peretele opus ușii, luminat de jos în sus și lateral de două lămpi de birou care completeau lumina candelabruului de bronz din tavan. Cu bătrînul Titus în frunte, trecură cu toții dîncolo. Izbucniră primele exclamații, pregătite de mult la îndemină. Roxana rămase ultima, era înaltă, aproape la fel de înaltă ca și el, ochii lor se întîlniră complici peste capetele celorlalți și ei i se păru a desluși într-ai lui o unduire de ironie. Îi răspunse printr-un surîs și avu sentimentul foarte tonic al solidarității și izolării lor față de grupul agresiv al celor de față. De la prima privire își dădu seama că tabloul pierdea mult în lumina aceea artificială, dar asta n-avea nici o însemnătate, tot nu-l înțelegeau. Obținuse Premiul Tinereții acordat de municipalitatea Parisului, dar pe ea tabloul o fascina prin el însuși, nu prin reputația lui, deoarece era acolo o parte din Tiberiu pe care și-o simțea străină, îi scăpa și nu-și putea da seama de ce. Nu era decît un peisaj cu mesteceni, foarte simplu, foarte aerat, în care totul era lumina aceea tremurătoare, diafană dinspre sfîrșitul verii, cînd simți că vara s-a dus iremediabil, dar nici toamnă deplină încă nu e. Sub albastrul ceruleum a cărui adîncime îi dădea o senzație de amețitoare eliberare, ca și cînd ai fi prins aripă, mestecenii supli vibrau ca

niște coloane de aer fluturându-și frunzișul rar, verde gălbui, și iarba din care se înălțau, sălbatică și răvășită, părea o chemare ca un țipăt al unor brațe întinse și dornice. Și, printre toate, duhul acela al lui, care ei îi scăpa. „E ca și când aș fi geloasă — avu ea o revelație. Să fii geloasă pe un tablou, pe un peisaj, ce prostie și totuși acesta e cuvântul...” Li amintea de Runc, dar nu era peisajul din Runc, acolo erau munții, aici orizontul n-avea margini, era o plâsmuire numai a lui, și atunci de ce se simțea o intrusă privind-l, cu toată atracția irezistibilă pe care o exercita asupra ei?

— Vai, dar ce frumos e!

— O minune!

— Admirabil! Parcă e adevărat!

— Și la cit îi l-au evaluat, Tiberiu dragă? Măcar rentează?

— Colosal! Bravo, Tibi!

— Ei, așa da, mai înțelegi ceva, că din ăștia, cum le zice... cubiștii ăștia nu-i chip să pricepi ceva!

— Am și asemenea pinze, zimbî el strîmb. Dacă dorii...

N-avea. Era prea echilibrat, prea cuminte. Mîntise din oroarea de a se vedea tras de ei la nivelul și mentalitatea lor.

— O, nu, dacă ai și din alea, ține-le pentru tine, hă-hă-hă. nu-i așa domnilor?

Li răspunse un hohot unanim.

— Nu-i nici un om în pinza asta — remarcă Osinella — și parcă umblă cineva printre copaci...

Din nou risete condescendente și tihnite. Era o seară agreabilă, toți împărtășeau această părere.

„Nici nu-i așa de timpită aschimodia asta — medită Roxana — într-adevăr parcă umblă cineva printre mesteceni și eu nu știu cine umblă și de aici gelozia asta, dar cum naiba de a simțit ea așa ceva?”

— Ei, ai făcut o treabă bună, decise generalul Pantea scirțindu-și centura. Incepuse să-și piardă răbdarea, nu știa ce ar mai fi de văzul și deschise brațele jovial: Așa un succes merită stropit!

—Așa. așa — aprobă Titus — poftiți în sufragerie, ciocnim un pahărel la masă, poftiți, poftiți. Și pe urmă, în treacăt, bătîndu-l pe spatele masiv: Bravo, Tiberius iubite, sint mulțămît!

Ca și cum alita ar fi așteptat, întoarseră cu toții deodată spațele tabloului. Prin ușile deschise se vedea masa întinsă, scapărînd din tacimuri și cristale. Domnii oferiră brațul doampelor. Tiberiu stîns cele două lămpi de birou. Pinza, solitară în lumina mai voalată, își amplifică dintr-o dată taina. Roxana rămăsese ultima.

— Cine umblă printre mesteceni, Tibi?

Părea obosit și trist. Rise domol, cuprînzîndu-i umerii:

— Prostii. Bine c-a trecut și asta. Hai măcar să mîncăm și noi.

Era fericită, solidaritatea lor era deplină și cînd Osinella se întoarse din sufragerie venîndu-le în întîmpinare o privi cu îngăduință.

— Te căutam, Tibi, unde ai rămas? Vreau să stau lângă tine la masă, n-am stat niciodată lângă un artist. Ți-l răpesc, Roxana, tu îl vezi toată ziua...

La masă nimeni nu mai vorbește despre tablou, fusese un moment al serii, acum nu mai era decît un capitol închis. Roxana stătea între arhitectul Maximilian care la prima vedere părea că se îngrășase, dar nu era gras, ci se buhăise și începuse să facă gușă și între chestorul Caius Marcu, mîncău notoriu, aflat acum în elementul lui, emițînd cu prilejul fiecărui nou fel superlative însoțite de o exclamație asemănătoare unui grohăit de satisfacție. Tiberiu, în fața lor, așezat între Osinella și Matilda, fata consilierului Crăiniceanu. Pe Matilda nu era geloasă căci se logodise de curînd cu Licu, fiul doctorului Avram Damian, aflat și el aici, în celălalt cap al mesei, lângă o doamnă zbircită și violent platinată, cu un colier enorm de perle, pe care Roxana nu-și mai amintea cum o cheamă, știa doar că era văduvă și avea o mică fabrică de nasturi. Tiberiu părea el însuși că uitase de tablou și asta o scotea din sărite pe Roxana mai ales pentru că își dădea seama de eforturile pe care le făcea să fie amabil, împătîndu-și atenția între Matilda și Osinella. Din cînd în cînd, chestorul, vecinul ei din dreapta, îi spunea cu gura plină cîte ceva și atunci mîna ca o perniță de grăsimi o bătea patern pe genunchi, pe sub fața scrobîtită de Damasc și de fiecare dată gestul sfîrșea printr-o aproape imperceptibilă și mîngîietoare zăbavă. Avea un sentiment de pustiire și de silă de tot, nu mai deosebea nici gusturile acelor mîncăruri savante, i se păreau toate la fel de fade ca și prăjitura de bilci pe care o mîncase în cofetăria „Extra-Lux” din Mahalaua Grădinarilor. Altădată aștepta cu nerăbdare aceste festinuri pentru că știa să guste din adîncuri bucuriile primare ale simțurilor, dar azi abia aștepta să se termine totul, să-i vadă pe toți plecați și asta o făcea să suporte cu placiditate mîna grăsuță a chestorului care îi vizita tot mai des rotunjimea caldă și robustă a genunchiului. După tortul de ciocolată cu friscă, pe cînd chelnerul, închiriat ca de obicei de la restaurantul „Parc”, așeza pe masă brînzele și coșurile argintate, cu fructe, începu discuția despre o anumită criză care se presimțea în economie și care îi îngrijora pe toți. Bătrînul Titus jubila în calitatea lui de liberal — susținea că motivele posibilei crize trebuiau căutate numai în interior și anume în „guvernarea țărăniștilor lui Maniu, șperțari și incapaci”, veniți la putere din 10 octombrie. Fu un fel de semnal pentru lîneret care trecu în încăperile destinate dansului și jocurilor de societate. Cineva dădu drumul patefonului și, în acordurile „Zarazei”, se formară primele perechi.

— Tibi! Unde-i Tiberiu? țipă Osinella. I-am promis că-i acord primul dans!

Intr-adevăr unde era Tibi? Din sufragerie ieșise. Cu ei nu era. Roxana intră în salonul de piele cafenie. Bărbații formau mesele de joc. Tibi nu. Lipsea și tabloul de pe perete. Rămăseseră doar cele două lămpi de birou așezate acolo, acum fără nici un rosl. Ieși în hol și urcă încet scara de stejar, cu balustrada sculptată. Din camera lui Alexandru o urmărea urletul metalic-languros

al patefonului. Schimbaseră placa : „Ș-apoi mdr̄itată / Eram foarte anturată / Și bărbații în jur roiau / Cu toții mă doreau.” Luă la rind odăile. Ultima rămase biroul lui Titus. Nu credea să fie aici, deoarece nimeni nu îndrăznea să intre fără îngăduința bătrînelului. Cînd deschise însă ușa, văzu tabloul pe masa de scris, rezemat de un teanc de cărți, luminat doar de lampa de birou cu abajur de email verde. Tiberiu ședea în celălalt colț al camerei, cel mai îndepărtat, abia vizibil din cauza semiobscurității și a adîncimii fotoliului în care părea că se prăvălise. Fără să se miște din poziția aceea de totală relaxare, îi surise, chemînd-o cu un gest al mîinii. Închise ușa încet și se apropie pe virfuri. Se așeză alături de el, pe brațul lat, îmbrăcat în piele, al fotoliului. Îi trecu ușor mîna peste păr.

— Ce faci aici? Te caută toți. Mai ales Osinella...

Nu părea s-o fi auzit.

— Dacă îmi amintesc bine — spuse cu glas coborît — Volland zicea că nimic nu aude mai multe prostii decît un tablou.

Ea nu știa cine era Volland, nici n-o interesa în acel moment, dar vorba lui de duh o lămuri asupra adevăratei stări de spirit a lui Tiberiu.

— Are perfectă dreptate — îi răspunse — dar ceea ce mă miră e că pe tine te afectează aceste prostii și le pui la inimă.

— Nu, nu asta pun la inimă. Altceva e, ceva ce într-adevăr mă afectează. Uite, la pînza asta am lucrat zilnic întreaga vară, adică aproape trei luni încheiate. E rezultatul unei combustii intense, am ars în fața ei ceasuri întregi, zilnic, am continuat să ard ca o tortă și noaptea gîndindu-mă la ea, pînă cînd, în sfîrșit, am văzut-o terminată, aproape cum o visasem. Îmi aduc aminte de ziua aceea, eram epuizat și mîndru și fericit ca după o noapte cu dragoste pentru că știam, simțeam că o parte din mine a trecut acolo, în lumina aceea pe care am reușit s-o fac să vibreze. M-ai întrebat cine umblă printre copaci. Eu umblu, sufletul meu umblă, Roxana.

Tăcu. Ea nu mai îndrăznea să sufle. Înfiorată, își oprise mîna pe umărul lui, nemaicutezînd să se miște, ca o pasăre care se odihnește.

— Și-atunci — reluă el brusc, cu o neașteptată violență — m-apuc să-l expun în fața acestor animale bine îmbrăcate doar pentru că sînt un laș și nu îndrăznesc să mă opun ideii neroade a unui bunic ramolit a cărui autoritate începe să treacă în legendă! Și să le suport aprecierile și ignoranța și insensibilitatea! Am ars o vară întreagă ca să le aud stupiditatea etalată în trei minute! Și bou! ăla care mă întreabă cît aș putea încasa și dacă rentează! Asta îi interesează pe ei : cît iei și nu cît din tine s-a transformat în cenușă, nu cît ai dat! Hoituri!

— Țibi, șopti ea. Lasă... nu te mai frămînta... Tu nu l-ai făcut pentru ei...

— L-am făcut pentru oameni. Ei nu sînt oameni?

— Poate că nu.

— Într-adevăr. Poate că nu, murmură el. Dar atunci unde sînt oamenii?

— I-ai întilnit. Ți-au dat un premiu.

— Nu. Aceia nu contează. A fost o simplă formalitate. Ție pot să ți-o spun. La *Prix de la Jeunesse* n-au fost decît doi candidați. Cu mine trei. Ceilalți erau niște dilentați. Practic n-aveam adversar. Premiul nu e un argument.

— Nu contează. Oamenii tot vor veni. E destul să vină unul. Și acela dacă vine nu va sufla în trîmbiță. Eu cred că nimic, nici un efort n-a fost vreodată zadarnic. Tu nu crezi așa ?

— Ba da. Dar uneori e tare greu.

— Știu. Am început, cred, s-o simt și eu uneori... Ezită o secundă, pe urmă șopti cu teamă și el îi simți freamătul ascuns al miinii pe umărul lui : Tibi... mă primești și pe mine acolo... printre mesteceni ?

Își ridică fața spre ea cu o expresie de uluită bucurie. Brațul i se înalță încet ca într-o hipnoză și-i cuprinse mijlocul. Avu senzația că bătăile proprii ei inimi o vor sufoca. Se scurgea din ea toată voința și alunecă lin de pe brațul rotund al fotoliului, pe genunchii lui Tiberiu. Îi văzu foarte aproape bărbia patrată, nasul drept, de consul roman, ochii cenușii, răsuflarea lui îi alintă buzele și în clipa cînd își lăsă capul pe spate dăruindu-se primei sărutări din viața ei i se tăie respirația și o copleși o fericire atît de totală și de adîncă, încît tot trupu-i robust și deplin se încordă vibrînd, ca un arc de oțel.

Poate aprilie suflă culori

*Adulmecăm și rîvnim solitudinea. Lumina scude
Prin ceața privirii de var, zimbelele ne provoacă
Mai rar. Rîurile sînt mai vanitoase, grădinile mai acre.*

*Se-ndepărtează de noi toate cu antilopele anilor:
Stejarii, munții, văzul, erorile, auzul. Oglinzile
Se schimonosesc, se spiralizează, devin lucruri străine.*

*Doar întunericul, ghețar mai dinspre septentrion,
Ne urmărește optimist. Mijește, în continua depărtare,
O bucurie virtuală, neînțeleasă, incomunicabilă...*

*Poate zăpada faptului săvîrșit. Poate trofeul odihnei,
Poate cri-cri-ul pașnic al gîteierilor din cîmpul lunatic,
Poate dărnicia lui aprilie cînd suflă culori prin livezi.*

Legendele ne trec prin sînge. Să ne-ncredințăm noului oracol?

Acolo, pe Cungrea

*Acolo, pe Cungrea,
Unde vara s-aude mierla pe dealuri,
Unde via miroase a sulfat de cupru și-a piersici
Iar aerul uscat
Ar putea să aprindă paietele ierbii.
Și-apoi amurgul ca o binecuvîntare,
Steaua pîlpiind peste păduri ;
La elește, loțota acelor duhuri
Ce se trezesc la-ntuneric,
Zăvoaiele foșnind asurzitor,
Oamenii în curți, pe trunchiuri de ulm,
Fumînd liniștiți
Și-n oboseala calmă
A blîndului sfîrșit de zi —
Fumul vetrelor
Acoperind valea, ca un nor nemișcat,
Și mirosul
Și pacea de altădată.*

De lângă mama

De lângă mama m-a luat vîntul
Pentru acînta alte femei cu părul în vînt,
Apoi vîntul a stat
Și nu i-am mai trimis un cuvînt,

Eșarfele care mint, mîngîieri de piscică eternă,
Toate femeile din patul norilor,
Care mi-au hăituit inima,
Nu mi-au schimbat imaginea mamei.

De-acasă m-a furat vîntul,
Pentru o căldură care bîntuie în continuare
Pereții mai cu ochi de iluzie,
Biblioteca plutind pe torentul nopții.

Pentru cineva care ar trebui să semene,
Pentru cineva care nu-i poate fi egală,
Pentru o pagină cu lacrimi,
De-acolo, din marginea umbrei cu struguri.

De lângă mama m-a luat vîntul,
Pentru a cînta alte femei, cu părul în vînt,
Și-acum mă-ntorc cu părul în vînt
Lîngă cea pe care vreau să mi-o fure vîntul.

Hans Mokka

In memoriam Constantin Brâncuși

Mademoiselle Pogany

*Bufnița
poartă-n priviri parabole,
în pietre,
în retorte ;
și mierea și senzualitatea,
în seri de septembrie ;
Sisif poartă și el,
în coaja oului,
prin depărtări,
prin înălțimi,
drumul la Canossa
al lăcomiei.*

Pasăre în spațiu

*Ți-ai deslășurat aripile
și mai presus de morminte
și mai presus de fericire,
ai lepădat
îmbrățișarea pământului,
Bucuria-n germene, satisfacția
stai
în cumpăna
legănată a zborului.*

Cocoșul spre soare apune

*Frica și umbra
năvălesc către zid
când în marele alb
zvirliu-s-a
strigătul ;
deșteptător sfios al dragostei,
lumina va cînta, amuțită.*

În românește de ANGHEL DUMBRĂVEANU

Alb-negru

*Cerul alb trăznește cu negre crengi
culori mușcându-se una pe alta
pentru a putea trăi împreună
să oferi acestor vietăți hămesite
uriașele noastre prinzuri
mormane de culori putrezind
e-o fericire lumească
parcă scuzându-se
rotunjind obrazii
și limuzine trec
cu roți de mere uriașe
sub umbrare odihnesc biânuri
și poate că vertebrele acestor ființe
s-au pierdut nefolosindu-se
e prea puțină dorință în ele
iar albul și negrul se vor doar pe ele însele
iar albul și negrul se vor doar pe ele înșele
fiindu-le destulă mărunta lor lume
în care se ordonează cristalliform
lăcerea deplină și strigătul.*

Anavi Adam

Timp de metafore

Trăim un timp de metafore :
cînd certitudini noi nu ne surprind,
cînd relațiile abia întrezărite
anunță mai mult decît ceea ce-i evident,
cînd impulsuri recepționate din mari depărtări

în creierul nostru
emană mai multă lumină ca legitățile însăși,
sînt mai răscolitoare ca demonstrațiile
sînt mai imanente decît
deducțiile infatuete.

Trăim un timp de metafore —

Afirm : ochii tăi sînt stele —

și relese că stelele văd,

afirm : undă de sentimente —

și unda e recepțională undeva în sistemul solar,

afirm : flacăra inimii —

și-într-adevăr ea te arde, se mistuie,

afirm : lumea ideilor —

și Universul se-ntregește prin ea.

Combinăm din noțiuni noi vîetăți :

iar mîine biologiei le cercetează.

Zămislîm pasărea desăvîrșirii, cu dalta :

iar mîine navele-i preiau forma de vis

zburînd printre astre —

Se rotelesc pe pînze culori nemaivăzute,

se-mpletesc nuanțe și forme, scînteieri de lumină

în confuzii cromatice supralirești :

și-n ele vedem Terra cum rămîne departe,

și-n ele vedem celula mărită imens,

apropindu-ne mereu de noi galaxii.

Pentru că undeva există, va trebui să existe

— undeva-n Univers —

poate prin mii de transpuneri

c o r e s p o n d e n t u l acestor fapte de artă

pe care noi

nu din spirit de imitație

nu din spirit competitiv

nu din vanitate deșartă

nu din dorința de epatare

nu din spaima rămîinerii-n urmă

ci pe care

prin puterea imaginației noastre

prin sondarea adîncurilor

prin dăruire totală

din crezul nostru

din rațiunea noastră **le-năptulm**.

În românește de ANGHEL DUMBRĂVEANU

Izgonire din vis

pentru N

*Ninge prelung — singurătate cernită peste absența ta,
ai plecat zâmbind straniu cu un crin singeriu crescîndu-ți în somn,
odaia — necată în crepusculul moale,
miez dureros de statuie de fildeș — suav bichuită de copiii cu bra-
țele*

triste,

*strig după amprentele pașilor tăi vinovați
intipăriți în stratul subțire din eau de cologne
Cine s-ar vinde pentru o rană din altul
ori pentru deznădejdea privirilor tale muribunde ?
Doamnă Eternitate, vom avea o caleașcă din aburi
bătută în cuie sînte de aer,
pe pernele din carnea străvezie a visului oprit
vor odihni oasele noastre subțiri, răstignite,
cine se vinde doar pentru atât ?*

*Așa vom intra în vechea cetate sîșiind dureros somnul paingilor
ce plutesc atât de grațios pe fire de apă
în uralele mulțimii cufundate în arene din platră
— așa cum știm blestemul.*

*... vom păși prin cetatea de oglinzi pudrate alene cu sare
jumătate tu, jumătate eu,
vom păși rămînînd așadar unul
jumătate eu, jumătate tu,
sunînd neîncetat din șipătul lebedei de lum
judecarea celor rămași afară :
jumătate de tine,
jumătate de mine.*

Realismul stărilor de conștiință.

Scriitor cu largi disponibilități în domeniul prozei — s-a manifestat prin schiță, nuvelă, roman — D. R. Popescu se integrează generației de scriitori debutante în literatură prin deceniul șase. Încă de la debutul editorial (vol. *Fuga*, E.S.P.L.A., 1958) apreciat de critică la timpul oportun, se puteau prevedea direcțiile problematice spre care va evolua proza lui D. R. Popescu — între care se distinge — mutațiile de conștiință în condiții reale specifice —, idee foarte evidentă în două vliitoare nuvele *Ploaia albă* și *Dor* incluse de autor și în antologia în discuție.^{*)} O antologie este discutabilă prin însăși modul ei de alcătuire. Obligat să selecteze, scriitorul preferă unele creații în detrimentul altora, pe care din anume considerente le omite. Întrebarea ce se ridică imediat asupra unei antologii este cea referitoare la criteriul selecției. Ce mobiluri a determinat preferința și omisiunea? Criteriul valoric? Dar atunci când creații valoroase sînt omise preferîndu-li-se altele? Dorința de a impune „prin revenire” unele considerente de autor ca nereceptate la valoarea reală? Sînt acestea întrebări generate și de antologia de nuvele alcătuită de D. R. Popescu. Antologarea lasă pe dinafară nuvele de certă valoare *Duios Anastasia trecea* (o adevărată *Antigonă* românească, cum foarte inspirat a fost numită) și *Căruța cu mcre*. Valoarea lor este evidentă și stau, dacă nu mai mult, cel puțin la nivelul nuvelei *Canalia de succes* inclusă în antologie. Pe lângă nuvelele amintite antologia mai cuprinde *Începutul și sfîrșitul lui Posmoc II* și *Mări sub pustiuri*. Aceasta din urmă este evocarea unui episod de luptă din timpul războiului. Sfîrșitul tînarului Beethoven se produce incredibil de ușor, după ce acțiunea de minare a podului reușise.

În nuvelistica lui D. R. Popescu se observă capacitatea deosebită de construcție epică pe fapte, în special, cu adînci rezonanțe morale. Căci în permanență datele reale există prin prisma psihologiilor pe care le generează, prin traumele sau efectele asupra conștiinței. Realismul stărilor de conștiință rezidă în această sorgințe a lor pe planul existențelor reale. Faptele nude pot fi repetate într-un timp determinat, existent într-o realitate istorică. Anghelache Cămui din *Ploaia albă* este un posedat al averii. Acțiunile sale ating zonele monstruo-zității. Personajul este un dezaxat, copleșit totalmente de boala îmbogățirii. Pentru a-și dovedi puterea cumpără, din simplu orgoliu, morții de la oameni. Beneficiază de o situație favorabilă — seceta îndelungată întinsă peste sat într-o pustiire totală — și dorește să devină proprietarul întregului sat. Mutațiile pe planul conștiinței sînt determinate și accentuate de realitate. Orgoliul exacerbant al lui Cămui, setea excesivă de avere, sînt mereu întreținute de Zorina lezată profund de obligația, creată prin situație, și insistent venită din partea tatălui ei de a deveni nevasta bogătașului. Împrejurările pe care le caută mereu Zorina țintesc discreditarea lui Cămui, afilierea la suferința oamenilor, într-un atașament încă puternic pentru nostalgia afecțiune față de Păunică. Hora pe care cei doi o încep la cîșmea, într-un jureș nebunesc, oferă prilejul confruntării ambițiilor. „Anghelache nu mai putea, dar nu se lăsa să nu creadă nevastă-sa că e mai moale ca ea sau mai moale ca alții, știa el ca elne, juca să-l vadă toți copiii și să povestească. Zorina îl vedea cum plesnește și nu se lasă și-l îndemna mai repede,

^{*)} D. R. Popescu „Ploaia albă” (Ed. Cartea Românească).

mai repede, parcă așteptînd să-l lase picioarele în drum, să-l lase picioarele baltă și să cadă lat lingă lăutar. /.../ Se rupse însă arcușul țiganului și trebuia să se oprească din joc. Anghelache, galben și fierț, și Zorina roșie și urezînd". Satul întreg se pare că devine sub stăpînirea accestui Anghelache Cămui dacă o împotrînire colectivă, nu s-ar încheia contra faptelor sale. Bîntuind satul, de la un capăt la altul, cumpărînd pogon după pogon, Anghelache Cămui își transformase curtea într-o îngrămădire de lucruri. „Curtea se umplea de tot ce aveau josenii mai bun, n-aveai cum să te mai miști prin ea, sâniile erau puse peste căruțe, iar peste sâni, pluguri, sape, grape pînă și cuibare de ouă din tirne și nuiete și lemne de foc, pari din gard". Acțiunii de spoliere, prin cumpărare, i se alătură tîlhăria de noapte, cînd fură galbenii din urechile femeilor și jefuiește casele oamenilor. Atmosfera nuvelei este halucinantă, oamenii sînt terorizați de imposibilitatea supraviețuirii în condițiile extinderii secetei. Tensiunea este întretînută ridicată, de coșmar. Acțiunea secetei se răsfrînge asupra existenței oamenilor — copiii mîncă mereu dode și pămînt, sînt galbeni și sortiți bolilor: oamenii se usucă pe picioare, nu mai au putere și foc în ei, femeile devin sterpe, nunți nu se mai fac demult, fetele nu mai ies seara la porți, dar nici băieții nu le mai fluieră. Văzduhul arde, la fel cîmpul care nu mai suportă pe el nici o floare, pădurile iau foc din nimic, oamenii înjuțați la pluguri trag brazde în jurul pădurii, izolînd focul. Firul de apă a secat și zadarnic îl caută Păunică cu ceilalți joseni, săpînd, mereu, zi cu zi, fundul fîntinii. Pînă la urmă ploaia albă, izbăvitoare se revarsă peste sat, suprapunîndu-se în chip simbolic peste sfîrșitul lui Cămui.

Ceea ce mai puțin s-a observat în proza lui D. R. Popescu de extracție rurală este filonul folcloric — existent, nu atît în prezentarea unor obiceiuri specifice folclorice, exemplu jocul paparudelor, cît în comportamentul fiecărui personaj, dar în chip deosebit la anumite personaje investite cu virtuți ale credinței populare. Uscată ca și vremea secetei toropitoare, baba Sevastița pare o arătare fantomatică, care agită mereu spiritele, întretîne dorința existenței. Aceleași trăsături le are Domnica din nuvela *DOR*. Ea este cea care-i sugerează Lenei adevărații ucigași ai tatălui ei. Conform unei practici magice, după care ce-l vinovat va deștăinui tot, Domnica presară pe pieptul soției lui Dumitru, mama Lenei, limbă de broască pisată în speranța că „o spune ea tot, eluma", pentru că „și broasca e rea de limbă vorbește multe, așa că o să spună și mumă-ta tot". Alteori Lena este cea care apelează la valorile practicilor populare. „Ea se culcase atunci devreme, dar o trezise toaca. Adormise cu un ou roșu în sîn. Să fie frumoasă ca oul roșu tot anul. Trezindu-se mingăiase oul. Sta între sinii ei, cald. Se gîndise la Miu. Seara se spălase cu pa în care înroșire ouăle de Paști pe mîini și pe obraji, să n-o innegrească soarele și vremea rea să n-o albească și s-o usuce bolile".

În *DOR* valoarea elementului moral și de conștiință apare mai pregnant. Senzațională în datele ei concrete — tatăl Lenei, Dumitru, este ucis de iubitul acesteia Milu, în complicitate cu mama sa căreia îi este amant — nuvela se încarcă de valoare literară prin analiza psihologică aplicată personajelor. Aceasta pe fondul unei țesături narative bine încheagată, n fond și Milu este un exponent al ideii de posesiune dar pe alt plan, al posesiunii în dragoste, înțeleasă ca dominare. Trece fără reticențe peste lucrurile sensibile, este dur, sadic / omioară cu o existentă voluptate toți caii gospodăriei /, nu vibrează la sentimentele pe care Lena i le avansează, sincer, decît pentru a o poseda ca iubită. Face joc duplicitar trăind cu mama ei. Această fire mai sensibilă nu poate lăsa ascunse adevăratele mobiluri care au dus la ucîrderea tatălui, chiar dacă în loc este reputația familiei și numele mamei. Important este de remarcat felul cum prozatorul conduce firul narațiunii spre un final neabătut și surprinzător în momentul descoperirii. La început ucigașul lui Dumitru este achitat, fiind în legitimă apărare. Așa se înregistrează crima în mintea oamenilor. Revelarea faptelor, cum s-au petrecut cu adevărat le are Domnica în vis și i le deștăinuie fetei lui Dumitru. Lena nu este o fire justițiară, decît în limitele cunoașterii adevărului. Surprinzător în final este răsturnarea unei concluzii încetățenite, dovădindu-se premeditarea crimei și relațiile amoroase dintre ucigași. Dezbînarea dintre cei doi tineri se unifică simbolic în final, în copilul pe care Lena îl simte dînd primele semne de viață. „Simți în ea cum o lovesc călcîiele copilului în partea sîngă, sub cămașă. În partea sîngă, semn de băiat. Făcea primii lui pași. Era o zi înaltă de vară. Lena începu să îmbrățișeze sălcîiele de pe marginea potecii și să le sărute de bucurie. Avea să-l boteze Dumitru,

În timp ce ea mergea făcuse el primii pași, Dumitru. Ea își puse palma în partea stângă și-i auzi în palmă pașii. Și merse așa, ascultându-i, merse mai departe pe potecă, cu mâna stângă îmbrățișînd din mers sălcile și pupîndu-le ramurile și frunzele. Prozatorul introduce în nuvelă un foarte pitoresc personaj „popa Motocicletă”. Despuiat de sutană, prieten mai mult cu conlacul decît cu „sfintele cărți” preotul străbate satul călare pe motocicletă, de unde și porecla. Un lucru nu trebuie trecut cu vederea în proza despre sat a lui D. R. Popescu — înregistrarea în lumea satului a unor psihologii noi, diferite de marea majoritate. Acestei categorii i se integrează „popa Motocicletă”, el prin excepție de breaslă, dar și Milu. „țăran altfel” decît ceilalți, atins de „binefacerile” civilizației. El „se descurcă” ușor într-o cofetărie, știe să ceară „alo, două țitronade”, poartă în piept „două insigne”, mai avea „și stilou în buzunarul de la piept și un creion care scria tot cu un fel de cerneală roșie care se numea pastă, după cum îi spusese el”. Milu spune „bancuri” înveselind lumea la căminul cultural cărora le face mici păcăleli „bînd din stilou... vin. Moral Milu este însă un odios fără scrupule în a-și dovedi puterea. Apropo de aceste noi modificări ale psihologiilor, trebuie discutată și nuvela *Începutul și sfîrșitul lui Posmoc II*. Ea nu este numai descrierea carierei unui sportiv, în înălțare și decădere, cum au remarcat limitat unii comentatori, ci și revelarea unei stări generale simptomatice de „viață sportivă”. Personajul este neinteresant în sine / apare de altfel și în *Canalia de succes*, farte oscilant între două statornice pasiuni, fotbalul și băutura /, dar demn de urmărit prin atmosfera pe care o provoacă în urbea unde devine vedetă. Mai larg D. R. Popescu surprinde restructurarea de psihologie a omului modern vizitator frecvent al stadioanelor și aprig comentator sportiv. Este în consens cu ceea ce Călinescu atrăsese atenția mai demult discutînd despre roman și viața modernă. Imixtiunea atributelor vieții moderne se remarcă și în prozele despre sat ale lui D. R. Popescu, care dovedesc pînă în prezent cea mai perfectă omogenizare a structurii epice cu analiza stărilor de conștiință, semn al unei manifestări plene a prozatorului într-un asemenea mediu.

Libertate și necesitate în creația artistică

Engels spunea că odată cu trecerea de la capitalism la socialism se realizează și saltul trecerii omenirii din domeniul necesității în domeniul libertății. Viața socială devine un act liber al oamenilor iar forțele obiective străine care dominau pînă acum istoria trec sub controlul lor. Statornicirea relațiilor de producție socialiste, lichidarea inegalității economice, politice și sociale, creează toate premisele obiective și subiective pentru cunoașterea, înțelegerea și aplicarea legităților dezvoltării sociale și, în virtutea acestora, pentru desfășurarea unei activități conștiente. Pe aceste baze se realizează convergența de interese fundamentale dintre factorii politici și întreaga națiune, iar partidul comunist și statul socialist, ca principale instituții politice ale orînduirii socialiste, sînt exponenții intereselor generale ale claselor și păturilor sociale de oameni ai muncii. De aceea întreaga politică culturală a acestor instituții este pusă în slujba satisfacerii intereselor și năzuințelor imensei colectivități a producătorilor bunurilor materiale și spirituale, în slujba progresului social și ea se integrează organic în procesul general al revoluției și construcției socialiste.

În acest proces de ansamblu, arta și literatura, ca unele din principalele forme ale culturii socialiste, sînt investite cu funcții sociale precise. Cu ajutorul lor societatea acționează pentru influența morală a omului, pentru sădirea în conștiințe a unor principii superioare de viață, pentru dezvoltarea multilaterală a personalității omului. Ele își aduc contribuția lor la dezvoltarea conștiinței socialiste, la îmbogățirea vieții spirituale a oamenilor muncii și reflectă, prin modalități, forme și stiluri specifice, schimbările profunde survenite în viața socială a țării în continuă înnoire și primenire.

Stimularea creației artistice și literare, orientarea acestei creații către problemele esențiale ale vieții au constituit și constituie preocupări de seamă ale politicii partidului și statului nostru în domeniul culturii. Artă și literatura nu pot fi rupte de ansamblul vieții sociale, de procesele profunde care au loc în societate. Rolul și înaltele funcții ale artei noastre socialiste, în contextul acestei etape, au fost deosebit de clar formulate de tovarășul Nicolae Ceaușescu în vibranta chemare adresată creatorilor de artă cu prilejul Expunerii din 3 noiembrie 1971 :

„Redați în artă mărețele transformări socialiste ale țării, munca clocotitoare a milioanei de oameni ; veți găsi și contradicții și conflicte reale, nu închipuie, și fapte mărețe emoționante, demne de numele de om !

Redați și frumosul și iubirea în înțelesul lor măreț !

Folosiți arma umorului, satirizați defectele care se manifestă în societate și la oameni ! Faceți din artă voastră un instrument de perfecționare continuă a societății, a omului, de afirmare a dreptății și echității sociale, a modului de muncă și viață socialistă și comunistă !

Aveți în fața voastră o perspectivă largă ; puneți talentul și măiestria de care dispuneți în slujba unei arte închinată poporului, cauzei socialismului și comunismului în patria noastră¹⁾ !

Înțelegerea legilor obiective care guvernează realitatea noastră precum și perspectivele acestor legi, reprezintă una din condițiile fundamentale ale unei creații artistice libere și conștiente. În măsura în care creatorul de artă înțelege

¹⁾ Nicolae Ceaușescu, Expunere cu privire la Programul P.C.R. pentru îmbunătățirea activității ideologice, ridicarea nivelului general al cunoașterii și educația socialistă a maselor pentru așezarea relațiilor din societatea noastră pe baza principiilor etice și echității socialiste și comuniste 3. nov. 1971. Editura politică.

aceste necesități, el poate da poporului și societății o artă realistă și eficientă, o artă care își aduce contribuția la realizarea progresului social. Caracterul predominant al procesului de făurire a societății socialiste se manifestă în toate compartimentele vieții sociale, inclusiv în procesul creației artistice. De aceea, omul de artă nu poate întreprinde un act de creație liberă, realistă și conștientă dacă el se izolează de interesele și aspirațiile poporului, de evenimentele cruciale ale epocii istorice în care trăiește. Artă realistă, chemată să contribuie activ la făurirea omului nou, la dezvoltarea conștiinței socialiste și umanismului, a acelor virtuți morale pe care poporul român le întruchiează în însăși structura sa psihică, nu este posibilă dacă artistul trăiește departe de frământările vieții sociale. Făurirea unor opere de artă autentice presupune o participare activă a scriitorului și artistului la evenimentele politice, sociale și culturale ale țării.

Esența libertății de creație în orinduirea socialistă o constituie tocmai înțelegerea necesității istorice. Partidul nostru este cel mai autentic adept al libertății de creație și orinduirea socialistă asigură condițiile de manifestare deplină a personalității și talentului scriitorilor, artiștilor ca și a tuturor cetățenilor țării. Însă această libertate de creație este concepută în accepțiunea filosofică pe care marxismul o dă necesității istorice înțelese. În societatea noastră socialistă, libertatea de creație nu se confundă cu anarhia; a crea liber nu înseamnă a crea orice și oricum, ci înseamnă a crea prin prisma înțelegerii necesității istorice și sociale, a funcțiilor multiple ale artei și a mesajului ei profund umanist și social, înseamnă elaborarea unor opere de artă care să se inspire din popor și să răspundă aspirațiilor și exigențelor poporului. Scopul suprem al artei noastre este educația socialistă și comunistă; în măsura în care arta realizează acest scop, printr-o diversitate de stiluri și forme, ea este totodată și o artă liberă. Orice creație care nu servește acestui scop, care dăunează poporului, societății și națiunii noastre, împiedică libertatea de creație și se opune cerințelor legice ale progresului social. De aceea, cea mai mare libertate de creație este aceea care servește poporul, reflectă munca sa clocotitoare pusă în slujba progresului patriei, interesele și aspirațiile oamenilor muncii, contribuie la înnobilitarea spirituală a acestora. „Noi vrem ca arta și literatura să fie puse în slujba poporului, să se scrie și să se creeze pentru elasa muncitoare, pentru țărâșime, pentru intelectualitate, pentru toți oamenii muncii... În acest sens sintem pentru cea mai largă libertate de creație, pentru cea mai largă exprimare a imaginației, dar în spiritul concepției noastre despre lume și viață”²).

Libertatea de creație este indisolubil legată de lupta împotriva teoriilor și mentalităților mistice, retrograde, a oricăror încercări de a promova sub diferite forme concepții perimate, reacționare, opuse țelurilor poporului și orînduirii socialiste. Istoria demonstrează cu prisosință că în toate epocile, adevărata artă care alcătuiește tezaurul de valori al umanității a fost arta care s-a inspirat din popor și a servit aspirațiile popoarelor.

Ce fel de libertate de creație poate fi aceea în care, creații inrudite cu arta numai prin etichetă urmăresc schilodirea spirituală, psihică și chiar fizică a omului? Cui folosesc aceste creații narcotizante și ce interese apără ele? Ele nu pot să apere decît interesele forțelor sociale reacționare. În socialism nu există și nici nu pot exista categorii sau pături sociale care să urmărească poluarea spirituală a societății și înstrăinarea spirituală a maselor, îndepărtarea lor de la problemele cardinale ale vieții sociale. Dimpotrivă, ridicarea gradului de cultură a maselor și a conștiinței lor socialiste la nivelul înțelegerii legilor obiective ale dezvoltării societății, reprezintă o coordonată esențială a activității partidului și statului pentru atragerea tuturor oamenilor muncii la întreaga viață economică, politică și culturală a țării. În societatea noastră socialistă, în care oamenii de artă și litere sînt fii de muncitori, țărani și intelectuali, nu există și nici nu poate exista artist sau scriitor care să aducă, prin creațiile lui, daune intereselor fundamentale ale poporului și patriei, necesităților progresului și civilizației. Însăși cerințele legice ale progresului societății socialiste multilateral dezvoltate se opun categoric oricăror creații de factură mistică, pesimistă și iraționalistă care dau o viziune sumbră asupra viitorului și au o influență nocivă și dezaxantă, asupra maselor de oameni ai muncii.

²) Nicolae Ceaușescu. Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-legislogice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid a tuturor oamenilor muncii

Partidul nostru nu numai că nu stimulează creații de acest gen, ci luptă consecvent împotriva oricăror forme spirituale poluante, care nu au nimic comun cu aspirațiile poporului, cu sănătatea robustă a societății noastre și militează permanent pentru legarea organică a artei și literaturii de viață. Orientarea întregii creații artistice spre problemele majore ale vieții noastre sociale, fundamentarea ei ideologică marxist-leninistă prin care i se conferă un caracter revoluționar și militant, constituie totodată și orientarea creatorilor de artă către înțelegerea necesității istorico-sociale, a legităților obiective caracteristice actualei etape de dezvoltare a României socialiste. Raportarea creației cultural-artistice la ideologia marxist-leninistă nu trebuie înțeleasă simplist și dogmatic, ca un sistem rigid de formule și concepte încremenite, ci în sensul creator și revoluționar al acestei ideologii, ținându-se permanent seama de funcțiile sale inovatoare, de spiritul său veșnic viu, deschis spre practica socială, spre evoluția continuă a vieții sociale.

A fost o perioadă în care atât ideologia marxistă cât și realismul socialist ca principiu al artei și literaturii socialiste, dobândiseră o interpretare unilaterală și rigidă. Ori esența marxism-leninismului și a realismul este tocmai confruntarea permanentă cu realitățile vieții sociale în continuă schimbare și dezvoltare. Ca expresie a dialecticii materialiste, realismul este tot atât de complex și contradictoriu, tot atât de deschis și inepuizabil, ca și realitatea însăși. El nu se reduce și nici nu se poate reduce, decât artificial, la o singură dimensiune, la o latură unică, la un pat procustian; însăși esența și conținutul noțiunii de realism refuză orice șablonism și rigiditate, orice festivism și nihilism. Realismul presupune dimensiuni multiple și extrem de diverse care se interferează, se intercondiționează legic și, în măsura în care creatorul de artă înțelege aceste conexiuni legice ale vieții, el face nu numai o artă realistă ci și o artă liberă și conștientă. Opera de artă a societății socialiste trebuie să reflecte și să înfățișeze veridic realitatea în întreaga sa complexitate, cu contradicțiile ei, cu luminile și umbrele ei. Nu poate fi realistă acea operă de artă care evidențiază numai luminile, dar nici aceea care se inspiră numai din umbre, ci aceea care redă realitatea complexă și contradictorie, care combate stările de lucruri negative, mentalitățile înapoiate, dar pe fondul general al realizărilor mărețe, al optimismului, și umanismului al aspirației de progres și civilizație. Poporul nostru nu are nevoie nici de o artă festivizantă și nici de una care să neghe victoriile istorice obținute de masele largi de oameni ai muncii în procesul făuririi și edificării noii orânduiri. În acest sens, tovarășul Nicolae Ceaușescu sublinia: „Nu avem nevoie de o artă care să poleiască cu aur realitățile, dar nu avem nevoie nici de o artă care să acopere cu noroi sau smolă aceste realități; avem nevoie de o artă care să acopere cu sufletul poporului să redea și greul și bucuria și visurile spre viitor ale oamenilor muncii, o artă izvorâtă din realitățile națiunii noastre, profund umanistă”³⁾.

Arta și literatura din țara noastră nu-și pot realiza mesajul lor profund social, contribuția lor la dezvoltarea societății și rolul lor în îmbogățirea universului spiritual al poporului dacă una sau alta din laturile multiple și contradictorii ale vieții, ale realității, sint absolutizate, sau șablonizate. Poporul, ca făuritor al bunurilor materiale și spirituale, acționează în direcția cerințelor legice ale progresului orânduiri socialiste, și întreaga activitate politică, ideologică și culturală desfășurată de partidul nostru are drept scop ridicarea neconștientă a conștiinței lui socialiste la nivelul înțelegerii acestor legități în fiecare etapă concretă a evoluției societății socialiste. Scriitorii, muzicienii, artiștii plastici își servesc poporul și societatea numai în măsura în care înțeleg legile obiective ale dezvoltării vieții sociale și direcția în care acționează aceste legi. În ultimă analiză, criteriul fundamental după care apreciem valoarea artei, contribuția ei importantă la dezvoltarea societății, caracterul ei de artă liberă, conștientă și realistă, este concordanța sau neconcordanța ei cu sensul general al progresului, măsura în care corespunde cerințelor legice ale evoluției vieții sociale.

³⁾ Nicolae Ceaușescu: *Expunere cu privire la Programul P.C.R. pentru îmbunătățirea activității ideologice, ridicarea nivelului general al cunoașterii și educații socialiste a maselor, pentru așezarea relațiilor din societatea noastră pe baza principiilor eticii și echității socialiste și comuniste*. 3 noiembrie 1971, pag. 65.

Voi rămîne la țärm

Sotiei mele

*Dacă noi am călca stelele
cerul ar rămîne gol
singur*

*unde voi găsi vorbele noi pentru tine,
unde sînt drumurile
trupul meu strîmb ar frînge razele privirilor tale
voi rămîne la țärm*

*Cade un pescăruș care a zburat din inima mea
îl voi întîmpina acolo unde apele sînt singure
nu te voi vedea cum treci printre pomii de umbră,
pădure lină răvășită de foc,*

rana albastră lăsată de cuțitele neînțelegerii.

cele două lacrimi vor curge singure

vom fi mai puțin triști

e prea multă noapte

și calea s-a pierdut prin iarbă,

cîntecul nostru de lebedă ascultă-l iubito,

ce trist e lacul cînd trece pe valuri

strivit de maluri zboară-n adîncuri ori coboară pe treptele ude,

cui vom dărui ceasurile ce nu au trecut,

pescarul s-a reîntors,

barca e goală poate era ostenit

ori era tîrziu sau prea departe de id,

el nu va mai porni în zori,

cine va răspunde întrebării

flăcările ovale de pe pieptul tău

sînt stinse mult ori mocnesc

și așteaptă vîntul palmelor să treacă

mi-e sete.

Ruguri vor rămîne flămînde,

mi-e sete și singure brațele mele vor cădea

și pașii se vor opri

și umerii se vor pleca

aducîndu-mă lingă pămînt

ai rupt

păienjenișul aurlu

poate-a căzut o aureolă de pe fața visului

ori curcubeul s-a reîntors în genuni

și plouă plouă revărsînd apele mele peste diguri,

n-am să mai aud risul tău,
explozii liniștite
și cortina unui zid va cădea peste fruntea-albastră a cerului
strivind-o
o clipă
un ceas,
o zi,
o noapte.
Am cerut privirilor în care se-nlîneau negurile
teama căprioarelor
să-mi plec tinerețea anilor
peste așteptarea albă.

Nestor Gherman

Cîntec

De poate naște
Mereu vlăstari ahtiați
După soarele binefacerii
Mi-a răspuns cu vulcani
Arătîndu-și incandescente doruri
Pîrquite în inima beznei
Subpămîntene, cu tinjiri spre lumină.
Mi-a răspuns cu fapte
În toamna cu broboadă
De neprețuite roade.
Am întrebat țara
De poate fi mai fericită,
De poate împlini
Alte dorinți temerare.
Mi-a răspuns cu munții,
Cu apele-ncordate-n turbîne,
Cu brațe-ncleștate pe sapă,
Pe mașinile progresului
Cu frunzi aplecate pe carle
Senza de-ntrebare peste timp,
Să-i soarbă tainele
Și să le dăruie
Întru întruparea rîvnirii noastre.

Ziua de mâine

*Ziua de mâine se vestește cu pradă bogată.
Vom jelui o corabie plină de cuvinte
O vom scufunda —
Atât va rămâne : memoria
Fluidă a bolții plutind, înăbușitul
Murmur al mării
Și zorile cu trupuri lărmuitoare pe sus
Ziua de mâine
Se vestește cu pradă bogată —
De pe acuma
Pe țărături
Gleznele ei miraculoase iscă tăcere.*

Eugen Berca Dorcescu

Olimpiada

*Deschide poarta unui alt tărîm
S-ascuți stropit cu rouă grea pe gene
Copitele ce rid în caldarîm
Și zvonul din dumbrăvile efene*

*Tirziu efeb cu lănci de borangic
În amfiteatrul gol să-ți lingui mersul
Croind o țință nouă din nimic
Și amuțind în mușchiul verde versul.*

Prieteni în cîmpie

Făcu ochii mici și i se păru că și el trăiește în cer, că în jurul său era un pustiu de aer, și foarte ușor se putea sprijini într-o stea, într-un nor... Sta culcat pe spate și măsură necuprinsul senin în care zburdau lăstunii, sus de tot, unde aleargă vîntu-ai turbat. Cite o ciocîrlie suia pieptiș, cu aripile deschise, ca o cruciuliță vie, apoi cădea glonș spre lanuri. Îi cuprinsese o moleșeală plăcută, de-amiază. Se descălțase de teniși, deschisese vestonul la toți nasturii, de i se vedea pieptul gol. Alături, pe iarbă, își aruncase centura și pistolul ruginit. În cealaltă parte avea o sabie, pe care ținea mîna încheștată. Nu se despărțea niciodată de pistol și sabie, ele erau puterea și liniștea lui. Cu ele la șold se simțea om adevărat, care nu putea fi învins. Iubea copiii. Adeseori poposea în mijlocul lor și-i întreba: „Care dintre voi omoară păsările”? Copiii, deobicei rideau și alergau în jurul lui cîntînd în cor: „Ne-bu-nu! Ne-bu-nu!”, dar el nu se supăra, pălăvrăgea mai departe despre ce văzuse prin lume. Acum era ostenit, poate și flămînd. Se ridică într-o rină și văzu pe pod doi oameni. Urni sabia spre ei, dar ei nu-l zăriră și continuară să vorbească de-ale lor.

— Uite cum am omorît-o, zise Radu Stan proptindu-se cu roata din față a bicicletei în balustrada de beton a podului. Era șireată, o știi bine, de cum mă vedea că mă apropii de casă ieșea în poartă și mă saluta plecîndu-și capul, apoi mă însoțea în bucătărie. Îmi da țircoale, se lipea de mine și iute dispărea. Mă trezeam jefuit. Rămîneam fără ouă, fără carne. I-am făcut vînatăi, i-am frînt un picior, dar în zadar: mă fura într-una. Atunci m-am hotărît s-o pedepsesc cu moartea. Am legat-) din scurt de un par și l-am chemat pe Galamboș, al de lucrează la abator, i-am dat un sfert de rom și ăsta a croit-o de două ori în cap cu un ciomag. Inchisesem copiii în casă, să nu vadă, dar ei auziseră schelălăitul ei ultim și băteau cu pumnii în ușă, s-o iert. Mi se rupea inima, nu după cățea, ci după sufletul lor îndurerat, însă n-am avut de ales. Uneori stau la rînd la carne, să aibe Catița ce le da să mănince, și cînd totul e aproape gata apare ea ca din pămînt, tirîndu-se, își bagă botul și fuge. Așa că n-am avut încotro.

— Bine ai făcut, spuse Peter Schmidt, mai bine ții un porc. Mai mult folos aduce. La fabrică mergi?

— Sint în schimbul doi.

Se întâlniseră în câmpie, pe podul de pe Beregsău, fiecare avea bicicleta, visele lui. Casa lui Peter Schmidt, avea un coridor lung, lung, prelungit spre grădină, din care mai multe uși dădeau în încăperi diferite : dormitor, bucătărie, cămară de alimente cu horn de afumat șunci, șopron cu un perete deschis spre curte, coteț pentru păsări. Un pătul cu porumb făcea unghi drept cu casa, așa încît curtea era un fel de bastion intim în care se desfășura zilnic o activitate vie, nezmotoasă, stereotipă dar plină de farmec. Lissi, soția lui Peter Schmidt, era o femeie pe care puțini oameni o auziseră vreodată vorbind. Nu știa bine românește. În fiecare marți și duminică mergea la piață și vindea ouă, păsări, șuncă sau zarzavaturi. „Ce ceri pe găina asta ?” întrebă cumpărătoarea. „Funțih lei” răspundea ea, respirîndu-și degetele sub nasul femeii. Dacă era întrebată de prețul ouălor, răspundea pe românește : „Un lei, nu scump!”. Purta, fie iarnă, fie vară, fustă largă cu multe cloșuri și bluză strîmtă din aceeași stofă, neagră sau bleumarin închis, cu buline mici, albe. Aveau o fată, pe Elke.

Casa lui Radu Stan era de fapt un canton părăsit, pe care împreună cu nevastă-sa îl transformaseră într-o căsuță agreeabilă. În mijlocul curții înfipseaseră un golumbar. Băiatul lor iubea porumbeii. Îi fluiera toată ziua, sperîndu-i de pe acoperiș. Porumbeii făceau viraje înalte dar nu se îndepărtau prea mult de cuiburile lor, unde-și creșteau puii urîți, cu puful rar și cu ciocurile umflate ca de pelican. Radu Stan venise în Banat înaintea războiului. Învățase grădinăritul în Sîndrei, dar nesimțindu-se în largul său pe pămîntul altuia și aflînd de un canton părăsit se zbătu și puse mîna pe el. Începuse o viață nouă. Se scula o dată cu revărsatul zorilor și muncea pînă la asfințit. Își amenajase o grădină frumoasă. Pe timp secetos căra sute de găleți de apă din Beregsău. Avea cele mai frumoase legume din pustă. La el varza creștea cît roata de căruță, roșiile cît pumnul, ardeii grași cît pepenele, la fel guliile, pătrunjelul, ceapa, usturoiul, morcovii salata. Singurătatea, doar ea îl apăsa. Într-o duminică vră să se distreze și merse la circ, în Timișoara, unde nimeri loc lingă o fetișcană cu neastîmpăr. Își dădura coate, riseră de mișmașurile unuia cu gambetă, se treziră vorbind unul altul. Afta era sirboaică o chema Catița. Avea doar mamă și locuia într-un sat. Radu Stan îi promise marea cu sarea și o aduse în cantonul său. „Măi fato, îi spuse el, ești săracă, cu mine faci avere, numai să mă ascuți. Creștem porci, păsări, strîngem bani și ne luăm casă în Mehala. O să avem copii, o să fim fericiți”. Catița se uita la el fără nici o putere. Nu-i ieșea din cuvînt. Se luară, făcură copii, strinseseră ceva bani. La un an după ce se născu Ioachim, Catița născu și o fată, pe Iovanca. Dar veni războiul. Pe Radu îl duseră departe de unde scria rar și foarte puțin. Aproape o singură idee, cuprindeau scrisorile sale : grija pentru copii. „Ai grijă de Ioachim și de Iovanca să nu-i lași să sufere de foame, să nu îmbolnăvească, să nu se joace în șosea”. Catița citea scrisorile, apoi o împătura și o arăta copiilor : „Vedeți, scrie taticu, să fiți cumînți dacă vreți să se întoarcă repede”. Iovanca începuse să vorbească

și rostea într-una : ta-ta, ta-ta... Ioachim avea grijă de ea : îi da să bea apă, îi da mîncare atunci cînd Catița pleca în oraș după bunătăți. Bunătățile erau : zahăr cubic, biscuți, pline neagră de la manutanță, marmeladă.

După război Radu Stan s-a întors nevătămat. Și-a găsit copiii mărișori, casa îngrijită, proaspăt văruiată, doar pe Catița a găsit-o schimbată, — îmbătrînise un pic și nu mai știa să fie voioasă ca altădată.

Peter Schmidt ajunsese maistor la Romitext, ținea și gospodăria și serviciul, nu era un om prietenos, dar nici dușmănos. Așa era felul său, tăcut, era vecin bun cu Radu Stan, se ajutau la nevoie, dar asta nu însemna că stăteau toată ziua bună ziua la taclale, sau că se împrumutau cu unelte și chibrituri. Era om la locul său, cu casa ca paharul. El îl îndemnase pe Radu Stan să intre în serviciu. „Munca în fabrică, asta e baza. Or veni timpuri cînd n-o să mai poți trăi din grădinărit. Meserie caută să-ți faci”. Și-l angajase ca muncitor auxiliar într-o secție la filatură,

Acum treburile mergeau bine. Numai că orașul fiind la aproape cinci kilometri a trebuit să-și cumpere și el bicicleta. Pentru asta și-a vîndut o capră, pe cea bătrînă. Ce-a mai plîns Iovanca după ea ! Li rămăseseră doi iezi tare frumoși.

La cîteva sute de metri în plin cîmp se vedea pleoștită și fără importanță oadaia lui Micloș, bătrînul lăptar, care rămăsese singur cu trei nepoți : Ferco, loșca și Ghiuri, trei copii murdari și neastîmpărați. Tatăl lor murise în război, iar mama lor suferise un accident și murise în spital. Radu Stan nu îi lăsa pe ai lui să se împrietenească cu ei, pentru că se temea să nu afle și ai lui năravuri proaste. Ioachim avea voie să se împrietenească cu Elke a lui Schmidt, cu Silviu, băiatul inginerului de la stația meteorologică, și cu Pera, fiul cel mai mare a lui Svetozar.

Dintre toți copiii pustei, Silviu era cel mai răsflătat. Purta pantaloni scurți, pantofi noi, bluză de mătase, mamă-sa îl piepătana franțuzește, prinzindu-i părul cu o agrafă, să nu-i cadă pe ochi, avea totdeauna mîinile curate, obrajii îmbujorați, uneori folosea cuvinte ciudate : cînd se însera, cîmpia era *sinistră*, mașinile aveau *bujii*, drumurile aveau *borne*. Avea trotinetă și tot felul de pistoale. Locuia în clădirea fostului aeroport german, părăsit înainte de a fi fost dat în folosință. Clădirea avea tot felul de turnuri acoperite cu tablă pe care soldații zgîriaseră femeii goale. Silviu își onora doar prietenii cei mai buni cu vizitarea acestor lucruri. Ioachim era cel mai bun prieten al său. Pe Țiru, copilul picherului de lingă Becicherec, nu-l suferea pentru că era un mincinos. Se abătea zilnic pe la un pod de lemn, de peste Beregsău, și căsca ochii la pescari. Sta pe o stinghe de lemn a podului și-și bălăbănea picioarele fără încetare. Era slab ca o bucată de lut, scorjit, negricios, numai în chiloți, maiou și o șapcă mare, nemțească pe cap. Pe obraji avea un puf gălbui cum au puii de găină. Cînd treceau văcarii cu cirezile alerga la ei, le cerea corbaciul și-l pocnea pînă nu mai putea. Li privea cu superioritate pe ceilalți copii din pustă, căci era un fel de stăpîn al locului, nimeni nu

credea minciunile lui și totuși îi căutau prietenia, pentru că fiecare credea și în posibilitatea ca ele să fie adevărate. Odată povestise că el a găsit în câmp o cazemată, care avea o ușă secretă și el a intrat înăuntru singur și când a apăsat pe un buton s-a făcut lumină ca ziua, într-un hol mare, în care erau tot felul de arme, iar pe pereți atirneau briliante și lingouri de aur. În acel hol cu miros de viermi de mătase se făceau trei uși, dintre care prima dădea într-o încăpere plină cu tot felul de bunătăți: ciocolată, bomboane, plăcintă cu mac, sute de legături de cirnați și șunci agățate pe o vergea lungă de vreo zece metri, mere mari cât pepenii, pâini albe, uriașe, miș de sticle de vin și alte bunătăți pe care singur nu le putea pridiți, iar a doua ușă ducea într-o încăpere cu lumină albastră, în care încontinuu se auzea o melodie lină și frumoasă ce ieșea din ziduri. Peste tot erau numai cutii cu bijuterii și lucruri scumpe. A treia ușă ducea într-un tunel prin care te puteai duce cu o mașină mică până la Paris. Altădată povestea cum veniseră la taică-su într-o noapte, patru bandiți și-i zisese ră să meargă cu ei la Galamboș, să-l omoare, că era măcelar și avea bani mulți, iar cu acei bani nu le-ar mai fi păsat de secetă și de sărăcie. Dar picherul ce-a făcut? A luat un fier înroșit și i-a ars. Primul s-a făcut daltă, al doilea un ceas de mină, al treilea un pui de salcâm și al patrulea o cheie.

Tiru era cel mai de temut copil din pustă, deși era slab și neputincios. Colegii lui ajunseseră în clasele a IV-a și a V-a, dar el învățase să se iscălească și gata cu școala. Știa o sumedenie de povești din război, de întimplări îngrozitoare, incredibile. Era un mic monstru de care copiii se temeau, dar îi și căutau prietenia.

Pustă era un spațiu necuprins ochilor, cu case singuratice din loc în loc; fie iarnă, fie vară, era scăldată de liniște, o liniște care însă nu te apăsa, ci te îndemna la muncă, copiilor le stimula fantezia.

În poarta cantonului se auziră bătăi puternice:

— Catița neni!

— Ce vrei cu ea? zise Iovanca privind printre scinduri.

— Ce-i, Ghiuri? se auzi glasul Catiței care se apropie ștergându-și mâinile în șorț.

— Moare bunicul și nu știu ce să fac. Ferco și Iosca au plecat la pescuit.

Catița intră în odaie, zăbovi puțin, apoi ieși, îi spuse Iovancăi să fie cuminte și să-l ajute pe Ioachim la plivit. Când plecară, Iovanca se sui pe gard și-i privi cum se îndepărtau pe poteca ce străbătea lanul de porumb ofilit. Ghiuri abia se mai vedea. Din pricina cocoșei părea un nod cu două picioare. Avea capul mare și glasul subțire, îi plăcea să se bată, mai bine zis, să-i ajute pe cei ce se dovedeau mai tari și mai isteți. Cu Ioachim nu se bătuse niciodată. Cu Pera lui Svetozar se răfuia zilnic. Acum în vacanță, bătăile mai încetaseră, Iovanca îl ura pentru că îi plăcea să necăjească fetele: le trăgea de cozi, le ciupea, le spunea porcării. Dar Ghiuri era și un copil bun, își ajuta bunicul, muncea în grădină,

învăța bine ; ceilalți doi frați hoinăreau toată ziua, fugeau de la școală, plecau la pescuit la țărigă.

— Ce facem dacă moare ? o întrebă Ghiuri pe Catița.

— Nu moare Micloș, nu-i așa de bătrîn.

— I-am dat apă să bea, dar a făcut din cap că nu-i trebuie.

— L-o durea ceva.

Intrară în odaie. Era lumină puțină pentru că un singur gemuleț lăsa razele soarelui să pătrundă. Pe plita sobei o sumedenie de oale și farfurii nespălate, lângă ușă o masă de bucătărie pe care zăceau resturi de mâncare — muștele bizîiau ca în stup. Sub geam, un lighean și un „chiscant” cu apă, în colț patul cu picioare înalte, cu saltea de paie, pe care zăcea Micloș.

— Ce faci Micloș baci, zise Catița.

Micloș îi strînse mîna, dar nu răspunse.

— Te doare ceva ?

— Nu, Catița.

Ghiuri sta după ușă ca un copil vinovat. Catița scoase afară o pătură, o întinse pe iarbă, la umbra rară a unui puiet de prun și-l aduse pe Micloș acolo. Îi făcu un ceai de romaniță, îl frecționă la temple, la mîini și-l lăsă să se odihnească. Ghiuri rămase în picioare lângă bunicul său și o privea cu dragoste pe Catița, care se grăbi să plece. Nu fusese de mult în odaia lui Micloș. Acum i se părea pustie și pe dinăuntru și pe dinafară. Nu era împrejmuîtă cu nici un fel de gard, doar în fața ușii pămîntul era bătătorit și lînea loc de curte. Într-o parte se mărginea cu izlazul, în cealaltă cu lanul de griu.

În dreptul cantonului se adunaseră toți copiii pusteii ; Ferco și Ioșca prinseseră un somn de aproape un metru. Elke a lui Schmidt îl trăgea de mustăți. Ioachim și Iovanca se ridicau în virful picioarelor să vadă colosul. Vestea ajunsese pînă la Pera al lui Svetozar, care era mai aproape de oraș decît ei. Acesta îi dădu de știre lui Silviu, însă pe Silviu nu-l lăsă inginerul să plece de-acasă.

Cînd Pera se apropie de hărmălaie, Ioșca strigă :

— Ia scoate un leu, mă, dacă vrei să vezi ce n-ai văzut în viața ta.

Pera își domoli pașii.

— Ați prins și voi un pește, mare lucru . . .

Ferco îi zise lui Ioșca :

— Ține.

Și se repezi la Pera, lovindu-l cu spițul ghetei în fluierul picio-rului. Pera, schiopătînd, alergă în șant, luă o piatră și se apropie cu mina ridicată.

— Te omor, mă !

Dar Ferco, care era mai mare cu un an și mai puternic, zîmbi. Puse mîinile în șolduri și se apropie de el.

— Aruncă piatra, îi zise.

Pera îl ascultă. Atunci Ferco îl luă prieteneste de după ceafă și-i arătă somnul din mîna lui Ioșca. Catița apăru în șosea și se miră văzînd un pește atît de mare.

— Cine vi l-a prins? întrebă ea.

Cei doi frați riseră ostentativ.

— Noi l-am prins.

Soarele trecuse de amiază și cimpia dogorea ca un cuptor. Nici un nor, nici o pală de vânt. Somnului i se uscaseră pielea și devenea tot mai urit. Iosca îl tira cu coada băloasă prin praf și copiii nu-și luau ochii de la el. Pe șosea, dinspre calea ferată se ivi un cal și un călăreț. Calul venea în trap ușor iar călărețul nu era altul decât Țiru. Se ținea de coama calului — o biată mărtoagă — și privi plictisit spre cioporul de copii, dar nu se opri, nici nu întoarse capul.

— Țirule, strigă Elke după el, hai să vezi ce pește a prins Ferko.

Dar Țiru avea treabă. Poate mergea să vândă mărtoaga, să aibe ce mânca, poate o ducea la veterinar, poate mergea să cumpere piine. Cerl e că nu-i băgă în seamă pe copii, ca și cum el ar fi fost un om mare, cu grija zilei de mâine.

Dintr-un lan de porumb, în apropiere, se auzi un strigăt victorios și imediat apărură cu sabia ridicată soldatul ce se odihni lângă pod. Copiii din pustă îl vedeau pentru prima dată. Se speriară văzându-i armele, decorațiile, prinse alandala pe veston, fața osoasă și nebărbierită, apoi când nebunul se apropie de ei țipând militărește: „Rupeți rîndurile”, copiii începură să ridă. Îl înconjurară și-i puseră fel de fel de întrebări, de unde vine, cum îl cheamă, unde merge, la care nebunul răspundea anapoda, că vine din război, că merge la război, că el e „soldatul”.

— Care dintre voi omoară păsările? întrebă el proptindu-se în sabie.

— Iovanca! spuse repede Iosca.

— Iovanca? se miră soldatul.

— Minte, minte, ziseră ceilalți în cor.

— Eu știu cine omoară păsările, spuse el, și am venit să-l pedepsesc.

Copiii riseră.

— Dar voi sinteți copii buni. Eu nu am mai văzut copii cumînți ca voi și am colindat tot pământul.

Catița îl asculta din poartă, cu brațele încrucișate. O strigă pe Iovanca, îi dădu o bucată de piine și două chiftele să le dea nebunului. Acesta le primi și se așeză lângă un dud să mănince. Copiilor le pierise veselia. Gînduri amare începură să-i tulbure. Schmidt o strigă pe Elke: „Kom snel her”. Un camion stîrni un nor de praf care învălui copiii, apoi se așternu alene pe cele câteva acoperișe, pe holde și pe duzi.

Lied I

*Mi-e sufletul cu păsări
Și ierburî noi de seară
Cînd te aștept sub clopot
De ploș albît în vînturi.
Se-ntoarce cîntul moale
De greier din pămînturi
Și aerul îmi crește
În brațe flozi de vară...
Mă caută prin iarbă
Un strigăt ce nu-l știu,
Numele cui e verde?
Numele cui se pierde?
... Și naște cerul nuferi
de stele în firziu...
Și care cînt alintă
argila în pămînturi
cînd te aștept sub clopot
de plopi albiți în vînturi?*

Dumitru Vorindan

Pentru cei solitari

*Iată a venit timpul
să croiesc robe pentru cei solitari
ce-mi spală suferințele, speranța
adormite-n patul alb al înserării.*

*Azi tiul risipitor
a aprins torțe pe drumul tăcerii
și te-a făcut să iubești
aștrii căzuți în amurgul de iarnă.*

*Chiar dacă cerul îți va cere
să-l privești cu ochii în lacrimi
aleargă și te ascunde
deparle într-o corabie sacră
ce te va duce negreșit
spre cina cea de taină a mării.*

Jiva Popovici

Vignete

*Între mine și tine
Nimicnicia tremură.
Între rănile noastre, două,
Cinuită vrea să-și ia zborul.*

*Am transformat săgețile
În porumbei albi.
Am adunat cărările
Pentru ca umbrele să nu le calce.*

*Toate ploile au căzut,
Toate vânturile au tăcut —
Numai în suflet
Furtună doruri.*

Izvoarele surîsului

*Toate bucuriile le-am returnat în mine
Sărulind depărtările și stîncile-nsteiate.
Mă-nchin Izvoarelor și rîurilor repezi,
Nebunește eu cîntecu-l pierd și-l cîștig.*

*Foşnesc orele, zilele se-ndepărtează,
În trecut liliecii zvelţi ard
Împietrite păsările păstrează notele
Cîntecului cîntat şi-a frumuseţii arse.*

*Privesc cerul, m-afund în înfînit,
Pădurile fără margini mă chinuiesc.
Păşesc greu, apele mă-mbrăţişează
Înfăşurat în izvoarele surisului !*

În româneşte de DAMIAN URECHIE

Convorbire cu Ieronim

Tinea ochii închisi, cu degetele încheștate pe brațele fotoliului, gata să se ridice. Ne se ridica, efortul se concentra în degete și coatele destinsc zăceau pe catifeaua cafenie. În dreptul geamului, acoperit cu perdele transparente, masa ușoară de stejar, pe care au rămas materialele de multiplicat, câteva cutii de agrafe și ascuțitoarea de creioane, montată în pintecele unei lebede, se găseau așa cum le-a lăsat înainte cu două luni, când a fost internat în spital. Monica le ștergea fiecare zi, le privea cu respect, ca și când ar fi făcut parte din el și le așeza în locul unde le-a găsit. Le așeza cu precizie, fără cea mai mică schimbare. Se obișnuise să nu caute în lucrurile lui. Pentru Monica, viața adevărată era cea din casă, cele două dormitoare în dreapta, holul întins din mijloc, dar mai ales bucătăria echipată cu aparate electrice.

Atunci a deschis pleoapele, dar fiind prea multă lumină, și-a acoperit fața cu amândouă miinile. Ar fi trebuit să-și pună ochelarii de soare, pe care Ieronim i-a adus. Monica-i ținea în comodă, cu alte obiecte fragile: un coș de cristal, doi setteri albi de ceramică, un recipient cu parfum bulgăresc... iar el când voia să poarte ochelarii de soare, nu putea decât să-i pună pe cei vechi cu ramele rupte, lipite.

Încet și-a desprins miinile. Purta cojocelul cu mîneci, peste cămașa flanelată. Monica l-a îmbrăcat de iarnă. Toropit de somn, pe marginea patului, îi întindea ciorapii, cămașa, pantofii și printre ele, o auzea rostind, aproape în surdina :

— Nu repede... doctorul a spus să faci mișcări lente... Nu te apleca... nu-i bine să te apleci... asta nu-ți face plăcere... știu... numai sintem tineri... am să-ți inchei eu pantofii... Apoi, după un timp: Hobeanu s-a interesat mereu de tine... s-au descoperit nereguli la Institut... pontări fictive. Marin e arestat...

E din nou cu Monica. Stă lângă el ținînd în mîini paharul de ceai. Nu e înaltă, poate chiar scundă. Față mare, rotundă, gura întinsă cu buzele groase. În tinerețe, buzele acestea, când atingeau gîtul, te înfiorai. Se asezau apoi temeinic, ca niște ventuze... Așa făcea ea toate, fără grabă, fără zgomot... fără limite, savurînd clipele, fără să regrete... nici ce a făcut, nici ce n-a ajuns să facă. Acum s-a îngrășat, trunchiul gros e mai mult greoi, dar mișcările mai au o oarecare repeziune. Dacă n-ai ști că e aceeași Monica, ai zice că te afli în fața unei alte femei, un reflex îndepărtat al celeilalte, al surisului ei, care a primit de undeva sarcina să te ferească de lumea dinafară, să-ți servească hrana, să-ți așeze în dulap hainele proaspăt călcate. O auzi rostind cuvintele, rotund, apăsînd anumite silabe, cînd ea crede că e necesar, să lase diră în mîntea ta... Trece lin peste celelalte, pe care le poți reține sau le poți uita. Vorbele curg ca într-o albic și-ți aduc atașamentul nemărginit și hotărîrea de a te salva, de a face tot ce ea dorește, chiar cînd tu nu vrei, sau cînd nu mai poți să vrei... A înțeles că va trece pe la textile să cumpere stofa despre care i-a vorbit. El nu știa ce ar putea face cu stofa i se părea cu totul inutilă. Ea a răspuns că va avea nevoie la iarnă. Văzuse în vitrină una vinătă, o nuanță vie, foarte tinerească. De mult căuta pentru el o asemenea stofă.

— E departe iarna, foarte departe, a spus el. Ai găsit-o tîrziu. Nu vezi cum am slăbit? Operația m-a dat gata, abia mă țin pe picioare. Pentru iarnă

am hainele verzi cu dungi roșcate. Atunci, când le-am făcut, ai spus că stofa nu se potrivește, ar fi trebuit una mai serioasă. N-am știut de ce, poate știi tu...

Aștepta un răspuns, dar Monica n-a crezut că e necesar să mai spună ceva, să-i explice de ce, atunci, când mai era destul de tânăr, stofa aceea nu era potrivită și de ce, acum, când nu mai era, făcea eforturi să caute o culoare vie.

A rămas singur. Mîinile nu mai erau încălestate, cu virful degetelor pipăia capetele de leu, sau ale unui alt animal, unul asemănător, care orna bratele fotoliilor. Un sculptor nenorocit încercase să modeleze capete de leu. Au ieșit însă ciini, cu fruntea bombată, cu zîmbetul acela de bunle, duminica după masă... Poate sculptorul nu știa să cioplească un cap de leu, dar e mai sigur că el se temea de asta și s-a gîndit că, într-o casă cu oameni cumsecade, stau mai bine capete retușate...

Mai răsucea palmele deasupra lor și se mira de obiceiul de a apropia contradicțiile, de a opri clanul oamenilor, când a revenit — după atîta timp — ciocnirea aceea cu Marin. Fusese o ciocnire adevărată, chiar dacă atunci nu toate s-au lămurit... Când Marin a plecat, fără să mai privească în urmă, erau mai multe lucruri nelămurite, decît au fost la început... După ce a rămas singur cu Jena, știa că e obligat să spună ceva, să-i explice anumite lucruri, sau, cel puțin, să o întrebe pe ea ceva, dar fata a început să vorbească despre mama ei...

Marin venea zilnic în biroul lor, aducea bomboane și prăjituri, torturi cu ciocolată care-i plăceau Jenei, falii de cremă cu frișcă... Într-o zi a avut îndrăzneala să spună:

— Am o întrevvedere cu Jena, aici în birou, e ceva foarte important pentru noi. Ne-ai putea lăsa singuri?

Te-ai ridicat umilit, cu atît mai umilit, cu cît fata avea încredere în tine. Țineai în mîini echerul, aveai pe masă cîteva creioane, ... foarte ascuțite. Nu știi cum ai umblat cu ele și ți-au căzut. S-au rostogolit pe parchet. Te-ai aplecat să le ridici, în drum ai răturnat tabla și hîrțile au început să se amestece. Nu vedeai pe Marin, vedeai pe Jena, cu fata impurpurată, cu degetele tremurînd, în timp ce-ți ajuta să aduni lucrurile.

— Poți să le lași, a spus Marin, le vom aduna noi... Nu vom pierde timpul.

Nu l-ai ascultat, ai adunat toate, le-ai aranjat, te-ai așezat pe scaun, ai început să le sortezi. Nu voiai să pleci și nu ai plecat. Nu te întrebai ce vrea ea; erai hotărît să nu o lași cu Marin. Nu din cauza lui. Nu te gîndeai nici la ea, ... te gîndeai numai la tine. Da, așa a fost. Nimeni nu știe totul, poate nici tu n-ai încercat să știi...

Atunci a sunat telefonul.

Mîinile s-au strîns pe brațele fotoliului, dar nu se mișcau. Cine putea fi? Poate e Ana, sora Monicei. Discutau la telefon, din oră în oră. Dimineața erau visele.

Odată visase că are un copil, unul pe care nu-l născuse ea, dar știa că este al ei. L-a găsit lingă ușă. Primul lui cuvînt a fost „mamă”. L-a ridicat în brațe și l-a cîș în camera ei. Nu știa să fi avut un copil, nici nu putea să aibă. Îl auzea plîngînd. Poți face un copil, fără să știi? Numai fiindcă-l dorești? Așa a întrebât atunci la telefon și Monica s-a speriat. Încă în ziua aceea a consultat un medic.

Telefonul suna.

— Poate fi Hobeanu, vrea să știe cînd ai ieșit din spital, să-ți spună cum s-au descoperit neregulile. O merită Marin, venea la Institut cu mașina, la orele care-i conveneau. Spunea cîteva cuvînte, că a fost chemat undeva... că a primit o sarcină importantă. Fetele îl întîmpinau, ceilalți surideau, poate-l învidiau. Nu pentru el, îl învidiau pentru îndrăzneala ce o simțeau în el.

Telefonul continua să sune, ... stăruitor, cu hotărîrea de a nu renunța... Ana sau Hobeanu ar fi încetat. E cineva strein. Poate, ... „un interurban”.

— Numai de n-ar fi Ieronim, are să plece...

A făcut cîteva pași. Nici nu trebuia să ia bastonul, putea umbla și fără el, dar Monica-i îngrozitoare. Ori unde s-ar găsi, așează bastonul pe tracectoria brațului. Așa făcea și la spital, trezind zimbetele doctorilor, ale surorilor, care priveau cu îndoielă... Privirile acelea îl urmau, afară pe coridor, pînă în colțul palmirului, unde se ținea sfatul bolnavilor după fiecare masă...

În fine, vocea de dincolo, întreba :

— Tu ești Tată ? Ai ieșit din spital ? Te simți bine acum ?

— Stai o clipă, numai o clipă.

A lăsat receptorul și a făcut câțiva pași, avea nevoie de un scaun. Nu-l poate spune ce e, nu-i necesar ca Ieronim să știe cât e de slăbit, că doarme ca un drogat. Pantaloni cu dungi, nu erau prea largi ; acum prea ar fi streini, rămași de la cineva, unul solid, plecat, poate dispărut. A răspuns voalat :

— Da, eu sînt, ieri m-au adus acasă, apoi cu teamă, să nu apară nepu-
tincioși :

— M-a adus Mama ta, s-a ocupat de toate, ca la internare,

O zi mohorită... a intrat în spital iarna. L-au dus într-un taxi negru, neobișnuit de larg, între perne și pățuri. Monica s-a așezat lângă el... a potrivit locul, ca într-un cuib, cu pățuri, cu broboade de lînă, dar, la plecare, a coborît. Mai întîi i-a prins mîneca paltonului, apoi și-a îngropat nasul în ea... N-a înțeles atunci, a înțeles tîrziu. Voia să aranjeze camerele. Asta nu i-a spus-o nu-i putea spune că rudele vor veni la înmormîntare și casa trebuia să fie aranjată... Atunci Monica *acceptase* desnadămintul acesta, nu ca pe un eveniment dorit, ci ca pe unul ce nu putea fi înlăturat, cu care era necesar să te acomodezi.

Locul ei nu l-a ocupat nimeni, Ieronim sta lină șofer, îi vedea fața înțelep-
nită, între benzile favoriților negri. Pe parbriz lunea zăpada înghețată în boabe,
ca sămînța de cîneșă.

Vocea de dincolo se bucura :

— Îmi pare bine Tată, mîine am să fiu la voi, Sosesc cu avionul, la ora 9.
Mă reîntorc la București, la 5 după masă.

Nu știa ce să-i răspundă. De ce e nevoie să vină acasă pentru cîteva ceasuri ?
Nu-l poate întreba, ar crede că nu vrea să-l vadă. Vocea continua :

— Hallo Tată, mă auzi ? Mai întîi o știre : tu vei fi adjunctul Institutului.
Da, vei fi tu. Au mare încredere în tine... în puterea ta de muncă, în compor-
tarea ta morală. Ei știu ce ai făcut tu acolo, timp de 25 de ani. Toți știu, chiar și
cei mari...

Vrea să întrebe cine sînt „ei”, de unde știu și ce știu, căci ani îndelungați,
nimeni nu a știut, dar nu are timp.

— Să nu uit, pentru tine am găsit un aparat de bărbierit electric, o piesă
rară, lucrată fin, ca o bijuterie. Nu trebuia să-ți spun, dar surpriza rămîne, căci
aparatul e interesant. În timpul cit te bărbierești, cîntă arii din „Balul mascat”.

— Eu adjunct în locul lui Marin ? Multe vor fi de schimbat...

Vocea întreba din nou :

— Mă auzi Tată ? Ce să aduc pentru Mama ?

— Mama ? e la piață, nu știu ce să-i aduci... deloc nu știu, n-are nevoie de
nimic... Poate o poșetă. Știu că a căutat una, pînă eram internat în spital. A
căutat mult, nu cred că a găsit, nu mi-a spus că ar fi găsit. O poșetă, mă auzi ?

Vocea cerea precizări :

— Ce poșetă ? La ce haină ? Brună ? Neagră ? De piață ? Au apărut niște
poșete nostime tip valiză. Nu știu dacă Mamei i-ar merge, poate n-ar fi destul de
serioasă.

Ah, cîte întrebări, Ieronim se gîndește la toate. Nu știa nici ce poșetă vrea,
nici la ce haină să fie. Acum și știrea aceasta că va fi adjunct !... Va face un mare
efort, va fi necesar să facă un efort... Desigur nu pentru piață. Pentru piață
are două sacose, le umple cu vîrf și vine acasă îndoită de spate. O poșetă, pen-
tru... dar pentru ce ? Asta tot trebuia să-i spună, să știe și el :

— ... allo, ceva ce nu se găsește aici, ceva ultra-modern. Așa dorește Mama
întotdeauna. Acesta-i gîndul ei secret... pe care nu-l spune nimănui... Un
orgoliu timid... Sîntem invitați la căsătoria Nelei. Știi ? Fiica femeii de servi-
ciu de la Institut. Se căsătorește cu un asistent de la Politehnică. Merge multă
lume ; unii sînt prieteni, alți nici nu știu... să nu pară dușmani. Eu n-am
nevoie de mașină electrică, am un briu bun... rămas de la moșul...

— Plec poimîine în străinătate, a continuat Ieronim. Vom sta mai multe
luni acolo, Avem lucrări mari, dar înainte de plecare, vreau să te văd. La reve-
dere pe mîine.

Vocea a dispărut, era obosit... pășea spre bucătărie :

— Vei fi adjunct, ai să te faci bine... cât mai repede bine. Așa se întâmplă în viață... Se întâmplă o dată cu fiecare om... la tine vine târziu? Nu, nu-i prea târziu... Ai timp, ai destul timp, vei mai avea nevoie de stofa aceea vînătă...

Vorbea cu Marin :

— Ce ai să faci tu? întrebă el. Nu cunoști lumea, lucrurile sînt complicate...

— Eu n-am nimic cu lumea, voi face ce e nevoie să fac aici, la Institut...
Mai întii atmosfera... legăturile...

— N-ai dreptul să-mi spui mie asta, îți amintești de Jena?

— Îmi amintesc, dar nu știu ce vrei să spui...

— Atunci ai refuzat să pleci, nu m-ai lăsat cu ea... Nu pentru mine, nici pentru ea, era ceva ce te privea numai pe tine...

— Sînt mulți ani de atunci, Jena-l căsătorită, are copii... nici nu mai lucrează la noi...

— E adevărat, dar asta nu schimbă legăturile voastre...

— N-au fost legături, poate-mi era necesară. În cîte feluri îți poate fi necesar un lucru sau un om? Tu nu înțelegi asta. Poate voiam să o știu acolo, pe scaunul ei, să o văd cînd ridicam ochii de pe planșă...

Aici s-a oprit, a ridicat bastonul, l-a învîrtit în mîini și a surîs :

— ...Bastonul nu e rău, are dreptate Monica... Te poți sprijini în el. Cînd picioarele-ți sînt obosite, ai nevoie să te sprijini în ceva.

Realitate și creativitate

Conceptul de creativitate, pe care un savant de renume al lui Karl Steinbuch îl datează în filozofia apuseană pentru anii 50, este la noi curent folosit și acceptat încă de la sfârșitul celui de al patrulea deceniu¹⁾. Prioritatea aceasta este ușor de înțeles. Orientat în problemele fundamentale ale noologiei literare după variate modele germane, anterioare stereotipizării terminologice preconizate de naziști, D. Caracostea, pentru a putea reduce legitatea operei literare la principii absolute, a trebuit să creeze echivalente românești pentru termenii aporiei fundamentale „Gestaltung — Ausdruck”, acceptată de estetica fenomenologică modernă. Adăugăm că la acea dată, termenul „Kreativität” cu multă probabilitate a lipsit din limba germană. Cel puțin marile dicționare nu-l consemnează. Intruncit însă și din ediția 1967 a apreciatului *Dictionnaire du Français contemporain* un substantiv *créativité* lipsește, în timp ce în presa contemporană franceză el este chiar des întrebuințat, orice referință la circulația termenului în limbile vesteuropene necesită în prealabil sonduje circumspete spre a putea fi acceptată cu titlu definitiv. Notăm în subsidiar că și în privința formației celorlalți termeni din aceeași familie din limba germană — care aici ne preocupă în primul rând — se cer câteva precizări. Astfel, după Hermann Paul, accepțiunea abstractivă a substantivului „Welt”: lume, univers, s-a produs în sec. XVIII sub înriurirea termenului englez *creation*; anterior, cum au arătat-o cercetările semasiologice ale lui Schulz și Suolahti, sub influența franceză i se asociază substantivului „Kreatur” mai ales un sens peiorativ. Fapte nu fără atracție pentru aceia, cărora necunoscutul arborescent al cuvintelor le produce totdeauna emoții. Emoții în pragul unor revelații? Credem în orice caz că și în privința termenului „Kreativität” este nevoie măcar de un examen succint al radicalului latin, de la care e derivat, ca și al unor termeni înrudiți, ca problematica absenței sale îndelungate din vocabularul german să fie înțeleasă în liniile sale majore.

„Toate conceptele trebuiesc reduse la *concepte radicale* care se referă la datul nemijlocit al trăirilor concrete”, subliniază R. Carnap²⁾. „Trebuie scuzate”, dintr-un imperativ deschizător de perspective asupra străfundurilor logicei noastre în această lume și în raport cu datele acestei lumi, devine astfel, cu treptata cunoaștere a proceselor de transpoziție a simbolurilor, și un mijloc de a surprinde adevărata față a secolului nostru. Or problematica abordată în paginile de față tinde să releve tocmai această „adevărată față” a romanului contemporan din Republica Federală a Germaniei prin intermediul problematicii

¹⁾ D. Caracostea: *Creativitatea eminesciană*, București 1943, pentru datare îndecosebi pp. 277 și 298.

²⁾ R. Carnap: *Die alte und die neue Logik*. In *Erkenntnis*, vol. I din 1930, p. 23 și u.

estetică pe care în creația lor unii din romanșii vestgermani încearcă s-o verifice în mod creator. Problematika aceasta însă se inseric cu fermitate tocmai între cei doi termeni polari ai „realității” și „creativității” — fapt care solicită cu atât mai mult atenția noastră cu cit, după unii critici și istorici literari, romanul realist la germani nu are o tradiție puternică. Din care motive? Dacă am înțeles bine situația, în primul rind în urma unei înțelegeri aplatizate a însăși realității, fenomen cu atât mai surprinzător cu cît termenul corespunzător german „Wirklichkeit” se bazează pe un radical verbal dinamic „uerg”, îndeaproape înrudit cu accepțiune cu aceea a lat. *creare*. Pe scurt, „wirken”: a produce, a țese, a acționa, la fel ca și „creare”: a produce, a naște, a crea și, desigur, „crescere”: a crește, a se ridica a se transforma se profilează în gindirea originară a popoarelor romanice și germanice pe fundalul unor puternice reprezentări mitico-magice, pe care evoluția ulterioară le-a dat uitării, foarte în detrimentul limbii vii saturate de concret.

În bazinul mediteranean reprezentările mitico-magice legate de accepțiunea verbelor *creare* și *crescere* s-au cristalizat într-un proces multilateral în cultul zeiței *Kore*: divină fată nubilă simbolizind valențele creatoare ale naturii. Corcomitent deci cu lirismul din bocetele zeiței Demeter care își plînge odrasla răpită de întunecosul Pluto — lirism, apariția căruia în circumstanțele arătate, constituie unul din multiplele aspecte surprinzătoare ale teogoniei grecești, multă vreme ignorat în semnificația sa — cultul zeiței *Kore*, urmînd ritmul mucilor agrare încă din protoistoria pelasgă, ne păstrează totodată și suficiențe reflexe din perioada de trecere între matriarhat și patriarhat³⁾. Accepțiunile verbului *creare* oglindesc cu claritate aceleași două straturi, dacă avem în vedere locuțiuni ca „Maia creatus”: născut de zeița Maia (id est „natura”) și „Tarquinius rex creatus est”: Tarquinius a fost făcut (ales) rege. Asemănător în strănordică, „worahto” este la fel de vechi ca gr. „orgion”: act sacru, respectiv avest. varez”: a înfăptui, a produce, a lucra, iar germ. „Werk” întrușe și azi încă printru accepțiunile sale atât acelea de practică, uzină, mină, cît și aceea de faptă, act creator, operă de artă, în ambele serii semasiologice, oricît de compartimentate la prima vedere întîmpinîndu-ne efectul acelorași straturu suprapuse ale unui cult ehtonian aboriginar și ale diviziunii muncii, de pe urma căreia, după secole de frămîntări și luptă, s-a ajuns la biruința patriarhatului. În sfîrsit și în dubla accepțiune a termenului „Wirklichkeit”: „realitate” și faptă, se pot delimita reflexe unei viziuni primare, atocuprinzătoare asupra existenței, și, diferit de ea și precis nuanțat, a unei a doua realități, datorată unui act al creativității umane, fluid ce e drept în privința resurselor sale, dar de o finalitate și axiologie mai totdeauna precis sesizabilă. Și fiindcă în analiza de față, la îndemnul lui R. Carnap, nu putem ocoli „datul nemijlocit al trăirilor concrete”, să examinăm în continuare foarte succint și principalele momente ale mutației ontologice care are loc în om, prin încercarea de a valida resursele creativității sale.

Tinărul Nietzsche, comentînd mitul lui Prometeu în formularea lui Eschil, a crezut de cuviință să sublinieze că datul său concret constituie ceea ce el numește „die Werdelust des Künstlers”: plăcerea orgiastică a artistului în timpul actului de creație⁴⁾. Prin chiar termenii alesi, Nietzsche recuză momentul orice urmă de hedonism de suprafață, asemănător „plăcerii” unora de a-și pune în scenă „reusita”, combătută încă în antichitate de epigrama: „Adventavit asinus/puleher et fortissimus”. Plăcerea creatoare, semnalată de Nietzsche, dimpotivă, marchează un plus de forță, zbor, curaj creator și desăvîșire artistică. Este ceea ce la numai cîtiva ani, Italo Svevo, în romanul *Senilità* (1898), va numi „vîrsta frumoașelor energii” și pe care Goethe, în convorbirile sale cu Eckermann la 11 martie 1828 o caracterizase drept „Produktivität höchster Art”: „productivitate la modul cel mai înalt”, atribuînd-o „pubertății repetate” a firilor geniale. Întu lămurierea mai departe a momentului, amintim aci că romanul lui I. Svevo reia într-o perspectivă modernă un mai vechi motiv al secolului XIX — : drama eroică a artistului ca mijloc de autocunoaștere, așa cum această dramă a fost „fomulată” de Friedrich v. Schlegel în opusculul său romantic *Lucinde*. Scrutările și așteptările eroului lui Svevo reeditează întrucitva aventura vieții lui Julius.

³⁾ Confrunța *Hesiod*: *Theogonia* 914, skhollon; *Imnurile homerice*, I, 2. *Sofocle*: *Oedip în Iolon*, 1990, skhollon, etc.

⁴⁾ *Friedrich Nietzsche*: *Werke*, I, 100.

Acesta însă, leșind în căutarea „cuvintului” care dezleagă „enigma existenței sale”, ajunge cu timpul să-și releve „die Grösse der Erfindungskraft”, „die handelnde Kraft” : „măreția puterii inventive”, „puterea activă”⁵⁾, în posesia căreia apoi se simte îndreptătit a declara că omul își este propriul Proteu. Subliniem că în amintita convorbire cu Eckermann, Goethe, care se vadește și prin aceasta un „contemplativ de mare stil” — caracterizare ce i-a fost dată în același context de Nietzsche — a putut încă de pe atunci să vorbească cu sufletul împăcat despre „die zeugende Kraft” : putere creatoare, activă post mortem chiar, din generație în generație, a lui Rafael și Mozart, termenii folosiți de el întorcându-ne încă o dată la conceptele a căror conturare o urmărim în aceste pagini. Numai că spre deosebire de sinonimia germană care încă din timpul său pentru lat. *creare* folosește verbele înrudite ca sens „zeugen”, „schaffen”, „hervorbringen”, „formen”, „bilden”, „gestalten”, la care uneori cu dezinvoltură recurge și el de data aceasta, Marele Weimarian se folosește, în ultimă instanță, de neologismul „Produktivität”, reducându-i accepțiunea ca fenomen al capacității creatoare artistice la ceea ce numește „die hinreichende Energie” : „energie finalizată”. Credem a nu greși dacă descoperim în ea datul ultim al acelei mutații ontologice din om care, în procesul de validare a resurselor de creativitate, transformă realitatea dintr-un pur dat existențial într-un dat al înfăptuirii valorice culturale.

Introducind în terminologia estetică termenul de „creativitate”, D. Caracostea s-a apropiat în mod firesc de sfera acestor preocupări și concepte, folosindu-se totodată și de o idee a lui W. v. Humboldt, primul care maturizat în climatul gotethean, a operat în lingvistică o deosebire dintre limba ca *ergon* și limba ca *energie*. De altfel, în uzanța poeziei germane această deosebire este eurentă dacă se vorbește de *Dichtung* și *Gedicht*, primul termen având un sens general, genetic și structural cu iz de entelechie, al doilea în schimb unul specificat, suficient sleși și stabil, legat de o anumită operă poetică. Creativitatea, în concepția lui D. Caracostea, se subsumează ambelor sfere. Vom arăta cu altă orăzie în ce măsură concepția sa, în această privință, este tributară și teoriei aristotelice despre determinarea poemului printr-un *nous poetikos* așa cum în a doua jumătate a secolului trecut acesta a fost studiat de filozoful Fr. Brentano. În orice caz, tematica abordată de Franz Brentano a influențat profund gândirea estetică fenomenologică. De aici, după cum scoate în relief M. Geiger ei li sînt străine în primul rînd orice concepte fundamentale statice : „statische Wesensbegriffe”. Cu alte cuvinte, din perspectiva poemului care străbate și leagă, creativitatea și expresivitatea apar dinamizate lăuntric de energia creatoare surprinsă în ultima ei reducere încă de Marele Stagirit.

Și în poetologia franceză contemporană, creativitatea este definită în funcție de aristotelicul *nous poetikos*. „Limba noastră /.../ nu este numai un instrument incomparabil”, subliniază poetul Pierre Emmanuel, „dar ea face parte din chiar ființa noastră /.../ Creativitatea nu este decît ucenicia ființei prin ea însăși sub variate forme, printre care trebuie să enumerăm și poezia”. Iar dacă într-o polemică acerbă Roger Ikor reproșează lui Pierre Emmanuel cu privire la concepția sa despre creativitate riscul de a prezenta tineretului poezia „nu ca o fericire naivă ci ca o cale de acces spre adevăruri neraționale dacă nu chiar supraționale”⁶⁾, reforma spre care se năzuiește azi în predarea limbii statului în Franța nu va putea să facă niciodată abstracție de confesia preopinată lui Ikor, rezumată în versul : „Ne bucurăm fiindcă totul este Verb”, funcția cuvintului, după același, fiind „de a traduce tot ce aparent ne depășește / prin sensul comun al cuvintelor”. Sau în altă formulare : „Homme parfait, donne à chacun d'être ton Verbe”.

Tentația absolutului, fără a nega primatul rațiunii, ne întîmpină și în definiția pe care romancierul Heinrich Mann o dă poeziei în sens general, genetic și structural : „Dichtung — das Leben selbst, vermehrt durch Erkennbarkeit” : „Poezia — însăși viața, îmbogățită prin darul cunoașterii”⁷⁾. Este adevărat că în traducerea noastră termenul „Erkennbarkeit” este doar aproximat. Ne lipsește încă o vocabulă care să redea precis dubla funcție semnalizată de termenul german : „congnoșcibilitate” și „spor de pătrundere”. Spor dincolo de care limite ?

⁵⁾ Friedrich v. Schegel : Lucinde, pp. 183 și 189.

⁶⁾ cf. ziarul *Le Monde*, nr. 8371 din 12—13 decembrie 1971.

⁷⁾ Heinrich Mann : Sieben Jahre(Chronik der Gedanken und Vorgänge) 1929, p. 306.

Ale manierei noastre obișnuite de a fi activi în lume, caracterizată chiar de primul nostru pas în ea / „des Indiewelttretens“/, precum o arată Karl Jaspers¹⁾. Realitatea și creativitatea în opera românească a lui Heinrich Mann se întrepătrund în sensul postulatului privind „sporul de cunoaștere“ printr-un proces dialectic de adâncire și secundare reciprocă, iar tensiunea epică ce pune în evidență talentul și personalitatea romancierului joacă un rol decisiv și ispititor, sensibilizând dimensiunile etice la care el convertește în mod creator relațiile existente sau posibile. Astfel, în romanele sale *Der Untertan* / Supusul/, *Professor Unrath* și *Die Göttinnen* / Zeițele /, Heinrich Mann concretizează într-o unitate indisolubilă concepția despre viață a eroilor săi și viziunea sa critică asupra acestei concepții. Asemănător, în ultimile sale romane *Empfang bei der Welt* / Recepție în lumea mare / și *Der Atem* / Respirația /, scrise, după mărturisirea sa, „încet, cu întreruperi și îndoieli“, lumea modernă apare ca o realitate nesigură și instabilă ce-i prilejuiește romancierului ocazia să treacă dincolo de aparențele convenționale sever păzite în zone de-a dreptul neohoffmannești, dominate de alte legi decât legile fizicii clasice și de alte mutații decât ale imaginației sănătoase. Cu alte cuvinte, relativismul și indeterminismul îi relevă „existența ca atare, fără altă finalitate decât aceea de a exista și fără altă lege decât cea promulgată de existența ca atare“, precum o subliniază un personaj din romanul *Respirația*. Vom vedea cum aceeași experiență crudă pe baza confruntării dialectice între realitate și creativitate, din care se naște romanul contemporan vest german, determină structurile epice și în creația ultimei generații.

Heinrich Mann, precum am mai spus cu altă ocazie, se află la originea romanului social-politic german al zilelor noastre. Paternitatea nu-i este totdeauna bucuos recunoscută. Heinrich Mann a ajuns la limpezirea majoră a concepției sale estetice în 1913 în timpul elaborării escului *Zola*. De pe atunci, creația artistică i-a apărut sub dubla funcție a „misiunii“ și „îndatoririi morale“: „Sendung und Pflicht“²⁾. ceea ce face ca subiectivitatea suprasaturată din opera de mare succes a onora din contemporanii săi, ca de pildă a lui Gabriele d'Annunzio, cu care uneori a fost comparat în mod cu totul superficial, oricât de vitală și în creația sa, să nu umbrească datul nemijlocit al lumii.

Pentru cunoașterea acestei căi nimic nu este mai semnificativ decât temele de bază ale unei literaturi dintr-o epocă precis delimitabilă. Ele se prezintă totdeauna ca o împletitură ciudată de fapte de viață, idei directoare, prescripții juridice și morale codificate etc. Pentru perioada imediat următoare celui de al doilea război mondial tema de bază o constituie, după cum se știe de cîțiva ani, tratarea condiției istorice a înnoirii spirituale și sociale a germanilor. Această înnoire a fost cerută de generația celor maturizați în vîltoarea războiului. O netă punere a problemei se remarcă încă în 1947, cînd într-un eseu al lui Alfred Andersch din revista „*Der Ruf* / Chemarea / se spune cu tărie: „Germaniei i-a revenit din dezastrul total ca o favoare de necrezut puterea reînnoirii totale“. Dar imediat în numărul din 15 ianuarie al aceluiași an, Hans Werner Richter adaugă deziluzionat: „Și această evoluție pare a fi fost neglijată și prematur dată uitării“. Pamfletul lui H. W. Richter *Der Stieg des Opportunismus* / Victoria oportunsimului / n-a mai putut să apară. În schimb s-a constituit *Gruparea 47* care, sub egida aceluiași H. W. Richter a determinat fața literaturii germane postbelice. Parte din membrii *Grupării 47*, ca de pildă Günter Eich, Wolfgang Koeppen, Hans Erich Nossack și Elisabeth Langgässer s-au afirmat în vers și proză încă înainte de 1945. Pesimismul melancolic al lui G. Eich din primele sale poezii (1930) a evoluat în anii cîmpei brune spre o tehnică tot mai pronunțată a semitonurilor, autocenzurii și expresiei aluziv-lapidare. Mai puțin precaut, H. E. Nossack a dispăcut din chiar clipa debutului, ceea ce ia atras un ordin de interdicție publicistică. Și cam în același timp s-a curmat și prima carieră a Elisabeth Langgässer. După capitulare, arta lor găsește aventuri spre împliniri majore, pe care încă în sinteza sa *Deutsche Literatur in der Entscheidung* / Literatura germană în clipe decisive / din 1948, Alfred Andersch le finalizează în sensul unui program estetic cu o solidă bază social-etică și critică: „Intrucît

¹⁾ Karl Jaspers: Die geistige Situation der Zeit, p. 165.

²⁾ Heinrich Mann: Macht und Mensch, 1919, p. 58.



concepem creația literară ca o chestiune a unor hotărâri existențiale, o înălțăm în imperiul libertății plene, exclusiv în care poate prospera" (op. c. p. 7).

Integrarea curentelor moderniste în creația scriitorilor vest-germani s-a produs cu destul avânt în decursul anilor 50. De acum, Thornton Wilder, Franz Kafka și William Faulkner execută prin tematica lor o influență de netăgăduit. Totodată, James Joyce, Marcel Proust, Robert Musil și Paul Valéry îmbogățesc prin înnoirea procedeelelor tehnice ale creației stratigrafia romanului vest-german, la fel cum Thomas Mann, Hermann Hesse și Gottfried Benn nu rămân nici ei înafara poligonului de puteri modelatoare care definesc epica germană modernă. Sceptic în fond ca ori de câte ori după epoci de „înaltă” artă, romanul vest-german simte totuși necesitatea de a ataca frontal problematica contemporană. Să mai adăugăm că acest proces decurge în paralel și cu desăvârșirea creatoare a unor romancieri din generația mai veche ca Hermann Broch, A. P. Gütersloh și Heimito von Doderer, tustrei — cu un puternic profil individual — de origine austriacă și pătrunși până în măduva oaselor de realitatea socială și culturală a Austriei, receptarea lor în Germania, din această cauză întârziind mult. Așadar, modelele principale ale romanului contemporan vest-german i le-au furnizat literaturile anglo-saxone, în al doilea rând maeștrii romanului german din exil și, cu mai puțină persuasiune, epica psihologică franceză. Rămâne deci întrebarea, în ce măsură legile estetice, etice și politice ale acestei arte au fost conforme spiritului german din acest deceniu atât de frământat? Întrebare la care nu se poate răspunde ușor. Pe de o parte, este foarte adevărat că cei patru mari Valéry, Benn, Eliot și Joyce în prelungirea unor experimente care porniseră de la Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, au răsărit în condițiuni diametral opuse anilor 50; pe de altă parte, având în vedere hiatus-ul anilor 30 și 40 din spiritualitatea germană, chiar și prin joncțiunea ei tirzie la curentele mari ale poetologiei occidentale, aceasta a declanșat, pe lângă faptul că a fost un act de necesitate, un curent energetic major, de pe urma căruia creativitatea poetilor, romancierilor și dramaturgilor vest-germani n-a avut decît de câștigat.

Efectele joncțiunii se pot urmări pînă în detaliile cele mai fine în romanele lui Wolfgang Koeppen¹⁰). Să relevăm astfel înainte de a intra în substanța lor că din chiar titlurile lor se simte efectul confruntării creatoare a autorului, întrucît titlul primului *Tauben im Gras* (Porumbii în iarbă) nu este decît traducerea unui vers de Gertrude Stein: „Pigeons on the Grass Als”, al doilea *Das Treibhaus* (Sera) metaforă în genul lui Nicholson, iar al treilea *Der Tod in Rom* (Moartea la Roma) se prezintă ca un decalce după titlu capodoperei lui Th. Mann *Der Tod in Venedig* (Moartea la Venetia). Să mai adăugăm apoi că programul confruntării anunțate în aceste titluri exercită o influență strînsă și asupra structurilor cronospațiale, narative și caracterologice din romane. Faptul a mai fost remarcat. Astfel, desfășurarea non-stop a romanului *Tauben im Gras*, verba textului ca și organizarea stilizată a momentelor-scenă, sînt o demonstrație de ritm drăcesc cuplat cu o bravuroasă tratare a suspens-ului. Dozarea tensiunii din epizodele urmăririi ucigașului, de pildă, este absolut cinematografică. Totodată, neomenia nu necesită o demonstrație propriu-zisă; o cunoaștem deja de cealaltă parte: a urmărilor lor. Praxiologia lor dinamică și scormonitoare, la toate nivelele, se desfășoară la granițele dintre real și fantastic. În această atmosferă densă este deci naturală că viața diurnă se împletește cu mituri și realități stranii pînă la confundarea deplină, într-o curgere continuă și neliniștitoare.

Acte de elaborare fundamentală se vădesc a fi și romanele *Das Treibhaus* și *Der Tod in Rom*. Continuitatea între principiul relației și principiul creativității se manifestă și în ele prin procedee originale care sparg cu brio cadrele narațiunii clasice, dar ele nu devin scop *in sine* și *penru sine*. Păstrîndu-și raportul cu datul real, material și spiritual, W. Koeppen atinge prin obiectivare un înalt grad de transfigurare simbolică și atunci cînd „subiectivează” narațiunea, trecînd bruse la confesii ale eroilor săi, mai ales că astfel se descoperă prezența Moirei în roman care este totdeauna deasupra lui Kronos. În consecință timpul ca simbol e reducibil la un model interior etic, de mare putere de convingere: Mersul vremii nu iartă! Păcatele se plătesc! Imagistica argumen-

¹⁰ Wolfgang Koeppen: *Tauben im Gras* (1951), *Das Treibhaus* (1953), *Der Tod in Rom* (1954), receditate într-un volum în 1969.

tează uneori pînă la limita durerilor fizice, de pildă scena carcerului subteran din Castel San Angelo pe care-l vizitează călăul nazist, făcîndu-și lipsa mică în piatra ordurilor în care altă dată au fost asfixiați deținuții. Conținutul traductibil, narabil al simbolului cîștigă în urma unor asemenea scene o alură dramatică — de absolută concretete. Este prin urmare fundamental greșit să se creadă că „situații tipice” ar putea fi demonstrate numai în lăuntrul clasicismului. Există în egală măsură „situații tipice” ale romantismului, naturalismului, expresionismului etc., iar în romanul vest german de azi, opoziția clasic-modern este reducibilă și la un *nîsus formativus* distinct care își apasă pecetea pe absolut toate structurile definite sub dominația sa.

Dacă analizăm tematica de bază a trilogiei lui Wolfgang Koeppen, obținem următoarea scară a motivelor principale ale structurii ei narative :

- ambiguitate ;
- tensiune ;
- criză ;
- catastrofă.

Totodată, pe plan ideativ se confruntă două modalități fundamentale în gîndirea contemporană :

— utopia și mistificația.

Utopia e aspirație, himeră lucidă, asceză ; mistificația se bazează pe impulsuni iraționale și duce la ipocrizie și libertinaj.

În fața acestor realități cu caracter structural, determinînd desfășurarea tuturor destinelor din romanul lui W. Koeppen, simbolistica lor istoric-valabilă are un caracter polemic de netăgăduit ca adevărată încoronare a dialecticei confruntări între realitate și creativitate din conștiința autorului. Altfel zis, romanul lui W. Koeppen, prin acțiunea continuă de interpretare și reinterpretare a realității, îi se subsumează o geometrie discretă de contestare și puniție, viciele epocii, intrate în conștiința ei ca un „ce” iremediabil, consumîndu-se într-o uriașă combustie care sugerează cultul terifiant al unui Moloch modern.

Neo-umanismul romanelor lui W. Koeppen se bazează pe frămîntările omului modern vesteuropean de a răspunde nu prin teologia zon și valorile clasicismul, nici prin unele tradiții folclorice stătute și psihologic tipizantă medievală, la problemele acute ale contemporaneității. El surprinde de la rădăcina lor procesele sociale, se împotrivesc cu hotărîre superstițiilor de clasă cu balastul lor vulgar materialist și modelează cu răbdare adevărata față a lumii. În roman, etapele acestor frămîntări se oglîndesc cu atît mai fidel cu cît artistul operează mai hotărît cu un concept al realității care nu exclude termenul polar al creativității. Realității în sine și pentru sine îi lipsește orice valoare artistică. Faptul din urmă se cerea subliniat mai ales cu privire la romanul german din anii următori celui de al doilea război mondial, cînd în numeroase cazuri „documentele” și „amîntirile” au manifestat tendința de a da la o parte creația. Fusese un punct de vedere profund greșit ! Dimpotrivă, creația autentică, bazîndu-se pe o acțiune continuă de interpretare a realității, ne introduce, cum am văzut și în cazul romanierului W. Koeppen, pînă în taințele cele mai intime ale societății : spectacol nu peste tot agreabil, dar cu atît mai semnificativ în vederea determinării active și de către cititor a valorilor reinnoirii, atît pe plan vital și moral, cît și pe plan estetic.

Lirica americană contemporană în căutarea unei noi poetici a realismului

Reacția antiacademică.

Afirmația lui John Giardi în ceea ce privește supremația poeziei academice este adevărată numai în parte. O serie de poeți americani au continuat și după 1950 să se plaseze în afara academiei, a formelor tradiționale, instituționalizate, experimentând cu mijloace alii de diferite ca anarhismul creștin, erezia mistică, pictura lui Bosch, budismul Zen, tehnica improvizăției Bebop, proza nihilistă a lui Bazarov, personajul lui Turgheniev, „într-un cuvânt tot ceea ce sugerează individualismul nomintelectual. „Deja în primele volume ale lui Kenneth Fearing (1902—1961), publicate înainte de război, imaginile erau absurde și fantastice, stilul nervos, cliptic, sugerind o tragică inutilitate a adevărului o irelevantă a actului meditativ care reduce universul mereu la aceeași operație matematică sterilă X minus X , adică la un zero existențial :

„Chiar cînd prietenul tău, radioul, va amuți, chiar cînd visul
ei, jurnalul, va ajunge la ultima filă, chiar cînd
viața lui, metronomul, va incremeni, chiar cînd destinul
lor, bulevardul, se va goli,
și după ce raiul acela, ringul de dans, se va închide ; după
ce în teatrul acela, spitalul, se vor stinge luminile,
Tot va mai rămîne patima ta și patima ei și patima lui
și patima lor,
rîsul tău și rîsul lor,
blestemul tău și blestemul lui, răsplata ei și răsplata lor,
spăima lor și spăima lui și spăima ei și
a ta — ...”

Versurile lui K. Fearing anticipează, dacă nu teatrul absurdului din Franța, cel puțin poezia englezilor Philip Larkin, Donald Devie, Thom Gunn, grupați în așa numita „Mișcare” cu care are în comun tonul lejer, conversațional, aluzia la trivialitatea aparentă a existenței cotidiene, autoinvestigația ironică, acceptarea calmă a vieții ca o realitate absurdă. O asemenea poezie începe prin a renunța la masea eroică sau tragică, la utopismul de orice fel.

Prima reacție publică împotriva poeziei academice o constituie așa numita „renaștere californiană” de la începutul deceniului al șaselea, inaugurată de un poet inconsecvent cum este Kenneth Rexroth (n. 1905) care ulterior a evoluat spre altă direcție. Atunci cînd nu intenționează să-și șocheze cititorii burhezi (care de altfel asta așteaptă) K. Rexroth este un poet autentic, cultivat și sugestiv. Toate poeziile sale, inclusiv cele traduse din chineză și japoneză, sînt o reconsiderare a *faptului cotidian* care, așa cum declară în prefața la volumul său *In Defence of the Earth* (1956 — *În apărarea pămîntului*) este „singurul răspuns, singurul sens al prezentului și al prezentei”. Totuși, afirmă Rexroth, poetul trebuie să fie și un „profet în sensul biblic”, adică să nu se mulțumească cu rolul estetului impersonal incredințat lui de către „metafizicienii” provinciali și „boier-nașii intelectuali” (ceea ce înseamnă, în limbajul pitoresc al lui Rexroth, profe-

șorii, neoconservatorii și într-un fel toți intelectualii). Primejdia care paște acest gen de poezie „profetică” este aceea a discursivismului sau a criticismului stereotip ca în Tu nu vei ucide : *In memoria lui Dylan Thomas*, exordiu patetic pe tema „ubi sunt” care face pomelnicul poezilor decedați îmbolnăviți, deținuți sau nebuni. Demonstrația sa de cloacitate urmează clișeul cunoscut : Dylan Thomas a murit. Cine l-a ucis ? L-au ucis stăpînii, avocații, vînzătorii lui Cristos, Națiunile Unite, psihanalizii, editorii, revista *The New Republic*, savanții. După care criticii și profesorii „au tîrît pe furis măruntaiele lui spre sălile de curs și reviste.”

Îndeosebi acest declarativism zgomotos a inspirat poezii care, descinși prin 1955 în California, au constituit „mișcarea beat” : Allen Ginsberg, Gregory Corso, Philip Whalen, Michael McClure, Lawrence Ferlinghetti, etc. Termenul de „beat” definea mai mult o atitudine socială decît o literatură (de altfel niciodată n-a fost prea clară granița dintre literatură și poză publicitară la acești poeți) ; o atitudine socială sau mai degrabă o atitudine antisocială pe care K. Rexroth, principalul lor apologet, o numește „dezangajare” iar Lawrence Lipton „dezafiliere”,¹ o atitudine de refuz și sfidare la adresa societății americane, de revoltă în fața autorității organizate a celor pe care scriitorii Beat îi numesc „squares” (îndivizi conformiști, docili terorizați de buna cuviință socială). Ca și Nelson Algren, scriitorii acestei mișcări sînt convinși că... „e mai bine să fii în afara acestei societăți, decît înăuntrul ei. E mai bine să fii certat cu legea, decît pe coperta revistei *Times*.” Scriitorul Beat pornește de la credința că societatea americană s-a compromis iremediabil. Cum scria Henry Miller în prefața la unul din cele mai importante romane ale acestei generații, *The Subterraneans*, de J. Kerouac, „acesta este un secol al minunilor... o zi a minunilor în care Pentagonul ne instruiește gratuit în tehnica distrugerii reciproce și totale... Ei sînt poate 'beat' dar cel puțin nu călăresc un Jagannat atomic. Credeți-mă, nu mai există nimic pur, nimic sănătos, nimic promițător în acest secol al minunilor, în afara posibilității de a vorbi. Și cei de felul lui Kerouac vor avea probabil ultimul cuvînt.”² E suficient să cităm versurile cu care debutează două din poemele fundamentale ale lui Ginsberg, pentru a rezuma tematic toată poezia care s-a scris după 1956 (anul apariției volumului *Urletul și Alte poeme*) în oficiile apostaziei :

„Americă, ți-am dat tot și acum nu mai sînt nimic,
Americă, doi dolari și douăzeci și șapte de cenți,
azi 11 Ianuarie 1956.
Nu mai sînt stăpin pe propria-mi minte,
Cînd o să-ncețezi, oare, războiul cu oamenii, Americă ?
Du-te la naiba cu bomba ta atomică !
Dă-mi pace, nu mă simt de loc bine.
N-o să-ți scriu poemul pînă ce n-o să fii în toate mințile
Cînd oare vei deveni angelică ?
Cînd îți vei lepăda straiete, Americă ? . . .

(America)

Am văzut cele mai strălucite minți ale generației mele atinse de
nebulie, flămînzind isterice, goale,
tîrîndu-se prin ghetourile negrilor în zori căutînd
o doză halucinantă,
hipsteri cu cap de înger mistuindu-se străvechea conexiune
cercască cu dinamul de stele în mașinăria nopții,
care, mizerie și zdrențe și privirea suptă, fumau în transă
pe lingă ziduri în beznă supranaturală a apartamentelor
cu apă rece plutind peste înălțimi citadine contemplînd jazzul . . .

(Howl — Urletul)

¹ Kenneth Rexroth, *Disengagement : The Age of the Beat Generation*, in *Protest. Portrait of a Generation*, edit. by Gene Feldman & Max Gartenberg, Panther Books, London, 1966, p. 272-285.

² Henry Miller, *Preface to the Subterraneans*, in *A Casebook on the Beat*, edit. by Thomas Parkinson, Thomas Y. Crowell Company (sixth printing, 1968), p. 230-231.

Discursul acesta irațional, frenetic, obsedat, poate continua la nesfârșit, înregistrând amintiri despre un trecut confuz, petrecut în „subteranele existenței”, confesiuni politice sau erotice de o agresivitate aproape infantilă a limbajului, răfuieli literare, etc., toate pe un ton apodictic, de anatemă. Apolitismul acestor poeți se vrea total: ei scriu despre refuzul social mai degrabă decât despre revolta socială (Allen Ginsberg declară odată că este un rebel, nu un revoluționar). Atitudinea față de societatea americană mai mult suspicioasă decât destructivă, niciodată însă reformatoare (spre deosebire de omologii lor din Anglia, „tinerii furioși” care deși manifestă aceeași neîncredere față de angajamentul social, își păstrează simpatiile pentru mediul muncitoresc). Revolta generației Beat este o revoltă fără ideal, care neagă totul fără să propună nimic. (Cînd totuși atitudinea lor devine destructivă, rezultatul este o lamentabilă propensiune pentru delieventă și criminalitate). Li se poate reproșa pe bună dreptate, așa cum face Robert Pack, că „spontaneitatea”, „dezangajarea”, sînt un mod melodramatic de a privi arta și existența, o formă modificată a evaziunii deosebite care refuză responsabilitatea care decurge din opțiunea socială. „O asemenea poezie are un subiect facil, își găsește cu ușurință fluența în lamentație. Urletul împotriva lumii nu adaugă nimic la înțelepciunea noastră.”³

Pe plan literar, Generația Beat a contestat programatic toate valorile consacrate al poeziei: solemnității înghețate i-a substituit blasfemia, impersonalismul pudibond — egotismul anarhic, afirmației ironice — invecțiva directă. Poezia, afirmă A. Ginsberg într-un eseu belicos, trebuie să fie o experiență deschisă, o explorare în necunoscut, „gîndire vie și sălbatică”⁴. Ca atare ea este moștenitoarea unei lungi tradiții avant-gardiste a „autoexplorării compoziționale”, de la dadaști, futurști și nihilști la experiențele din poezia franceză (Artaud, Gênet, Céline, Beckett), pictura americană (expresionismul abstract inaugurat de Jackson Pollock) și jazz (stilul Bebop al lui Charlie Parker și Fats Waller). Această condiționare eclectică este cel mai bine ilustrată de poezia lui Lawrence Ferlinghetti (1919), o poezie inteligentă, elaborată, poate singura care se ia în serios, părăsind poza zgomotoasă (care discreditează mare parte din versurile lui Ginsberg, altminteri destul de realizate) în favoarea tonurilor elegiace, grave, de tragedie antică:

(...) Sînt aceiași oameni și azi
doar mai departe de casă
pe șoselele cu cincizeci de piste
ale unui continent de beton
administrat de afișe dulcege
ce ilustrează naive iluzii de fericire
E loc pentru mai puține căsăfoade
dar mai mulți schilozii
în mașinile lor colorate
cu numere ciudate
și motoare
care devoră America

Succesul disproporțional pe care l-a înregistrat această mișcare în cursul deceniului al șaselea se explică în parte prin întreprinderile literare ale unor scriitori ca Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Clellon, Holmes, care au reîntors fără echivoc literatura la tradiția subversivă, protestatară a anilor 1930 (de la „muckrakers” la Herbert Gold, Henry Miller și Grace Lumpkin), dar și prin reușita unor scriitori care au fost temporar asociați cu această mișcare în virtutea unor asemănări formale: intransigență verbală, dispunere nonconvențională în pagină, dar și a unor preocupări de ordin social; un exemplu este grupul de poeți legați de mediul universitar (colegii *Black Mountain* din Carolina de Nord unde au studiat sau activat toți membrii săi: Robert Creeley, Robert Duncan, Jonathan Williams) dar revista cărora a avut printre contribuții în răstimpul 1954—1957 pe Jack Kerouac, Kenneth Rexroth, James Purdy, W. Carlos Williams. Prin eseurile sale (indcosebi *Projective Verse*, o

³ Robert Pack, *Introduction to New Poetry of England and America*, second edition, The World Publishing Company, Cleveland and New York, 1962, p. 182.

⁴ Allen Ginsberg, *When the Mode of Music Changes, the Walls of the City Shake*, în *The World of Ideas*, Holt, Rinehart & Winston Inc., New York, 1964, p. 134.

reactualizare a „poeziacturalismului“ și a conceptului de „tehnică funcțională“ a lui Williams). Ch. Olson (n. 1910), animatorul școlii de la Black Mountain a influențat neîndoiel de creația lui Ginsberg atunci când a pledat pentru o poezie plasată între confesiune și epos, pentru folosirea idiomului american în locul limbii engleze literare, structurală prea rigidă, pentru o mai mare libertate formală. Poezia scrisă de Olson este erotică, prozaică, un fel de „stenografie poetică abstractă“ cum numește Richard Kostelanetz⁵, păcătuind prin același ton iritat, apodictic ca și poezia mișcării Beat. Mai interesante ni se par cuceririle (poate nici un alt poet al ultimilor decenii nu a scris mai mult decât Olson) care sînt o încercare de sinteză asupra culturii contemporane. Așa de pildă în *Scrisorile mayane* ajunge la concluzia — în urma unui studiu al civilizației din peninsula Yukonului — că „cultura“ trebuie să înlocuiască statul⁶, pentru a face posibilă reîntoarcerea la sensurile anterioare civilizației moderne statale, și astfel să recîștigăm sentimentul personalității și a locului care ne-a fost răpit de societatea instituționalizată (aceeași opinie o exprimă undeva și Robert Duncan).

Relația poetului modern cu societatea preocupă și pe o serie de poeți care se află în vecinătatea celor două direcții poetice antiacademice, fără să facă parte din niciuna din ele. Pentru Howard Nemerov (n. 1920) această relație devine aceea a poetului modern față cu moștenirea spirituală a epocii iluministe. Într-un poem ca *Dramă din volumul Oglînză și ferestre* (1958), Nemerov comentează simbolic idealismul romantic și concepțiile melioriste pe care le-a preluat de la precursorii săi. Poemul uzează de masca alegoriei burlești : o moluscă-femelă își devoră iubitul după o petrecere nupțială, dar numele pitoresc al moluștei, Elysia, este destul de străveziu pentru a strage atenția asupra sensului metaforic. Așa cum remarcă M. L. Rosenthal⁸, poetul ne sugerează sarcastic faptul că visul perfecțiunii eliziene distruge pe idealistul visător, dar că absența acestui vis ar face existența socială și arta inutile, sterile. Idealistul visător moare rostind imberb : „Elysia / Mor pe tentaculele-ți crude.“ Poezia lui Nemerov înregistrează oroarea existențială, *Vidul*, dar nu-și refuză un dram de iluzionism social, reziliența, capacitatea de a regenera din durere :

„Casa e mută acum
Aspiratorul lincezește într-un colț,
Punga lui vlăguită ca un plămîn gol, gura
Întoarsă spre podca, rinjîndu-i poate
Vieții mele șleampete, tinerții ca o moarte de ciine . . .

Peste tot mă afund în gunoi
El obișnuiește să se tîrască sub scară, și-n unghere.
Acum știu că viața prețuiește cît un gunoi,
Și totuși inima flămîndă, nebună
Mai bate și țîpă, mușcînd aerul.“

Aceeași perspectivă apare și în poezia lui Denise Levertov și Paul Blackburn, dar în maniere diferite. În versurile libere, deschise tehnicilor moderniste, ale lui D. Levertov (n. 1923 la Londra, stabilită în 1958 în Statele Unite), violența realității sociale e atenuată de o imaginație senzuală (acest lucru o deosebește de grupul lui Ch. Olson cu care uneori este asociată), contemplativă, care face din priveliștea civilizației ostile un fel de „pinză de paianjen care mîngîie obrazul, ceva atît de străin și atît de rece încît pare aproape ireal.“⁷ Paul Blackburn (n. 1926) tratează realitatea socială umoristic și evaziv, lipsindu-se chiar și de acel subtext sarcastic care intervine în poezia lui K. Shapiro. Poezia sa pare să urmeze capriciile momentului, plutind în aburul vag de la suprafața lucrurilor. Paul Blackburn exemplifică, alături de Robert Creeley, D. Levertov, L. Ferlinghetti acea tendință din poezia americană (și engleză) de a se apropia de aspectul incidental al lucrurilor, de realitatea banală, considerată pînă acum „apocptică“. Perspectiva socială este totuși prezentă, chiar dacă ea își refuză ostentativ și expresia importună.

⁵ Richard Kostelanetz, op. cit., p. 47.

⁶ M. L. Rosenthal, op. cit., p. 257.

⁷ idem, p. 260.

G. Călinescu—Matei Călinescu— Adrian Marino—Tudor Vianu: „Clasicism, baroc, romantism“

Adrian Marino, în preambulul capitolului Barocul, face o trimitere la Escurile lui Montaigne, ca exemplu de „Jolosită a curintului în legătură cu figura silogistică barocă, asimilată ironic sofismelor și pedanteriei“ / Clasicism, baroc, romantism, p. 57 / E vorba de capitolul XXV din Cartea I, intitulat chiar Despre pedantism. Pledoaria sa este pentru o gândire independentă: „Ne lăsăm atita purtași pe brațele altuia, încât ne nimicim puterile. Mă vreau înarmat împotriva Jricit de moarte? asta se înscrie pe cheltuiala lui Seneca. Vreau să găsească o consolare pentru mine, sau pentru altul? o împrumut de la Cicero. Aș fi luat-o din mine însumi, dacă aș fi fost deprins. Nu-mi place de loc această suficiență legată de alții și care e cerșită“. Propriu-i demers e pus mereu la îndoială: „Oare nu fac și eu la fel / ca păsările, n.n. / în cea mai mare parte a acestei compoziții? Hoinărește ciugulind ței colo din cărți sentințele care-mi plac, nu pentru a le stringe, căci n-am cuib, ci pentru a le muta în aceasta, unde, la drept vorbind, ele nu sînt mai ale mele decît prin prioritatea alegerii. Nu sîntem, cred, savanți decît prin știința prezentă, nu prin cea trecută, tot atît de puțin ca prin cea viitoare“. Spontaneitatea discursului său plămădește o sinteză suplă și în același timp complicată, cu digresiuni, paranteze, incidente. Conștiința apartenenței la un anumit curent literar apare relativ tîrziu. Un artist se definește prin opera sa, nu prin ceea ce vrea sau nu vrea el să fie. În contrast cu construcția preponderant paratactică a scrierilor anterioare. Montaigne modelează o frază nouă cu un desen lăuntric plin de volute, cu atît mai simptomatice cu cît un sint căutate ci reflectă o schimbare din interior, din adîncul conștiinței, a stilului, o problematizare și o desrădăre a lui.

Pe cînd Montaigne își punea întrebările neliniștitoare despre seducția și umilinta erudiției și a modelelor consacrate și despre fluidele adîncimi ale condiției umane, în aceeași regiune a Franței, Perigord, Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantome, retras și el la castelul său, puneă cu sîrguință anecdotă lîngă anecdotă, alcătuiind voluminoasele și savuroasele Vies des hommes illustres et grands capitains français și mai ales Vies des femmes galantes. Nu era lipsit de idei îndrăznețe, ca de pildă cea despre divorț și despre egalitatea gradului

de vinovăție a bărbatului și a femeii în caz de adulter. Și totuși, o falie departe cele două opere compuse în același timp și spațiu. Nu e vorba nicidecum doar de aspectul licențios, deoarece nici Montaigne nu-și prea punea frunză de viață în fața gurii, ba chiar deschis pentru franchețea limbajului. Diferența nu poate fi nici măcar redusă la talent, condețelul lui Brantome avînd o incontestabilă vigoare. Dar în perioada de răspintie de la sfîrșitul secolului XVI, Brantome a rămas un om vechi, un Boccaccio francez, ușor încadrabil în nuvelistica Renașterii alături de Marguerite d'Angoulême, pe cînd Montaigne execută saltul într-o nouă spiritualitate, într-un nou tip de discurs. Contemporanul său adevărat nu era vecinul său de moșie din Perigord, ci el trăia dincolo de Marea Mînceii, scrutînd în formă de spectacol aceeași condiție umană „moult doulce et fresle” și aceleași enigme ale omului hărțuit de viață, de cărți și de vise, contemporanul lui Montaigne se numea Shakespeare. În același răstimp, în Spania, cu o conștiință de om vechi dar cu un geniu plămăuit modern, Cervantes făurea, rizînd, pe Cavalierul Tristei Figuri a timpului nou, timp al dezabuzării dar și a mereu reimprospătatei nostalgii a binelui.

În generația imediat următoare, „Enfin, Malherbe vint, et, le premier en France, / Fit sentir dans ses vers une juste cadence, / D'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir, / Et reduisit la muse aux règles du devoir” (Boileau). În constrîngerile regulilor, geniul se adîncește, alexandrinul exprimă un nou ritm interior. Cele mai moderne lecturi din Molière, Corneille și Racine, dezvăluind semnificații noi, neprevăzute de exegeții anteriori, rămîn imperturbabil de acord în a-i încadra cu precizie în clasicism. Dar Montaigne? Shakespeare? Cervantes? Iată numai una din numeroasele întrebări pe care le iscă lectura cărții Clasicism, baroc, romantism...

Matei Călinescu, în lucrarea sa Clasicismul european (Editura enciclopedică română, București, 1971), îl încadrează categoric pe autorul Escurilor în clasicism. Foarte discutabil. Matei Călinescu însuși, rezumînd, precum o spune, texte teoretice ale epocii romantice, caracterizează tipul estetic clasic ca „naiv, obiectiv, unitar, echilibrat (...), rațional, static”, (op. cit. p. 25, capitulul reluat în Clasicism, baroc, romantism). Consensusul de altfel este unanim în caracterizarea sufletului clasic în primul rînd prin unitate, inteligibilitate, consecvență: „Viața clasicului este inteligibilă, geometrică (...) Clasicul are o formulă sufletească unică” (G. Călinescu, op. cit., cap. Clasicism, romantism, baroc, p. 15 resp. 17). Similar, Adrian Marino: „Mentalitatea clasică va fi deci profund tipologică (...) Umanitatea se reduce în specimene generale, rezumate — de fapt — într-un prototip unic: homo universalis sau generalis, omul abstract, universal, arhetip, model concentrat, chiar dacă particularizat, al esenței caracterului uman” (op. cit. p. 110). Dar ce poate fi mai departe de unitatea tipologică clasică decît opera celui ce afirma „je ne peindas pas l'être. „je peinds le passage” deci conștienta în fenomenalitatea concretă a subiectivității sale, veșnic mișcată, diversă, instabilă, trecerea, schimbarea, nu ființa, esența, caracterul în sens tipic?

De ce sînta multora de a încadra pe Montaigne, Shakespeare, Cervantes în baroc? Dacă geniul creator e cel ce conferă valoare unui stil, de ce să reducem judecata noastră despre baroc de exemplu la Honoré d'Urfé? De altfel despre romanul acestuia Astrée ne limităm a repeta opiniile negative ale unor cercetători care se presupune că l-ar fi citit cîndva. N-ar fi oare timpul să ținem mai curajos din perimetrul opiniilor consacrate, să nu mai credem pe cuvînt autoritățile academice și să citim, în primul rînd să citim și apoi să clasificăm? Adrian Marino, cu admirabila sa erudiție, a cărei probă o face și în această carte, ar fi la noi unul din cei care ar putea să se încumete la o lectură integrală, serioasă, liberă de prejudecăți, a literaturii barocului. Dar oriunde ar aborda de acum înainte problema, va avea un sprijin prețios în paginile compacte, sistematice din Clasicism, baroc, romantism.

Adrian Marino se ocupă și de barocul literar românesc (p. 93 și u.), dar, inexplicabil, fără să pomenească măcar Istoria ieroglifică. Se referă în acest sens la Școala ardeleană, dar fără a pune măcar în treacăt în discuție structurile evidente baroce din complexa și insolita Țiganiada.

Pufinele referințe la Montaigne se ocupă de cîteva din opiniile sale și nu la structura concretă a noului tip de discurs utilizat de el. Nu găsim nici un indiciu cu privire la încadrarea sa stilistică. Despre Shakespeare, Matei Călinescu notează într-o paranteză: „pe care o seamă de cercetători moderni îl

consideră un poet pur baroc" — și alții. Cervantes este amintit doar ca baroc. de Adrian Marino (p. 67 resp. 72). Preocuparea autorilor este teoretică, e drept, și chiar sub acest aspect, desigur doar un preambul în materie. Putem însă discuta pe baza datelor propuse. Iată de pildă o bună definire a barocului, aparținând lui Matei Călinescu: „Barocul ne apare ca expresia unei crize a conștiinței, căutându-și o compensație estetică; de aceea, poate, una dintre ultimele consecințe ale barocului ni se înfățișează sub forma unei estetizări a inșiși stării de criză. Dintr-un asemenea unghi putem înțelege mai adecvat multiplicitatea de aspecte (nu o dată contradictorii) pe care le îmbracă barocul literar european din secolele XVI—XVII; și acea luxurianță nebună a formelor și acel cult al dinamismului și-a neîngrăditei libertăți estetice, și acea predilecție pentru diversitatea plastică a tuturor metamorfozelor imaginabile, și acea imensă sete de iluzie (semn al unei profunde deziluzii, și acea continuă pendulare între senzualitate și austeritate ascetică" (p. 45). Cu remarcabilă putere de sintetizare, definește și Adrian Marino barocul: „Deci rapiditatea, asociația surprinzătoare, variată și bogată de idei și imagini, mobilitatea, spontaneitatea și subtilitatea combinațiilor și raporturilor inedite ale intelectului, acestea ar fi caracterele asociativei și barocei acutezza del ingegno. Concluzia ultimă rămâne una singură: poezia se confundă cu arta contrastelor, antitezelor, analogiilor strălucitoare și surprinzătoare (...). În baroc legea literară supremă este metafora, totul se transformă în metaforă, îndrăzneacă, aventuroasă, universul întreg se metaforizează" (p. 81). Ambele caracterizări se potriesc deopotrivă autorului Visului unei nopți de vară și al Furtunei, dar nu mai puțin jocului liber, surprinzător al asociațiilor de idei din Esecuri, din care nu lipsește nici gustul povestirilor fantasmagorice și al minunățiilor de tot felul.

Modul în care editura Dacia a alcătuit volumul Clasicism, baroc, romanticism este discutabil. Din cele 290 de pagini de text propriu-zis / restul sînt rezumate în diferite limbi, ceea ce nu e rău /, cam 200 pagini sînt scrise de Adrian Marino. Este nu numai cel mai amplu material, dar și singurul inedit. Capitolul lui Matei Călinescu Clasic — romantic — baroc — manierist este extras din cartea acestuia, Clasicismul european, apărută în același an, dar la altă editură. Mai mult: o seamă de pasaje, fiind pur informative, sînt aproape identice la Matei Călinescu și Adrian Marino, ca de pildă cele despre etimologia curentului clasic (cf. p. 22 resp. 93) și baroc (p. 49 și u. resp. 56 și u.). Volumul se deschide cu un text de acum celebru a lui G. Călinescu, din care ample părți sînt din nou citate alții de Adrian Marino cit și de Matei Călinescu. În încheiere sînt adăugate vreo 15 pagini, nu din cele mai importante, din Tudor Vianu. Ar fi fost de preferat fie să se fi dat întregul spațiu lui Adrian Marino, fie să se fi publicat texte aproximativ egale ca număr de pagini în care să se confrunte punctele de vedere diferite sau cel puțin să se trateze aspecte deosebite, astfel încît materialele să se completeze armonios, fără a se produce repetări și interferențe. Măcar autorii în vîrstă ar trebui, în asemenea cazuri, să știe unul ce scrie celălalt, spre a putea discuta în mod ferit. Dar nici G. Călinescu și T. Vianu nu sînt de loc favorizați de alcătuitoarea anonimă a acestei lucrări. Mult mai interesantă ar fi fost, de exemplu, o punere paralelă a unor texte mai ample în legătură cu problemele respective, îndeosebi cu clasicismul, ale celor doi mari oameni de literă care încă azi imprimă direcții remarcabile în spiritul critice românești. În orice caz, rămîne laudabil faptul că au început să apară la noi studii despre curentele literar-artistice principale. Nu putem să nu menționăm în acestă ordine de idei lucrarea Iluminismul de Romul Munteanu, în care precizia informației servește afirmării clare a unor puncte de vedere personale, interesante, moderne. Dar este doar un început.

Intorcîndu-ne la studiul de bază din cartea discutată, cel al lui Adrian Marino, remarcăm o particularitate stilistică: largă utilizare a condiționalului cu sens de prezumtiv, ceea ce ar putea să semnifice o nuanță de rezervă în prezentarea unor opinii consacrate. Care este, în cele din urmă, opțiunea sa? Evident, clasicismul, cu nuanțările de rigoare: Poate supraviețui spiritului clasic? Pot fi acceptate încă principiile clasice? Răspunsul este: fără îndoială. Cu condiția ca energiile eterne și universale care stau la baza clasicului să ducă la constituirea

unui clasicism deschis, liber, dinamic (...) Schema raporturilor clasice să se păstreze, și, în același timp, să coopteze și să asimileze totalitatea elementelor moderne care se impun cu necesitate artei" (p. 145). E un punct de vedere care la noi se bucură de consensul quasi-unanim; singurii anticlasiști notorii au fost P. Zarișopol și, parțial, Eminescu. În studiul său, Matei Călinescu scrie: „vom observa că termenul clasic poate fi proiectat / e vorba, desigur, de o simplă ipoteză de lucru / pe trei axe semantice pe care le vom numi: axa evaluativă, axa temporală / istorică / și axa clasificatorie / sistematică, estetică, stilistică" / p. 31. Observația este pertinentă și ea se poate aplica și celorlalți termeni. Ar fi o problemă interesantă de psihologie a culturii de văzut de ce termenul clasic, în pofida nenumăratelor lucruri mediotre compuse sub egida sa, e umplut de un indeniabil conținut axiologic pozitiv, pe cînd termenul baroc i-a rămas o pecete depreciativă pe care n-o poate șterge nici măcar inegalabilă strălucire a unui El Greco. Poate fiindcă barocul este expresia unei crize, iar omul (înde mereu spre depășirea stării de criză? Explicația ar fi mult prea lineară. Tendințele omului modern merg spre o cuprindere mai largă, mai multilaterală a culturii. Marx a admirat perenitatea omului „normal” propus de arta și literatura Greciei antice, dar subliniind imposibilitatea de a-l imita; la întrebarea despre cum să scriem azi, a îndemnat a „shakespeariza”. Adică a ne asuma frământarea, contradicția, adevărul concret.

Sperăm că lucrarea Clasicism, baroc, romantism va constitui punctul de plecare al unor studii interesante prin care discutarea stilurilor culturale din trecut și prezent să servească elucidării conștiinței omului de azi, îmbogățirii orizontului său lăuntric.

Simion Dima

Ion Arieșanu: „Vraja“

Cunoaștem din „O complicată stare de fericire” pasiunea lui Ion Arieșanu pentru un epic al conflictelor morale, pentru un realism în care mișcările sufletești apar precis și riguros determinate. „Vraja”, al doilea roman al său, apărut de curînd la editura Eminescu, reafirmă o formulă epică ce descinde din vechi tradiții ardelenne și care la Arieșanu e o modalitate deschisă către scrutarea problemelor de conștiință ale omului contemporan, înțeluse constant în configurația socială care le-a modelat.

Desigur, nu vrem să spunem că de la o carte la alta întîlnim aceleași structuri constituite. „Vraja” de altfel se diferențiază și compozițional de cele dinainte și prin scriitura în care intervine, mai ales în preludiu și în ultimile părți ale cărții, o narațiune mai densă, mai complexă, fără a fi fost abandonate total elementele tradiționale. Epicul e acum filtrat, rememorat adesea, dedus. E un aspect nou al prozei lui Arieșanu, chiar dacă nu pe deplin definitoriu, fiindcă textul păstrează și o tentă „documentară” imprîmat de acel schimb epistolar, mult prea copios, întreagă partea constituindu-se din scrisorile unei fete de 18 ani a cărei experiență sentimentală se cristalizează încet.

Cartea începe de fapt, în aspectele ei probatorii, dincolo de aceste epistole, din schimbul de confesi, dintre fizicianul Ștefan Nicodim și tîndră. Cel doi se

întâlnesc într-o stațiune balneară, simt unul pentru altul o irezistibilă atracție, comunică spontan și direct, aproape dincolo de cuvinte, sentimentul ce-i leagă ar putea avea chiar aparența unei iubiri, în fine găsită, după experiențele lamentabile ale femeii și după ce fizicianul „evadează” din absorbantele sale preocupări științifice. Ar putea... Dar amândoi sînt acum niște existențe atît de definitiv trasate, niște ființe profund morale, cu un simț al comandamentelor etice atît de acut și — în cazul femeii — de conformist înțelese, înecîntîlnirea rămîne fără finalitate. Ea ar justifica această lungă și dublă confesie, care e în esență melopeică. Depunerile, în cazul ei, sfîrșesc și într-un conformism trist: „Poate că dacă eu aș fi avut optsprezece ani și dumneavoastră douăzeci și doi m-aș fi putut îndrăgosti de dumneavoastră” spune ea, adăugînd „că nu se simte capabilă să asiste parcă la răul din jur, indiferent dacă ar fi unul social sau moral, că are obligația poziției, a discernerii. Pe această bază, de altfel, discută mereu” (sublinierea ne aparține, S. D.). Cît despre el, „nu a rămas niciodată nepăsător în fața suferinței, a ideilor, a credințelor, căutărilor, a luptelor...” O apropiere definitivă nu va fi deci posibilă, chiar dacă avem în considerare totul ca o simplă convenție, ca o pură soluție compozițională; de altfel, planurile narative rămîn perfect paralele. Poate că așa a și dorit autorul: să surprindă prin această „brief encounter” tristețea unei întîlniri tîrzii, în care dispozițiile sufletești sînt aproape stinse, pierdute într-o exacerbată luptă cu vîlta, în cazul lui, ori risipite cu o feminină inconștiență, în cazul acestei stranie și ambigue figuri care se chemă Lilă, cînd vulgară cînd lucidă și activă de fericire. În postludiu ea îi scrie (stilul epistolar revine): „Dacă ne-am fi aventurat numai puțin de-a lungul tîrmului arid, am fi dat cu ochii unul de celălalt”, ceea ce fiindcă nu s-a întîmplat în planul comuniunii spirituale, e și regretul cititorului. Singura explicație plauzibilă a unei asemenea construcții bipolare ar presupune că autorul a dorit să exprime antitetic reacții exact opuse cauzate de o unică realitate. Și deși în debutul cărții există cîteva detalii marcînd în spiritul prozei moderne, o trăire analogică a evenimentelor cele două narațiuni paralele rămîn pe deplin juxtapuse, de fapt, două micro-romane; primul, al tribulațiilor unei tinere fete din O. O. ciudată știință bovarică, de o violență caldă, aproape inconștientă, acceptînd — de dragul unei existențe ușoare — compromisuri mutilante. A doua secțiune a cărții, mai consistentă, mai succulentă chiar, este povestea unui tînr om de știință, categorie profesională și morală puțin investigată de către prozatorii noștri. Conștiința activă a generației sale, inzeestrare robustă, de o mare rezistență morală, Ștefan Nicodim e un om care, spre deosebire de prietena sa conjuncturală, cu existența ei în derivă — se realizează plenar, acceptînd pieptiș înfruntarea cu viața. Datele autentice ale personajului fac să nu se simtă schema, forța de seducție a acestei figuri literare mi se pare reală. Personajul seamănă pînă la un punct cu Liviu Dunca din Păsările lui Al. Ivasiuc, numai că Ștefan Nicodim e un învingător; cu dirigenții sa neocomplexată, el trece pledicte ce i se ridică, între care o detențiune nemeritată, aș spune, cu o lărie eroică. Uimitoarea sa rezistență și neodihna spirituală, această devoțiune ascetică pentru știință, prin care este definit, au desigur amprente eroismului — inclusiv unidimensionalitatea sa spirituală, care nu e însă lipsită de afecte: relația cu tatăl său e probatorie, literar vorbind, și deși retrospectiv episodul scris cu o discretă poezie care îi aduce în prim plan chipul se reține ca o izbucnire a cărții.

Problemele pe care le pune scriitorul sînt realmente interesante, de imediată actualitate (mă refer din nou la secțiunea Ștefan Nicodim): relațiile dintre generații, birocratismul și „gerontocrația” în știință, iar conflictul iscat, veridic urmărit, deși notația „de jurnal” face trecerea adeseori prea rapidă. Doar nuanțele intermediare par a fi lipsite în trasarea personajelor (Ștefan — bun și persecutat Z. arivist nociv și protejat) în portretul Olimpianului optica se încarcă de iradierii mai bogate. Conducătorul Centrului, savant de reală autoritate, aștează o tactică ocultă, comportarea sa are imprezvizibile meandre, el ascunde de fapt un mare și dureros eșec care-i stigmatizează existența. Aici și în cazul fiului acestuia, ni se relevă încă o dată darul de portretist al lui Ion Arieșanu. Această figură, de un vitalism euceritor, un tînr foarte dotat, plin de farmec chiar surprînsă într-o lumină intensă, de scurtă durată, e concepută antipodic față de Nicodim ca un caz limită al refuzului opțiunii umaniste în știință. Cu existența sa strălucitoare, meteorică, el rămîne un deabusolat pe care îl minează

dinăuntru propriile sale orgolii și inerșii. Realizat imediat, printr-o „narațiune în narațiune”, incluzând deci în evocare depunerile emoționale ale unui narator — martor, acest portret colorează inedit partea finală a cărții, cea mai cadencioasă.

Însă romanul se încheagă lent — după acel preludiv precis și discret, frumos ca un poem; scriitura e, pînă aproape la jumătatea cărții butucănoasă, cu acel leșt al epistolelor inadecvate și inexpressive stilistic, care fac lectura pe lungi pasaje trudită. Egalitatea de umoare care a guvernat scrisul nu favorizează nici ea receptarea. După aceea însă perspectiva socială se lărgește, cadrul în care evoluează cele două personaje devine problematic, pentru a se împlini în scrisul perfect ritmat al ultimei părți, în care o existență se revelează direct și apoi complementar în acea păsiune pentru un sport al curajului absolut și al prieteniei devotate (alpinismul): doi oameni, doi camarazi și prieteni înfruntă singuri necunoscutul, crevasele și pericolele ascunse ale muntelui ternatic, ast-gurîndu-se reciproc. Frumoasă metaforă a unei poziții temerare în fața explorării necunoscutului, care e în fond și cercetarea științifică.

Mi-ar plăcea să închei cu un pasaj ce ni se pare caracteristic pentru însăși încărcătura subtextuală a cărții din cele mai bune secțiuni ale sale: „— Vei fi în stare să mă aștepți trei luni? m-a întrebat pe neașteptate. După cite i-am făcut, mi se pare că nu mai maritam o asemenea încredere prelungită peste orice limită. Și priveam mîinile, presate peste ale mele, pe care acum ploaia le uda. E puțin trei luni, nu-i așa? m-a întrebat insistînd și ridicîndu-mi bărbia în sus cu un deget, ca să mă poată privi în față.

Dădeam din cap că da, e puțin trei luni și lacrimile mele se uneau cu picăturile ploii care lunecau în jos, pe obraz, spre gît.

În sîrșit, zgomotul dur, de fier, al frinelor destînse și un zuiet lung ca un oftat al aburului, apoi mișcarea abia vizibilă a trenului ce o lua din loc. Tresărirea mea cînd el, nu bruce, ci foarte blind, și-a smuls mîinile dintr-ale mele și a pus un plicior pe scara vagonului. După alte cinci secunde a apărut sus, la geamul deschis. Sta în geam, sub ploaia pîcîșă și eu înaintam pe lîngă trenul care luneca aproape neauzit sub tumultul ploii. Era în geam și ținea afară o mîină și trei degete de la acea mîină, îndreptate spre mîine. Aceste trei degete le-am putut observa pînă departe, cînd trenul a dispărut, înghițit de rafalele tot mai dese ale ploii”.

Carte a două destine din generația „de mijloc”, Vraja e scrisă cu seriozitate și cu acel respect pentru adevărul vieții ce ne determină să urmărim cu interes scrisul lui Ion Arișanu

C. Ungureanu

Traian Liviu Birăescu: „Condiția romanului”

Publicist incercat, Traian Liviu Birăescu scrie de mai bine de douăzeci de ani în paginile presei literare, cronici, eseuri, exegeze dramatice, menite mai ales să stimuleze un spațiu definit regional și destinate să servească în esență o mișcare literară cuprinsă mai ales în centrul de gravitate a unui teritoriu bine definit geografic: Banatul. Debutul editorial tardiv al criticului consfințește c

căsnicie împlinită oarecum recent : aceea între publicistul Traian Liviu Birăescu și universitarul Traian Liviu Birăescu, autorul unui curs de Istoria literaturii universale la Universitatea din Timișoara. Căsnicia aceasta e din multe puncte de vedere fericită : mai întâi, universitarul e servit din plin de experiența publicistului. Partitura greoaie a dascălului e slujită într-un mod admirabil, de cursivitatea expunerii și de inteligența supunerii la obiect. Pentru a pătrunde mai exact în esența volumului de față e necesar să insistăm asupra sumarului acestei cărți. Sumar din plin edificatoriu asupra felului în care autorul reușește să concentreze o unitate de exprimare și de perspectivă asupra unei probleme deosebit de controversate cum este condiția romanului contemporan. În primul capitol („Argumente pentru contemporaneitate în roman”) Traian Liviu Birăescu sugerează faptul că noțiunea de contemporaneitate nu este una destinată să slujească doar cititorii de literatură ci mai ales pe autorul de literatură, scriitorul :

„Cercetarea mijloacelor de expresie, a tehnicii pe care o folosește romanul contemporan, se întrepătrunde, în mod firesc și necesar, cu studiul semnificațiilor romanului ca instrument de cunoaștere, ca operă cu mesaj, ca scriere care transmite și redă, pe o cale care îi este proprie, realitatea socială, viața contemporană. Se subtiliază astfel, în spiritul îndicațiilor, date de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Consfătuirea activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și social-educative din 9 Iulie 1971, insuficiența unei critici tehniciste estetice ; se accentuează, în schimb, implicațiile sociale și istorice multiple ale fenomenului literar”.

Pornind de la aceste premise cartea lui Traian Liviu Birăescu se încadrează în limitele unei exegeze declarată informativă și susținută formativă. Condiția romanului așadar, e delimitată de acest spațiu necesar înțelegerii trăsăturilor fundamentale ale sociologiei romanului. În urma lui Lucian Goldmann, Traian Liviu Birăescu analizează raporturile dintre personaj și definiția sa socială, pornind de la observația că romanul în epoca sa de vîrf, e un gen prin excelență burghez : creația lui Balzac sau Stendhal învigează condiția speței tocmai prin observația adîncă asupra mediului din care ea se naște. Din aceste observații și pornind de la aceste repere autorul trece la analizarea romanului modern, acela reprezentat prin Marcel Proust și Herman Broth. Punctul de vedere în fond nu se schimbă. Adept al unei perspective sociologice Traian Liviu Birăescu, opune această perspectivă și cercetării unor romane de strictă factură modernă. Noutatea adusă este aceea că autorul încearcă să definească condiția romanului proustian a propos de condiția temporală a investigației iar romanul lui Hermann Broth de structurile literare marcate în urma cercetării etapelor de deținere a eroului. Totul duce în cercetarea lui Traian Liviu Birăescu la analiza implicațiilor estetice. Este evident că din acest punct de vedere (care este în fond acela al lui G. Lukács), autorul nu agreează cituși de puțin noul roman (estetica lui) adică creațiile în vogă într-o perioadă ale lui Alain Robbe Grillet sau Nathalie Sarraute. — Este iarăși evident că tot din această perspectivă autorul detestă încercarea eroică a mai susnumiților scriitori de a părăsi traseul consacrat al romanului : fără să opereze decît pentru vreo structură românească scriitorul pledează totuși conciliatoriu pentru șansele expresiei în proză : „În posida trăsăturilor acuzat negative, adineaori amintite, ca orice tendință novatoare, mișcarea noului roman nu e lipsită de aspecte pozitive. Reacțiunea împotriva unor tehnici desuete în scriitură, a schemelor anchilozate, în materie de analiză psihologică, a abuzului de discursivitate, e binevenită. Refuzul de a accepta vechile norme ale romanului a condus însă către un discurs imaginar care vrea să ignore sau să disprețuiască, cu bună știință, datele realității. Lipsa de aderență la datele realității conduce însă noul roman către o scriitură întortocheată care are valoarea îndoielnică a unui experiment de dragul lui însuși. De aici și puținătatea audienței de care se bucură noul roman, o modă literară a cărei strălucire și eficiență s-a apropiat prea repede și cu glorie puțină de zenit. Mărirea (aparentă) și decăderea (reală) a mișcării noului roman are astfel valoarea unei pilduitoare demonstrată pentru o artă a romanului accesibilă, limpede, cu mesaj”.

În fond, toate aceste delimitări de o remarcabilă informație (lipsite totuși de o inițiativă pronunțată în planul originalității) îi servesc pe autor pentru a ne introduce în cercetarea romanului actual. Exegezei romanului actual Traian Liviu Birăescu îi dedică două capitole. Unul, consacrat „Valențelor realismului în romanul contemporan” și altul „Sociologiei adaptării în romanele lui Marin Pre-

da". Trebuie să recunoaştem că cercetarea din perspectivă sociologică a romanului românesc e aproape inexistentă. După o perioadă în care o anumită critică literară abordase (oarecum) acest stil al cercetării reprezentat de încercările lui Mihai Novicov, Savin Bratu, etc., exegeza romanului românesc s-a deplasat prin reacţie, tocmai către ignorarea avantajelor cercetării sociologice. O cercetare ştiinţifică cu mijloace sociologice lipseşte. Iată deci că studiile lui Traian Liviu Birăescu îşi propun să umple un gol în cercetare, să demonstreze avantajele unei metode. „Valenţele realismului în romanul românesc contemporan” este, în felul acesta, un studiu de sinteză. Nu ne vom opri asupra calităţilor sau defectelor lui. Acestea sînt inevitabil legate de misiunea unui drum de pionierat. Trebuie să subliniem însă că avantajele acestei cercetări sînt în mod imediat subsumate aceleia al deşinirii din punct de vedere politic asupra realităţii literaturii române de azi. Ori din acest punct de vedere opiniile lui Traian Liviu Birăescu sînt de fiecare dată stimulatoare. A vorbi despre condiţia romanului dar şi despre transformarea atitudinii scriitorului de după Eliberare înseamnă a relua teze şi idei ce se pot dovedi deosebit de fertile: „Dar romanul românesc actual este şi seismograful cel mai sensibil al mutaţiunilor sociale, morale şi axiologice pe care le trăieşte astăzi ţara noastră. Să recunoaştem că, în această direcţie, în posida realizărilor notabile, romanul a rămas încă dator. Este adevărat că, în ansamblu, romanele, mai ales romanele scrise în ultimii ani s-au înălţat pe un plan superior al creaţiei artistice; tentaţi de experiment, unii scriitori, mai ales tineri, au debilitat însă, din păcate, substanţa socială a romanului. Marile fresce sociale în cercete, exemplare sînt puţine, nu izbutesc să ofere întotdeauna un tablou amplu şi convingător al realităţii contemporane. Există parcă, la unii scriitori, o mişcare de recul atunci cînd este vorba de a cuprinde în materia romanului realitatea imediată. Să fie neîncredere în capacitatea lor artistică! Să fie o sfială, un moment trecător care va fi depăşit? Am fi înclinaţi, mai degrabă, spre această ultimă alternativă. Procesul de evoluţie al literaturii în general, al romanului în special, este un proces care nu poate fi forţat. Marea producţie de romane, diversitatea formelor de realizare a acestor romane, pluralitatea de direcţii, pluralitate pe care ne-am străduit să o dovedim, sînt tot altele argumente peremptorii în favoarea ideii că romanul românesc a crescut calitativ. Se scrie astăzi mai mult şi mai bine decît se scria acum 10 sau 20 de ani. Marele număr de cărţi autentice, valoroase, evoluţia neîntreruptă a romanului, complexitatea problematicii ne îndreptăţesc să sperăm că nu e departe ziua cînd unul dintre romanierii de astăzi sau de mîine va aşterne pe hîrtie primele cuvinte ale marelui roman, pe care îl dorim şi pe care îl aşteptăm cu toţi — capodopera necunoscută”.

Să nu aşteptăm lucruri noi şi deosebite din această carte. Supusă ritmului universitar cartea lui Traian Liviu Birăescu nu depăşeşte condiţia pedagogică a speţei şi nu-şi asumă aşadar, nici un fel de risc în cercetare. Criticul se retrage în sine lăsînd locul rigoarei comparatismului şi cercetătorului. Cum bibliografia temei e cam pretutîndeni aceeaşi (şi egal de bine gospodărită) Traian Liviu Birăescu, normal, n-o depăşeşte prin atitudini personale. Înainte de a oferi profilul unei cercetări originale cartea înfăţişează o pistă de cercetare pe care aşa cum e şi normal (avînd perspectiva procesuală cercetării) nu o parcurge pînă la capăt. Aşadar stînd lucrurile, scriitorul pe parcursul înaintării sale în realizarea cărţii se retrage în interiorul mistunilor sale de pedagog, operînd o cercetare esenţial educativă, utilă mai ales sub aspectul său informativ dar lăsînd regretul absenţei unor atitudini tranşante şi a unor evaluări ferme.

I. D. Salinger: „Nouă povestiri“*)

Cele nouă povestiri, din care șapte se publicau în „The New Yorker“ începând din 1948, sînt sub acest titlu reunite și tipărite abia în 1953, cînd valul de emoție ridicat de „The Catcher in the Rye“ (cu doi ani înainte), nu se răcise încă. Această a doua carte în ordinea publicării îi întărește lui Salinger mult dorita faimă și îl consacră ca autorul, spun, unii, între tineri cel mai citit din S.U.A.

După ce la noi „De veghe în lanul de secară“ a fost cumpărată, citită, lăudată și bineînțeles imitată în mare viteză, era firesc ca numele lui I. D. Salinger să se țină minte foarte bine și să însemne fără dubii lectura pe nerăsuflata a noii sale cărți din librăriile românești.

Desigur că succesul la public al acestei proze se explică într-un fel prin ceea ce sîntem obișnuiți să numim „temă“; ne referim adică mai ales la unghiul relațiilor stabile cu, între și pentru personajele principale care sînt fragede la vîrstă și de suflet și întotdeauna aproape de centrul atenției. În același timp este adevărat că aranjamentele de limbaj colocvial, nimic în sine ceva foarte special sînt singure în stare, prin firesc, spontaneitate și franchețe de un tip anume să avantajeze la culme orice subiect atacat.

Așadar faptul că povestirile sînt bine întocmite și bine scrise este doar pus mai bine în evidență de ritmul lecturii care se păstrează rapid în versiunea românească propusă de Marcel Corniș-Pop.

Cînd este sau chiar cînd nu este neapărat vorba despre copii, persistă impresia de puștine americană a cărei inefabilă prezență nuanțează într-un fel anume măsura morală a inocenței personajelor, prin scriitură, ton, timbrul și ritmul ca o respirație ușoară, grăbită și oarecum de suprafață; importanța acestora nu o putem sublinia îndeajuns, este una din acele situații, din ce în ce mai rare, cînd plăcerea lecturii se trage mai ales din modul spontan, de o acceptabilă impertinență, cum se combină sintagmele familiare.

Mărturisim aici curiozitatea cu care am deschis micul volum românesc alături de cel american, cu aspect de frate geamăn din pricina copertilor și formatului identic, care ne sugera fără voia noastră corespondența lor perfectă de conținut și care ne-a pregătit să așteptăm din primul moment încă una din surprizele cu care de la un timp încoaace ne deprinde editura Univers.

Există cel puțin cîteva feluri de a traduce o proză atît de fermecătoare, cu scopul, aici evident, de a-i transmite unele dintre calitățile pe care se întemeiază atracția ei. Ni se pare însă, în mod cert, că în cazul cărții pe care o discutăm, „nu s-a mers pe linia minime rezistente“. Citim adică replici redade corect, conforme celor din text pînă la suprapunere (pînă unde asemenea afirmație e valabilă în principiu) și atît de bine plasate la locul lor, încît orice altă soluție pare cel puțin fără rost. Înclinați să le acordăm tot atît atenție ca unui lucru de la sine înțeles, ne trebuie timp ca, revenind asupra lor, să ne dăm seama că de fapt

*) În românește de Marcel Corniș-Pop, editura Univers, 1971.

ele își au originea în aceeași sigură stăpînire a limbii engleze, justificînd în general detașarea cu care Marcel Corniș-Pop operează schimbări ce ar putea părea curioase în raport cu originalul, dar nu sînt. Căci schimbările la primă vedere gratuite (întîi la titluri), cum se mai obișnuiește : „Sărmana gleznă scrintită” pentru „Uncle Wiggily in Connecticut” ; „Jas în barcă” pentru „Down at the Dinkhy” ; „can't you ever be sincere” ; „nu poți să fii și tu odată serios” ; „though in disagreement at that moment” ; „deși răvășit de somn” ; „properly infuriated” ; „infuriat la culme” ; și altele mai mult sau mai puțin în concordanță cu propria noastră părere despre ce ar însemna schimbările acestea oarecum surprinzătoare, spuncam, au o acoperire foarte bună prin aceea să ele se integrează în contextul general, reprezentînd de multe ori unica posibilitate de a evita prin vreo disonanță frîngerea fluxului firesc al vorbirii, care este păstrat de la început pînă la sfîrșit. Din acest punct de vedere, ne-au impresionat foarte plăcut întîi schimbările de replici în două dintre cele mai bune povestiri („O zi desăvîrșită pentru peștii-banană” și „Chiar înaintea războiului cu eschimoșii”), cu care scînteia dialogului și gradul la colectivitate ilustrează virtuozitatea traducătorului mai clar decît pasajele deursiv-descriptive bune însă la un nivel oarecare, ce nu pune probleme nimănui.

Și pentru că versiunea românească reușește să păstreze pentru lectorii ei tocmai gingășia limpede, asocierile suple de formule familiare care înseamnă ineditul stilului căutat în proza lui Salinger, ne exprimăm aici o ușoară nemulțumire pe care o încercăm în legătură cu titlul primei și celei mai importante dintre povestiri, ca o poticnire într-un ansamblu armonios. „Desăvîrșită” („O zi desăvîrșită pentru peștii-banană”) nu are cum să însemne pentru cititorii români ceva cît de cît asemănător ca sens și ca arie de întrebuintare cu „perfect” (A Perfect Day for Banafish”) ; nu sugerează nici pe departe frecvența cu care „perfect” este folosit în tot felul de combinații și situații despre care se poate spune că sînt „perfect” ; pentru că la noi „desăvîrșită” este un cuvînt lung, căutat, pare întotdeauna cel puțin curios și este întrebuintat în general rar, și special, alături, de „zi”, cam niciodată în viu grai. Ne nare rău de această scăpare cu atît mai mult cu cît o situație asemănătoare („For Esmé — with Love and Squalor”) traducătorul a rezolvat-o excelent („Pentru Esmé cu dragoste și abjecție”). „squalor” sunînd la fel de curios și rar în modul de a serie cuiva o dedicație, ca „abjecție” la noi.

Altfel, este evident că datorită corectitudinii, seriozității și unei anume îndrăzneți în modul cum Marcel Corniș-Pop își ia răspunderea să aleagă soluții valabile și motivate pînă la sfîrșit cu consecvență, publicul se delectează cu nouă povestiri de Salinger, transpuse în română cu o inspirație cuceritoare — rimă bună a entuziasmului de peste ocean.

Perspectivile sintezei realiste

Realismul este în secolul trecut mai mult o metodă, o orientare decât un curent constituit, ce se caracterizează printr-o puternică fidelitate la realitate. O adevărată pe planul artistic cu cele ce se petrec real în lume, o conformitate cu realitatea. Greutatea însă începe tocmai de la termenul „realitate”, al cărui conținut este înțeles în mod diferit chiar de reprezentanții așa zisei direcții. Și dacă totuși pe planul literaturii un acord ar fi încă posibil, pe cel filozofic lucrurile sînt mult mai complicate și orice istorie a teoriei cunoașterii este grăitoare. Dar oricum am privi lucrurile și oricît de complicate ar fi ele — și vom vedea îndată cum sînt — trebuie să reținem de la început două idei ce pot deschide calea unei înțelegeri:

1) Primele teoretizări, să zicem estetice, pe marginea literaturii, dovedesc o direcție realistă, esența artei fiind socotită „realistă”. Este cunoscuta teorie a imitației așa cum a fost ea formulată de Aristotel în *Poetica* sa¹⁾. Și dacă în privința strictă a imitației era de acord cu Platon care o exprimase întîiul, felul în care o înțeleg rămîne totuși diferit dacă ideea formulată de Caecilius din Kale și reținută de Longin în *Tratatul despre sublim* își are originea în *Poetica* aristotelică. A imita înseamnă în acest caz a înțelege cauzele operei de artă, ceea ce arată că nu există artă în afara cunoașterii²⁾. Și cu o artă posterioară cunoașterii se poate pune al doilea termen al problemei.

2) Punctul de plecare al oricărei cunoașterii nu poate fi decât experiența. Ulterior putem încerca explicarea lumii — așa cum s-a încercat de altfel — prin deducții logice, prin speculații dialectice, printr-un sondaj psihologic dar abaterile de la experiență este fatală oricărei cunoașterii oricît de îmbietoare ar fi principiile ce formează pentru conștiință un punct de plecare strict subiectiv. Dar trebuie subliniat că realitatea, ca obiect de cunoscut, nu există în afara gândirii. Nu gândirea este însă aceea care creează realitatea. Existența cosmică nu este dependentă de gândire, fiind în afara oricărui subiect cunoscător. Există înainte de a fi oamenii și va exista și după ce aceștia vor pieri. Dar ca obiect de cunoscut nu poate exista în afara unui subiect cunoscător. De aceea problema trebuie pusă în termeni preciși care să nu mai lase loc unor speculații ce încercă mereu despărțirea conștiinței de realitate. Nu putem în acest caz socoti realitatea decât acea categorie care desemnează tot ceea ce există incluzînd în sfera noțiunii și realitatea obiectivă dar și realitatea subiectivă. În acest sens, vechea formulare „tot ceea ce există în afară de conștiință și independent de ea” mai poate fi utilizată doar didactic, conștiința însăși făcînd, ontologic, parte din realitate, chiar dacă psihologic și-a cîștigat o relativă autonomie.

Teoretizările marilor scriitori realști primesc în acest sens doar o valoare istorică, prețioasă fără îndoială, dar istorică. Dacă pentru Stendhal conștiința era o oglindă ce răsfrîngea întîmplările, toate întîmplările, dacă Balzac intenționa să concureze starea civilă, Dostoievski răstoarnă în mod nu mai puțin realist această viziune: „*Idealismul meu este mai real decât realismul lor*” sau „*am fost calificat drept psiholog; e o eroare. Eu sînt mai degrabă realist în sens superior, adică, descriu toate prefacerile sufletului omenesc*”. Nu e de mirare că și teoretizările pe marginea literaturii realiste vor urma această pendulare între poziții extreme, privindu-le printr-o optică nesigură, relativ unitară într-o viziune dialectică. Pentru G. H. Lowes „*realitate este baza oricărei arte*”,

¹⁾ Cf. *Poetica*, traducere Pippidi, fie ediție separată, fie în volumul *Artele poetice: Antichitatea*.

²⁾ Cf. *Tratatul despre sublim*, tradus de Balmus, Adevărul, 1035, pp. 47-50: O subtilă disociere în Gramatopol, Moira, Mythos, Drama, ELU, p. 124.

înțelegând reprezentarea fidelă a lumii reale. Pentru Brinkmann „experiența subiectivă este singura experiență obiectivă”, în timp ce Bielincki susține că artă înseamnă a gândi prin imagini, introducând alt element tot atât de tulburător și controversat ca și primul : imaginația.

Considerăm imaginaia drept o formă psihică în care se răsfrânge o realitate, imaginația fiind un proces psihic ce crează reprezentări sau idei noi pe baza unei experiențe perceptivă și cognitive anterioare. Sursa este deci realitatea cu elementele ei chiar dacă uneori reprezentările pot fi fanteziste. Distingem apoi direcția reproductivă a imaginației și cea creatoare ce intervine în procesul artistic sau științific. Dar socotim că imaginile artistice se formează ca niște realități relativ autonome. Ele se structurează în mod precumpănitor pe elemente concrete dar intervine și o sinteză între elementele afective și intelective ce aparțin conștiinței. Structurile se diferențiază în funcție de capacitatea ei creatoare.

În mare, datele problemei sînt acestea : realitatea este un proces în care sînt implicate deopotrivă obiectele și ființele, bunurile materiale și spirituale, istoria cu faptele ei concrete și conștiința cu mecanismul cunoașterii dar și cu toate zonele ei ascunse. În acest sens, bariera dintre două realități de sine stătătoare se frînge, avînd o singură realitate ce cuprinde totul, inclusiv pe noi, cei ce o cunoaștem. Astfel, real e tot ceea ce este verosimil și adevărat deopotrivă. Dar dacă adevărul stă la baza realismului ni s-ar putea obiecta că nu știm chiar bine ce este adevărul, lucrurilor complicîndu-se din nou. Adevărat, însă socotind noțiunea drept adecvarea gândirii la realitate, putem nădăjdui în clarificarea problemei chiar dacă intervine o altă noțiune și ea cu luminile și umbrele ei : esența realității. Esența și fenomenul sînt categorii ce răsfrîng determinări obiective și universale ale realității. Nu se pot despărți, așa cum s-a făcut, într-un plan al aparențelor și altul al ideilor dar nici reduce la același numitor. Privindu-le într-o unitate dialectică, ne vom îndrepta spre aceeași cale urmată de la început și care ne va da o înțelegere relativă a problemei. Nu vom stărui asupra celor două noțiuni, fetele aceleiași realități, dar ele ne conduc fără echivoc la totalitatea procesului existențial. Și cu aceasta am intrat în miezul problemei.

Hegel vorbește de „totalitatea obiectelor” ca o dominantă necesară în epică, în opoziție cu literatura dramatică. Teza este reluată de Lukács care vorbește de „dominarea epicii a totalității vieții”. Scriitorii, privind oarecum asemănător lucrurile, se apropie în această privință de primii gânditori care au visat cunoașterea integrală a realității, punînd în contribuție toate tendințele conștiinței, mobilizînd adică forțele conștiinței în întregime. Dar această unitate, exterioră pe un plan, interioră pe altul, ridică multiple probleme care nu sînt chiar atât de ușor de rezolvat pe cît par. Existența nu ni se dezvăluie în întregime, trebuie s-o descoperim noi cu multă trudă și există compartimente unde accesul este extrem de dificil dacă nu chiar imposibil. În afară de aceasta, mijloacele sînt finite, realitatea infinită. Nevoile noastre interioare sînt multiple, îndemnurile numeroase și contradictorii și oricît ele pot duce la o unitate, acest echilibru este fragil așa cum relativă este și cunoașterea proprie și cunoașterea realității.

Așa cum există un proces dialectic al existenței, există și unul al conștiinței și dacă realitatea ni se arată în toată dinamica ei contradictorie, trebuie să privim și conștiința în plenitudinea ei funcțională cu toate contradicțiile caracteristice și necesare. Punînd contradicția deci la temelie existenței, făcînd și noi parte din ea, tot ceea ce avem se scaldă în apele aceleiași contradicții autotălpînitoare, procesul amintit purtîndu-se și-n noi înșine. Există îndemnuri diverse și contradictorii. Nu se poate opera o reducere pentru că ar însemna nu numai să sărăcim conștiința dar să-i negăm și diversitatea. Multiplele ei manifestări în toate domeniile posibile, acțiunile cele mai neașteptate, tendințele iraționale, atingînd adesea absurdul, varietatea sistemelor, pluralitatea pozițiilor oferă un spectru cuprinzător în care toate culorile strălucesc puternic alături de nuanțe abia perceptibile. Există în noi un fond natural, comun, pe care se bazează orice speculație. Principiile gândirii, ale unei inteligențe speculative ducînd la o explicație logică fac parte din conceptul „om”. Dar alături de acest fond care asigură înțelegerea, putîndă formulării și transmiterii ideilor, imaginația creatoare dă omului posibilități infinite față de infrastructura capabilă doar de un mod de manifestare, repetîndu-se la infinit, față de realitatea care nu știe altceva decît

să existe. Între structură și suprastructură e o veșnică tensiune tocmai datorită tenrinței primeia de a urma o cale bătătorită de milioane de ani și indemnului de a o părăsi cunoscut doar de a doua. Să reținem că inventivitatea (ținind de imaginația creatoare ne singularizează în univers ducînd la făurirea altor modele din care doar unul s-ar putea suprapune peste realitate. În plus să considerăm bazați pe atitudinea omului față de existență multiplele modalități specifice conștiinței ce au dus la o semnificație mitopoetică, la reducția ontologică, staționarea principiilor logice dar mai ales la capacitatea dialectică în care modalitățile sînt privite într-o unitate ce-i asigură desfășurarea.

Sînt foarte greu de operat delimitări precise între funcțiile conștiinței. Practic trasarea unor hotare nu se poate face. Există între manifestările variate ale spiritului o întrepătrundere care, cu tot efortul nostru de a face disocieri teoretice, își păstrează realitatea pentru că modalitățile ce stau sub semnul acestei imaginații creatoare specifice sînt greu de delimitat. Ele și-au pus pecetea pe întreaga noastră creație și n-am putea afirma, cu șansă sigură, că ne apropiem de adevăr, decît că-n anumite cazuri și-n anumite manifestări unele sînt mai puternice decît altele, ca un ton ce dă o coloratură deosebită unei imagini, fără ca celelalte să dispară, ba mai mult punîndu-le tocmai prin aceasta în evidență.

Viziunea dialectică aplicată și aici pare a ne oferi temeiurile unei înțelegeri care să cuprindă și să tolereze cele mai variate coliziuni așa cum în toate domeniile creației, cele mai ciudate sisteme, cele mai diferite ipoteze, cele mai antagonice curente fac bogăția și frumusețea culturii umane. Mersul dialectic al cunoașterii, implicînd antiteza, restructurarea succesivă, revenirea sau abandonarea, refacerea, reconstrucția sau o nouă formă, nu încetează niciodată. Dacă nu am privi astfel lucrurile n-am putea explica mozaicul multicolor al celor mai stranii manifestări ce-l caracterizează pe om, mulțimea de drumuri și încercări, pluralitatea răspunsurilor date din cele mai vechi timpuri pînă azi, oferind la nesfîrșit alte perspective și ipoteze. Simplificările și schematizarea sînt neputincioase în fața complexității conștiinței cunoscătoare în ceea ce are ea mai specific: contradicția fundamentală dintre imaginația creatoare și inteligența speculativă. În cadrul acestui conflict metafora pe de-o parte, conceptul de alta. Mitul, ontologia și arta vor simți mai acut prezența imaginilor, logica, dialectică, știința pe aceea a ideilor. Sigur, vîlța noastră interioară este extrem de complicată și niciodată nu se vor putea disocia modalități pure ci doar stări mixte în care cele trei aspecte importante ale conștiinței interferează în toate acțiunile noastre. Imaginația nu poate fi străină complet de inteligență iar aceasta din urmă plătește respectivul tribut aceeaia, după cum ambele sînt colorate de afectivitate. Sensibilitatea este ca un fundal pe care se proiectează toate, ca o apă ce îmbrățișează în undele ei în întregime tendințele interioare.

În același timp cu încercarea de a ancora într-un chip sau altul în ceea ce este, adevărurile descoperite sau presupuse, gîndite în orice caz trebuiesc formulate și transmise. Limbajul și gîndirea se structurează după anumite norme comune tuturor, în virtutea cărora, chiar neavînd conștiința mecanismului lor oamenii s-au înțeles și se înțeleg încă, împărtășindu-și gîndurile și ideile, schimb ce interesează și planul concret dar și acela al abstracțiunii. Intervine metafora ce potențează posibilitățile de exprimare prin imagini și semne, și conceptul ce circumscrie și delimitează făcînd limba aptă pentru speculație. Saltul de la concret la abstract este mai mult decît cel de la orizontală la verticală, echivalînd cu adevărata naștere a omului, ființă, cunoscătoare și creatoare de valori.

Privind astfel realitatea și adevărul ei, ne putem permite să-l parafrazăm pe Maupassant spunînd că adevărul nu pare întotdeauna verosimil. Constituția materiei este atît de complicată încît privind desenele colorate executate la microscop acestea par cu totul fantastice, în afara realității cunoscute cu ochiul liber, fără să fie prin aceasta ireale. Dimpotrivă sînt realitatea însăși asupra căreia trebuie să stăruim. Este însă nevoie de un efort pentru a le admite drept adevărate și mai ales pentru a ne închipui cam cum poate fi structurată materia astfel. O călătorie la lună pare tot atît de fantastică și nu-i de mirare că sînt oameni ce o contestă susținînd că imaginile transmise la televiziune ar fi trucaje, întăriți, în credința lor și de deseale desene cu care secvențele transmisiei sînt intercalate. Cu îndreptățire deci realismul lui Filimon a fost definit drept

un realism fantastic, apropierea celor doi termeni fiind posibilă. Ba mai mult acolo unde realitatea se ascunde, neputînd fi deocamdată decodată, vom pune ficțiunile noastre așa cum admite Engels în cazul filozofiei naturii: „*acest lucru ea (filozofia naturii, n.n.) nu-l putea face decît înlocuind legăturile reale, necunoscute încă, cu altele ideale, imaginare, adică punînd ficțiunea în locul faptelor care lipseau și umplînd golul real numai în închîpuiture. Procedînd astfel ea a avut multe idei geniale, anticipînd multe descoperiri ulterioare*”¹⁾. Cu atît mai mult în cazul artei procesul va fi nu numai asemănător dar împins și mai departe încît arta poate fi socotită drept rezultatul unui triplu efort imaginativ. După înregistrarea senzorială a obiectelor și faptelor, universul concret va duce la unul abstract. În lipsa celui dintîi, cel de-al doilea va fi actualizat în conștiință dar pe baza imaginilor și reprezentărilor prime. În clipa în care aceste elemente vor facilita construirea universului literar, intervenția proprie, combinarea imaginilor dar și limbajul metaforic-simbolic vor aduce modificări de structură încît ceea ce va fi lumea literară se va deosebi de lumea din conștiință dar mai ales de aceea dinafară care este punctul de pornire. Acest nou univers va înfîlni o nouă conștiință, aceea a cititorului în care se va produce un efect asemănător încît ce a înțeles el, cele ce au rămas în conștiința lui, vor fi fără nici o îndoială slujitor schimbate. Firește, să nu uităm că toate combinațiile posibile și-n care fiecare aduce aportul și coloratura propriilor posibilități interioare, se fac pe marginea impresiilor prime pe care ni le-a furnizat și ni le furnizează mereu experiența și realitatea.

Este oare autorul realist un Demiurg sau măcar un substitut sau adjunct al acestuia? Depinde cum privim lucrurile și azi nu le mai putem în nici un caz privi așa cum o făceau unii dintre realisții secolului trecut. Ei porneau de la un fapt divers reconstituind o realitate pînă în cele mai mici amănunte. Dar era oare această nouă realitate, realitatea artistică, viața cu toate contradicțiile ei? Sau era mai degrabă o punere în scenă bine regizată, dincolo de faptul prim, existent fără îndoială dar înțeles într-un anumit fel, restul fiind ficțiune? Cu cît scenele vor fi mai vii și mai pline de realitate și adevăr (mișcare, atitudini, conversație, mobilă, lumini, costume etc.) cu atît mai mult ni se vor dezvălui drept viață însăși, deși dacă avem răgazul unei clipe de luciditate știm că totul e o convenție, acceptînd să luăm drept realitate ceea ce este asemănător cu ea dar este în fond o creație ce-și urmează structura proprie pe măsura unei triple capacități inventive. Iată de ce azi nu mai putem fi mulțumiți cu o definiție a realismului prin negații, așa cum procedează Welles excluzînd elementul fantastic, feeria, alegoria și simbolica, abstractul, stilizarea, decorativul. Acest mod de a privi lucrurile chiar dacă a fost pe măsura realisților din secolul trecut înseamnă o considerabilă sărăcire a realității. Și o astfel de întoarcere este imposibilă. Descoperirea temeinică și precisă a lucrurilor așa cum se prezintă ele „în realitate”, faptele bogate, acțiune, luptă, intrigă așa cum este viața și ciocnirile dintre forțele ei contradictorii, drama în diverse variante, puține la număr, care fac să se prăbușească destine, familii sau să triumfe adevărul într-o desfășurare lentă sau grăbită, totdeauna plină de interes (e vorba doar de o dramă ce nu te poate lăsa indiferent decît în cazul în care-ți amintești că e vorba de o punere în scenă); au făcut cîndva gloria realismului. Dar să nu mergem prea departe prezentînd realitatea exagerat de real. În acest caz schema va lua locul vieții, convenția autenticității, modelul ideal substituindu-se omului așa cum este el, ființă contradictorie și plină de neprevăzut și de umbră. Lumina e prea puternică, toate sînt prea precise ea să fie și adevărate, prea conforme cu o idee dinaltna stabilită, generoasă firește dar care precede totul și face străvozie construcția altfel nu lipsită de meșteșug. Să nu uităm apoi că de atunci omul a trăit multe alte experiențe, realitatea însăși îmbogățindu-se substanțial, sau dacă pare prea mult spus, codurile ei fiind descifrate în mai mare măsură.

Literatura realistă se revendică de la o experiență trăită sau inventată ca și cum ar fi fost trăită, împărtășită apoi în mod atractiv și artistic altora care au trăit-o la rîndul lor și se regăsesc în ea. De aici marele ei succes. Să ne amintim de *Forsythe-Saga* și de pretențiile a sute de familii engleze că ele au fost prototipul care a stat la baza creației lui Galsworthy. Cititorul pare să aibă nevoie de o literatură în care să se regăsească, să-și afle preocupările și problemele, întrebările și nedumeririle. Firește, puțin mister nu strică. Exotismul sau son-

¹⁾ I. Feuerbach și Sîrșitul filozofiei clasice germane. p. 41.

dajul interior pot face mai atrăgătoare acțiunea dar acestea țin de tehnica narațiunii. Cititorul vrea viața, anume viața lui și a epocii sale chiar dacă uneori acceptă și realitățile altor epoci măcar pentru cunoaștere și variație. Problema este ca și scriitorul să fie convins de acest adevăr și să aibă în el însuși tendințe către o asemenea literatură. Un asemenea autor și cititor vor trebui să se mulțumească cu ceea ce se observă și se vede, cu fizica newtoniană, renunțând la cea cvantică. Sau dacă se face o trimitere la microcosmos trebuie făcută cu prudență în așa fel ca lumea nevăzută de ochiul liber sau spațiile imaginare dar existente totuși și vizibile fie sub lupa microscopului sau în calcule să nu sperie. Bogăția e nesfârșită și direcțiile multiple. O pendulare între întunericul „misterios” și necunoscut, plin de forme virtuale și ecouri nedeslușite, la lumina ce limpezeste formele, deslușeste sunetele, strălucind în toată frumusețea ei nu mai puțin fascinantă dar mai apropiată înțelegerii și cunoașterii noastre. În fond utilizarea limbajului poetic și metaforic ține de esența artei. Iar metafora precede conceptul după cum sentimentul poate prefigura cunoașterea. Întunericul este starea nediferențiată încă, lipsită de forme, punct de pornire. În noapte se poate petrece orice și ne putem imagina un proces complicat, fără sfârșit dar și fără început. Există ceva, ce anume nu putem ști, nici controla. Lumina oferă un răspuns, este gândul ce delimitează și circumscrie. Conul de lumină al ideilor orientează, ordonează, povestea fiind desfășurată coerent ca niște unde care se urmează cu regularitate. Întrebările rămân dar răspunsurile sînt mai clare, mai apropiate de realitate pe care începem s-o recunoaștem, să-i descifrăm alcătuirile, să-i înțelegem structura, apropiind-o de noi și de posibilitățile noastre de asimilare. În final s-o cuprindem în fascicolul înțelegerii chiar dacă rămân încă multe umbre și penumbră. Căci faptele, evenimentelor nu sînt întotdeauna semnificative, eroii tipici, desfășurarea congruentă ca într-o lecție învățată pe dinafară și spusă cu intonația și gesturile respective. Viața dinafară de noi dar și din noi e mai complexă, mai sinuoasă, mai plină de neprevăzut și mai confuză. Viața și realitatea nu pot fi convenționale. Sînt pline de discontinuități ce depășesc prevederile chiar dacă într-o carte totul este continuu și se desfășoară după un plan bine stabilit. Viața, mai ales cea sufletească, are nenumărate direcții. Nu e numai logică și rațională, e adesea irațională și total lipsită de orice logică.

Și fiindcă eroii sînt sau trebuie să fie tipici, realismul implică după Engels „în afară de adevărul detaliului, redarea veridică a caracterelor tipice în circumstanțe tipice”. Pornindu-se de la această frază dintr-o scrisoare adresată Margaretei Harkness s-au stabilit diverse tipologii. Dan Grigorescu, în *Romanul realist în secolul al XIX-lea* reduce personajele prozei realismului la cîteva tipuri: cătătorul de adevăr, arivistul, sceleratul, avarul, inocentul. Dar istoria tipologică de la Prometeu la Don Juan sau Faust este mult mai complicată. Simplificînd, două aspecte sînt evidente:

Tipul care este caracter sau figură individuală cu semnificație universală, caracter reprezentativ, erou exemplar;

Tipul social care este prezentat drept modelul demn de urmat, erou pozitiv în opoziție cu eroul negativ.

E tot o obiectivare în fond dar prima ține de clasicism și a doua de realism.

Realismul secolului al XIX-lea a dat cîteva capodopere. Întoarcerea la el este imposibilă însă și de aceea realismul epocii noastre nu-i poate împrumuta decît metodele pe care să le aplice noilor realități și idealuri. Alții sînt oamenii, altele conflictele sociale sau de conștiință. Materialul este bogat, mijloacele pot fi adecvate. Dar acestea nu valorcăză nimic fără transfigurarea artistică. Arta va acorda cele două planuri, o artă pe măsura dimensiunii istorice pe care a trăim. Dar dacă tendințele realiste actuale se justifică prin însăși idealurile unui alt umanism și structurile unei lumi și societăți noi, atunci ele trebuie neapărat să-și revendice de la vechiul realism cosmicitatea în dublul ei înțeles: unitate ce ține de întregul existenței și vieții, unitate ce ține de lumea conștiinței într-o integrare specifică. Trebuie să se țină seama de această lume și de rezultatele unor experiențe duse poate prea departe dar care sînt pline de învățăminte. Dacă s-a exagerat cîndva privind mai mult înafară sau dimpotrivă s-a exagerat în ce privește introspecția, echilibrul relativ dintre cele două tendințe este absolut necesar. Ca și echilibrul dintre mijloace și material. Realismul actual nu poate fi decît o sinteză între cuceririle vechiului realism, așa numit clasic, și noile tendințe și descoperiri ale omului contemporan. Pentru

că dacă ne împotrivim în a face un mit din viața interioară, trebuie să ne împotrivim a face același lucru cu cea exterioară.

Sinteza realistă are multiple dimensiuni așa cum realitatea se desfășoară pe multiple planuri. Realism înseamnă participare activă la realitate nu oglindire pasivă. Înseamnă conștiința prezenței omului în lume, făurirea unei noi realități artistice ce deschide o perspectivă către înțelegerea realității. Înseamnă o confruntare și poate o replică chiar. Realitatea închide în ea însăși omul care este sau poate fi măsura ei, a tuturor lucrurilor. Acel om ce cunoaște și trăiește atâtea drame, vise, gânduri îndrăznețe, sentimente și îndemnuri complicate, omul oamenii cu toate stările lor sufletești contradictorii sau limpezi într-o structură socială pe măsura lor.

Nicolae Țirioi

Despre realismul scriitorilor bănățeni

Se știe că în Banat au fost încercări de versificație încă pe la 1674 la învățatul cântărilor Mihai Haliciu, iar între 1860—1872 se manifesta poetul Iulian Grozescu un colaborator permanent al revistei, *Familia*, ca și Emilia Lungu Puhallo, care între 1874—1912 scria versuri și proză și era cea dintâi femeie publicistă din Transilvania. De asemenea, se știe că în satele bănățene existau cele mai multe „prenumeranțe” și abonamente de cărți și foi editate în limba română în fosta monarhie austro-ungară. Totuși, despre o creație literară propriu-zisă nu se poate vorbi, oricât de înfloritoare era tradiția culturală a oamenilor de aici.

Abia la 16 ianuarie 1893, cînd fost citită la cenaclul Junimii din București nuvela *În lume*, mult apreciată de Titu Maiorescu, putem considera data de debut a bănățenilor în arta cuvîntului scris, căci numai după aceea au apărut poeziile lui Victor Vlad Delamarina, creatorul literaturii dialectale. Perioada de relativă înflorire dintre cele două războaie a afirmat numele unor poeți și prozatori ca O. D. Blidariu, Traian Ieremici, Calomfir Nufăr (N. Roman), Mihai Gaspar, Damian Izverniceanu, Mia Cerna, Mihai Novac, Petre Bogdan, Tiberiu Vuia Ion Stoia-Udrea, Anisoara Odeanu, Gr. Popiți, Dorian Grozdan, Romul Fabian, Constantin Miu-Ierca, Grigore Bugarin, Ilie Ienea, Virgil Birou, Nicolae Tomiciu, Paul Tărbățiu, Mia Marian, A. Părțanu, care se străduiau să depășească judecata tlhnită a unei poziții moral-didactice. În mișcarea literară din această vreme, eferveșcența preocupărilor literare actualiza nume mai puțin legate prin origine dar nu și prin suflet de o provincie, care nu se considera ardelenască nici prin inspirație, nici prin orizont tematic, nici prin formație intelectuală. Sint de pomenit astfel: Lucian Blaga, Aron Cotruș, G. Călinescu, M. Ar. Dan, Gh. Atanasiu, Volbură Poiană Năsturaș, Ion Frunzetti, Iulian Popa, Ion Olteanu, Haralambie Țuguș, al căror entuziasm stenic a stimulat mult energiile latente locale. Un impuls nou a cunoscut, la sfîrșitul acestei perioade zbuciumate, afirmarea unei generații de scriitori dornici de artă autentică. Dintre aceștia s-au realizat ulterior: Andrei Lălin, Mircea Șerbănescu, Pavel Bellu, Petru Sfetcu, Petru Vintilă, Sofia Arcan, Ion I. Mioc, Alexandru Jbeleanu, Mircea Bandu Traian Iancu, Ion Bănuță, N. Mărgeanu și Florian Potra.

Zestrea aceasta beletristică transmisă scriitorilor care activează în Banat nu se reduce numai la o simplă înșirare de nume, chiar dacă niciunul n-ar fi contestabil. Într-o epocă de accentuate frământări istorice și sociale, literatura n-a putut rămîne neinfluențată, mai ales în fața aceasta de emancipare de sub modelul etic, semănătorist.

Mai mult chiar decît frământările de ordin estetic, în mersul înainte al creației literare din Banat, contribuția hotărîtoare o are realismul funciar al operelor cu adevărat valoroase ce s-au scris de oamenii locului de aici. Realismul acesta nu a fost urmărit programatic și, în oarecare măsură, este firesc mentalității tradiționale transilvănene. Deși născut la Siria și a făcut liceul la Timi-

șoara, nu e neapărată nevoie să-l socotim pe Ioan Slavici bănățean, pentru a aminti că acest reprezentant de seamă al realismului ardelenesc în literatură, s-a format, cel puțin cu o romanul *Mara*, în atmosfera societății mic burgheze evocată mai întâi, și cu o inegalată putere de pătrundere psihologică, de Ion Popovici Bănățeanu în nuvelele sale „din viața meseriașilor” de altă dată.

Realismul ca metodă de creație dezvăluie, cu forța de răscolire spirituală a imaginii artistice, semnificațiile cele mai adânci ale relațiilor sociale și morale ale omului. Plăsmuirea visului, chiar cu ochii deschiși, e inconsistentă, capricioasă și superficială. Realul însă poate fi cunoscut în unicitatea lui reconfirmită prin creație artistică, fiindcă aceasta revelează suportul intim al existenței noastre, certitudinea liniștitoare a adevărului că supraviețuim în timp. Dacă arta ar fi doar o evadare din eul nostru înspăimântat, ea recurge la minciuna convențională a visului, la amăgire și grațuitate. Artă însă este o cunoaștere profundă a vieții, convențiile sale sînt forme de comunicare a unei descoperiri existențiale, devin un mijloc de expansiune a eului cunoscător. Mijloacele de expresie trebuiesc primenite merou, fiindcă și revelația realului e nouă, ea nu poate fi împărtășită decît în mod inedit, original, tocmai pentru a nu amorți interesul de cunoaștere cu etichete uzate. Onirismul de toate felurile mizează pe un fond de disponibilitate afectivă sau imaginativă pentru care convenționalitatea e comodă, numai realismului îi sînt necesare modalități mereu noi de expresie, pentru că el impune o cunoaștere intuitivă, deci fără echivalent. De altfel, artă însăși este, în esență, o cunoaștere a realului, nu este divertisment, joc grațuit, drog.

Caracterul baroc al folclorului și concepția dilectantă despre artă între cele două războaie în Banat, au făcut să se neocotească aceste adevăruri, din fericire nu și la cei mai înzestrați scriitori bănățeni, credincioși convingerii că literatura reflectă în mod tipic și veridic autenticul vieții reale. Există, fără îndoială, o banalitate a realității, dar numai cunoscută rațional și utilitar prin abstractizare rutinară, aceasta însă, nu interesează în artă și rămîne opacă oricărui transpuneri comunicative, pentru că nu transmite o trăire esențială. Literatura este o transcriere a unei revelații a realului dincolo de scheme și de repetiții, în momentul originar al pătrunderii cu imaginația în miezul existențial al fenomenului și a surprinderii unui raport unic cu subiectul cunoscător.

Mulțumită acestui dar de intuire profundă a realității sociale, dureros reprimată de conștiința ultragiată a eroilor săi cinstiți, Ion Popovici Bănățeanu a realizat imaginea nepieritoare a tendinței de îmburghezire a unei lumi de meseriași azi dispărută. Maistorița Veta, Dinu Tâlpoane, calfa Iota, Naraschievici, Sandu Boldureanu, Ana, ori Lenca, Iosif a lui Furencea, Vasî lui Chira, fiecare în felul lui personajele de o puternică persistență, psihologică dezvăluiesc contradicții imprevizibile dar firești, determinate de apariția și accentuarea noilor relații sociale condiționate istoric și moral.

Nu mai puțin înzestrat, contemporanul său Victor Vlad Delamarina, în ciuda limbajului dialectal și a atitudinii umoristice, limitată prin însăși grija accesibilității ei, a reușit să contureze personaje extrem de vii, nu prin graiul lor pitoresc, ci prin trăsături morale de o cuceritoare simplitate mentală. Nu „ținuta de totală superioritate a intelectualului burghez” *, provoacă efectele umoristice, ci mecanismul de gîndire a omului din popor derutat de nevoia promptă de adaptare, fie că-i vorba de naivitatea lui Sandu Bleaga și a lui Doancă, fie de atașamentul visător al copilului din „*Tucă-l moșu*”.

Prozatorul Virgil Birou, care a debutat în literatură scriind reportaje de o uimitoare putere de cunoaștere a *Oamenilor și locurilor de pe valea Carasului*, a rămas unicul peisagist interior al vieții întunecate de miserie și exploatare capitalistă ce au trăit-o minerii de la Anina în regimul trecut. Sufletul omului condamnat la coșmarul unei *Lumi fără cer* crește din paginile romanului ca o flacără ieșită din zăcămintele încă neîndeajuns de explorate ale adîncimilor de taină, din realitatea simțămîntelor și a faptelor umane. Cu *Oglinda lui Moș Ion Stăvan* același scriitor urmărește să descopere particularitatea specifică a omului bănățean în contradicția ireconciliantă a primatului economic din mentalitatea micului proprietar de pămînt și rapsodicele lui elanuri inconformiste.

*) Dr. Radu Flora. *Istoria literaturii române*. II, Libertatea, Virșet, 1963, pag. 182.

Chiar cel mai utopic roman de fantezie creatoare ca *Ard luminile-n Vitol* de Ilie Ienea, din 1937, prefigurând călătoriile interplanetare ale navelor cosmice, nu părăsește rampa de lansare a cunoașterii realului, fiindcă întreaga lume hiper-civilizată a unei Atlantide planetare, devansează mai mult pe plan intelectual posibilitățile reale ale omului. Deplin posibil pe plan fictiv, spațiul creator al Vitolului este doar cadrul de stimulare al setei de dreptate și libertate socială într-o epocă istorică greu încercată de fascism și obscurantism, iar autorul, militant progresist în articolele sale publicate în *Țărănismul bănățean*, al cărui redactor responsabil era, folosea și această armă literară de protest împotriva dictaturii fasciste care se pregătea în țara noastră. „*Blata omenire*, exclama romancierul vorbind despre o imaginară istorie a Vitolului, *de pe la anul 200. Cinci procente din ea trăia princiar. Nouăzeci și cinci sclavi. Indobitociți. Cu speranțele în venirea mîntuirii narcotizate de alcool și teoriile despre supremația raselor „alese”, naționalismul integral*”, etc. (pag. 87). E clar că luind atitudine ait de răspicată împotriva aberațiilor fasciste, ca și împotriva individualismului, lumea Vitolului era proiecția unei active preocupări de salvagardare a acelor valori umane care erau mai mult periclitate de barbaria hitlerismului amenințător. Valorile umane și de civilizație apărate de Ilie Ienea în acest roman neobișnuit, și stilistic precursor al unor romane apărute mai târziu în apusul Europei, erau însăși valorile cunoașterii, frumusețile civilizației noastre, văzute în proiecția luminii creatoare a literaturii ca artă lucidă a cuvîntului.

Expresie a unui puternic protest social și politic față de condițiile inumane de muncă dar și oglindire literară avansată a unei vieți industriale, în ceea ce privește raportul dintre sat și fabrică, a fost *Cîntecul Uzinei*, poemul lui Ion Stoia-Udrea, pentru a cărui publicare fusese suprîmată revista *Vrerea*; cîteva poezii ale lui Mihai Novac apărute în volumul *Au din patru primăveri*, autorul fiind în adolescență minier, precum și versurile de nemulțumire țărănească ale lui Paul Țîrbățiu (*Sclavii pămîntului*) ale lui, Romul Fabian și Al. Stoian, în fața soartei trudnice de care nu se putea elibera muncitorul de pămînt sărac.

Realitatea satului, cu oamenii năzdrăvani în atitudini și sentimente, ironici și zoflemitori în limbaj și întotdeauna sensibili în demnitatea lor ultracreată, în orizontul spiritualității unui sistem tradițional de valori morale și în vibrațiile lor afective, atât de deschise bucuriei de a trăi, de a munci și de a lăsa o urmă cit de trecătoare ale existenței lor, se păstrează vie și transfigurată prin artă, în creațiile lui Mihai Gașpar (fresca *Romdnil din Potlogi*), *Damian Izverniceanu (Icoane din Banat)*, Gr. Popiți (*Cîntece de fluier*), Anisoara Odeanu (*Fata lui Codru împărat*), Constantin Miu-Lerca, Dorian Grozdan (*Brazde păgîne*), Grigore Bugarin (*Simfonia rustică*) și Ion Frumosu, scrieri nu întotdeauna și nu la toți tributare semănătorismului.

Atunci cînd scriitorul bănățean, dornic de afirmare și stimulat de ambiția unor preocupări artistice din ce în ce mai accentuate, simțea nevoia să se descopere și să se exprime pe sine, mesajul literaturii sale părăsea experimentele și modelele preconcepte pentru a cunoaște realul în profunzimea și multitudinea aspectelor lui inedite și pentru a găsi modalități cu totul noi de expresie. Din climatul acesta realist și angajat în lupta politică și socială a Banatului între cele două războaie s-au format scriitorii generațiilor mai tinere ca Pavel Bellu, Petru Sfetcu, Petru Vintilă, Mircea Bandu, Mircea Șerbănescu, N. D. Părvu, Nicolae Toia și alții, scriitori realști în inspirația lor dar conștienți de posibilitățile inepuizabile de artă pe care le oferă cunoașterea intuitivă pe toate planurile de investigație ale creației.

În condițiile noi de după Eliberare, scriitorii care s-au ridicat și-au făcut remarcant talentul, în afara oricărei mici ambiții de nejustificat regionalism cultural. Nu întîmplător cele mai prețuite scrieri în versuri și proză au o certă factură realistă și au înlesnit debutul poezilor A. Dumbrăveanu, Ana Blandiana Petre Stoica, Traian Iancu, Damian Ureche, Ilie Măduța, Dim. Rachiei, Lucian Bureriu, George Suru, Viana Șerban, Ion Cocora, Nichifor Mițuța, Dușan Petrovici și a prozatorilor Ion Arieșanu, Radu Theodoru, Sorin Titel, Laurențiu Cernet, Al. Deal, I. D. Teodorescu, Horia Vasilescu, Ion Marin Almăjan, Ion Velican, Iosif Lupulescu, Radu Ciobanu ș.a. De astfel, despre acest aspect al problemei se cuvine să mai insistăm într-o analiză ulterioară.

Camil Petrescu în Lugoj

Puțini știu că dramaturgul și romancierul de mai târziu, Camil Petrescu, cînd a sosit în Banat pe la mijlocul lunii mai 1919, și-a început activitatea publicistică în Lugoj. Venise cu intenția de a se stabili la Timișoara, dar orașul încă nu era eliberat de sub ocupația militară. În așteptare, s-a oprit trei luni la Lugoj, care tocmai trecuse sub autoritatea administrației românești. Această etapă lugojană n-a fost pînă acum menționată de biografi, iar unii chiar s-au îndoit de vericitate ei. Pentru restabilirea adevărului, voi scoate în evidență în lumina amintirilor și pe baza diverselor articole publicate chiar de Camil Petrescu, această perioadă a lunilor mai-august 1919, cînd a scris în coloanele ziarului „Banatul” de la Lugoj ca șef redactor. Voi preciza că în timpul acesta Camil Petrescu nu a activat în învățămîntul secundar din Lugoj, ci numai în ziaristică și literatură. De aici provine confuzia regretabilă de a omite Lugojul ca o etapă din viața scriitorului, fiindcă în actele și arhiva liceului, cercetate de biografi, desigur nu se putea găsi nici o urmă sau înregistrare.

Camil Petrescu a fost adus la Lugoj de un grup de bănățeni din capitală, care trăiseră anii primului război mondial ca refugiați în România. Aceștia fondaseră la București, după Unire, dar înainte de a se decide soarta Banatului la conferința păcii din Paris, un „ziar de luptă al pribegilor bănățeni” cu denumirea de „Banatul” care începe să apară la 24 ianuarie 1919 sub conducerea scriitorului Cassian Munteanu. În aprilie ziarul s-a mutat la Lugoj. Cassian Munteanu îmbolnăvinduse de tuberculoză, direcția „Banatului” a fost preluată de Dr. Avram Imbroane. În locul lui Munteanu, care avea nevoie de o viață mai liniștită, trebuia găsit un alt condei plin de vervă și cu înalt potențial combativ. Atunci s-au gândit să-l convingă pe Camil Petrescu ca să vină în Banat, oferindu-i funcția de șef redactor la acest ziar, care deocamdată apărea la Lugoj, dar urma să se mute la Timișoara, imediat după plecarea trupelor aliate de ocupație.

Poetul Cassian Munteanu îl cunoscuse pe Camil Petrescu încă din anii pribegiei, dinaintea intrării României în război, și îi vorbise în repetate rînduri cu multă căldură despre Banat, infiltrînd de pe atunci în sufletul prietenului său Camil un sentiment de simpatie față de bănățeni.

Camil Petrescu a cunoscut Banatul, înainte de a veni aici, și din încântătoare descriere ce i-o făcea profesorul de latină Constantin Nedelcu, bănățean de origine, pe care îl întâlnea aproape zilnic în cancelaria liceului „Lazăr” din București, unde funcționa temporar, în lunile februarie și martie 1919, ca suplinitor la catedra de limba română. Entuziastul Nedelcu îl indemnă pe Camil Petrescu, după ce trecuse în ultimile zile din martie 1919 examenul de licență la facultatea de litere și filozofie din București, ca să solicite un post în învă-

țământul secundar din Banat. Desigur că puterea de convingere a lui Nedelcu, precum și stăruința scriitorului Cassian Munteanu, l-au influențat și l-au ispitit pe Camil Petrescu să pornească spre vestul țării, fiind pătruns de datoria de a îndeplini acolo o muncă de pionierat cultural și educativ. Ce ironie a sorții! Tocmai Constantin Nedelcu a ajuns apoi în aprilie 1921 să-i fie contracandidat la alegerile parlamentare din Oravița și să-l învingă pe Camil Petrescu, directorul de atunci al cotidianului „Țara” din Timișoara, care candidase și el.

Dar hotărîrea definitivă de a veni în Banat, Camil Petrescu a luat-o într-o noapte de mai, în urma unor stăruitoare pledoarii a celor trei bănățeni refugiați, Cassian Munteanu, Avram Imbroane și Petru Nemoianu, care căutau să-l convingă și să-l cîștige de partea lor. Iată cum ne istorisește Camil Petrescu această întîlnire :

„Prin mai, după miezul nopții, în cea mai luxoasă cofetărie a Bucureștilor : Riegler. Oglindile restrîng strălucitor și multiplu profiluri de femei frumoase, toalete luxoase. Afară, valuri de lume trec pentru cîteva clipe în lumina uriașelor vitrine. Te simți bine, privirea are la îndemînă linii și nuanțe. E un farmec de care cu greu te poți lipsi și cu care sînt obișnuiți de atîția ani. La aceeași masă cu mine, un singur bucureștean, restul trei bănățeni refugiați. Oameni necăjiți, privesc cu amărăciune în jurul lor și toată risipa asta le e străină, de neînțeles. Și-au pus în gînd să mă aducă în Banat. „Haide cu noi, domnule, haide să cunoști Banatul și n-ai să te mai desparți de el. Să vezi acolo viață sănătoasă, ca vegetația munților. Să cunoști oamenii muncitori și deschîși la suflet ca niște primitivi”. Așezat bine în scaun, trag din țigare privind în jurul meu. Dar sînt hotărîți să mă ia. Nu au cuvînte să-mi descrie ce e la ei acasă. „Să vezi domnule” și-mi înșiră cu glas de fanatici nume și localități scumpe lor. Dar nu pot decide să plec. Trei ani de campanie aproape, fără odihnă și fără liniște, m-au predispus spre o viață confortabilă, mi-au infiltrat în suflet oroare de călătorie și aventură. Te simți atît de bine, anonim și ascuns într-un oraș mare. Toți trei sar să-mi doboare și acest ultim argument. „Dar bine domnule, dumneata nu cunoști Timișoara. Dumneata nu știi că e cel mai frumos oraș al României, Oraș cu peste o sută de mii de locuitori, clădiri și bulevarde moderne, viață intensă de capitală”. Și multe altele, atît de multe, că această Timișoară a luat în imaginația mea proporțiuni fantastice. A doua zi eram în tren, peste alte cîteva zile la Lugoj. Și iată că toate cite mi le-au spus despre acest minunat colț de țară sînt aci aveau. Cîte gînduri nu am schimbat din arhitectura de idei cu care pornisem. Am impresia că mă găsesem aci de ani, din timpuri uitate. Dar anonim și ascuns, liniștit în Lugoj”.

La masa de la cofetăria Riegler din fața teatrului național din vremea aceea, bucureșteanul era profesorul de franceză al liceului „Lazăr”, René Charles Brasey, care se împrietenise cu bănățenii și a venit în toamna anului 1919 și el să se stabilească la Timișoara. Foiletonul de mai sus a fost publicat de Camil Petrescu înainte de a se muta cu redacția la Timișoara („Banatul” Lugoj nr. 46 din 30 iulie 1919).

Drumul lui Camil Petrescu spre Lugoj a trecut prin Sibiu, unde își avea sediul Consiliul Dirigent, guvernul provizoriu al provinciilor din Ardeal și Banat. Aici a umblat să-și aranjeze numirea la un liceu din Timișoara, pentru la toamnă. N-avea rost să-și caute un post provizor la vreo școală din Lugoj, întrucît intenția sa era de a se stabili la Timișoara. Activitatea de presă și-a început-o în numărul din 21 mai 1919 al ziarului „Banatul” de la Lugoj, publicînd un reportaj literar cu impresii culese din Sibiu. Este remarcabil spiritul de observație, ager și investigator, cu care transpunea în cuvînte realitățile vieții cotidiene din agitata perioadă de speculații a politicienilor și afaceriștilor ce mișunau în jurul departamentelor ministeriale dominate de necontenite improvizatii. „Pentru cine a cunoscut Sibiuul din timp de pace”, — scria Camil Petrescu în acest foileton, — „îi pare acum de necunoscut. Dintr-un oraș pitoresc și negustoresc de provincie, a căpătînt dintr-odată aspectul unei capitale. Străzi animate pînă noaptea tîrziu, cafenele pline — și Sibiuul are cafenele frumoase — plancarte și inscripții mai la toate colțurile, „oficii” și sentinele pretutindeni.” În primul an după Unire, nimic nu se putea rezolva în provinciile ardelenice și bănățene fără aprobarea Consiliului Dirigent, care centraliza în competența „rasorturilor” sale toate problemele legate de procesul introducerii administrației românești. Din toate părțile veneau aci pretendenți

la posturi de conducere, se concureau între ei și își susțineau interesele personale. Sistemul acesta polarizator a făcut din Sibiu un loc de întâlnire al tuturor celor ce doreau să profite de avantajele oferite de constituirea și zidirea noului stat Pe corso, pe așa numitul „Bretter”, și în numeroasele cafenele, se puteau la cale aranjamente, intrigi, ba chiar și adversități. În acest foileton și-a afirmat Camil Petrescu încă de pe atunci talentul ce-l avea de a sesiza caracterele oamenilor, de a analiza aspectele faptelor cotidiene și de a da reportajelor gazetărești o formă literară, cursivă și atrăgătoare. Continuând descrierea Sibiului de la începutul anului 1919, Camil Petrescu ne informează : „Dar ceea ce face să simți mai cu seamă că ești într-o capitală și mai cu seamă într-o perioadă de formație și frământare politică, sînt numeroasele discuții politice de la toate colțurile de stradă, din cafenele, de pe culoarele resorturilor, din restaurante și evident din frizerii. Ardelenii discută cu energie. Sînt temperamente. Mă gîndesc cu îngrijorare la intensitatea luptelor politice care vor veni.”

Camil Petrescu s-a acclimatizat repede în atmosfera plină de fanatică însuflețire și de acută agitație a Lugojului, în această etapă instaurată cu demnitate și cu mult tact, precum și cu vădită înțelepciune de fruntașii vieții publice locale căliți în focul zbuciumatelor strădănilor românești din trecut. N-a găsit nici aci liniștea dorită. Se frământa cu ceilalți. Era prins și el în vârtejul animației și al lumii în permanentă fierbere. A sosit aci la chemarea redacției ziarului „Banatul”, care venise deja din capitală. Trupele de ocupație părăsiseră orașul. La Lugoj a rămas numai un comandament local al armatei franceze, care să asigure în numele puterilor aliate ordinea și liniștea evoluției de transferare a conducerii administrative. Era și Camil Petrescu prezent la primirea generalului francez De Tournadre, care ulterior, în ziua de 28 iulie 1919, a asistat la preluarea puterii de stat în Timișoara de către prefectul Dr. Aurel Cosma. Lugojul l-a întâmpinat pe comandantul francez cu onoruri muzicale. Cîntecul era limba în care le vorbeau lugojenii alianților. Corul dirijat de Ion Vidu i-a impresionat adine pe ofițerii francezi. Dar cel mai mișcat dintre toți era Camil Petrescu, care atunci a avut cel dintîi prilej să audă acest cor alt de vestit. Încîntat și fermecat de audițiile muzicale organizate de străvechea reuniune de cîntări a Lugojului, Camil Petrescu și-a exprimat admirația față de compozitorul Ion Vidu, publicînd un elogios articol despre el.

„Ion Vidu e un artist de rasă”, — scria în ziarul „Banatul” nr. 21 din 28 mai 1919, — „Totul poartă pecetea personalității sale. Corurile rearmozonizate, disciplina și dragostea cu care e ascultat și înțeles de către coriști, și toate au contribuit la un efect limpede și cizelat de artă aleasă. Marșurile domnici sale sînt marșuri, au agilitate, nerv, îndemn la pornire, și lucrul acesta, mărlurisim, că se găsește mult mai rar decît s-ar părea. Cîntecele corului „Vidu” sînt pline de vioiciune, de culoare și de grație. Negreșit că astfel de efecte poate obține numai un artist de rasă și numai după sforțări îndelungate, dar iarăși trebuie să însemnăm și vocile frumoase — în special sopranele și tenorii — pe care le are în cor și mai cu seamă pasiunea tuturor pentru artă... Cine asistă la o audiție muzicală „Vidu”, înțelege mai bine ca oricînd, ce rol imens poate juca arta nu numai în educația culturală, dar și națională a unui popor, și cum, sub valorile vitregiilor soartei, ea cîdădește încet, dar sigur, un suflet național, care deodată iese puternic la suprafață, ca o insulă de corali din apele mării. Într-o zi vor ști românii de pretutindeni, cît îi datorăm lui Vidu.”

După plecarea generalului De Tournadre, a rămas la Lugoj o unitate a armatei franceze sub comanda colonelului Beatrix. Camil Petrescu s-a împrietenit cu ofițerii francezi, umblînd cu ei prin satele bănățene din apropierea Lugojului, însoțiți de confrății de la ziar, ca să cunoască viața plugarilor noștri.

Inaugurarea administrației românești la Lugoj s-a făcut în miercurea de 28 mai 1919, cînd la ora 10 primul prefect al județului Caraș-Severin, Dr. Gheorghe Dobrin, s-a prezentat în fruntea noilor funcționari numiți, la sediul „comitatului”, ca să preia conducerea autorităților. În aceeași zi seara și-a început reprezentările la Lugoj teatrul național din București. Au fost zile de însuflețită sârbătoare. Camil Petrescu s-a simțit în mediul său. Dramaturgia îl pasiona. Avusese chiar două piese de teatru scrise : „Jocul ieilor” și „Act venețian”, care nu fuseseră încă jucate. L-a interesat scena în cea mai largă măsură. Dar pe el nu l-a impresionat numai jocul de înaltă valoare al artiștilor, care și-au dat tot talentul ca să încălzească sufletele lugojenilor și așa destul de invăpăiate de

entuziasmul zilelor mărețe pe care le trăiau, ci mai cu seamă simțirea lui Camil Petrescu a fost zguduită de participarea în masă la aceste manifestații a țăranilor din vecinătatea orașului. Aci și atunci i-a văzut pentru întâia oară pe acești săteni bănățeni despre care îi vorbisera cu fermecătoare laude refugiații în cofetăria bucureșteană. S-a convins că avuseseră dreptate. Și s-a bucurat că venise în Banat.

Despre aceste reprezentații teatrale Camil Petrescu a publicat elogioase articole. S-a jucat pe scena din Lugoj: „Poemul Unirii” în versuri scrise de „poetul atît de iubit Zaharia Bărsan” și „Apus de soare” de Barbu Delavrancea. „A fost un succes extraordinar”, — spunea Camil Petrescu, „Publicul a urmărit cu emoție și evlavie ultimele zile ale celui, care a fost Ștefan cel Mare. Pitorescul și bogăția costumelor, farmecul arhaic și curat românesc al incomparabilei limbi în care e scrisă această dramă, au fost pe deplin simțite și apreciate”. („Banatul” Lugoj nr. 22 din 30 mai 1919).

La câteva zile după aceste manifestații artistice de la Lugoj, Camil Petrescu vizitează pentru prima dată un sat bănățean. Are ocazia să audă și aci un cor de plugari și să admire dragostea pentru cîntec al țăranilor noștri. Impresiunile culese în satul Silha de lângă Lugoj le scrie Camil Petrescu la persoana a treia. Iată câteva pasagi: „Scriitorul acestor rînduri avu prilejul întâia oară, să vadă un sat bănățean. Și mai cu seamă avu prilejul să-i vadă la ei acasă, la rostul lor, pe acești țărani volnici și înflăcărați, pe care îi văzuse vibrînd de entuziasm în sala teatrului orașenesc și în piața mare din Lugoj. Îi văzuse sub desfășurarea steagurilor, revărsînd valuri ușoare de armonie muzicală peste armonia de culori a costumelor înflorite. Nespus de bucuros i-a fost deci prilejul de a-i cunoaște la ei acasă pe acești fruntași între țăranii români de pretutîndeni. Trăsura luneca pe sosea de-a lungul căii ferate, printre lanurile verzi de grîu și orz. Pămîntul lucrat palmă de palmă cu pîciepere și dragoste, de cei care l-au iubit atît de mult. I-au avut atît de puțin... Femei, frumos îmbrăcate în costume scumpe românești, se scoală cu tradiționala cuviință românească înaintea grupului care trece. Bărbați în pieptare albe dungate cu negru, țin sfat ici și colo dinaintea porților, ca niște simpli și gravi legionari romani. Flăcăii au făcut cor la școală. E impresionantă pasiunea românilor, dar mai ales a bănățenilor, pentru muzică și am înțeles perfect surprînderea ofițerului francez din localitate, căruia îi spuseseam, că noi românii n-avem încă un teatru de operă: — „Dar e posibil? Un popor atît de muzical? Pe noi ne-a uimit ce-am văzut aci într-un teritoriu subjugat, într-un sat de provincie.” („Banatul” Lugoj nr. 28 din 15 iunie 1919).

În perioada cit a activat la Lugoj, Camil Petrescu a publicat numeroase articole în ziarul la care scria ca șefredactor. Unele politice, altele de comentarii a faptelor și aspectelor din viața locală și din toată țara. Cronicile teatrale apărute atunci din condeiul său denotă o bună pregătire și cunoaștere în domeniul dramaturgiei. Mă voi ocupa îndeosebi de ele, pentru că evocarea lor scoate la lumină o serie de date prețioase și sugestive pentru completarea biografiei sale. Camil Petrescu a publicat în ziarul „Banatul” și câteva versuri, din care unele au fost cuprinse ulterior în volumul de poezii apărut sub titlul „Cicluul morții”. O deosebită importanță literară prezintă istorisirea autobiografică din povestea „O recunoaștere ofensivă”, publicată de Camil Petrescu în ziarul „Banatul” din Lugoj, într-un serial de folietoane apărute în numerele 38—41 din 11—18 iulie 1919, necunoscută și nomenționată pînă acum, ea fiind pierdută în paginile ziarului care nu se mai află decît în colecția de la Academia R.S.R. (cota P. IV, 5792). În scrisul său de la Lugoj, Camil Petrescu s-a remarcat și prin stilul său ironic și a dovedit calități de polemist temut, ceea ce plăcut publicului cititor. Numeroase articole le-a semnat cu pseudonimul „Grămatie”, dar cele mai multe le-a publicat fără semnătură. Lumea le cunoștea însă și știa care erau scrise de el, fiind apoi viu comentate. Camil Petrescu a devenit popular în Lugoj. De multe ori se întimpla că aproape toată gazeta să fie redactată de el.

Un eveniment de amploare și importanță istorică, înregistrat în presa redactată de Camil Petrescu, a fost marea adunare națională din 10 iunie 1919 ținută pe Cîmpia Libertății din Lugoj, cu participarea a peste 70.000 de români, veniți din toate satele apropiate, care au manifestat pentru libertate și unitate statală pentru recunoașterea drepturilor românești asupra Ardealului și Banatului proclamate la Alba-Iulia.

Armata română a intrat în Lugoj, marți la 22 iulie 1919, sub romanda generalului Jiteanu, care în discursul său de răspuns la primirea sărbătorească și însuflețită ce s-a făcut vitejilor soldați din partea oficialităților și poporului, a rostit că : „N-am venit ca cucritori, n-am venit ca liberatori, am venit ca frați, care doresc să fie un trup, un suflet.”.

Camil Petrescu asistând la grandioasa întîmpinare a ostașilor români în Lugoj, cuprins de emoție copleșitoare, a publicat sub semnătura sa proprie în ziarul „Banatul” nr. 43 din 23 iulie 1919 un impresionant articol. Iată cîteva frînturi din el, care și azi ne mai transpun în climatul tulburător de înflăcărat în care fusese redactat :

„De-a lungul șoselelor, bocancii soldatului român ridică nori de pulbere liberă, din pămîntul robit al Banatului. În sunetele muzicelor, în uralele mulțimii, sub ploaia de flori, ei întră astăzi în ținuturile visurilor lor și ale noastre... Cei care au ieșit cu mic cu mare de-a lungul drumurilor, n-au văzut nicicînd armate românești. De aceea, vor să-și umple ochii de privelește rară. Căci alături de soldați cu uniforme cenușie cu ranița grea și arme cu repetiție, calcă umbrele celor ce luptară cu pieptul gol, cu ghioaga și coasa, șapte sute de ani... Căci azi e ziua triumfală și care vin, sint purtătorii de steaguri ale unui vis împlinit. Sint frumoși astăzi sub ploaia de raze care dau luciri lamelor de baionetă. Dar noi i-am văzut și mai frumoși. Cîndva, pe drumurile Focșanilor într-un amurg ploios și rece de decembrie 1916, cînd cîmpurile dezolate ale Munteniei rămîneau sub orizont departe, în urma noastră, ne-am dat în șanțurile șoselei plină de gropi și de biltoace, ca să treacă o coloană decimată și slăită de lupte și marșuri. Au trecut pe dinaintea noastră soldați în uniforme zdrențuite și cu picioarele goale în norolul rece, unii acoperiți de răni ; au trecut tunuri trase numai de cite trei cai slabi ca niște schelete. Cineva a întreat, și ca un fior s-a lătit printre noi vestea : sint olteni. Erau cei care după ce luptaseră amarnic prin pădurile și culmile de la trecătorile Jiului și Oltului, făcuseră 700 de kilometri în croce și desperate lupte de retragere, zi și noapte, sub focul inamic, flămînzi, fără somn și goi. Căci, bănățeni, trebuie să știți, că divizia care calcă astăzi pe pămîntul vostru, a semănat drumurile dintre Mare, Dunăre și Carpați, cu morții ei.”

În cadrul acestei evocări a prezenței lui Camil Petrescu în Lugoj am citat și voi mai prezenta cîteva crîmpeie din scrisul său cu care își începuse activitatea publicistică în Banat, pentru că aceste reproduceri din presa de atunci nu au numai valoare de istorie uitată, ci mai cu seamă o prețioasă însemnătate documentară, menită să întregască opera scriitorului cu o serie de creații necunoscute.

Deodată cu armata română a sosit la Lugoj, venind din Caransebeș, și trupa teatrală de sub conducerea artistului Ion Manolescu. Scriind despre artiștii acestui teatru, care a dat reprezentații în seara aceleiași zile cînd fuseră întîmpinați cu delirul bucuriei ostași români, Camil Petrescu a scris : „Ei știu, cît de mult înscamnă o datorie către neam, a cultiva și a răspîndi frumosul. Sint cetăți, care au trăit prin armele lor, ca Sparta din antichitate, dar mai cu seamă sint cetăți, care au trăit prin nenumărata dragoste pe care au avut-o pentru frumos, Atena”. Și a subliniat în continuare că în cadrul acestor manifestații naționale de la Lugoj, cînd „cele două titluri care dau unui neam dreptul la recunoștința posterității”, ele se imbinau prin concomitența afirmare de grațitudine a publicului lugojan, atît față de ostasii români, cît și față de ostasii frumosului, aceștia fiind sărbătorii laolaltă. „Nu ne va surprinde dacă în sala de spectacol, ovațiile la adresa lui Manolescu se vor împreuna cu ovațiile la adresa ofițerilor din sală”, — spunea Camil Petrescu. Așa a și fost.

La cronică dramatică despre reprezentația dată cu „Moartea civilă” a lui Paolo Giacometti, Camil Petrescu scria că această piesă a devenit celebră prin faptul că ea dădea prilejul unor actori mari să-și arate complexitatea și forța mijloacelor de interpretare. Subiectul acestei drame în 5 acte „e patetic și simplu evident. După 13 ani Corado revine de la ocnă liber și tremurînd de fericire, să își regăsească familia. Dar faptul de a fi comis o crimă nu se lerta, chiar dacă și-a ispășit-o, și el trebuie să se omoare. Și din rolul acesta, Manolescu a făcut o creație zguduitoare.” Este excepțională priceperea lui Camil Petrescu de a rezuma, clar și sintetic, o piesă de teatru, analizînd-o în toate amănuntele ei

dându-i apoi miezul conținutului. Despre protagonistul din drama „Moartea civilă” scria după spectacolul de la Lugoj: „Manolescu a arătat o varietate de mijloace uimitoare. Efectele vocii lui sînt nebănuite. Cu cîteva șoapte te mișcă cum nu te poate mișca o tiradă. Inflexiunile de bucurie se împletesc cu cele de durere limpede, ca două fire de aur și fier. Strigătele lui, rare de altminteri, au ceva alarmant, care-ți frămîntă nervii. Dar jocul de scenă. E o banalitate să spui că Manolescu trăiește și nu joacă. Te întrebă însă dacă în viață un om poate suferi atîta cît suferă el pe scenă. Căci ceea ce trăiește el pe scenă sînt epizoade excepționale din viața omenească.” („Banatul” Lugoj nr. 44 din 25 iulie 1919).

Camil Petrescu a mai scris și alte cronică despre celelalte reprezentații date de trupa teatrală a lui Ion Manolescu la Lugoj.

Au urmat și alte turnee de teatru românesc. Camil Petrescu era mereu prezent, lua contact cu artiștii și publica în ziarul lugojan critici despre reprezentațiile date. Astfel, a sosit la Lugoj în ultimele zile din luna iulie trupa teatrului național din Craiova, sub conducerea lui Mișu Fotino. S-au jucat piesele: „Institutorii”, comedie în 3 acte de Otto Ernst, tradusă de P. Gusti, precedată de poemul eroic într-un act „Pe-aicea nu se trece” de Mirecea Rădulescu și Corneliu Moldovan, apoi comedia în 5 acte „Prostul” de L. Fulda în traducerea Sofiei Nădejde, și comedia în 3 acte „Ginerele domnului prefect” de F. Gusti, și în sfîrșit ca încheiere comedia în 3 acte „Punctul negru” de Kalenberg.

În ultimele zile cît a stat în Lugoj, Camil Petrescu a mai apucă să vadă reprezentațiile teatrului național din București, date la începutul lunii august 1919, sub conducerea lui Mihail Sorbul. S-au jucat două drame: „Patima roșie” de Sorbul și „Casa de lut” a francezului Fabre. E interesant să reproduc aici cîteva păreri publicate de Camil Petrescu despre aceste piese, care au avut mare succes la Lugoj. În legătură cu „Patima roșie” el scria că: „Piesa aceasta, care a iscat o discuție din cele mai aprinse în lumea literară din București, a plăcut mult publicului lugojan. Iar cei care afirmă că bănașenii nu știu să aprecieze cum se cuvine drama, că sînt prea amatori de comedie, ar fi trebuit să vadă ascară interesul palpitant cu care sală, urmîrea peripețiile dramatice de pe scenă. E incontestabil însă, că în afară de un uimitor meșteșug teatral, care i-a asigurat un atît de mare succes teatral ori unde a fost jucată, drama lui Mihail Sorbul întrunește calități de înaltă valoare literară, care fac din ea o capodoperă a literaturii noastre. Personajul lui Sbilț e de o complexitate și de o adîncime rară. Celelalte personaje, fără să se ridice la aceeași înălțime, trăiesc totuși toate, în carne și oase, ca niște flințe vii”. Apoi despre jocul lui Ciprian în rolurile principale, Camil Petrescu scria, că e „plin de căldură, plin de nervi”, cucerind publicul care l-a aplaudat îndelung, la scenă deschisă. („Banatul” Lugoj nr. 49 din 7 august 1919).

Începînd cu nr. 50 din 10 august 1919 ziarul la care scria ca șef redactor în Lugoj, și-a mutat sediul și a apărut în Timișoara cu denumirea de „Banatul Românesc”. Aici, timișorenii scoteau un ziar, încă din luna februarie 1919, cu titlul de „Banatul”. Pentru a nu se produce vreo confuzie, ziarul mutat de la Lugoj trebuia să-și schimbe titulatura. Atunci a venit și Camil Petrescu la Timișoara, unde și-a continuat activitatea ziaristică, așteptînd ca din toamna aceleiași an să îndeplinească și funcția de profesor la catedra de limba română de la liceul german-maghiar din strada Gheorghe Lazăr, unde fusese repartizat de Consiliul Dirigent.

La Timișoara, administrația românească a fost introdusă în ziua de luni, 28 iulie 1919, iar armata și-a făcut intrarea triumfală în duminica următoare de 3 august. Primul număr al ziarului „Banatul Românesc”, redactat de Camil Petrescu, a apărut în Timișoara cu data de 10 august 1919. În această duminică a avut loc în piața Unirii grandioasa adunare populară pentru adevizuna entuziasată la actul de la Alba-Iuli.

Camil Petrescu își mărturisea în scris gîndul ce-l frămînta înainte de a se muta de la Lugoj la Timișoara, amintindu-și de făgăduiala bănașenilor care îl convinseseră să vină în Banat: „Zîmbește cine cîtește rîndurile acestea. Îmi zic mereu: „Voi avea liniște la Timișoara?” Oraș mare, cu viață intensă, aspect de capitală. Și zi de zi gîndind la el, orașul acesta a căpătat pentru mine farmecul priveliștelor dorite, visate, dar neapuse vreodată”.

S-ar putea multe istorisi din perioada trăită de Camil Petrescu în Lugoj, înainte de a veni la Timișoara. A fost o etapă de pregătire sufletească, de cunoaștere a specificului bănățean, a oamenilor de aici, cu firea lor glumeață, cu dragostea lor pentru muzică și teatru, cu bogăția lor în tradiții și folclor, cu toate însușirile lor minunate, care l-au determinat pe Camil Petrescu să se atașeze de provincia noastră, păstrînd întotdeauna duiosă mintire a Banatului în care și-a trăit cei mai frumoși ani de tinerețe.

Nicolae Petrica

Amintiri despre un profesor bănățean

Acum un deceniu a încetat din viață la Lugoj profesorul doctor Aurel E. Peteanu, cunoscut om de cultură al Banatului ce și-a consacrat întreaga viață atît slujirii cu credință a școlii noastre cit și cunoașterii și păstrării tradițiilor culturale bănățene.

Descendent după tată dintr-o familie de țărani iobagi din Feiurdeni, nepot a lui Simion Peteanu care a luptat în răscoala lui Avram Iancu fiind elev de liceu (după cum arată monografia acelei localități din nordul Clujului) iar după mamă dintr-o familie de țărani săraci din Caraș, Aurel Peteanu s-a născut la 12 august 1887 în comuna Surducul-Mare unde și-a făcut și o parte din studiile elementare continuîndu-le la Tievaniul-Mare iar studiile liceale în Timișoara, Lugoj și Beiuș, unde și-a luat examenul de bacalaureat, apoi își continuă studiile la facultatea de drept a Universității din Budapesta, pe care a terminat-o în anul 1911, tot în acest an se înscrie la Facultatea de litere și filozofie tot la Universitatea din Budapesta, unde și-a prezentat teza de doctorat în litere și filozofie, tipărită în limba maghiară pe 150 de pagini sub titlul „A krasíósözönek vármegyej román népkölteszet) (Poezia populară română din județul Caraș-Severin). Tipărită la tipografia românească a lui D. Birăuțiu, la începutul anului 1918, primită de comisia facultății în ziua de 21 mai 1918 cu calificativul „magna cum laude”. Examenul oral însă, fixat pe data de 5 nov. 1918, n-a mai putut avea loc din cauza revoluției din Austro-Ungaria și a evenimentelor care au urmat (dezmembrarea imperiului Austro-Ungar, Unirea Transilvaniei și Banatului cu România).

Făcînd parte din prima serie de profesori ai liceului român „Coriolan Brediceanu” din Lugoj, cu specialitățile limba română și limba latină, Aurel Peteanu a fost nevoit în anii ce au urmat (1920—1921) să-și dea echivalarea și teza de licență la Cluj, unde a obținut diploma de profesor pentru liceele românești în 21 martie 1922. Tot la Cluj și-a prezentat din nou teza de doctorat și a dat examenul oral obținînd diploma de doctor în litere și filozofie în 15 mai 1926.

Dăm toate aceste date pentru că le socotim semnificative în caracterizarea personalității unui om ce avea să devină unul din dascălii și activiștii culturali cu prestigioasă activitate a vieții culturale bănățene. O tenacitate ieșită din comun, un patriotism inflăcărat, o nețărmită dragoste pentru poporul din rîndurile căruia se simțea făcînd parte, un optimism și entuziasm, pe care le-a păstrat pînă în ultimele clipe ale vieții sale, ca și o multilateralitate în preocupări.

au caracterizat personalitatea profund umanistă a profesorului, Dr. Aurel E. Peteanu, personalitate pe care, în rindurile de față, încercăm doar s-o schițăm în câteva din trăsăturile ei.

Încă de pe cînd era elev de liceu, numele lui Aurel Peteanu apare în programul serbărilor cultural-artistice pe care elevii de liceu le dădeau în vacanță în comunele din Caraș, pentru a menține vie conștiința geniului cultural național atît prin recitarea de poezii și punerea în scenă a unor piese de teatru din literatura română cultă, cît și prin manifestări folclorice corale și coregrafice. Tot din anii foarte tineri a fost deasemenea un pasionat culegător de folclor, adunînd un număr impresionant de poezii populare inedite care i-au servit ca material pentru teza de doctorat. Activitatea sa de folclorist nu s-a oprit însă la acea dată, ea continuînd și mai tîrziu, astfel că la moartea sa a lăsat un mare număr de poezii populare din județul Caraș-Severin (în parte, din păcate, pierdute, dar rămînînd în număr destul de mare pentru a fi servit unui studiu).

Paralel cu activitatea sa folcloristică, Aurel Peteanu a început încă din 1907 o vastă activitate publicistică în ziarele bănățene și ardelenice, activitate pe care avea s-o continue și s-o amplifice toată viața, devenind el însuși mai tîrziu întemeietor de reviste. Pentru a defini sfera preocupărilor sale dăm cîteva titluri exemplificatoare: „Farmecul doinelor noastre”, în „Plugarul român” din Timișoara, nr. 5 din 28. I., nr. 6 din 4. II., nr. 7 din 11. II., 1907; „Icoana literaturii române în prima jumătate a secolului al XIX-lea”, în „Plugarul român” Nr. 1—2 din 3. I., nr. 3—4 din 31. I., nr. 6 din 28. III. 1910; „Problema culturală”, în „Progresul”, Oravița, nr. 39 din 22. IX. 1912; „Pentru sentințele credinței românești”, în „Drapelul” din Lugoj nr. 117 din 1.XI.1918; „Prin potop de suferințe la viață”, în „Drapelul” nr. 126. XI. 1918. A citit numai cîteva titluri din bogata serie a primelor articole ale lui Aurel Peteanu, preocupări care aveau să se mențină și mai tîrziu în aceeași sferă a cercetărilor artistice și folclorice, a problemelor de cultură românească și a celor de patriotism luminat profund umanist și democratic. Din totalul de 308 articole pe care le-am parcurs, am remarcat prezența sa activă la un foarte mare număr de periodice, îndeosebi bănățene, dar și bucareștene, din care cităm revistele culturale: „Banatul”, „Fruncea”, „Luceafărul”, „Revista Institutului Social Banat-Crișana” etc., din Timișoara, „Banatul cultural”, din Caransebeș, „Macedonia”, „Tinerimea română”, „Neamul românesc”, din București, ea și revista românilor americani din Cleveland-Ohio, „America”. În orașul unde era profesor, Aurel Peteanu a întemeiat în anul 1925, împreună cu profesorul Filaret Barbu, „Răsunetul cultural” supliment literar al ziarului „RĂSUNETUL”, (pe care-l tipărea pe secele proprii tipograful Gh. Tăranu), iar în anul 1932, împreună cu un comitet, revista culturală SEMENICUL, după ce în 1929—1930, împreună cu elevii de liceu, membri ai societății de lectură „Ion Popovici Bănățeanu”, întemeiasc revista „PRIMĂVARA BANATULUI”. Aceste reviste neprimind nici un ajutor bănesc apar și dispar după împrejurări și adesea îi caucază profesorului Peteanu mari încercături bănești trebuind să plătească datorile la tipografie dintr-un salariu de profesor și așa mizer.

Activitatea sa publicistică nu s-a mărginit însă numai la colaborări sau înființări de reviste, el fiind și atuurul unei serii de volume „Din galeria marilor disprețuiți” închinată memoriei unor figuri reprezentative ale culturii sau ale luptei sociale naționale bănățene în epoca dominației feudale, ca de pildă Coriolan Brediceanu, Dr. Valeriu Braniste, dr. Iosif Popovici, cu ample studii asupra vieții și activității lor. A mai publicat și broșura „Banatul pitoresc”, reprezentînd amintirile cu date turistice ale unei excursii pe Valea Carașului.

Această prodigioasă activitate din care după cum am mai precizat, am citat numai o parte infimă, i-a adus alegerea sa în comitetul de conducere al Societății „Tinerimea Română” din București al „Federației generale a presei din provincie” al „Astrei Bănățene” conducerea centrală din Timișoara a ASTREI Centrale din Sibiu în calitate de membru corespondent al secției istorice al „Institutului social Banat-Crișana” din Timișoara, al „Societății Scriitorilor români din Banat” etc., ca și președenția ASTREI departamentului central Lugoj (1937—1940) al societății literare-culturale „SEMENICUL” (1928—1932), președinte al sindicatului ziaristilor profesioniști, secția Severin, al societății scriitorilor români din Banat „Altarul cărții” secția Lugoj, etc.

Activitatea profesorului Aurel Peteanu nu s-a manifestat numai pe tărîm publicistic, el fiind și un mare animator cultural prin organizarea a nenumărate

scribări și șezători literar-artistice cu concursul scriitorilor bănățeni, olteni și bucureșteni ca și acelea cu elevii liceului care se distingeau cu frumoase aptitudini de muzică vocală sau instrumentală sau calități actoricești, cele mai multe însă cu corurile și echipele de dansatori din comunele bănățene, fiind adinec pătruns de importanța uriașului izvor creator pe care îl reprezintă geniul popular. În această ordine de lucruri, a reorganizat, între anii 1937—1940, 156 cercuri culturale ale ASTREI dintre Mureș și Dunăre ca și un mare număr de școli satești.

Tot profesorului Aurel Peteanu i se datorește și inițiativa ridicării monumentului marelui luptător bănățean și patron al Liceului Coriolan Brediceanu, el colaborând permanent și pentru ridicarea celorlalte busturi și monumente din Lugoș).

Ca dascăl, profesorul Aurel Peteanu a fost un om extrem de popular iubit mai ales de masele largi populare de părinții copiilor de la sate care veneau să dea examene de admitere la liceu și pe care profesorul i-a ajutat din răspuțeri.

Pedagog inimos prin vocație, se străduiește să descopere și să încurajeze aptitudinile creatoare ale tuturor elevilor, dar când acestea apăreau la acei copii veniți din păturile oropsite ale societății, se lupta cu înverșunare pentru a le crea climatul moral și material favorabil. Mulți dintre foștii săi elevi au făcut ulterior cariere strălucite. Pentru această categorie de copii s-a străduit în anul 1925 să obțină de la Ministerul Instrucțiunii Publice transformarea școlii Civile de Stat în Gimnaziu, iar în anul 1926 dezvoltarea gimnaziului în Liceu bugetar, creindu-se în flecare an câte o nouă clasă bugetară pînă la completa lui dezvoltare, în 1929, cu 7 clase liceu, căruia i-a purtat de grijă pînă în ziua cînd a ieșit la pensie — 1948.

Tot pentru acești copii care trăiau pe la gazde sau într-un internat cu o clădire improprie, a ridicat în curtea Liceului Coriolan Brediceanu un internat nou, modern, din economiile proprii ale comitetului școlar între anii 1930—1934.

S-ar putea pune întrebarea cum a izbutit un singur om care nu făcea parte din clasele privilegiate ale burgheziei și politicianilor epocii și care a trăit el însuși într-o vreme în care grija pentru cultură era departe de a constitui un obiectiv de prim rang să desfășoare o activitate atît de rodnică culturală și socială nepornind de la nici un capital propriu. Explicația o putem avea în trăsăturile sale de caracter specifice: 1) entuziasmul și perseverența nedescurajată profesorului Peteanu fiind un ins foarte energic și al cărui singur țel în viață era acela de a crea valori sociale; nepretinzînd nimic pentru sine însuși și adesea chiar el expunîndu-se la mari restricții materiale, cînd își punea ceva în cap acest om nu se lăsa pînă ce nu reușea. (Astfel, din relatările familiei, cînd și-a pus problema înființării clasei a 5-a la Gimnaziul de fete, dosarul de la Minister fiind făcut dispărut de unii interesați care au vrut ca Liceul să nu se facă la Lugoș ci într-o localitate apropiată, profesorul Peteanu l-a reconstituit într-o noapte și a doua zi a plecat cu el la București, neîntorcîndu-se pînă a primit aprobarea). Adesea, pentru a obține asemenea aprobări, el uza de o insistență care îi dezarma pe cei în cauză obligîndu-i să-i admită cererile legitime „cu să scape de el”.

2) Marea lui sociabilitate, profesorul Peteanu nelucrînd nici odată de unul singur. Nu a întreprins niciodată nici o acțiune în care să nu izbutescă să-și găsească colaboratori între acei oameni de bine care în acele vremuri neprielnice pentru cultură erau dispuși ca fără nici un ajutor din afară să se dedice acestei nobile misiuni dezinteresate.

Optimist, purtînd în priviri flacăra unui entuziasm aproape juvenil, servibil pînă la exces, amabil prin structură, el reușea să capteze simpatia și să-i dinamizeze pe toți cei din jurul lui, cu atît mai mult cu cît se știa că din nici o reușită el nu-și face un merit personal, citîndu-și totdeauna la loc de cinste colaboratorii și adesea lăsîndu-se pe sine în umbră. În această ordine de idei, el a participat cu aceiași dăruire de sine și la acțiuni inițiate de alții, singurul lui scop fiind acela de a se ajunge la un rezultat.

S-ar putea afirma cu drept cuvînt că nici o activitate culturală sau obștească nu i-a rămas străină acestui neobosit animator; muzician, posedînd o frumoasă voce de bariton și fiind în același timp un bun interpret la vioară, el are compoziții corale proprii și a participat cu pasiune la viața muzicală românească,

activitate ce i-a adus alegerea sa, printre altele, ca membru de onoare al corului „G. Muzicescu” din București și „Doina” din Turnul Severin.

Pentru munca sa neobosită profesorul Peteanu a primit mai multe decorații și distincții dintre care aceea din 1946 „Meritul cultural clasa I pentru școală și operă de cultură” și o alta, foarte puțin obișnuită, în 1935 din partea guvernului francez de „Officier d'Academie” (Ofițer al academiei) drept recunoștință pentru societatea de lectură franceză pe care a înființat-o în cadrul Liceului.

Dar activitatea profesorului Aurel Peteanu nu s-a încheiat cu pensionarea sa, el continuând să meargă zilnic la liceu, în mod benevol, fără retribuție, pentru a ajuta noua conducere în problemele administrative. Tot din acea epocă a adunat material, a schițat și a început să redacteze lucrarea sa „Istoricul Lugojului”, pe care moartea l-a împiedecat s-o ducă la bun sfârșit.

Pe urmă a fost o zi când vasta lui bibliotecă de specialitate, cu multe cărți rare, a fost încărcată într-un camion și a luat drumul Institutului Pedagogic din Timișoara, căruia familia i-o donase.

După aceea — o prematură uitare. O nejustificată intrare în anonimat care lipsește generațiile actuale și cele viitoare de o pildă profund instructivă a ceea ce a putut fi munca plină de abnegație și pasiune a unui înaintaș al lor ce și-a închinat viața cu exclusivitate bunului colectiv, și pe care credem că cei care l-au cunoscut mai mult în diferite împrejurări au datoria să-l așeze acolo unde de fapt se cuvine.

Emil Petrovici: „Studii de dialectologie și toponimie“ *

Cu puțin timp înaintea de împlinirea vârstei de șaptezeci de ani (4 ianuarie 1969), o moarte cumplită l-a răpit pentru totdeauna, din mijlocul nostru (la 7 octombrie 1968) pe unul dintre cei mai aleși lingviști români, eminent slavist, dialectolog, fonetician și toponimast acad. Emil Petrovici.

Volumul de față, proiectat să apară sub forma unor *Scrieri alese*, aprobat de Preziidiul Academiei Republicii Socialiste România, pentru a marca sărbătorirea acad. Emil Petrovici, cu ocazia împlinirii a șaptezeci de ani, a văzut lumina tiparului, după tragicul sfârșit al învățatului clujean, sub îngrijirea a trei dintre elevii și colaboratorii săi: prof. univ. I. Pătruț, prof. univ. B. Kelemen și cercetător științific I. Mării. Volumul, apărut într-o ținută ireproșabilă, cuprinde studii și articole din două ramuri ale lingvisticii în care personalitatea științifică a lui Emil Petrovici a strălucit: *dialectologia și toponimia*.

Cu o temeinică pregătire de specialitate începută în țară la Universitatea din Cluj, sub îndrumarea lui S. Puscaru, Th. Capidan, N. Drăganu, G. Giuglea, desăvârșită prin studii în Franța unde a audiat cursurile unor măestri ai timpului: A. Meillet, Mario Roques, Jules Gilliéron etc., Emil Petrovici devine cel mai mare dialectolog pe care l-a dat poporul nostru. Sub conducerea lui S. Puscaru, alături de S. Pop el este autorul celei mai monumentale opere din istoria dialectologiei noastre: *Atlasul lingvistic român*. S. Pop este anchetatorul și autorul primei părți a acestei opere, pentru care a efectuat pe baza unui chestionar de cca. 2.200 întrebări în 301 localități, iar Emil Petrovici este autorul celei de a doua părți. Chestionarul folosit de E. Petrovici cuprindea 4.800 de întrebări referitoare la cultura materială a

mediului nostru rural. Numărul localităților anchetate de el se ridică la 85. Pentru a ne da seama de imensul material lingvistic, notat de E. Petrovici în cei 10 ani, cit au durat anchetele pentru Atlas, e suficient să înmulțim numărul întrebărilor cu al localităților și ajungem la cifra impresionantă de peste 400.000 răspunsuri.

Materialul bogat al *Atlasului lingvistic român* a fost folosit de Emil Petrovici și în numeroase studii. Problemele abordate de el sînt diverse.

Deosebit de importante sînt contribuțiile aduse de Emil Petrovici în problema continuității românilor pe baza datelor oferite de studiul limbii române: *Transilvania, vatră lingvistică românis-mului nord-dunărean* în „*Transilvania*“, an. 72, nr. 2, p. 102—106; *Românii veniți recent în Transilvania? Ce spune lingvistica* *ibid.*, an. 72, nr. 7, p. 467—470; *graiul românesc de pe Crișuri și Someș*, *ibid.*, an. 72, nr. 8, p. 551—558; *Simbioza româno-slavă în Transilvania*, *ibid.*, an. 73, nr. 2—3, p. 149—156; *Dovezi filologice ale continuității*, *ibid.*, an. 74, nr. 1, p. 7—13 etc.).

Studiile acestea și altele credem că ar fi trebuit incluse în prima parte a volumului pe care-l prezentăm.

Toponimia a fost una dintre ramurile lingvisticii în care contribuțiile aduse de Emil Petrovici sînt multiple. Se știe că numele de locuri, ca și limba în general sînt depozitare ale culturii unui popor.

De aceea toponimia, mai ales la popula-rele a căror limbă a fost utilizată în scris mai tirziu — cum e cazul și al limbii noastre —, devine un instrument indis-

* Vezi articolul *Repartiția graiurilor dacoromâne pe baza Atlasului lingvistic român*, p. 38—50.

¹ Vezi p. 91—103.

² Vezi p. 50—55.

³ Vezi p. 56—60.

* București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1970, 338 p.

pensabil pentru cunoașterea fazelor anterioare ale limbii și istoriei acestora. „Se spune despre toponime că reprezintă o adevărată arhivă, care poate servi la restituiră unor epoci îndepărtate din trecutul unui popor, epoci pentru care nu există alte documente”³.

Deosebit de importante sînt precizările metodologice pe care le aduce E. Petrovici în studiul toponimiei. Astfel el face deosebirea între toponimele slave de pe teritoriul patriei noastre, toponime date de daco-slavi asimilați de populația românească din nordul Dunării și între „falsele” toponime slave, adică cele provenite din cuvinte românești de origine slavă. Toponime de tipul *Tirna-va, Bălgrad, Cernavodă* etc. sînt date de daco-slavi, dar toponime de tipul *Dumbrăveanu, Cernașoara, Glimbocelul, Dealul* etc., sînt de origine românească. După E. Petrovici, toponimia României este de origine românească în proporție de aproximativ 80%. „Aici intră și toponimele pseudo-slave, create de români pe baza apelativelor și a numelor de persoană românești de origine slavă, precum și numele de locuri formate de români din apelative și nume de persoană de altă origine”⁴.

Apariția acestui volum care unește între copertile sale doar o parte din articolele și studiile lui E. Petrovici, are semnificația unei act de cultură.

Publicarea integrală a operei acestui mare erudit, care s-a afirmat cu deosebită strălucire în mai toate domeniile lingvisticii (istoria limbii române, slavistică, romanistică, dialectologie, onomastică, fonetică și fonologie, lingvistică generală etc.) ar da o imagine mai cuprinzătoare a activității lui științifice. Lucrul acesta se impune cu atît mai mult cu cît studiile lui E. Petrovici sînt risipite în mai toate revistele noastre de specialitate și în mai multe periodice străine.

V. FRĂȚIA

Dan Grigorescu: Shakespeare în cultura română modernă

Prin lucrarea lui Dan Grigorescu — *Shakespeare în cultura română modernă* — seria „Confluente” oferă o sinteză comparatistă de primă importanță și utilitate.

În „Cîteva premise” Dan Grigorescu enunță principiile de bază ale literaturii comparate, dezbatte probleme ale influențelor (relațiilor sau raporturilor) și — fapt relevant — privește de la început cultura românească integrată în cea europeană, constatînd că „Shakespeare a fost unul dintre acei creatori a căror operă a pregătit unitatea internațională a culturii, la care se refereau Marx și Engels”.

Fidel enunțurilor din „Cîteva premise”, comparatistul urmărește „Destinul european al lui Shakespeare”, firește cu precădere în Franța și Germania, însă și în Italia, Rusia, Ungaria ș.a. Studiul atent și spiritul pătrunzător îl conduc la ideea că Voltaire nu a fost „...întreaga lui viață un denigrator al operei shakespeareane” și „...nu a negat intru totul geniul lui Shakespeare”, iar rezervele abatelui Prévost sînt asemănătoare; urmărindu-și pe Le Blanc, La Harpe, Marmontel, Diderot, La Harpe și alții, Dan Grigorescu notează: „... se exagerează proporțiile contradicțiilor shakespeareologice aproape ori de cîte ori se vorbește despre Franța acelei vremi (secolul al XVIII-lea, n.n.), fără să se observe că nici comentarii englezi ai vremii nu erau întotdeauna mai receptivi la opera celui care a scris *Hamlet*”. În Germania regăsește o atitudine diferită, impusă mai ales de ideologia *Sturm-und-Drang*-ului și de teoriile lui Lessing.

Analiza mai atentă a shakespeareologiei în Franța și Germania este determinată de faptul că temelul influenței lui Shakespeare la noi îl constituie culturile franceză și germană.

³ Vezi *Istoria poporului român oglindită în toponimie*, p. 241.

⁴ *Ibid.*, p. 249.

*) Editura Minerva, București, 1971.

Dan Grigorescu revine cu meticulozitatea „Inceputurile relațiilor literare anglo-române”, fiindcă, atunci când se constituia cultura noastră, „Anglia și Țările Române nu erau niște teritorii care se ignorau reciproc”; dovadă *Poveștea cavalerului* a lui Chaucer, relațiile comerciale de la începutul secolului al XVI-lea, călătoria lui Ștefan Bogdan în Anglia și a unor englezi în Țările Române.

Spre deosebire de Franța și alte țări, la noi nu a avut loc o controversă shakespeariană, pentru că — afirmă Dan Grigorescu — „Romantismul lui Boiliac, clasicismul lui Heliade, realismul pe care-l apăra Nicolae Filimon, se întâlneau în respectul entuziast față de Shakespeare”.

„Momentul Eminescu”, capitolul procedat de câteva opinii cu privire la influențele reciproce dintre personalități (care exclud imitația ori relația superior — inferior), realizează o abilită investigare pentru a depista — încă din 1866 — ecourile „genialei acvile a Nordului” în creația genului eminescian.

Numeroase influențe shakespearice distinge autorul în drama istorică românească și în alte creații la Bolintineanu, Hașdeu, Delavrancea și chiar la V. Alecsandri, influențe pe care le caută nu numai în faptele evidente (temă, subiect), ci și în cele mai greu sesizabile (cupluri de personaje, replici și chiar fragmente de replici). Cu acest prilej descoperă că Hașdeu stabilise relații între Shakespeare și Sofocle cu peste patruzeci de ani înaintea lui Lewis Campbell, după cum, mai târziu, va fi surprins că Gherca avea să-l anticipeze cu aproape treizeci de ani pe Lascelles Abercrombie în anumite idei, ceea ce nu face decât să releve contribuția de valoare ale literaturii române, ca și spiritul de receptare a valorilor universale de către cultura noastră.

În „La răspîntia celor două veacuri” avem prilejul să ne reamintim că „Această perioadă a culturii românești este marcată de o dezvoltare a criticii shakespearice...”, că personalități ale vieții

noastre teatrale, de talia lui Ion Brezeanu, Ion Manolescu, Nottara ș.a., sînt tot mai mult atrase de teatrul lui Shakespeare, că se impune o rigurozitate în traduceri și că, în fine, „...prestigiul *Junimii* a contribuit și el la lărgirea cîmpului de circulație a lui Shakespeare în cultura românească. „Se subliniază” interpretările critice ale intelectualilor grupați în jurul revistelor marxiste” în frunte cu Gherca, ca și preocupările shakespearice ale colaboratorilor de la *Literaturii* sub impulsul exemplului oferit de Al. Macedonski.

Intelectuali români de vază, ca I. I. Caragiale, N. Iorga, Ibrăileanu ș.a. — deși cu convingeri deosebite — se unesc în descoperirea și admirarea *naturalului* în opera lui Shakespeare.

Incepută de Iorga, Caragiale și Ibrăileanu, critica științifică aplicată operei shakespearice se constituie într-un sistem prin contribuțiile lui M. Dragomirescu, Dragoș Protopopescu, dar mai ales ale lui G. Călinescu, T. Vianu și, în timpul din urmă, Matei Călinescu, Vera Călin, Zoe Dumitrescu, — Bușulenga, Al. Dușu ș.a.

Lucrarea lui Dan Grigorescu reprezintă o sinteză remarcabilă a numeroaselor probleme impuse de receptarea lui Shakespeare în România paralel cu desfășurarea aceluiași fenomen în Europa precum și o meritorie contribuție la clarificarea direcțiilor critice și chiar a interpretării unor aspecte ale creației shakespearice.

Operă de bună ținută științifică, *Shakespeare în cultura română modernă* se adresează nu numai sudeștilor, profesorilor și specialiștilor, ci și „tuturor iubitorilor de literatură”, reprezentînd astfel un act de cultură de calitate.

C. VINTESCU

Romulus Vulpesco și alte poezii

Un rafinat benedictin care cultivă deosebitul ca artă ultra modernă și care inventează într-o fină ironie sintaxă și

estetici grave traduse cu o gestică de arlechin sever sau comentează metafizici ludice cu o gravitate de magistru din Evul de mijloc, Romulus Vulpesco este un personaj al literaturii române contemporane. Dar dincolo de decor, de costum, de moravuri, poetul oferă nu numai o lecție literară ci chiar o literatură. Personajul (regizind mereu un spectacol spiritual), nu rămâne numai un „personaj” de context literar, ci, dincolo de această proiecție este unul din cei mai interesanți și în același timp cei mai revelanți poeți contemporani. Poezia sa are patina și condiția existențială a poeziei. E creată cu pasiune erudită, deși uneori afișată ostentativ, și aceasta este tot un element de regie spectaculară, pentru materia din care se face literatura, pentru un cuvânt în sine. Totul lucrează cu multă muncă exigentă și îndelungă, cu multă cultură, și, paradoxal, cu conservarea emoției minime.

Romulus Vulpesco are instinctul creației, dar, fiind un literatur pasional, își împachetează temperamentul în jocurile rafinamentelor de lectură. De aceea poate versurile sale se gustă cu un fel de încantație trubadurescă, din familia descântărilor uvedenrodici de cuvinte: „*Ne vizitează ploile-n așe, / Ne fac la trepte genuflexii ude / Și ne invită-n moarte și-n legende / Din care anotimpul ne exclude.*”

Iată un exemplu de text sentimental decupat voit dintr-o altă sensibilitate poetică (alta pe plan istoric) și recompus într-un modern sonet de toamnă, pe care unii critici pedanți l-ar putea acuza de livresc (livrescul fiind aici temă artistică, implicată cu naturalitate): *Tu ai pătruns în mine cu toamne, cu neuroze: / Amurgul ofilit verlainiza-n decor / În tonuri violete de simbolism minor; / Îmbălsămau odaia murinde tuberoze. / / Tu ai pătruns în mine cu imagini, cu toamne, / Neliniști primitive și ceți ai distilat. / Foilețind în cartea poetului Pillat / Antologii de frunze, la pluvoase pagini.*

Cartea, ediție direct bibliofilică, îngrijită de autor, autoprefațată inteligent și figurativ, se constituie ca o delectare a lecturii, plină de vicij și magii techno-

grafice moderne, ce aparțin deopotrivă pedanteriei și inteligenței poetului. Cu asemenea ediții, cred, s-ar putea susține și un doctorat în știința tehnografică.

EMIL MANU

Mihail Steriade: „Poeme” *

Volumul apărut nu demult, este o retrospectivă a întregii activități literare pe care Mihail Steriade a desfășurat-o între 1923 (anul cînd și-a tipărit la Focșani prima plachetă de versuri „*Pajiștele sufletului*”) și 1966 (anul apariției la Bruxelles, în editura proprie, a cărții intitulată „*Destin roumain voix universelle: Mihai Eminescu, poèmes transposés en français*”), la care s-ar putea adăuga o serie de lucrări aflate în manuscris. Activitatea autorului de al cărui volum ne ocupăm, are, în general, trei direcții de manifestare: una a creației propriu-zise, scrisă în limbile română și franceză; alta a traducerii diferiților poeți, cu precădere neerlandezi, în limba română și tîlmăcirii din poezia română în cea franceză și flamandă.

În volumul „*Poeme*” sînt incluse: 66 poezii, creații originale, scrise în românește, 74 sînt scrise în limba franceză și 35 traduceri, constituind un adevărat mozaic liric.

Ceea ce se cuvine, socotim noi, a fi subliniat mai întîi, e marea pasiune a lui Mihail Steriade pentru actul de cultură care l-a călăuzit mai tot timpul în activitatea sa pe parcursul celor peste patru decenii.

În acest sens strădaniile sale au dat rezultate remarcabile. Ca director fondator al „Institutului particular de limbă și literatură română Michel Eminescu” din Bruxelles, ca director editor al periodicului bilingv *Le journal roumain des poètes* și președinte al „Asociației mondiale a prietenilor lui Mihail Eminescu” din Bruxelles, entuziasmul focșănean se dăruie cu tot sufletul acțiunii de a face

* Editura „Minerva”, București, 1971

cunoscută în străinătate creația lirică românească prin transpunerea ei într-o limbă de circulație mondială: limba franceză, necruținând nici un efort pentru îndeplinirea nobilei sale misiuni.

Poezia lui Mihail Steriade, cuprinsă în volumul antologie „Poeme”, reflectă stări sufletești de diferite dimensiuni emotive, mai toate izvorînd din contemplarea pămîntului natal, a multiplelor sale aspecte plastice, de o mare varietate. Acest pămînt înseamnă totul pentru poet: *Lîngă pămînt mi-e viața, Doamne / și-i cerul-tău lîngă pămînt* (Lîngă pămînt). Sau dintr-o altă poezie: *„Surîd vremelnice și adeseori plîngînd / mă bucur de viață, de dărnicia sortii, / că din pămînt iau sevă și florile și gîndul”* (Pămînt).

Scrise într-un limbaj liniștit și lăconic, poeziile sale, mai ales cele din perioada 1923—1928, conțin în general o stare de nemulțumire față de lumea în care trăiește — și căreia nu i se poate adapta în întregime. De aici se naște dorul de evadare: *„Simțeam un dor nelămurit de a pleca / spre undeva / în zi de vară, cînd paserile-n sin de erîng / aleaurile-n cînt își plîng”* (Pribeegie). Nelipsită de unele accente ale liricii lui Minulescu și Pillat, poezia lui Mihail Steriade, are o tensiune emotivă a ei, evoluînd din plastica unor forme tradiționale, cu repere bine determinate în concepțiile despre viață și societate din deceniile doi și trei ale veacului nostru. Actul său poetic e rezultatul unei mari iubiri pentru poezie, singura în măsură să-i cuprindă toată neliniștea care-l frămîntă în fața necunoscutului; evită confuziile lexicale și asonanțele de imagini, exprimîndu-și conștiențele cu maximum de claritate.

Poemele lui Mihail Steriade din a două etapă a creațiilor sale (1928—1939), păstrează în bună parte aceeași atmosferă de neadaptabilitate, dar i se adaugă o tentă nouă: sentimentul îndepărtării, al ruperii de pămîntul natal, creîndu-i neogoite nostalgii, indiferent dacă sint exprimate în limba română sau franceză. Trecerea vremii, i-a îngroșat doar trăsăturile, ornamentația metaforică a rămas

neschimbată. Conținutul poemelor dezvăluie deseori nepotolita dragoste de patrie, de toți cei dragi ai lui, cărora le poartă dorul (O, mamă, Tata, Frații, Mama și Florin, O fibră rătăcitoare, Solle țării, La poalele Ceahlăului etc.). De altfel în mai toate poemele sale, acest sentiment al dezrădăcinării apare cu pregnanță, dînd tensiune și energie versului: *„Umbrele mă sprijină dar cine se clatină, / Vocă se prăbușesc ca ziduri în ruină / Sînt prizonier al arpișorilor mele / de mă-ncătușează în albastrul cer. // Nu mă mai incumet să-nșfăc steagul / ca să pășesc peste ultimul prag / cînd risul clar al copilăriei — pribeagul — imi este povară / și gîndul baltaș”* (Umbrele mă sprijină).

Destălnuindu-și cu sinceritate, deschis, frămîntările intime, emoțiile unui îndrăgostit de frumos, Mihail Steriade reușește să convingă prin versurile sale datorită în deosebi simplității și clarității limbajului poetic pe care îl utilizează de dezinvoltură.

Ion Hurjui: „Ornicul trecerii”

De la volumul de debut „Noaptea Pandorei” (1969), în care remarcam fluiditatea și polivalența imaginilor dar și un anumit hieratism acompaniat de tendința spre exprimarea criptică sau cultivarea vagului, versurile lui Ion Hurjui înregistrează un remarcabil salt în direcția „încălzirii” lirismului, o certă umanizare. Noua culegere „Ornicul trecerii” (recent apărută în editura „Junimea”) este probantă în acest sens, confirmînd prezența unui glas poetic aflat în plin proces de maturizare și implinire.

O constanță a acestei poezii pare a fi preocuparea pentru muzicalitate, mărturisită de altfel, în versuri în care ideea îmbracă o ipotețică aură de naivitate: *„Cîntă, cîntă: / Muzica e sfîntă, / Nimănui nu-i trece-n gînd / Altă muzică, nici-*

cind!" (Descântec). Uneori jocul muzical vizează incantația, punind în valoare valențele sonore ale cuvântului: „Dorli-li și dor de pace, / Face lumea și desface: / Ploaia-i rece lângă mine — / Știu că nu e, că nu vine.” (Dorli-li). O poezie chiar se intitulează „Din frunză”, alta „Codrului, cîntec” iar alta „Doină”.

Ion Hurju preferă stările de suflet calme, contemplînd realitatea de la o anumită distanță, reconstituind momente sau discutînd existența pe un ton de lueiditate și înțelepciune, în care probabil nu-i exclus să se audă și ecoul profesiei sale de medic: „Cîntă vioara undeva, / Moartea-i pe-aproape / Dar noi zicem că nu-i / Și cîntecul trece. // Iubita mea, încă-i întuneric; / Taina noastră / Adu-cătoare de viață, / Iată se răsfată în gemuri, / Singura alinare.” (Depărtarea).

Cu aceeași seninătate este privită ideea de moarte în una din cele mai reușite poezii din volum, remarcabilă prin osmoza perfectă dintre viziune și expresie, prin aerul sobru și grav al notațiilor: „Poate murim / Poate ne prindem / De brațul de-alături. / Să știm ochiul mării / Enorm dilatat — / Albastru de vară. // Iară se stinge / Lumina-n crepuscul / Minusul insemn de-ntomnare, / Săni de oameni / Prinsi doar de brațe / Poate alunecă, poate se pierd. // Eu în tăcere / Refac ipoteze lumii și drumului, / Braț din iubire.” (Brațe).

Iubirea este văzută prin însăși exuberanța naturii în care domină eterna devenire: „Revolta din strugurii / Prea plini, / Revolta adolescenței / Ce vine, / Revolta din mine — / Singele nevăzut. // Unul și altul se răsfată, / S-au răsfățat, dar așteptarea / Se scutură în anii sece-toși; / Noi cei frumoși / Să trecem înaintea.” (Iubirea).

O notă meritorie aduc unele versuri patriotice în care Ioan Hurju știe să spună, cu simplitate, trăiri autentice: „Uite se-nvîrte în munți / Hora veche / Ciuleandra și sirba, / Și totu-i pereche. // Aici dulce țară / Sărutu-i miracol / Aici ca să moară / Legenda-n ruine / Se naste din piatră o altă cu tine.” (Țară). Atunci însă cînd, în ciuda mesajului ge-

neros, prezent în asemenea poezii, se încearcă o grefare din afară a elementului social, rezultatele rămîn palide datorită retorismului și prozaismului, precum în „Pomii uitați” sau în „Luptele sacre”: „Iată timpul vostru, / Timpul făcut de voi / Voi făurarii ce n-ați știut / De Hefaistos străbunicul, / Miturile toate, / Iată ah mit — / Constructorul de azi; / Iată frunzele așezate / Să treacă stăpînul, / Stăpînul lor de dreptate / Omul comunist.”

Pe lângă aceste carente, ar mai trebui semnalată tendința spre manierism, alunecarea în artificios și un anumit aer constructiv, resimțite în unele poezii. O grijă mai mare pentru concretul sensorial în construirea imaginilor ar duce un real spor de transfigurare în versurile lui Ion Hurju.

HARALAMBIE TUGUI

Ioan George Șeitan: „Amforă de sete”

Cred că Ioan George Șeitan face parte din categoria foarte aparte a poezilor care poartă în sinea lor un destin grav, care nu pot să suridă prea des, structura lor adîncindu-se, asemenea cumpenci, înspre durerile și sfîșierile interioare, pe care apoi să le ridice sisific, înspre lumină, dintr-o vitală sete de comunicare. Citez: „Sînt blestemat să port cuvînte aspre / Ca lebede pe lacul inocent / Și cel mai trist, al remușcării caste / Sînt amfora de sete a unui ev decent / — Amforă de sete pag. 44. sau „Dealul să-mi poarte, rătăcitul / Impovărat de păsările injunghiate de cer / Mai tînăr ca mesteacămul singurătății / Mă port spre Riul Lung / Cu soarele rostogolît lângă troițe și rouă / — Sisif Rătăcitul — pg. 12.

Și astfel, fiindcă filonul este unul singur, vom avea acea impresie a „variațiunilor pe aceeași temă, a mișcării unor cercuri înscrise într-un cerc de început. Să spunem deci că Ioan George Șeitan

este un poet monocord, un poet al obsesiei, peisajul său straniu revenind în majoritatea poeziilor. Dezgolindu-ne o fantastică geografie sufletească: Rîul Alb. Dealul Alb, Dealul Negru, Rîul Lung, Valea Plingerii. Poemele sale sînt proiecțiile unei adolescențe însingurate, ale rătăcirii „nenunțitului” (cum se numește), ale aceluia care și-a pierdut vremele iubirea: „*fată trupul meu, trupul meu vinovat / Îngrîd, doritorul de tine, mă spurcă... / Și aripa ta frîntă să bată dealul / În cumpăna sa au oboșit mesteceii / Eu vin întristat amăgindu-mi calul / Și noaptea, în care pentru mine nu te mai legent*” /

Ioan George Seitan nu este un poet al iluziei, nu se înșală, el se redescoperă mereu în singurătate, durere, sete de casă, de părinți, în tragică rătăcire. Oare rătăcirea sa să fie altceva decît rotirea în jurul său, neiertătoarea sete de a se ști așa cum este, de a se spune așa cum este? Intă: „*Și blestemat am fost să port cuvîntne aspre / Singur și mut ca lebăda pe ape / Și cel mai trist, cu nervii morți pe clape / Sint amforă de sete ce nu o să vă scape*” / pg. 45. Ieșirea sa în lume este fără armură, ființa sa este penetrabilă, ploile îl ating, îl macină, nu își acordă nici un fel de „circumstanțe atenuante”: „*Trupul meu e-o nostalgie / Au, au, au, inimă au / Dealule pribeag, leșie / Sau iubire vrei să-ți dau?*” / pg. 57.

Versul este nud, fluid, expresia este necăutată, dar crudă, poezia curge, te învăluie, trezește amintiri ciudate, „construiește” stări cheie, oscilatorii între dorință și nerealizare. Este elegiac, cu multe elemente folclorice, bine asimilate, pendulînd între descîntec și blestem: „*Din ce blestem părintesc / Te îndoi ca măr domnesc / De trăsnei neocolit / Și cu moartea logodit*” / pg. 50.

Cu acest volum, tînărul poet, convînge cititorul impunîndu-se ca un glas aparte, dureros, frămîntat și pur. Volumul abundă în versuri memorabile

Va trebui însă să-și lărgească aria expresiei, să estompeze unele influențe (Esenin, Labiș) și, în deosebi, să-și dilate gama lirică, să se privească în alte ipostaze, altfel această pedalare monocordă, acum binevenită fiindcă relevă pregnant un profil aparte, va deveni manieră, autopastîșă, generînd nedorite semne de întrebare.

GEORGE SURU

Mircea Zdrenghia, Stela Zdrenghia: Probleme de analiză morfologică

Lucrarea *Probleme de analiză morfologică*, apărută recent la Editura științifică, se înscrie în seria aparițiilor din ultimii ani consacrate analizei „pe viu” a faptelor ce intră în sfera gramaticii.

Autorii, Mircea Zdrenghia și Stela Zdrenghia, au conceput-o în două părți: una, introductivă (*Indrumări în analiza morfologică*, p. 9—40), cu caracter predominant teoretic, cealaltă (*Analiză morfologică*, p. 41—78) de natură în exclusivitate practică.

În partea întâi, după ce, succint dar limpede, este prezentată legătura indisolubilă între morfologie și sintaxă, autorii, servindu-se de câteva texte „test”, insistă asupra unora din greșelile săvîrșite în mod curent de către elevi în practica analizelor gramaticale, cum ar fi: confuzia subiect — complement direct complement de agent — complement circumstanțial causal, atribut substantival genitival-complement indirect sau complement circumstanțial de loc (dativul locativ) etc., toate datorate, în ultimă instanță, fie identificării greșite a cazului la care se găsește cuvîntul sau grupul de cuvînt luate în discuție, fie nesesizării exacte a legăturii acestuia cu ansamblul sintactic în care este angrenat. O dată cu soluțiile propuse pentru evitarea unor astfel de confuzii, se atrage atenția (în mai multe rînduri) că pentru reușita oricărei analize gramaticale (morfologice și, implicit,

sintactice) criteriul primordial rămâne *înțelegerea exactă* a conținutului textului, ceea ce, evident, presupune din partea celui interesat într-o asemenea întreprindere o anume zăbavă asupra fragmentului supus „disecției”.

Salutară — dacă se are în vedere destinația lucrării — ni se pare încercarea, reușită, a autorilor de a pune în serviciul definirii părților de vorbire (substantiv, pronume) și a categoriilor gramaticale specifice acestora (gen, număr), așadar în serviciul analizei morfologice, unele din ciștigurile recente ale lingvisticii pe linia metodelor de investigație, cum sînt: metoda distribuției, a compatibilității semantice (pe care autorii o numesc „condiționarea reciprocă a elementelor care intră în contexte.” — p. 20), a contextelor diagnostice (sau specifice).

Paginile ultime ale acestei prime părți a lucrării readuc în atenția cititorului câteva chestiuni (asupra cărora unul din autori — Mircea Zdrengea — a avut prilejul să stăruie în articole și studii publicate în anii din urmă în revistele noastre de specialitate sau în lucrarea colectivă *Analize gramaticale și stilistice*, ed. I, 1959, ed. a II-a, 1966) referitoare la substantiv, articol, adjectiv, pronume, verb, prepoziție și conjuncție. Declarîndu-se, în principiu, de acord cu indicațiile propuse aci de către autori, ne vom îngădui totuși unele observații: la p. 28, arătîndu-se că recunoașterea cazului gramatical se face mai ușor cînd substantivul este articulat cu articol hotărît sau nehotărît, ne întîmpină avertizarea: „dar nici determinantul și nici articolul nu ne indică în mod precis cazul, fiindcă și acuzativul *lor* (subl. mele — D.C.) e identic cu nominativul, iar genitivul cu dativul”. Reiese de aci — dintr-o astfel de formulare — că substantivul ar putea avea o flexiune (s-ar putea declina) și în absența articolului; or, se știe, flexiunea substantivului este, în fond, flexiunea articolului (mai ales în cazul substantivelor masculine și neu-

tre). La p. 34 se afirmă: „Altcori vorbitorul detașează o însușire oarecare de obiectul care o posedă și, articulînd cuvîntul cu care o denumește (care este adjectiv), creează un obiect propriu-zis (subl. mea — D.C.), substantivizînd adjectivul: *albul* ochiului, *orbul* găinilor”. Înclinăm să credem că, printr-un astfel de procedeu, vorbitorul creează nu „obiecte propriu-zise” (*albul, orbul* — nu sînt totuși obiecte), ci mai degrabă elemente lingvistice noi cu care sporește inventarul clasei substantivului. Tot la p. 34 pronumele *își*, din exemplul „*își cumperi un creion*”, este considerat pronume *reflexiv* (ca și *mă*, din „*Mă trezesc de dimineață*”) dat fiind că el se află la același număr și la aceeași persoană (a II-a sg.) cu verbul (*cumperi*). Părerea noastră e că *își* este aci pronume *personal* totuși, în ciuda comunității de număr și persoană cu verbul (*își cumperi* *ție*).

În partea a doua a lucrării sînt însumate un număr de 38 de texte literare din diverși autori, date ca model de analiză, ele fiind apoi reluate și „reanalizate” în scheme (p. 59—78), pentru a putea fi, astfel, pusă mai pregnant în evidență legătura dintre morfologie și sintaxă, în speță dintre analiza morfologică și cea sintactică. Întrucît în cazul fiecărui cuvînt din aceste texte este indicată, alături de precizările de ordin morfologic, și funcția sa sintactică, această parte a lucrării putea fi intitulată, mai propriu, *Analize morfologice și sintactice*, sau chiar *Analize morfosintactice*.

Încheiată cu un „apendice” în care sînt propuse cîteva zeci de *Texte de analizat* (selecțate din diverse epoci, stiluri și genuri literare — de la Neculce și pînă la D. R. Popescu), cartea celor doi autori clujeși face prin problemele supuse observației și prin indicațiile și procedeele de analiză pe care le conține, un bun serviciu procesului de predare a gramaticii limbii române în școală și în facultate.

Stilul clar și concis în care este redactată (avem în vedere, desigur, prima parte, cu caracter teoretic), ca și exem-

plificările bine alese sint, și ele, elemente de natură să asigure o sporită audiență la destinatarii ei direcți: elevi, profesori de limba română, studenți filologi.

D. CRAȘOVEANU

cartea străină

Slavko Almajan : „Rus“

Tinărul poet din Novi-Sad ne oferă în acest volum o poezie intelectualistă care păstrează încă unele reminiscențe, suprarealiste îndcoșeși („Omul mască”), dar care dovedește și o lectură atentă (și proaspătă) a realizrilor poetice mai noi.

Autorul va prelua și unele din simbolurile întâlnite în lecturile sale preferate, fără însă a le investi, decât rareori, cu noi semnificații (piatra, cercul (=zero), mărul etc.) sau fără a le da o nuanță personală semnificativă. De cele mai multe ori, poemele lui vor fi imagini vizuale, concrete (atunci când nu filozofează), uzând în subtext un sens existențial, avînd „poanta” — cheie în final.

Unele poeme nu aduc nici o revelație, ele pot doar „reaminti” revelații anterioare. Lucru care, probabil, pe alt plan, se împlină și poetului. Majoritatea poemelor din volum sînt de inspirație livrescă ele rămîn doar simple reformulări, citeodată naive, la o tensiune lirică scăzută, fără adevăr.

Cînd Slavko Almajan renunță însă la a fi cu tot dinadinsul „modern”, cînd este mai puțin căutat, lăsînd la o parte prea dese (și ostentative) referiri la Pitagora sau Pascal sau ... etc., atunci îl simțim mai aproape, mai acut, mai autentic: „Frunzele cădeau peste mine / Mîinile mi-au dispărut / Capul / Piciorarele / Stați am spus frunzelor / Așteptați / Eu sînt om / O știe trecătorul acela / O știe pasăre” (*Tăcerea Universului*).

Citîm într-unul din poeme: „Să te identificei / Cu lucrurile care nicicînd nu cuvîntă / Care nicicînd nu se pot identifica / Pentru că niciunde nu ne descoperim atît de perfect / Ca în posibilitatea identificării” („Încercare de a se integra în veșnicie”). Atunci cînd autorul respectă și practic această, să zicem, artă poetică, așa cum reușește în „Cutia” sau parțial în alte poeme, atunci el se apropie de acea cunoaștere prin imagine, prin poezie, despre care vorbea Valéry, pe care-l citează Slavko Almajan.

P. VOINEA

Prima statuie a lui Eftimie Murgu

Membrii reuniunii „Traian Doda” din Bozovici, în ședința din 25 februarie 1928, decid să ridice în centrul Văii Almajului — Bozovici — un monument revoluționarului și cărturarului Eftimie Murgu. În acest scop se formează un comitet de inițiativă. Se întocmesc liste de subscriere. Dar acela care a susținut mai mult, merat și material, ridicarea statuii lui Eftimie Murgu pe plăcuțe lui natale a fost ilustrul om de cultură Vasile Goldiș, prezintă în acel timp al Astrel.

„... Banatul va primi astfel cea dintâi statuie” — scria Vasile Goldiș într-un articol omagial publicat în „Curierul Banatului” (nr. 1929).

Cu toate greutatea și neajunsurile, bustul revoluționarului de la 1848, Eftimie Murgu, lucrat în bronz de sculptorul O. Han a fost dezvelit la 28 aprilie 1929. Cărușile din Bozovici, Anina, Grădinași, Iablanța, Merceia, Orșavita și Dalboșeș reunite sub bagheta neuitatului Ion Vidu au făcut să răsună „Imnul lui Eftimie Murgu” ca un glas de tunc răsunând prin valea celor douăsprezece mori unde „dată zburdatnicul Eftia păzise turma cu ni ori colindase valea după cel mai alb liliac.

Ziua de 28 aprilie a rămas o dată importantă și în activitatea Aștrei fiindcă atunci a avut loc la Bozovici Congresul despărțimintului din Banat al asociației. Almajenii s-au bucurat, în acea zi rămasă de neuitat, de prezența lui Vasile Goldiș care a deschis și a prezidat festivitățile, iar profesorul universitar G. Bogdan Duică, prezent și el la Bozovici, a prezentat un compendiu la lucrarea sa științifică privind viața și activitatea lui Eftimie Murgu.

Poetul Octavian Goga a trimis o scrisoare care a fost publicată în „Curierul Banatului”, număr festiv al revistei închinat memoriei lui Murgu: „Nu știu dacă voi putea fi de jată la dezvelirea monu-

mentului lui Eftimie Murgu — scria O. Goga — știu însă că în acea zi de primăvară suflatul românesc integral va face un popas acolo la Bozovici, unde se înlătură vântul uisării de pe fruntea unui mare precursor. Prin toată frământarea lui ne-a vorbit nu numai conștiința unui pașnic de poartă al românismului, ci și glasul de apostol care despica negura vremii crezând în zorii biruinței. După monumentul lui Eminescu la Sînnicolau, la Bozovici, se înalță o nouă recunoștință turnată în bronz. Acest fapt spune lucrurilor care pot să înțeleagă nu numai adevărul că Banatul știe să cinstească eroii”.

Astăzi statuia lui Eftimie Murgu stăruie în parcul din centrul Bozovicului ca o prezență veșnică nouă.

PETRU NOVAČ DOLANĀ

Pagini de eroism

Itinerarul pe care-și poartă autorul cărții cizitorii începe pe Iiu în Ios, de aici prin județul Hrasov, după care însoleşte Mureșul și Olul, cobor pe plaiul argene, urcă din nou spre valea Cerneli, după care coboară pe cîmpia Severinului, după un scurt popas la Caransebeș. De aici trece pe pământul dintre Dunăre și Mare, prin cîmpia Teleormanului, pe valea Prahovei, urcă pe meleagurile Bacăului spre Tuta de Sus, apoi coboară în județul Neamț și Țara Vrancei și se oprește în capitală.

Drumeția descrisă în carte are un scop precis: popas în locurile memorabile în care s-au purtat lupte eroice în primul război mondial pentru a confrunța pe cititorul zilelor noastre cu pagini din

epopeea noastră eroică. Prin satele și orașele patriei peste 2000 de monumente, obeliscuri, și plăci comemorative stău mărturie despre eroismul ostașilor români.

Istoria primului război mondial, deși e îndepărtată de în timo este prezentă în fiecare lîță a acestei cărți. În episoade legate de luptele purtate în regiunile prin care-și poartă cizitorii, adevărate secvențe cinematografice, reflectind faptele de vitejie ale ostașilor și ofițerilor și luptele purtate, pe viață și moarte, pentru alungarea cizitorilor și apărarea pământului străbun, modalitățile care proiectează în sufletul contemporan amintirea eroilor. „Cerna cea născută din apa împede ca lacrima sau poate din lacrimile mamei, nevestelor, copiilor cei i-au plîns pe cei duși și neluorși le cîntă, ascultă-i, isprăvile. Dacă te aști pe malurile ei, ascultă-i cu atenție bătădă” (p. 104). Cu aceste rânduri sîntem purtați pe pământul Banatului, în miezul luptelor de eliberare purtate pe vatra veche, așezându-se pe una cu cote mai înalte, pentru a-și răsunge chipul nou în oglinda unui imens tac de acumulare, cu pieptul de beton și oțel implantat chiar în trupul fluvialului” (p. 99). De aici la Toplet și Mehădia sub comanda generalului Ion Drăgalina „Era un ostaș în sensul cel mai frumos al cuvîntului. Aprig și neîmămur în luptă, calculat fără să tărăgăneze lucrurile, prompt fără să se pripească; cînd îndăra o dată ceva mergea pînă la capăt; împărșea cu subordonații greutatea și lipsurile și mai avea darul acela — care alți de mult înnoberază un comandant a-și iubi fără ostentație, sincer și simplu, ostașii, de a vorbi de la om om, de a găsi cuvîntul care să inspire lăpta mare” (p. 113).

Cartea lui Florian Tucă are darul să deschidă o perspectivă mai largă asupra sensurilor majore ale patriotismului și mai ales ale educației, cu mijloacele puse la dispoziție de istoria patriei.

OCTAVIAN META

*) Florian Tucă, în Memoriam. Editura Militară, 1971, 440 PR., 15 lei.

Miniaturi

„METAMORFOZE” — și-a intitulat poezii Constantin Clonariu culegerea de versuri apărută nu de mult în editura „Litera”. Cultivând un lirism în care predomină un colorit de nuanșă cenușului, precum și un peisaj rotunjit de prezența incremenită a lucrurilor, poezia lui C. Clonariu abordează o problematică variată, tratată simplu, convingător. Ocolind intermediul metaforei, al simbolurilor, expresia poetică devine directă, nediluată, în limbajul clar conferă peisajului deseori aspectul unei cromolitografii populare, cu iz romantic și lentă melodramatică: „Ateargă lecioara nebună / Cu pescăruși în plete / Goana ogarilor pe colțce răsună / Urmărind vînatul cu sete”

Bogala reverberație a sentimentelor, varietatea lor, crează poeziei revelații de diferite dimensiuni plastice, cu impulsuri, mergînd pînă la supradimensionarea realului, ca în poezia Revelație. Păcat numai că sfîrșitul ei anulează tot conținutul vibrant.

„AICI E VRANCEA”, se intitulează o culegere de versuri tipărită pînă îngritirea Consiliului județean al sindicatelor din Focșani. Ea înmănușiază cele mai selective poezii ale membrilor cenacului literar „ORIZONT”, într-o formă grafică îngrijită, ceea ce îi conferă o notă distinctă. Ilustrată cu desene de bun gust, reprezentînd motive folclorice sau peisaje vrtncene, culegerea cuprinde poezii semnate de: Octav Butuman, Nicolae Bornaz, Alexandru Mauro (care colaborează și cu desene izbuft-

te), Mariana Iliș, V. Manolescu, Mina Giurgea, Const. Bazilescu, T. Vasilescu, Dan Stoicu, Florica Hirsu, Marcela Arginteanu, care-și exprimă în versuri sincere dragostea lor caldă pentru patrie, pentru partid.

Din rîndul acestor tinere speranțe se desprind câteva nume care atrag atenția prin limbajul lor critic deosebit: Mina Giurgea în al cărei „Cîntec” găsim versuri ca: „Hărăd vîrjîtă / Sărutîd palmela soarelui / Topește sarea pămîntului / În potirul strunelor tale, / Strînge pletela / „Hărăd vîrjîtă / Sărutîd palmela soarelui / Topește sarea pămîntului / În potirul strunelor tale, / În curcubeu și-ți strigă-n cele patru vînturi / Bucuria”, — Marcela Arginteanu care semnează o înspîrărită „Închinare”, apoi Al. Mauro V. Manolescu etc.

G D

ORIZONT

Redacția :
Timișoara
Piața V. Roșită nr. 3
Telefon : 3 33 90

•
Administrația
București
Șos. Kiseleff nr. 10

•
Manuscrisele și orice
correspondență scrisă
citez pe o singură parte
a hîrtiei cu indicarea
adresei exacte a expedi-
torului, se trimit pe
adresa redacției
Manuscrisele
nepublicate nu se
restituie

•

Tiparul executat
sub comanda nr. 1505
Întreprinderea
Poligrafică Banat
Timișoara
Calca Aradului 1/A
R. S. România

42907

Lei 7 —