

CUPRINSUL

HORIA BRATU: Lenin și critica literară	5
*	
GEO BOGZA: Sonata de Franck	14
*	
V. EM. GALAN: A cincea roată la căruță. (<i>povestire</i>)	15

LENIN

MIHAIL COSMA: Apasionata; Exil	50
ION POTOPIN: Caleașca de aur; Discobolul	51
*	
NICOLAE ȚIC: Un om invidiat	54
*	
FLORENȚA ALBU: Pe vârful Omul; În fața munților; Într-o zi are să vină	61
DOMINIC STANCA: Patrie	63
CRISTIAN SIRBU: Viziune	64

PROBLEME ACTUALE ALE CRITICII

Criticii literari despre critică

HANS MAYER (R.D.G.); GAETAN PICON (Franța); RYSZARD MATUZEWski (R. P. Polonă); MIHAI NOVICOV; SILȚIAN IOSIFESCU; VERA CALIN; CONSTANTIN CIOPRAGA; GEORGE MUNTEANU; B. ELVIN	65
---	----

Mărturii

TUDOR VIANU: Idei trăite	88
G. CALINESCU: Critică și creație	111

În jurul criticii Literare

L. RAICU: Critica literară și prezentul	117
Ov. S. CROHMALNICEANU: Delimitări	131
DUMITRU MICU: Artă criticului	139
AL. PIRU: Tehnica criticii literare	158

Scriitori și curente

N. TERTULIAN: E. Lovinescu (I)	164
--	-----

PUBLICISTICA

HUBERT JUIN: Orientări în critica literară franceză. — Scrisoare din Paris 188

*

ȘTEFAN CAZIMIR și DUMITRU SOLOMON: „Scara principală” — „Cronica literară” — cum ar fi scris-o Radu Popescu, Mihail Petroveanu, Paul Georgescu, Ion Vitner, Silvian Iosifescu, Ov. S. Crohmălniceanu. 195

POEZII LUMII

IANIS RITSOS: Schimbare; Copiii noștri; Incetul cu încetul (*în românește de Ianis Veakis și Ștefan Popescu*) 201

CRONICA ȘTIINȚIFICĂ

AL. SANIELEVICI: Intrecerea mondială pe tărîmul aplicațiilor pașnice ale energiei nucleare 205

CRONICA LIMBII

AL. GRAUR: „Limba” scriitorului 209

CRONICA CINEMATOGRAFICĂ

D. I. SUCHIANU: Controverse despre „ciulini” 215

MISCELLANEA

Semnează: P. Granea; G. Belciugățeanu; Lucian Ruga; L. Daniel; B. Elvin; Sonia Larian; Anton Eugenia; I. Peltz 223

CĂRȚI NOI

EUGENIA TUDOR: Octav Pancu-Iași: „Ala Bala Portocala” 236
PETRE PASCU: Arany János: „Versuri alese” 238
ION POTOPIN: Tudor Popescu: „Ultima aventură” 240
EUGEN SIMION: Serghei Esenin: „Poeme” 241

REVISTA REVISTELOR

— Din țară —

„Film” nr. 10, 11—12/1957; „Gazeta literară” 244

— De peste hotare —

Probleme de teorie și istorie a literaturii comparate într-o nouă revistă sovietică; „Neue Deutsche Hefte”, februarie 1958; „Le Figaro Littéraire”; „Présence Africaine”, octombrie-noiembrie 1957 249

CRONICA POLITICĂ

BRUTUS: Intimplări din realitatea imediată 261

LENIN ȘI CRITICA LITERARĂ

„Orbă e necesitatea numai în măsura în care nu este înțeleasă“ — scria Engels, citindu-l pe Hegel. Filozofia marxistă, smulgându-l definitiv pe critic din impasul ambiguității, îi oferă posibilitatea unei perspective și-l înzestreaază cu un instrument excepțional de investigare a realității. Unitatea lăuntrică — pe care Dobroliubov o regăsea la Bielinski — devine astfel o posibilitate reală. Pentru democrații revoluționari, poporul reprezenta un constant punct de sprijin. Inșă contopirea cu soarta maselor populare era simțită ca o necesitate subiectivă, ca o obligație autoimpusă și nu ca o expresie a unor legi obiective. Principiul leninist al partinității apare nu numai ca o expresie a răspunderii pe care subiectiv scriitorul o simte față de cultura și poporul din care provine. El este cea mai înaltă expresie a legilor obiective de dezvoltare a artei în epoca imperialismului și a revoluției proletare. O necesitate înțeleasă devine libertate. Și tocmai de aceea marele învățător al proletariatului putea să enunțe odată cu principiul apartenenței de partid, și ideea spațiului mai larg acordat inițiativei creatoare artistice, conținutului și formei. Principiul partinității literaturii asigurând largile posibilități ale creației obiective, oferă prin aceasta o arie largă de desfășurare inovației și dezvoltării stilurilor artistice. Cei care sînt reduși numai la o adeviere sentimentală față de lupta maselor oprite, cei care sînt lipsiți de o înțelegere obiectivă a proceselor științifice de dezvoltare a societății, nu pot da o reprezentare largă multilaterală, istorică a vieții reale, mai ales într-o perioadă în care aceasta pune problema luptei nemijlocite. De aceea literatura inspirată de narodnicism sau de socialismul utopic francez a fost prin excelență idilistă și mizerabilistă. De aceea în momentul înfringerii revoluției din 1905, simbolismul rus care era puternic colorat social, dar lipsit de o fermă poziție filozofică, devine în epoca care urmează revoluției mistic, decepționist, antirealist. Adevierea exclusiv sentimentală față de piața maselor populare, își are ca implicație latentă, posibilitatea tezei „deziluzionării“, atunci cînd există impresia că masele nu justifică speranțele puse în ele. Revoluționarul proletar este, prin excelență, omul acțiunii. El știe că idealul său este real, eficient și rațional. În cele mai grele reversuri ca și în mijlocul celor mai prestigioase victorii, el privește lumea cu un ochi lucid, o consideră așa cum este și respinge reveria stearpă, consolatoare, nepăsarea generată de rutină și de oboseală. Omul practicii nemijlocite, revoluționarul marxist-leninist este și un vizionar, își consideră propriul destin inserat în dezvoltarea isto-

rică, este în chip lucid neutopic, animat de credința fermă în posibilitatea rezolvării în acțiune a contradicțiilor realității, trăiește în activitatea social-politică experiențele etice fundamentale. În afara artei realiste, care ar putea fi arta care să exprime această strânsă legătură dintre ideal și real? Realismul socialist decurge în mod direct tocmai din această concepție leninistă asupra activității revoluționare, din teza că pentru revoluționar ori ce iluzie este nefastă, că exemplul joacă un rol enorm în era construcției socialismului, că „minciuna dulceagă” este inadmisibilă, că executarea unei sarcini care n-a avut și n-are egal în lume, trebuie abordată fără prejudecăți, cu fermitate. Prin aceasta, chestiunea literară devine o parte integrantă a cauzei generale a proletariatului. Partinirea criticului leninist se definește astfel împotriva hipertrofiei egocentrismului estetic: caracterul însuși al inspirației sale se schimbă. El caută în literatură un nou fond psihologic și moral, noi emoții care să reflecte experiența istorică atât de complexă a timpului său. El caută în artă un limbaj care condensează și rezumă prodigioasa experiență istorică a maselor, un limbaj care debordează formulele estetice consacrate. O viață intelectuală și morală se naște în cursul construcției și apărării socialismului. O nouă viață care, dacă se creează și se definește într-un cadru mai larg decît tradiția clasică, cu atât mai mult se delimitează de cadrul și morala vieții intelectuale burgheze. Dacă milităm pentru o cultură a maselor, a fraternității proletare care depășește în concepție prometeismul paternalist al marilor epoci de înflorire culturală a trecutului, cu atât mai mult ne opunem gândirii burgheze contemporane în care se dezagregă marile tradiții culturale ale omenirii. În epoca noastră, arta care aduce răspunsuri inedite, revoluționare frământărilor omenești, arta care exprimă noul umanism al lumii eliberată de exploatare, este arta realismului socialist.

Toate acestea cer o viziune militantă asupra dezvoltării literaturii și artei. Înțelegerea necesității nu implică acceptarea oarbă a acestei necesități, nu reprezintă un fatalism sociologic. Creația artistică reprezintă în concepția marxistă un mijloc de cunoaștere, o armă ideologică și un instrument de propagandă. Ideologii burghezi reproșează literaturii socialiste tocmai acest caracter; ei deplîng faptul că realismul socialist nu concepe o „artă a elitelor”, că în literatura și publicistica socialistă nu există acei zid chinezesc care s-a creat în cultura occidentală între „arta celor pușini”, a „celor ghiftuiți” și producțiile destinate „vulgului”. Cînd Lenin scrie că „într-o societate bazată pe puterea banului, în care masele muncitoare duc o viață de mizerie, în timp ce mici grupuri de bogătași huzuresc, nu poate exista o „libertate” reală efectivă” — el înțelege în primul rînd, aici, conținutul materialist social istoric al libertății (libertate înseamnă eliberarea de dependența camuflată față de „sacul cu bani”, „față de corupție”) și ca un corolar al acesteia, imposibilitatea morală a scriitorului umanist de a se limita la cercul preocupărilor personale atunci cînd „masele muncitoare duc o viață de mizerie”. Prin aceasta Lenin sublinia unitatea dintre destinul scriitorului și destinul maselor. Dar oare atunci cînd este vorba de critica literară, care nu reflectă direct, imediat, viața maselor, nu sondează destinul oamenilor simpli, ci analizează opera artistică, preocuparea criticului trebuie să se îndrepte exclusiv numai asupra creatorului și a descrierii operei lui? Oare nu tocmai problemele vieții trebuie să le discute el prin intermediul operei literare, oare nu analiza imaginilor artistice ca expresie a vieții

reale trebuie să formeze obiectul lui? Arta este o tipizare, oglindire sintetică a vieții, și oglindirea nu este reproducere, nu reprezintă o copie a originalului. Oglindirea ia uneori un aspect indirect ca în poezie, sau se exprimă prin intermediul personalității artistice care capătă caracter reprezentativ de exponent al năzuințelor masei. Nu se poate însă contesta că atunci când pornește la analiza unei opere, criticul acceptă implicit premiza că în această operă el ia de fapt contact cu marile probleme ale vieții și că tocmai pentru a cunoaște viața existența literaturii este esențială, chiar dacă la prima vedere i-ar apărea ca o ocolire, o îndepărtare de viață, ca o încercare de constituire a unui univers suficient în sine însuși. Dacă n-am fi conștienți de faptul că „universul“ unei opere literare în totalitatea ei oglindește universul real, dacă nu am ști că-l semnifică și-l tipizează, ar dispărea automat și interesul nostru pentru această operă literară.

Adevărul relativ este o reflectare a realității, veridică din punct de vedere obiectiv dar incompletă. Marxștii nu sînt sclavii momentului, ai circumstanței imediate, căci dacă ar fi așa, nu ar mai exista luptă revoluționară, ci pasivitate și contemplație. Însă recunoscînd caracterul relativ al cunoștințelor omenești, în sensul că tabloul asupra lumii pe care și-l crează omul în fiecare etapă a dezvoltării istorice are un caracter relativ, revoluționarul marxist se opune absolutizării acestui aspect al cunoașterii, își dă seama că nu poate lupta în afara istoriei, în afara condițiilor concrete a contextului dat, că nu poate generaliza și osifica în mod nepermis situația respectivă. Dialectica implică momentul relativității, dar nu se reduce la el. Există un criteriu al adevărului gândirii care permite să se distingă adevărul de eroare și un astfel de criteriu este practica, în procesul căreia el transformă lumea exterioară și propria sa natură. De aceea Lenin atacă cu indignare pe acei care repun totul pe tapet, la fiecare nouă cotitură istorică, cît și pe acei care — după cum se exprimă el — „nu învățau proletariatul nici un fel de procedee noi de luptă“, nu făceau să progreseze cu nici un pas știința „pe care Marx și Engels ne-au lăsat-o spre a o dezvolta“, pe acei care priveau teoria lui Marx ca „ceva finit și intangibil“. Lenin însuși înlătură acele teze ale lui Marx și Engels care în condițiile epocii imperialiste s-au dovedit a fi depășite. Însă tot el a apărut ca nimeni altul, cu îndrjire și pasiune, tezele fundamentale ale marxismului, a știut să identifice pe cei care, sub diferite etichete, „îmbunătățind“ marxismul, sau folosind „libertatea de critică“ încercau să-l golească de conținutul său revoluționar. „Fiecare chestiune cit de cit nouă, fiecare cotire cit de cit neașteptată și neprevăzută a evenimentelor, chiar dacă această cotire ar schimba linia fundamentală a dezvoltării numai într-o măsură infimă, și pentru un răstimp foarte scurt, va provoca întotdeauna, inevitabil, cutare sau cutare varietate a revizionismului“, a scris Lenin în „Marxism și revizionism“. O asemenea cotitură a avut loc în 1905. Aici s-au deșințit de fapt diferitele tipuri de revoluționari și contrarevoluționari. Așa cum după Spartacus venise Christos — scrie un istoric german — și după Thomas Muenzer venira Menoniții care repudiau Taborul și toporul după Sovietul din Moscova și potemkiniști apar Bulgakov, Berdiaev și Yuskevici. Pentru aceștia speranța de a transforma lumea se spulberase, ei se reîntorc către „forul interior“, năzuiesc să transforme în imaginație realitatea („această Aldonsă pocită“). Sologub declară: „Iau o bucată de viață grosolană și săracă și fac din ea o legendă delicioasă, fiindcă sînt poet“. Accesul de religiozitate se rezolvă

în sărbătorirea centenarului morții lui Kant. Simbolisții tovarăși de drum atacă realismul. Marxștii legali atacă materialismul.

Intr-o situație deosebită, o altă cotitură a generat în ultimii ani tendințe care, tipologic vorbind, nu sînt cu mult deosebite. De data aceasta, articolele lui Lenin despre literatură au fost supuse unui „examen radical”. S-a spus despre articolul „Organizația de Partid și literatura de Partid” că ar avea numai o însemnătate circumstanțială istorică, legată de o anumită perioadă de dinainte de revoluție, de obligațiile publiciștilor care au activat în acea perioadă în presa de partid; s-a scris că în articolele lui Lenin despre Tolstoi s-ar postula ideea rupturii dintre concepția despre lume și creația artistică¹⁾. La asemenea afirmații se poate răspunde că tocmai astăzi, lozinca leninistă: „Jos cu literații fără de partid. Jos cu literații supraoameni!” își dovedește valabilitatea tocmai în raport cu cei care o neagă. Nu întimplător tocmai adepții artei pure, ai curentelor decadente sînt cei care încearcă să conteste însemnătatea principală a acestor articole, nu întimplător tocmai ei sînt cei care se simt cei mai vizați; în problemele creației artistice, revizionismul duce direct la apolitism. Principiul partinității este o dezvoltare și o continuare a tradițiilor artei cu tendință, caracteristică marilor epoci de înflorire artistică și articolul lui Lenin a pus într-un fel nou, care corespunde noii epoci istorice, problema contopirii organice, libere și conștientă a individualității artistice cu orientarea ideologică, în virtutea necesității istorice și a aspirațiilor personale. Adevărul este că problema „liberului arbitru” în creația artistică este desuetă nu numai în raport cu realitățile socialiste, dar chiar în discuția criticii burgheze. „Dezangajarea creației” — scrie criticul francez Maurice Nadeau — „este un mit incompatibil cu viața literară modernă”. Creația actuală nu poate fi reprezentată nici măcar din perspectivă literaturii mescalnice în afara societății, sau în afara politicii, și desigur puțini sînt literații burghezi care ar pretinde că sînt pe deasupra claselor, în afara realității, puțini ar subscrie cu deplină sinceritate că trăiesc în societate și sînt liberi de ea. Dacă acești artiști se agită totuși atît de mult și risipesc atîta energie în apărarea fictivei lor libertăți, aceasta se datorește faptului că în virtutea poziției lor de clasă, ei nu pot să aște care este poziția lor reală și care sînt interesele pe care ei le apără. Cît privește articolele lui Lenin despre Tolstoi, întregind și completînd principiile implicate în celebra scrisoare a lui Engels către Miss Harkness cu privire la contradicția dintre opera lui Balzac și concepțiile lui legitimize, ele desvăluie efectul pe care l-a avut asupra operei lui Tolstoi însăși contradicția dintre genialitatea creatorului și tolstoism, contradicții care nu sînt proprii în mod exclusiv gîndirii lui Tolstoi, ci reflectă contradicțiile primei revoluții ruse țărănești democratice, „forța și slăbiciunea” acestei revoluții. Contradicție ce a existat în ideologia sa, în programul său. Așa cum arăta Lenin, opera lui Tolstoi este expresia celui „mai conștient realism”, iar conținutul ideologic al scrierilor sale corespunde mult mai mult „tendinței țărănești” decît abstracțiunii „anarhism creștin” sau teoriei „autoperfecționării” la care este adesea redus „sistemul” concepțiilor sale. Tocmai aceste contradicții dovedesc că un artist este cu atît mai mare cu cît exprimă mai bine

¹⁾ Iosip Vidmar: articolul „Pagini de jurnal” — revista „Delo”, nr. 5/1956. „Partinitate și realism”, A. Slonimski, „Prejglad Kulturalny”, nr. 37/1957. Tibor Mende: „Literature et Politique”, „Esprit”, sept. 1956. Ziemowit Fedeci, „Tworczość”, nr. 11/1956.

aspectele importante, esențiale ale timpului său, după cum tot atât de elocvent se verifică și adevărul că nu există scriitor mare, într-un fel sau altul să nu oglindească aspectele esențiale ale epocii sale. Ideologia lui Tolstoi nu se reduce numai la tolstoism, cum crede Axelrod, nu e o simplă „metafizică”, cum crede Plehanov, după cum nu reprezintă nici o doctrină solitară, apolitică deasupra claselor, cum crede Bazarov. Tocmai opera lui Tolstoi vădește superioritatea creației conștiente asupra „reflexului spontan” și tocmai opera lui Tolstoi reprezintă asemenea reflectare conștientă, tocmai „tablourile sale incomparabile de viață” reprezintă impulsul continuu al unui imperativ etic și ideologic. De ce înaintea acestui conte, „nu a existat un adevărat mujik în literatura rusă”? Fiindcă acest conte a încercat în mod profund, aidoma Natașei Rostova, atracția puternică a maselor țărănești. Și pînă și în ideile care ne apar astăzi ca cele mai reacționare — cum este aceea că emanciparea femeilor nu se face în universități sau parlamente ci în camera de culcare — („Sonata Kreutzer”), — străbate glasul unui critic democratic al liberalismului burghez, glasul unui revoltat care demască filistinismul burghez, ipocrizia egalității sexelor în societatea burgheză, glasul nu al unui observator exterior, ci al unui participant pasionat pe care îl mișcă și-l determină nu numai o simplă impulsivitate spontană ci o credință pasionată în valorile etice ale omului, atât de pasionată încît în glasul acestui conte se aude o „voce țărănească” cu toate contradicțiile și confuziile ei, o „voce” în care subzistă nu reflexul contradicției între o reflectare artistică spontană și o „orientare ideologică potrivnică”, ci „două orientări”, două tendințe care reflectă contradicțiile epocii (de pildă revolta dar și karataevismul țărănimii, utopismul mic-burghez, dar și ura lucidă împotriva capitalismului). Aici apare „diferența specifică” care-l deosebește pe Tolstoi de alți artiști talentați, dar care, neoglîndînd aspectele esențiale ale epocii, nu sînt totuși mari, ca de pildă un Artibasev sau Leonid Andreiev, sau torturatul Boris Savinkov: — Fiindcă a ucis pe ministrul Plehve sau fiindcă a propovăduit terorismul în romanele sale — Savinkov nu se găsește mai aproape de Revoluție decît patriarhul de la „Iasnaja Poliana”.

În paginile care urmează vom încerca să vedem prin ce a modificat concepția leninistă asupra literaturii, funcțiunea criticii literare, prin ce anume s-a îmbogățit umanitatea criticului literar prin apariția criticului literar marxist, și să trecem în revistă acele cîteva figuri, acele cîteva portrete care fixează această tipologie și realizează progresul ei, o tipologie însă în raport și în funcție de revoluție.

Despre contele Heiden scrie Lenin: „Acest moșier, contrarevoluționar cult se pricepea să apere cu finețe și dibăcie interesele clasei sale, camufla cu abilitate sub vălul unor cuvinte nobile și ale unui gentlemenism de suprafață, tendințele egoiste și poftetele rapace ale feudalilor... insista ca aceste interese să fie apărate prin forme mai civilizate ale dominației de clasă. Toată „cultura” lor Heiden și cei de-o seamă cu el și-au pus-o în slujba intereselor moșierești”. „Heiden a fost un om instruit, cult, uman, tolerant — se bîlbîie în hohote de plîns toți acești papă-lapte liberali și democrați, închipuindu-și că s-au ridicat deasupra oricărei „partinități”, la un punct de vedere „general-uman”.

În critica noastră literară, un asemenea Heiden a fost Titu Maiorescu. Adversar al oricărei modificări a „echilibrului din agricultură”, permanent opozant în parlament al oricăror proiecte de știrbire a „principiului marii

proprietăți agricole“, *considerind că ori ce „știrbire sau diviziune a moșiilor ar putea determina regresul imediat al producției noastre agricole“, Maiorescu nu putea să admită arta cu tendință și nici valoarea artistică a unor poeme care sugerau condiția țaranului român; sau a unor piese care demascau monstruoasa coaliție.*

Și totuși, de câte ori foștii angloați ai unor foste partide ne îndeamnă de la posturile de radio din apus să renunțăm la principiul partinității literaturii, tocmai Titu Maiorescu este acel care devine protagonistul „creației libere“, tocmai în persoana lui se concentrează alternativa propusă. Din punct de vedere artistic, formula maioresciană a libertății creației reprezintă începutul și sfârșitul unei vieți burgheze dusă „comme il faut“, „Realism, realism, dar artistic“, scrie Maiorescu într-o scrisoare către Duiliu Zamfirescu, reproșându-i acestuia mătreața de pe reverul hainei eroilor săi și respingând „urâtul, tristul și nefericitul“ din romanele unor „pretinși realisti“ (Flaubert, Maupassant) considerați prea „picșoși“: „fie-le țarina grea pe mormântul literar“ (vezi corespondența cu Duiliu Zamfirescu).

Este limpede astăzi că această „raționalizare“ publică, această detestare obiectivistă a pasiunilor, a pasiunilor care ordonează forțele vieții reale și care reprezintă relațiile concrete ale rațiunii cu lumea exterioară, este profund dușmană „inșafabilei curiozități“ care intră în definiția oricărui critic. Un critic care, măcar odată în viața lui, nu a avut — ca puiul de elefant din povestirea lui Kipling — măcar odată curiozitatea să întrebe „ce mănincă crocodilul la masă“, un critic lipsit de pasiuni literare, un critic preocupat numai și numai de propriul său destin, de propria sa liniște, un asemenea critic și-a redus propria sa activitate la dimensiuni meschine, a căzut pradă seducțiilor conformismului, a ajuns la tranzacție cu inerția. Desigur, nu se poate nega faptul că Sainte-Beuve nu se mulțumea să fie un critic epicurean, un „gourmet“ al literaturii care degustează opera de artă, mulțumindu-se să-i încerce savoarea specială, așa cum un bun podgorean încearcă pe virful limbii tăria vinurilor. Toată această grămadă de obiecte vii și de lucruri atât de importante „tout cet amas d'objets viifs et de choses si importantes“ constituie nu numai o plăcere pentru cine se pricepe („a qui le sait prendre“), ci și un prilej de reflecție asupra „soartei naturii noastre“, „dezvoltării geniului francez“ („Port Royal“).

Desigur, nu se poate nega că Sainte-Beuve preia pe propriul său cont celebra definiție a doamnei de Staël: „literatura este expresia societății“ și admiră la marii artiști ai secolului al XVII-lea și al XVIII-lea, faptul că au fost fiii epocii lor. Însă mai departe, Sainte-Beuve care tindea după monarhie și disprețuia pe carbonari, nu putea merge. Ideile politice erau inferioare ideilor estetice. Marginile lui sînt ale criticului implicat în socotelile tactice, în calculele mărunte ale grupulețelor literare; verdictele sale sînt ale omului care face concesie vanității sale și vanității epocii. De aceea, el a mers alături de Balzac, de Baudelaire și de Stendhal, fără să-i recunoască. La celălalt pol, se află Bielski, criticul care a învins dualitatea oamenilor de prisos. Trăsătura fundamentală a mentalității oamenilor din „vechea generație“ era dualitatea; la ei — scrie V. Vorovski — „principiul“ era ceva independent și activitatea practică era ceva aparte; „principiul“ era mare și frumos, dar voința și energia — mărunte și slabe. „Principiul se stărima izbindu-se de lipsa de voință caracteristică a acestor oameni, dezvoltată în ei de condițiile de viață ale epocii iobăgiei“. Inacțiunea oamenilor de prisos, pasivitatea față de evenimente și față de destinul literaturii nu era rodul

unui indiferentism, a unui egoism funciar al individului care nu vede dincolo de lungimea nasului. Ambiguitatea fundamentală a omului de prisos constă în contradicția dintre „idealismul etic“, năzuința către o viață mai pură și conformismul vieții cotidiene, pertractările de fiecare zi, care, sub regimul presiunii despotice, reducea la zero bunele intenții: „Cind Pecerița se așează seara în fața cărților, — scrie în 1876 Novodvorski, un publicist inzestrat cu multă sensibilitate, într-o povestire biografică — și peste câteva minute începe să se plimbe frământat de gânduri de-a lungul și de-a latul odăitei lui minuscule, eu văd linpede în privirea lui neliniștită și zbuciumată îndoielile și șovăielile unui om care nu-i nici păun, nici corb; dacă în clipa aceasta va intra un străin, Pecerița va începe cu el o convorbire, — o convorbire inteligentă și plină de miez, cu voce fermă și cu aerul unui om care are putere lăuntrică; — dar eu știu foarte bine că în realitate sufletul îi e plin de amărăciune“. A doua zi însă, Pecerița intră în circuitul vieții cotidiene, se duce la slujbă, duce o existență precaută, se conduce după regulile maximei prudențe recurgând la tot soiul de meschinării. acceptă — după lungi frământări interioare — dictatul ierarhiei senioriale, „întii în parte“, apoi „pe de altă parte“ și sfirșește prin a-i lauda virtuțile. Justificarea lui de bază este că nu se poate face nimic, că tirania țaristă s-a instalat pe o mie de ani, că poporul l-a dezamăgit. Acestui val de pesimism îi răspund democrații revoluționari. „La Bielinski — scrie Dobroliubov — principiul abstract s-a transformat într-o necesitate interioară vitală; să-și propovăduiască ideile, era pentru el tot atât de necesar cum era faptul de a bea și de a mânca. Dar puțini sînt aceia care au putut să ajungă la o astfel de contopire a propriei personalități cu un principiu filosofic“.

Avem astfel în față, în Saint-Beuve și în Bielinski, două mari personalități ale criticii, două concepții asupra criticii literare. Amîndoi sînt spirite lucide, oameni inzestrați cu sensibilitate deosebită, amîndoi sînt preocupați de destinul literaturii, pentru amîndoi criteriul valorificării unui scriitor este — pînă la un punct — măsura în care acesta din urmă constituie o expresie a năzuințelor firești ale unui anumit timp. Unul însă aderă la eticheta Curții, acceptă regulile clanului, duce o existență dublă întocmai ca Saint-Simon, scriitorul său preferat și conform clasicului manual al lui Bathazar Gracian; tocmai de aceea, jurnalul său intim se numește „Mes poisons“, fără să-l exprime totuși mai mult decît opera publicată. Celălalt acceptă regulile luptei, renunță la confortabilul „cuib de nobili“, își creează pentru moment condiții neprielnice creației (opera sa nu are dimensiunile criticii lui Sainte-Beuve, nu ocupă o bibliotecă întreagă, deși autorul ei ar fi avut energia și capacitatea de a-i da această întindere; în schimb, influența sa se exercită intens, depășind viața literară; comportarea lui fermă mișcă în cele din urmă apa stătută a rutinei omenеști, însușlă dinamism tinerilor capabili să iubească o idee. Și spre deosebire de Sainte-Beuve, a recunoscut urmașii epocii sale, pe Tolstoi și pe Gorki).

*
*
*

Să rezumăm deci: Un critic marxist-leninist dezvoltînd tradițiile democrațiilor revoluționari, nu este un contemplativ ci se înserează istoricește în procesul de dezvoltare a literaturii, devine solidar cu ea și cu particularitățile dezvoltării ei. Criticul literar marxist nu merge pe „urmele“ sau în urma literaturii, nu urmărește traseul evenimentelor literare, nu reconstituie evenimentul ci experimentează. Mai mult: îndrumă. O literatură care

se „face“ și care în acelaș timp rămîne să se facă găsește în critică delegatul ei constant, care transformă particularul în universal, care o neagă în sens dialectic și o depășește. Critica literară rămîne o continuă interogare și autonegare dialectică, ea luminează nu numai opera ci sensul dezvoltării literaturii, ea trăiește profund contradicțiile literaturii, seria progreselor pe care aceasta le realizează.

În sensul vechi, critica putea fi considerată drept o retorică sau o tehnică interpretativă. În sens leninist, critica implică o consonanță nu numai cu creația dar și cu obiectul principal al creației, cu masele. Criticii occidentali reproșează adesea criticii marxiste caracterul ei prețios extra-estetic, abuzul terminologiei politice, a categoriei de popor: „ei se apleacă asupra cărților închipuindu-și că în spatele lor se apleacă (odată cu criticii marxști n.n.) întregul popor“, scrie un pamfletar din Germania occidentală. Nu, numai fiindcă sint întregul popor „la umăr“ ci fiindcă îl caută în paginile cărții. Lenin scria: „Mai multă atenție modului în care masa de muncitori și țărani, prin efortul ei cotidian creează în fapt ceva nou. Să se verifice cît mai aproape pînă la ce punct acest nou este comunist“. Într-o asemenea „verificare“, într-o asemenea „dirijare“ a atenției stă sensul poetic al partinității criticului marxist.

Aici apare deosebirea fundamentală între rolul criticii astăzi și acela pe care-l avea critica în trecut. Critica își datorește existența tocmai faptului că în viața literară produsul nu se identifică cu activitatea productivă, că ultima depășește sfera primului. Regăsindu-și în literatură originea și actul ei de naștere, critica o depășește prin aceea că devine reflectarea, conștiința critică a acestei literaturi. Dezvoltarea literaturii este insolubil legată de dezvoltarea întregii societăți: se poate spune că ea oglindește și răspunde practicii social istorice. Ea nu este un tot imobil, valoarea ei nu poate fi discutată în sine ci se determină în măsura în care se inserează necesității istorice, în măsura în care devine în mod activ o armă în slujba clasei înaintate. Critica are datoria să dezbată și să determine modul în care literatura și arta pot să răspundă cel mai bine acestei necesități istorice. „A critica — scrie Sartre — înseamnă a lua distanță („prendre du recul“), a se pune în afara grupului sau sistemului, a le considera ca obiecte (J. P. Sartre: „Le comunisme et la Paix“ în „Temps modernes“ intr. 8—85 pag. 755). Acesta este de fapt conceptul vechi al criticii care se bazează pe patru postulate fundamentale: 1. ideea de recul, de detașare istorico-literară, fără de care nu se poate emite judecata de valoare; 2. particularismul, smulgerea din cadrul dialecticii social istorice și plasarea pe așa zisul „punct de vedere din Sirius“; 3. ideea că există un adevăr care poate fi stabilit de unul singur, etern valabil și nu ca o concluzie care se degajă din confundarea în cadrul dezbaterii colective; 4. considerarea idealistă a operei literare ca unitate suficientă în sine însăși. În concepția marxistă a criticii, literatura și critica literară exprimă o solidaritate care se realizează în fiecare moment. Ca forță conducătoare și ca laborator al istoriei, partidul este acela care poate indica literaturii linia, perspectiva acțiunii, „cuvințele de ordine“ pe baza examenului necesităților obiective. Pentru a face ca această idee să pătrundă cît mai adînc, să dea roade cît mai bogate, pentru a contribui la traducerea acestor luminoase idei în fapte cît mai concrete și vii, criticul literar are datoria să formuleze progresul literaturii noastre noi în propoziții clare, să dezvăluie esența acestui progres, reali-

zările fundamentale, să găsească raporturile care leagă fenomenele literare între ele. Criticul literar marxist este permanent angajat într-o sarcină de totalizare, de asamblare coerentă a faptelor estetice cunoscute. El nu înscrie operele analizate într-o schemă preconcepută, însă nu poate invoca pretextul cronicii sau al analizei parțiale pentru a se refuza lecturii urmată de cercetarea implicațiilor, a urmărilor posibile. În sens dialectic, critica este un registru de tentative a prinderii devenirii fenomenului literar, comprehensiunea operei implică o permanentă alegere și confruntare, o înțelegere a interdependenței fenomenului literar în întreaga ei complexitate. Acestea sînt ideile pe care am încercat să le dezvoltăm într-un șir de articole. Ele reflectă elementele conjugate care fac ca astăzi pentru scriitorul care trăiește în realitatea contemporană, aderența prin intermediul creației la socialism să reprezinte condiția principală a viabilității lui artistice.

SONATA DE FRANCK

Vîntul aducea de la miazăzi primăvara
Treceau corăbii albe în larg
Cocorii vesteau cu țipete lungi primăvara,
Noi ascultam Sonata de Franck.

Luna răsărea din apele mării
Departe se clătina vreun catarg
Luna țesea podul de aur al mării,
Noi ascultam Sonata de Franck.

Extatici îndrăgostiți pe digul cel mare
Priveau cum valuri vin și se sparg
Extatici îndrăgostiți visau cu ochii pe mare,
Noi ascultam Sonata de Franck.

Vîntul aducea de la miazănoapte toamna
Treceau corăbii negre în larg
Cocorii vesteau cu țipete lungi toamna,
Noi ascultam Sonata de Franck.

A CINCEA ROATĂ LA CĂRUȚĂ

— Povestire —

La marginea șoselei, în dreptul restaurantului „Oltenia“, pe-un stîlp lustruit jos de scărpinatul porcilor și ceva mai sus de scărpinatul vitelor, ațîrnau ca niște cofăiele în prepeleacul lor trei difuzoare gemene ale stației de radioficare. Sprijinindu-și umărul într-acest pilon local al telecomunicațiilor moderne, un îns mărunțel, c-o țundră năpflită aruncată ciobănește între umeri iar pe cap cu obișnuita pălărie oltenească dinspre munte (calotă riguros hemisferică și boruri înguste, egal pleoștite jur-împrejur) bătea numai din virful unghiilor, surprinzător de puternic deși cam în scîrbă și neritmic, o tobă cu sunet spart, metalic, de daira orientală.

Răpăitul tobei surprinse și uimi pe-un singur om: un tînăr slăbuț, palid, străin de sat, care pînă atunci stătuse în mijlocul drumului privind difuzoarele cu aerul că vedea înția oară asemenea obiecte și, neavînd altă treabă, încerca să ghicească dacă erau bune la ceva sau nu.

După ce toba atrase în drum un pîlc de curioși, izbucni din țundră și obișnuitul mesaj — punctat anapoda din pricina respirației astmatice a toboșarului și împodobit, pesemne în baza concepțiilor lui personale asupra retoricei de cancelarie, cu nenumărați „pentru de“ :

— Mă tovarăși, oameni buni, care-aveți pe-acas' ! Mieî pentru de vînzare ! Să vie la sfat să se-nțelegă din preț ! Toți deodată făr' de-ntîrziere ! C-avem în sat o echip-anume pentru de-achiziții ! S-aude?... Și mai fac o strigare pentru de-a doua oară... Mă tovarăși, oameni buni, care-aveți ! Pe-acas' mieî pentru de vînzare să vie ! La sfat...

Dacă-l exceptăm pe tînărul pomenit mai înainte, vestea nu stîrni interesul nimănuî. Zvonurile, se vede, întrecuseră crainicul oficial, așa că oamenii, știînd dinainte totul, ascultau numai c-o jumătate ureche, din simplă obișnuință cetățenească ; cu voci scăzute, vorbeau nestingherit între dînșii despre cîte-n lună și-n stele.

La a doua „strigare“, tînărul, hotărîndu-se să întreprindă imediat o acțiune de extremă importanță, își îmbumbă, grăbit și grav, scurta impermeabilă. După ce termină însă cu încheiatul bumbilor, nu mai întreprinse nimic deosebit, ci, vizibil dezorientat, rămase locului.

— ...toți deodată ! gîfîia toboșarul. Făr' de-ntîrziere c-avem ! În sat...

Repezînd în direcția difuzoarelor o privire plină de fiere, tînărul își trase cozorocul șepcii pînă-n rădăcina nasului ; apoi, privind furiș roată-împrejur, încercă să dibuie pe fața cuiva o anumită explicație.

Făcea parte din echipa trimisă în raion — vorba toboșarului — *anume pentru de-achiziții*. Cumpărau miei vii la kilogram, cu plata în bani peșin. Prețul era fixat de stat, fusese publicat în ziarul regional, fusese afișat și în comună la toate gazetele de stradă, iar el, Stan Chirică, tînărul nostru, îndeplinind pentru întâia oară o sarcină *trasată* lui de-un șef în câmpul muncii, scrisese despre toate acestea un anunț cât se poate de limpede și-l predase stației locale de radioficare. De aceea se tot învîrtea pe dedesubtul difuzoarelor : ca să-și asculte anunțul...

Asculta, într-adevăr, de-i zbirnîia capul ! În loc de radioficare — toboșar... În loc de anunț — *strigare*... În loc de preț fix — *să vie să se-nțeleagă*...

„Cine cu cine să se-nțeleagă din preț ? Pe-a cui spinare și într-al cui folos ? De unde schimbarea asta ? De ce ? !“

Un moment, Chirică se înfierbîntase imaginîndu-și cum va curma el *strigarea* și cum va spune oamenilor că toboșarul îi mințea, îi înșela, încerca să-i prostească, pentru că probabil...

Privind blazat în pămînt, crainicul își bolborosea mai departe, cu năduf, a doua *strigare*...

...Și în momentul următor, Stan Chirică îngheță cu mîna pe ultimul nasture ale hainei, îngrozit de gîndul că probabil nu toboșarul îi schimbăse anunțul, ci unul dintre achizitori : careva din echipă, fără îndoială ! Și firește, nu cu gînduri curate !

Luat din scurt, Chirică n-ar fi știut să explice tocmai clar pe ce își întemeia bănuielele și de ce folosea, fie chiar numai în gînduri nerostite, cuvinte atît de grele ca acel „firește“ căzut după un „fără îndoială“. Dacă n-ar fi fost așa, atunci — „fără îndoială“ și chiar „firește“ — n-ar fi stat el înfipt ca un țaruș în mijlocul drumului, uitîndu-se dezorientat roată-împrejur ; și încă pe furiș !...

1

Echipa le fusese înghebată abia de două zile : patru oameni care încă nu apucaseră a se cunoaște și a se păsi cum trebuie (dar care de bine de rău se mai văzuseră) și el, Stan Chirică, a cincea roată la căruță — trimis de-a dreptul din școală, ca *practicant* : necunoscut tuturor, necunoscînd pe nimeni și aflat aici, acum, la cea dintîi întîlnire a sa cu *terenul*.

O situație afurisită, de bună seamă, căreia, la șaptesprezece ani neîmpliniți, puțini i-ar fi făcut față. El însă... cu dînsul nu mergea așa ușor : el — de la sine înțeles — era fiu de muncitor. Ba, dacă-i îngăduit să ortografiezi printr-un mic abuz de majuscule sentimentele cuiva și nu gîndurile, era chiar Fiul Al Clasei Muncitoare. Așa ! Ceea ce — de la sine înțeles și asta — trebuia acceptat ca un certificat de maturitate superior oricărui act birocratic.

Rosturile atîtor neobișnuite majuscule și ale aceluia încăpățînat „de la sine înțeles“, Chirică le simțea de cîtiva ani în adîncul sufletului atît de deslușit încît nu-și mai bătea capul cu desplicarea firului în patru. (Pentru amatorii de date istorice exacte și verificate — din ziua de 4 octombrie 1949).

Chirică avea atunci 13 ani. Dăduse examen de admitere la liceu și reușise cu medie mare dar „fără loc“. Și-a retras actele, și, cu un soi de bucurie răzbunătoare pe care tată-său i-o împărtășea și i-o așîta („V-ară-

tăm noi vouă, și fără liceul vostru!“ } dădu examen la o școală medie siderurgică. Reuși din nou, tot cu medie mare, dar în ziua deschiderii cursurilor se pomeni „repartizat din oficiu“ la o școală medie de tăbăcărie ale cărei cursuri se deschideau o săptămână mai târziu. La tăbăcărie, Chirică nu se gândise niciodată. Tată-său, nici el. Iși luă totuși actele și le depuse a treia oară pentru ca, și aici, să afle două zile mai târziu că între timp fusese „vărsat“ școlii medii comerciale: cineva de la secretariatul *Comerțului* trecuse pe la secretariatul *Tăbăcarilor* și-i luase actele dincolo.

Lui Chirică asta-i păru prea de tot (din partea școlilor în general) iar lui tată-său îi păru prea de oaiș (din partea lui fecioru-său). Deci Chirică-tatăl se descinse și făcu tot ce putu în scopul expres mărturisit de a „aduce mințile derbedeului la cap“. Chirică-fiul, simțindu-se parcă vinovat și el, rabdă. După care, dat fiind că tată-său nu voia să-și mai „strice gura cu o javră ca derbedeul ăsta“, Chirică, urmînd sfatul maică-si, hotărî să intre ucenic la Grivița — „dacă s-o putea măcar și-atîta“. Ucenic sub ochii lui taică-său și poate chiar direct sub mîna lui !

Zis și făcut. Primul pas, — la școala medie comercială după acte. Intră la secretariat, și, cu aerul omului în drept să-și pretindă bunurile încăpute pe mîini străine fără voia lui, își ceru dosarul.

— Te refragi ?! se miră secretara, zîmbindu-i dulce.

— Da! mormăi Chirică fără chef de vorbă, identificînd instinctiv în femeia aceea micuță, tînără, frumoasă și cam timidă, *javra* care-i luase actele de la „tăbăcari“.

— Eh... — oftă secretara, mai mult pentru dînsa. Toți fug de greu...

Chirică înghiți un nod amar, o înjură răzbit în gînd și-i propuse, tot în gînd, să meargă ea cu tot neamul ei în ucenicie la Grivița, sub mîna lui tată-său, pînă s-o sătura de „ușor“; apoi, din nou, își ceru actele. Dar între timp secretara, neluîndu-l în seamă, trimisese după director.

Directorul școlii medii comerciale, un om numai piele și oase, chel, alb, cu ochelari negri, semăna la prima vedere cu scheletul pe care copiii din Bucureștii Noi învățau az-buchile anatomiei; numai că era îmbrăcat.

— *Dînsul* e cu frizeria... — făcu „javra“ prezentările, arătîndu-l pe Chirică.

— Ahm! o pricepu directorul; și luînd de la secretară actele, veni cu mîna întinsă spre Chirică; parc-ar fi avut a vorbi ceva foarte important cu un om în toată firea...

Chirică se cam fîstici. Dădu mîna cu politețe rece, ostilă, spunîndu-și în sinea lui că, fără îndoială, *comerțul* l-o fi „repartizat“ sau „vărsat“ peste noapte la vreo școală medie de frizerie — ceea ce, oricum, era „mai de tot decît toate prea de toturile din lumea asta“.

Dar n-a fost vorba de așa ceva.

Răsfirîndu-i actele pe-un colț de masă, directorul ținu să-i spună două lucruri:

Primul, — că la liceu ar fi putut intra foarte bine, cu media pe care o avusese; de asemeni la școala medie siderurgică sau, cu atît mai mult la tăbăcărie. Din păcate, alcătuiindu-i dosarul, secretarul liceului, un „individ cu capu-n traistă“ sau poate „o secătură patentată“, citise probabil la rubrica *Profesia tatălui* „frizer“ în loc de „frezor“. De aici, prin combinarea acestui cuvînt astfel rectificat cu ciudățenia că „frizerul“ lucra totuși la

Grivița Roșie, coperta dosarului „Stan Chirică” fu împodobită cu un alarmant „F” roșu, mare cât toate zilele, indicându-i apartenența la *categoria socială „funcționari”*. Or, află Chirică de la director, ar fi fost tare greu să-i socoți vinovați pe conducătorii liceului dacă, la medii egale, vor fi preferat un fiu de muncitor unui fiu de funcționar. Și la fel cu siderurgiștii, etc...

— Pricepi?

Stan Chirică pricepea: se tot uită strîmb la „F”-ul roșu pînă-l podidiră lacrimile. Anul acela, oricum, se dusese pe gîrlă!... Pe urmă însă, gîndindu-se gospodărește la halele Griviței, unde încă de la trei-patru ani se visa lucrînd, ridică amenințător din umeri: „V-arăt eu vouă și fără școli de astea cu... dracu știe cîte javre patentate!”

Al doilea lucru pe care ținu directorul să i-l spună era că și școlile comerciale au totuși locuri pentru fii de muncitori. Și-i spuse acest lucru sub forma unei cuvîntări uluitoare, care după ce, spre ciuda lui Chirică, începu cu primul reproș al secretarei — „Toți fug de greu!” — se sfîrși dezvăluindu-i limpede ca lumina zilei adevărul tulburător că el, Stan Chirică, deși un copil de numai 13 ani, era totuși Fiu Al Clasei Muncitoare (așa: cu toate majusculele la locul lor) și, în această înaltă calitate care-i asigura și niscăi puteri corespunzător de înalte, avea menirea să intre în comerț! Să intre în comerț ducînd cu sine ceva ce — „fără îndoială” și „firește” și „de la sine înțeles” — el, Chirică, avea cu prisosință „în sînge”: anume, să ducă „spiritul organizator al clasei muncitoare, cinstea, disciplina și morala proletară în genere...”

O pledoarie înflăcărată cum Chirică nu-și închipuise micicînd că poate rosti un om — și încă înaintea lui! numai și numai pentru dînsul! O pledoarie copleșitoare care-l învăluia treptat și-l îmbia să se închipuie în ispititoarea ipostază de atotputernic Fiu Al Clasei Muncitoare pătrunzînd în comerț, spre binele omenirii și al clasei lui, ca-ntr-o junglă dușmănoasă, dospită, colcăind de „hidre” intrate-n panică numai cînd îi adulmeau de departe respirația... Numele acestor „hidre” — afacerism... hoție... supra-preț... jaf... speculă — Chirică îl auzea și acasă: tată-său îl rostea, înjurînd cumplit, de cîte ori se întîlnea cu vreun prieten. Dar abia aici, acum, ascultîndu-l pe directorul școlii comerciale, avu Chirică revelația adevărului — „de la sine înțeles” totuși — că exterminarea „hidrelor” cădea în sarcina Fiului Clasei Muncitoare. Adică, vorbind concret, în sarcina lui! Și ca să ajungă acolo trebuia să înceapă cu școala...

Cînd, acasă, i se ceru să explice cum de s-a înscris la *Comerț*, Chirică vorbi chibzuit, cu bun simț, dar revelația privitor la marea-i misiune viitoare și-o tăinui în adîncul sufletului, așa cum, pe timpul ei, și Ioana din Orléans și-a tăinuit la început bietele-i revelații.

Deveni așa dar elev al școlii comerciale.

Și utemist, bineînțeles.

Și rămase un fel de prieten personal al directorului.

...Și urmară ani de pregătiri. Pregătiri pînă peste cap. Pregătiri în stare să te facă să uiți pînă și pentru ce anume te pregătești.

Și Chirică într-adevăr uită, sau cel puțin uită să-și mai aducă aminte. Vestea că urma să-și petreacă vacanța de primăvară ca „practicant” răscoli însă și reaprinsе toți vechii tăciuni.

Ideea acestor două săptămîni de „practică experimentală” aparținea de bună seamă, directorului: „Comerțul — spunea el — este sector de

front. Soarta bătațiilor, pe orice front, depinde în mare măsură de priceperea comandanților. Dar comandanții pricepuți se formează unde se dau bătațiile. Pe front, băieți, în linia întâia! Căsătorind gura prin comandamente ajungi un bun gură-cască, dar bun comandant, nu!”

Îi era dat să-și facă intrarea în comerțul socialist pe cine știe ce coclauri oltene, ca achizitor de oi pentru tăiere. Și nici măcar de oi ci de miei! Aceste amănunte îl cam dezamăgira pe Chirică. Totuși, de la sine înțeles, nu cîrți („V-arăt eu și la miei!”).

Ajunse la Craiova parcă mîndru, parcă îngrozit, parcă el și parcă altul, ferm hotărît să cîștige stima și să soarbă exemplul „activiștilor eroi din marea gardă a comerțului socialist“, punînd totodată cu botul pe labe, neutralizînd, lămurind, reeducînd și recuperînd, după caz, orice element „cît de cît nelămurit, dubios, parazitărilor sau dușmănos“. Dădu lungi lămuriri unui lung șir de oameni care nu știau nimic despre nici un fel de practicant — se pomeni totuși „alipit“ unei oarecare echipe de achizitori („echipa Dron“) și trimis la casierie. Drept orice instrucțiuni, fu înștiințat că va primi diurnă fixă de 16 lei pe zi.

Din diurnă (16x14) primi în mîna numai 220 de lei în loc de 224 :

— Stăm prost cu... mde, mărunțișul.

Chirică nu sesiză lipsa : nefiind crescut cu bani de buzunar, suma îl cam amețea și așa.

Involuntara mărimime cu care renunțase la cei patru lei îi asigură totuși în asemenea măsură bunăvoința casierului, încît două ceasuri mai tîrziu, după ce pierduse nădejdea că „echipa Dron“ poate fi descoperită undeva, tot casierul îl salvă.

Întîi, răsfoind statele de plată, îi făcu o listă :

„Comcar“, echipa „V. Dron“

- | | |
|--|----------|
| 1. Dron I. Vasile — responsabil | } membri |
| 2. Netea P. Ilie — responsabil adjunct | |
| 3. Löwe S. Ică — transporturi | |
| 4. Turcu V. Adam — gestiune fin. | |
| 5. Chirică Șt. Stan — practicant | |

După ce-i înmîină lista („S-o ai la 'mneata pentru orice... mde, eventualitate“) casierul îl mai vesti și că *echipa Dron* pleca pe teren abia a treia zi la prînz. Dacă totuși ținea să-și cunoască dinainte tovarășii „și la... mde, mutră“, atunci Chirică n-avea decît să rămînă pe loc, lîngă ghișeu :

— De-aici nu lipsesc ei la apel... Mde! Parale și iar parale...

Nu lipsiră la apel :

Întîi veni un bătrînel tuciuriu, viori, dîrz, cu musteața-n furculiță, îmbrăcat într-o fostă manta militară transformată-n pardesiu. Se certă la toartă pentru un rest de 35 de bani („Ar fi timpul, bă tovarășe, să ne mai lăsăm dă, ca să zic așa, găinării dintr-astea!“ îl auzi Chirică răstîndu-se la casier) pe urmă bombăni ceva din care reieșea că nu-i convenea Turcu la „resortul financiar“... Vorbea cam pe nas, tîrăgînd unele cuvinte ca și cum le-ar fi chibzuit de șapte ori pînă să le rostească.

— Dînsul — mormăi casierul, atrăgîndu-i atenția asupra lui Chirică — merge cu voi. Practicant. Din București, de la... mde, școală... — și lui Chirică: Dînsul e adjunctul echipei... mde, responsabilul adjunct.

— Cum *practicant*? Ce soi dă practicant?! se cruci adjunctul, măsurîndu-l pe Chirică de parcă s-ar fi întrebat cu toată seriozitatea cît o mai ține pămîntul în spinare asemenea făpturi; și cînd îl simți gata să se ia după dînsul, protestă autoritar: practicantii la Dron! Eu, ca să zic așa... scîrț! Punct.

Chirică înmărmuri lîngă ghișeu. Fusese la mijloc — își spunea — o vădită neînțelegere.

Simțise din primul moment că Netea era însăși întruchiparea adevăratului „activist-erou“ sortit să-i fie lui model: un activist, firește, scos din armată și trimis să întărească rețeaua de achizitori ai „Comcarului“. Fost și voluntar în Spania — de la sine înțeles: mantaua... și pe urmă acel „Să se isprăvească odată, tovarăși, cu găinăriile!“ ...Fusese, totuși, la mijloc, o neînțelegere. O mare neînțelegere...

După Netea, trecu pe la casierie Ică Löwe, cel numerotat pe lista casierului cu 3. Ducea în spate pe puțin 45 de ani, dar rămăsese un vlăjgan drept și sprinten cum nici flăcăii nu sînt întotdeauna. Morfolea în colțul gurii un țigaret scurt, gros, de lemn, cu capătul ars și crăpat, calibrat interior cît țeava vînătoarească de 16 mm. Fuma, se vede, țigări răsucite de el însuși... Țigaretul nu-l împiedica totuși să sîsiie la nesfîșit un cîntec fără cap și fără coadă, după toate semnele o doină oltenească de jale, care, la el, cine știe cum, ieșea veselă și zglobie.

Casierul nu-i zicea Löwe, ci fie *Lovăț* (cu accent pe o) fie, oltenizîndu-l cumva, *Lovete* (cu accent pe primul e).

Spre deosebire de Netea, Ică Löwe se arată atît de prietenos față de Chirică, atît de dispus să discute cu dînsul de la egal la egal despre orice, încît Chirică, intimidat, bănuitor, nu mai știi nici ce să răspundă, nici ce să întrebe: îngăimă alandala, ca un școlar neajutorat, nici el nu știi prea bine ce anume, și, cînd îl văzu pe Ică plecînd, răsufflă ușurat. Aflase ora cînd urma să plece „echipa Dron“, locul adunării, și, aproximativ, ruta: întii două ceasuri cu trenul, pe urmă 17 kilometri cu o căruță, apoi cîteva stații cu alt tren pînă la o haltă, și de acolo pe jos „cîțiva pași“... Pe Ică Löwe însuși — de la sine înțeles — Chirică îl dibuise din cîteva cuvinte: un asemenea individ ușuratic n-avea cum fi exemplu nicăieri, pentru nimeni; era un biet „oploșit“, ajuns în noul comerț din greșeală; un tip suspect, cu a cărui reeducare Chirică își hotărî să se ocupe în cel mai serios și necruțător mod imaginabil pînă-ntr-a paisprezecea zi a practicii sale.

Cîteva minute după Ică Löwe, apăru la ghișeu casieriei și Vasile Dron, responsabilul echipei. Tînăr încă (n-avea poate nici 30 de ani) dar lat și pieptos, Dron îi vorbi casierului cu o voce care nu admitea împotrivire, și, în general, se purtă întocmai cum ținea Chirică să se poarte pe viitor el însuși cu toți casierii care „nu se lăsau de găinării“.

Cînd casierul încercă să-i explice și lui Dron cine-i Chirică, Dron îl întrerupse:

— Știi! declară, îndesîndu-și banii într-un portofel de mușama pe care se vedeau imprimate contururile Casei Scînteii; și, rîzînd ușor de propria-i glumă, îi explică el casierului: E de la București, băiețașul! Sin-

tem în echipă, cu dînsul, *doi* de la centru... — și repetă, cu accentul pe a doua parte a propoziției: *Doi de la centru...* — după care, lăsîndu-l pe casier să mormăie naiba știe ce printre hîrtoagele lui, veni la Chirică; fără să-i întindă mîna, îi hotărî: Tu, în orice caz, dacă vii cu noi, n-ai ce te băga! Nu te iei după nimeni! Dacă te prind vîrîndu-te unde nu-ți fierbe oala, să știi, o cam mobilizezi cu mine!... Cînd îți spun ceva, faci ce-ți spun. Gata! Cînd nu-ți spun *eu* nimic, să nu te prind că mi te bagi în picioare că... Mai vorbim noi, las'! și, înfoidu-se în haina lui croită sever, militărește, plecă grăbit.

Un activist, firește, un „erou al bătăliei pentru noul comerț“, fără îndoială. Și totuși, din nou, ce încurcături! ce neînțelegeri! El, Chirică, îi *vedea* pe dînsii, pe „activiști“, îi *simțea*, îi recunoștea, deosebindu-i fără greș dintre ceilalți; ei, în schimb, față de dînsul — nimic! Își deschideau greu inima, activiștii... Și poate că bine făceau: de ce și-ar deschide inima înaintea unui băiat oarecare, pe-un coridor menorocit, la ghișeu de casierie, unde se opreau mereu tot felul de oameni?

— De-acîi înainte... mde! fu de părere și casierul. Il mai aștepți și pe Turcu?!

Și după această întrebare, care voia să spună că „pe Turcu n-are rost să-l aștepți“, începu să-l învețe cum cineva „se poate... mde, căpă-tui“ peste noapte cu un pat la casa de oaspeți a sfatului popular:

— Arăți la poartă delegația, da' nu zici că-i de la școală. Aia nu prea se uită... Zici că ești de la minister sau de la ...mde, președinție... Aăă... vă saloot, tovarășe Turcu!

După înfățișare, după îmbrăcăminte, Adam Turcu cel atît de respectuos salutat era țaran. Un țaran ca toți țaranii, — ba încă unul dintr-aceia încărunțiți de propria lor șiretenie căpăținoasă și păguboasă; unul dintr-aceia care la piață îți cer un leu pe trei castraveți zbîrciți, și, dacă-ți trece prin cap să le dai un leu pe patru, îți răspund privindu-te de parcă te-ar înjura: „Atunci du-te 'mneata unde știi că se vînd patru de-un leu... 'te'mneata...“.

Pe scurt, Turcu era — de la sine înțeles — un chiabur. Un „strecurat“, un „bandit“ și o „secătură patentată“, sortit să fie „neutralizat“ și „pus cu botul pe labe“ de-un anume practicant care, firește, după ce-i cunoscuse pe Dron și pe Netea, nu ținea să se mai prezinte și unui asemenea individ. Fără a-și lua ziua bună de la casier, duhul rău-organizator al celor două mari întîlniri ratate, Chirică spălă putina.

Își cunoscă mai bine echipa în cursul drumului.

Trenul, — aglomerat, dar nu peste măsură. Își găsiră locuri bune, în picioare, pe coridor: doi la o fereastră, doi la alta, iar Chirică de izbeliște, ba pe lîngă unii, ba pe lîngă ceilalți, ba singur și amărit, la mijloc, studiînd amănuntele unui tablou-fotografie prins deasupra manetei caloriferului și reprezentînd un sculptor „Apus de soare pe litoralul Mării Negre“. Din cînd în cînd, cuplurile se mai schimbau: alți doi la fereastra din dreapta, alți doi la fereastra din stînga, iar Chirică tot la mijloc: studia apusul de soare și din cînd în cînd, fără a intenționa cîtuși de puțin să tragă cu urechea, se apropia fie de-o fereastră, fie de ceilaltă. Gheața dintre dînsul și echipă dura prea multă vreme: ar fi intrat în vorbă...

În stînga, Ilie Netea-adjunctul, cu nasul lipit de fereastră, privea mînios defilarea stîlpilor de telegraf, și, alăturîndu-și tandru tîmpla de tîmpla lui Ică Löwe, îl înjura în gura mare, variat și larg argumentat, pe Vasile Dron-responsabilul. Ică nu-l lua în serios și nici măcar nu încerca să pară că l-ar lua: își sîștia vesel cîntecul lui de jale, privea cu interes copilăros peisajul, și numai cînd simțea că vîrfurile mustății lui Netea începea a se încurca în vîrfurile țigaretului său, zîmbea amuzat; apoi, fie că-și schimba țigaretul în celălalt colț al gurii, fie că se retrăgea cu totul cîțiva centimetri mai încolo. Dar Netea continua să se îndese într-însul...

Vorbeau fără a se privi; și dacă din cîte spunea Netea va fi fost adevărat numai jumătate, atunci, într-adevăr, Dron, responsabilul echipei, măcar că atît de tînăr, apucase a trece „prin cîte ciururi și dirmoane, toate!“ Fusese ajutor de mecanic la o moară... fusese concesionarul unui iaz „cu două șalupe și treisprezece bărci“ — iaz pe care nici nu apucase a-l vedea... fusese chiabur și „îl, ca să zic așa, deschiaburise nevasta dîntîia“... apucase a fi și taxator la RATA, de unde-l dăduseră afară pentru furt... dar pe urmă tot RATA îl angajase, ca ajutor de magazinier... fusese „exclus din partid două ori“... vreo opt luni „a ars gazul“ la calea ferată... asta numai ca să aibă „dă unde se ridică“, după aceea activist sindical... iar la „Comcar“ nimerise după ce mai întîi a dat cu oiștea-n gard cît se poate de urît ca președinte de sfat popular într-un sat de lîngă Calafat (ceva cu un furt de vite, furt în care fuseseră implicați și doi achizitori ai cooperației).

Chirică asculta fără voie. Și Netea vedea că el ascultă, dar nu se ferea! Asculta strîngînd fălcile, și, desnădăjduit, se uita la Dron.

Dron purta aceeași haină de activist încercat și modest... dar acum în haina asta Chirică vedea agitîndu-se un roșcovan grăsuț, cu ochii albaștri, mari, șterși, de broască bătrînă — un om foarte puțin asemănător cu cel de la Craiova.

...Pentru Netea, biografia lui Dron era doar un argument între altele, merit să-l convingă pe Ică Löwe că echipa lor avea drept responsabil „un, va să zică, găinar“.

— Eu-s' om dintr-o bucată, — spunea, vădit decis să nu facă de la această apreciere nici o concesie. Țasta mi-e felul; punct! Va să zică, nu pretind să-mi ridice nimeni monument: cînd am aface c-un hoț care-i hoț, îmi scot pălăria și iau poziția. Da' cînd am aface c-un găinar, atunci, va să zică, să n-o facă pă hoțul cu mine că... scîrț! nu-i merge! Poa' să fie el și răs-Dron!

Privit de aproape și fără mantă, aici în tren, Netea, bătrîn, negru, slab, cocîrjit, aducea a scrumbie murată-n catran; și tot așa duhnea, pentru că (asta Chirică avea ș-o afle mai tîrziu) își ungea de două ori pe zi mustățile c-o alifie verde-albăstruie al cărei iz subtil de violele se pierdea într-un fond masiv, pătrunzător, gaz lampant esență pură.

— Eu-s' om dintr-o bucată, nu mă ascund: veterinar provenit din ca-va-le-rie! Pensionat dă armata populară, grad dă sublocotenent! Ținem seamă, va să zică, dă calificare? Ori dacă nu, scîrț! Punct.

Ică Löwe își tot strîmbea gîtul după iepuri, iar Netea, îndesîndu-i-se ntr-ună-n suflet, trăgea concluzii: practica lui la ca-va-le-ri-e, adică „pîntre cai“, adică „în sector pur zootehnic“, îi dădea drept, printre achi-

zitorii de miei, la o poziție mult mai înaltă decât aceea de adjunct al unui „șurubar neisprăvit“ și „găinar dă duzină“ ca Dron.

— Nu-s', ca să zic așa, membru de partid. Știu. Da' nici exclus nu-s'; punct și... scîrț cu găinările! Cine nu se pricepe, să se lase păgu-baș. Viră la apă și p-altii ?

În esență, adjunctul voia ca Ică Löwe să-l convingă pe Turcu de toate acestea pentru ca apoi Turcu „să trimită un cuvînt undeva“ și Netea să fie numit răspunsabil în locul lui Dron. Iar Ică sîșîia din ce în ce mai nepă-sător, anunțîndu-l că zărise al patrulea iepure.

Lui Chirică i se învîrtea capul! Reveni de-a-ndăratelea la locul lui, își sprijini fruntea de maneta rece a caloriferului, și, pentru că nu izbutea să intre în vorbă cu nimeni, încercă timid să intre în vorbă măcar cu sine însuși; dar cu asta iscă în bietu-i suflet o asemenea harababură, încît pentru moment renunță.

La fereastra cealaltă, Adam Turcu, sever, cărunt și solid ca o butu-rugă crescută acolo de cînd lumea, se uita mohorît, fix, ciudat, la Dron; acesta, congestionat, holbat, rîzînd într-una și ghiontîndu-l din ce în ce mai familiar, ținea să-i povestească de-a fir-a-păr cum în timpul războiului, Netea și nevastă-sa ar fi trăit, fără să știe unul de celălalt, cu un același subofițer neamț — tot veterinar. Vorbea repede, încîntat el însuși de ce spunea, iar cuvintele care obișnuit nu se rostesc în gura mare pe culoarul vagoanelor le înlocuia, făcînd cu ochiul, prin gesturi elocvente sau, alteori, prin cine știe ce neașteptați termeni — invenția lui — avînd la bază sub-stantivul „mobilizare“. Prin „mobilizare“, „mobilizatură“, „a mobilizat-o“, „mobilizată“, Dron înlocuia nu numai vorbe socotite îndeobște *porcoase*, dar și expresii absolut nevinovate care printr-asta căpătau, în gura lui, nu știu ce nuanță pornografică: „a sfeclit-o“, „a pocnit-o“, „a băgat-o pe mîneacă“, „i-a pus Dumnezeu mina-n cap“, „a rămas de căruță“, „s-a ajuns“, „și-a făcut voia“, „și-a atins ținta“ — totul, la el, găsea echivalente în familia ilegitimă a cuvîntului „mobilizare“.

Cînd îl simți pe Chirică apropiîndu-se, Dron îl luă în primire :

— Ia mobilizează-te-ncoa la șefu, băiețuș!... Cînd oprește, te-ți după țigări: „Naționale“, două pachete... Vezi să nu rămîi în gară. Ține banii... — și văzîndu-l pe „băiețuș“ nehotărît, contrariat, îl îndemnă tăios: Ți-am trasat-o? Pașol! Fără bombăneli... — și lui Turcu, făcîndu-i cu ochiul: *De la centru* și el... — dar Turcu, folosind prilejul, își înfundase nasul într-o carte; mai tîrziu, cînd Chirică a revenit cu țigările, Dron era la cealaltă fereastră, cu Netea, iar dincoace, la Turcu, venise Ică.

Cu bombăneli, fără bombăneli, Chirică mai trebui să coboare și-n alte gări: țuică... apă... mere...

Nu mai dorea să intre în vorbă cu nimeni. Prindea fără voie frînturi de conversație și tăcea încăpățînat.

Dron, vădit, se căznea să intre sub pielea lui Turcu. Dar de ce?! Il lingusea cu un soi de exasperare, și, văzînd că Turcu tăcea mereu, își căuta de lucru lîngă Netea sau lîngă Ică Löwe ca să-l ponegrească de zor pe același Turcu pe care pînă atunci îl linguse.

Netea, — la fel: și el încerca să se vîre sub pielea lui Turcu... Iar Ică Löwe, care celorlalți le sîșîia în nas de-a dreptul batjocoritor, pe Turcu îl lăsa în apele lui... „Dar de ce?!“

Dacă Dron și Netea nu s-or fi mințit unul pe altul, atunci în privința lui Turcu el, Chirică, se cam pripise: „Țăranul“ lui, „chiaburul“ lui, era muncitor: lucrase aproape treizeci de ani, țimplar, pe șantiere navale: Galați, Turnu-Severin... Comunist vechi. (Dar cât de „vechi“? Pe Netea, pe Dron, amănuntul nu-i interesa, iar lui Chirică îi părea destul și prea destul ca „țăranul“ să fie muncitor și comunist vechi. Ilegalist?... Prea ar fi fost din cale-afară!) Oricum, la „Comcar“ Turcu „fusesă trimis“; deci nu „venise“ de bună voie, ci „trimis“, după ce mai înainte, altundeva, fusesă „mare“. Cum și unde fusesă Turcu „mare“ — asta, iarăși, mister. Judecînd după felul cum se holbau Netea la Dron și Dron la Netea cînd vorbeau de trecuta „mărime“ a lui Turcu, puteai să-ți închipui orice. Oricum, fusesă „dat jos“, fusesă „scurtat“, „frecat“, „ferchezuit“, „scos cu cronică“ și *trimis* la „Comcar“. Trimis „cu tinicheaua-n coadă!“... „Dar de ce? Cum? De unde?“... Fusesă „mare“, se „luase-n bețe“ cu cineva „și mai mare“, el „o ținuse pe-a lui“, celălalt „o ținuse și el pe-a lui“, și...

— ...și scîrț! îi explica Netea lui Dron, nevrînd să spună mai mult. Sigur că l-au ras!

— A mobilizat-o! Ce mai...!? aproba Dron. L-au prins și cu niscai... — urma gestul furtului, palma învăluită către stînga.

— Mț! nega Netea. Țăra-i dăștept, bă, nu-i el găinar ca... va să zică, alții. Să-l fi prins, îl scoteau și din... — și schița cu degetul mare, în sus, peste umăr, un gest care, în slujba contextului respectiv însemna probabil „din partid“. Intra la zdup!

— I-au făcut mutație la noi... — ofta Dron. Cică-l pun instructor, sau... De la regiune.

— Cin' ți-a spus?

Pe Chirică nu-l mai interesa cine și ce i-o fi spus lui Dron. Își îndesa fruntea în maneta rece a caloriferului încercînd zadarnic să-și copleșească suferința morală printr-o suferință fizică. Ar fi preferat să-l știe pe Turcu „chiabur“ și „strecurat“ decît un *asemenea* muncitor „trimis“ cu „tinicheaua-n coadă“. ...Cînd simți privirile lui Turcu ațintite asupra-i — cercetător și nu fără o anumită bunăvoință — își făcu de lucru, aproape demonstrativ, cu șireturile bocancilor.

— Ești utemist... — auzi atunci vocea lui Turcu răsunîndu-i în creștet: o voce, îi păru, atît de rece și lipsită de inflexiuni, încît nici nu-și dădu seama dacă era vorba de-o afirmație sau de-o întrebare.

Ridicîndu-se, Chirică răspunse — cu gîtul uscat de-atîta cît tăcuse și-și strînsese fălcile — printr-un „Da“ plîngăreț, tremurat, semănînd cumva a întrebare: „Da?...“

Altceva, pesemne, Turcu nu voia să știe deocamdată. Clătină capul (parc-ar fi vrut să-i reproșeze: „Vezi?! Ce rost are să te sperii?!“) apoi își înfundă iarăși nasul în cartea lui. Citea „Poemul pedagogic“ de Makarenko.

— Și-a găsit Turcu pistolul! mormăi de cealaltă parte Dron în urechea lui Netea; și găsind gluma bună, o repetă cu voce tare, rîzînd.

— La muncă — bombăni ca pentru sine Turcu, fără a-și ridica privirile din carte — la greu, se găsesc ei, oamenii, unii cu alții... dacă-s' oameni! Dacă nu-s... De unde nu-i, nici Dumnezeu nu cere... — și continuă să citească, fără a preciza cui anume se adresase.

Dron și Netea se uitară amîndoi deodată, mohoriți, la Chirică... Și trecu o bună bucată de vreme pînă cînd Dron, prinzînd iarăși chef de vorbă, începu să-și laude o ibovnică „de pe timpuri...” (el, amestecîndu-l pe „mioară” cu „mieușcă”, îi spunea „miorușcă”) ...o ibovnică „de pe timpuri” care îi „păruise” și nevasta dintîi și nevasta a doua... Iar Netea comenta expert: „Găinarul, ca să zic așa, tot găinar!”.

Rostul întrebării lui de Turcu, Chirică nu-l pricepuse cum se cade — mai ales că o a doua întrebare nu urmă. Iar explicațiile (acel „Dacă sînt se găsesc... Dacă nu-s, nici Dumnezeu nu cere”) îi dezvăluiseră doar o nouă trăsătură negativă la Turcu, misticismul — de la sine înțeles. Și obiceiul de a lua lumea peste picior fără nici un drept.

Cînd, odată ajunși în sat, fu trimis să anunțe la radioficare sosirea echipei, practicantul Stan Chirică era tot atît de tăcut și închis în sine ca Turcu. Iar cînd își auzi anunțul schimbat, trebui să recunoască cinstit că de fapt el socotea întreaga „echipă Dron” capabilă de absolut orice crime, trădări și banditisme. Intreaga echipă! — cu excepția lui însuși. Deci era de datoria lui să ia asupra-și *totul*.

2

Intre țundră și pălărie, obrajii toboșarului, țepoși, cărunți și slabi, se zbăteau fără vlagă, mai degrabă mestecînd cuvintele decît rostindu-le.

— ...miei pen'de vînza'să vi'! La sfâ'! Să se-nțeală'! Din prè'! Tos' de-o dà'!

Strigarea „pentru de-a treia oară”, Chirică nu mai avea de ce s-o asculte. Și pentru că nu asculta, urechea îi înregistra deslușit, venind de unde va din spate, un zgomot care — își dădea seamă abia acum, înregistrîndu-l conștient — îl sfîcîise și mai înainte, sporindu-i enervarea: o voce, un soi de mormăială, de grohăit, un zgomot, în sfîrșit, strecurat cu încă-păținare așa fel încît umplea toate pauzele toboșarului:

— Uooooz' bă! Mari-uuoooozi'bă!

Oamenii dimprejurul lui Chirică nu dădeau zgomotului acela nici o atenție. Toboșarul — la fel. Se vede că, iarăși, știau dinainte despre ce era vorba.

Nedumerit, Chirică se întoarse.

Mormăiala, văzu îndată, o scotea un soi de matahală: un om de vreo șaizeci de ani, cu față pungită, grasă, tremurătoare, pe care pielea, supradimensionată, se aduna peste tot în bumburuzi și creșuri stacojii, ca pe gușa curcanilor. Nu era peste măsură de înalt, nici tocmai lat în spate, dar pîntecos cum Chirică, în cei aproape 17 ani de viață ai lui, nu apucase a vedea vreun altul. După haine, părea să țină de tagma micilor slujbași rurali, nu de-a plugarilor: purta bocanci cu talpă de cauciuc, pantaloni largi dar suflecați cu grijă de două ori, și, pe deasupra, o șubă de dimie cu guler sărac și nasturi deși, atît de strînsă pe corp, atît de întinsă și atît de lustruită încît îi părea că dac-ar plesni vreun nasture, pîntecele, scăpat din strînsoare, ar țîșni încet-încet și s-ar revărsa pe drum ca o cocă.

— Mari-uăăăzi'bă! gemea tihnit matahala.

— C-avem! În să'!... bolborosea toboșarul. O echi'!...

- Mare-uăăăz'bă!
- Anume pen' de-achizi'!
- Romănoiuăăăz'bă!

În sfârșit, urmărindu-i mișcarea buzelor, Chirică pricepu: „Hoți, bă!“... „Mari hoți, bă!“... „Mare hoț, bă!“... „Romînul nostru-i hoț, bă!“ — asta mormăia matahala, privind lumea liniștit, de sus, cu niște ochi tulburi, mari, galbeni, ascunși sub mișele căciului. Ultima vocală a cuvîntului „mare“ sau „mari“ o contopea ca-ntr-un triftong cu diftongul „uo“, care, în pronunția lui, începea cuvîntul „hoți“ sau „hoț“. Asta dădea întîi și-ntîi ceva transcriptibil prin „Marööö...“ după care pe z final, echivalentul lui ț de la „hoț“ sau țî de la „hoți“, îl repezea împreună cu „bă“ (pronunțat mai curînd „bi“) ca-ntr-o interjecție onomatopeică. — un fel de „zbî!“ Ceea ce, în total, dădea aproximativ: „Maröööö-zbî!“

„Hoții“ erau de bună seamă cei din echipa a căreia sosire o anunța toboșarul.

Uitîndu-se la Chirică și citindu-i pe chip nedumerirea, o femeie îi murmură în ureche:

— Are el *o vorbă*... — spuse, nici atît de tare încît să crezi că voia s-o audă și alții, nici atît de încet încît să crezi că s-ar feri de cineva. Asta știe, asta spune... — dar, văzînd că nu-i luată în seamă, tăcu.

Intr-adevăr, Chirică n-o auzise. Își spunea că omul lui, matahala, știind despre cei patru achizitori mai multe decît apucase a afla pînă atunci el însuși — și știind poate că satul de asemeni știa ce știe el — se socotea îndreptățit să-i zvîrle pe toți într-un același hîrdău: „Huuuoozi bă!“

Asta, oricum, era prea mult! Echipa, doar, n-avea numai patru membri, ci cinci. Omul, oricine ar fi fost el, trebuia lămurit... ba chiar — de ce nu? — trebuia *cîștigat* de partea drepte cauze alături de dînsul, de Chirică.

Făcu un pas... se întinse să-i apuce mîneca... dar după ce făcu al doilea pas rămase pironit locului în fața unei vedenii profund descurajatoare, în stare să taie orice elan, oricui: la dreapta mătăhălosului, mai-mai să-și vîre capul în subsuoara lui, stătea un țaran pipernicit, spî-natic, spîn de-a binelea, cu obraji fără vîrstă, de babă; și ori de cîte ori mătăhălosul își mormăia comentariile, spînul acesta, după ce se pregătea trăgîndu-și muciul cu un oftat (parcă sughîța a plîns) începea să-și legene capul aprobînd și acceptînd cu atîta convingere, cu atîta resemnare, pră-pădul social la care pesemne se credea martor, încît Chirică, zărîndu-l, simți deslușit că vorbele lui, făgăduielile lui, explicațiile pe care le-ar fi dat sau răspunderile pe care și le-ar fi luat, n-ar fi prețuit înaintea oamenilor acelora nimic. Și atunci, cuprinzîndu-i pe amîndoi într-o privire aproape amenințătoare — un fel de „Las'că v-arăt eu vouă și fără ajutor cine-i huooz'bă în echipa noastră și cine nu-i!“ — porni val-vîrtej spre cîminul cultural. Era acolo centrala stației locale de radiolicare.

Simțea că unicul lucru bun pe care-l putea face era să difuzeze cît mai repede anunțul pregătit de dînsul dimineață.

Intîrzie, la cîminul cultural, un ceas și mai bine: stația se defectase, iar responsabilul ei, Șoltuz pe nume, învățător pensionat „încă sub Antonescu“ (un moșneguț plin de via bună, dar teribil de pisălog) aștepta calm închiderea poștei ca să poată chema pe-o anume „Lenuța,

fata lui Datcu": o „bomboană de fată“, care — trebui să afle Chirică — pe lângă faptul că era logodnica unui inginer de la G.A.S., băiat bun dar cam sucit... pe lângă faptul că era secretara U.T.M.-ului din sat... iar U.T.M.-ul din sat era „foarte tare“, numai că „n-avea cine-i da avînt“ din pricina organizației de partid care era „foarte slabă“... iar organizația de partid era așa cum era pentru că n-avea decît „cinci membri mari și lați“ și drept secretar „un ramolit, mai bine să nu vorbim...“ iar acest „ramolit“ se întîmplase că era chiar el, Șoltuz, numai că „pentru asta, pentru ramoleală, zău așa, degeaba-ți faci auto-critică...“ mă rog, revenind la fata lui Datcu, ea, pe lângă faptul uimitor că luase diplomă pe țară la un concurs de aruncarea sulitei și făcuse, cu băieții și fetele, un stadion a cărui tribună era acoperită cu paie... pe lângă faptul și mai uimitor că „umbla toată iarna în nădragi, ca mine și ca dumneata“ — obligînd printr-asta „Textila“ cooperativei să aducă „la întîmpinare, știi dumneata mai bine, la comerțul ăsta cu întîmpinarea, Doamna iartă-mă, că parc-ar fi Intîmpinarea Domnului...“ și-i rău că tineretul nu mai știe ce sărbătoare-i Intîmpinarea Domnului... că despre asta-i și vorba: din pricina Lenuței Datcu, cei de la „Textila“ au adus în sat „o grămadă de nădragi pentru fete“ și i-au vîndut cît ai zice pește, așa că iarna asta n-au mai adus... în sfîrșit, pe lângă multe fapte ciudate și neobișnuite legate de dînsa într-un fel sau într-altul, Lenuța lui Datcu era o fată „cam sucită și ea, da' foarte bună!“ Iar la „drăciile astea“ se pricepea „de n-ai fi dat-o nici pe-un ceasornicar, nu că pe-un electrician, cum se zice-acuma!“

„Drăciile“ erau un pumn de piese scoase de Șoltuz din măruntaiele centralei lui, înșirate pe-un capăt de masă, și, din cînd în cînd, întrebate cu șiretenie blajină, străbătută de vagi păreri de rău: „Acum, bre, voi... cine vî pune la loc?! Că eu...“

Șoltuz, oricîtă bunăvoință arăta, n-avea cum împărtăși în mod sincer neliniștea lui Chirică: nu era nici prima dată cînd stația rămînea în pană, nici prima dată cînd treaba radioficării o făcea toboșarul... De altfel, la ei în sat, chiar dacă radioficarea mergea „ca pe scriptă“, anunțurile tot le difuza și toboșarul:

— Pîinea lui! Pînă iese la pensie, cum să-l alungi?! Mai are doi-trei ani... Crezi că-i bun la altceva? Os vechi și el: ca mîine... oale și ulcele: el, eu...

— Rău-i, — pufnea Chirică mînios, deși era ferm convins că toboșarul, într-adevăr, nu era bun de altceva — rău-i că el toarnă la bazaconii, nu se ține de anunț... Prețu-i fix, iar el trimite lumea „să se-nțeleagă din preț“.

Responsabilul radioficării nu pricepu însă cum de-și putea strica un tînrar voia bună pentru atîta lucru:

— Tîrgul face prețul, nu prețul tîrgul, — îi explică el vesel lui Chirică. Unde-i tîrg, oricît ai fixa dumneata prețul, tot iese și ceva tocmeală...

— Dar nu l-am fixat eu. Statul! mai încercă, dezarmat, Chirică. Nimeni n-are voie să schimbe anunțurile cum îi trece prin cap! și vru, pîndind atent chipul nevinovat al lui Șoltuz, să-și verifice bănuielele: Cine l-a pus?! A vorbit cu cineva din echipa noastră? A fost careva pe-aici?

Șoltuz însă, vădit, nu știa dacă toboșarul o fi vorbit sau nu cu cineva din echipă. Ca să intre în voia oaspetelui, îl asigură cu toată seriozitatea, că, chiar dacă toboșarul n-o fi vorbit, putea vorbi și de-acuma înainte, dat fiind că „n-a băgat nimeni zilele-n sac“ :

— Vreme... berechet ! Sănătate de-ar fi...

Văzînd că nu mai are cu cine se-nțelege, Chirică lăsă ancheta pe mai tîrziu și fugi la poștă.

Lenuța Datcu era acolo. Deși în ziua aceea nu-și purta vestiții „nădragi“, Chirică o recunoscuse ușor :

— Stan Chirică... — se prezentă ; și cînd ea îl privi nedumerită, explică : Utemist... la ananghie.

— Lenuța Datcu... — i se prezentă și ea, zîmbind. Tot utemistă... dar la poștă, nu la... ca dumneata :

Zece minute mai tîrziu își spuneau unul altuia „tu“ și lucrau la remontarea stației de radioficare : ea schimbînd și șurubînd ceea ce trebuia schimbat și șurubit, iar el, conform dispozițiilor ei pe cît de severe pe-atît de secrete, răbdînd mucenicește sporovăiala lui Șoltuz și ținîndu-l cu acest preț cît mai departe de Lenuța „ca să nu-ncurce treaba de pomană“.

Reparația nu dură nici jumătate de ceas ; după aceea Lenuța fugi înapoi la poștă, lăsîndu-l pe Chirică să se tot întrebe, nemulțumit, cum de era posibil ca o asemenea fată să fie logodită cu un inginer „sucit“...

Cînd fu însă vorba să se citească în sfîrșit anunțul, — ia anunțul de unde nu-i ! Șoltuz îl dăduse crainicului...

Chirică trebui să improvizeze alt text, direct în microfon, și să-l strige de trei ori la rînd așa cum cerea tradiția locală. Reuși destul de bine : accentuă de fiecare dată prețul, și, folosînd o formulă des înfîlînită sub titlul *Erată* prin revistele literare, preciză, tot de trei ori, că „din motive tehnice, în anunțul tovarășului crainic s-a strecurat o greșeală“ pe care „dumneavoastră, dragi ascultători, cu siguranță, ați corectat-o singuri, prețul fiind fix, adică fixat de stat, așa cum s-a scris și în ziare“... etc.

Odată această primă etapă a bătăliei cîștigată, îi mulțumi lui Șoltuz, îl rugă emoționat să transmită („totuși!“) salutările sale logodnicului Lenuței, apoi, cu inima îndoită, porni spre sfatul popular, decis să „smulgă colții hidrei cu rădăcini cu tot“...

3

În ușa sfatului, vreo zece oameni, ridicînd vocea pe-ntrecute, vorbeau cu Netea-mustăciosul.

„Ha ! se bucură Chirică, lăsîndu-se o clipă în voia celor mai crude sentimente de care era el capabil. El e!... Sau în orice caz — chibzui neînduplecat — și el!“

Era sigur că țărani ascultaseră anunțul lui, îi descifraseră subtextul cu „motivele tehnice“, și, toți ca unul, năvăliseră la sfat pretinzînd echipei prețul fix întreg, fără tocmești și fără coțcării. Iar Netea... (pe măsură ce se apropia, Chirică își depășea cele din urmă îndoieli : *Netea* îi schimbase anunțul ! Toboșarul fusese doar complăce, sau poate nici atît, —

unealtă oarbă!)... Netea, firește, o ținea pe-a lui mătăduind ca din tocmeală să ciupească niscai diferențe: el singur, sau el cu Dron, sau el cu Turcu și cu Ică Löwe... Chirică îi auzea vocea firnită, îl vedea cum sta marțial, țanțoș, cu palma vîrită napoleonian sub reverul mantalei, dar nu se opri asupra unor astfel de amănunte: în tren aflase că adjunctul „fonfaia și firnița” așa maimuțărind pe-un răposat colonel-veterinar, mare amator de poze litografogenice, maniac al lui „va să zică” și al lui „ca să zică așa”, comandantul lui Netea prin anii '30.

Rar, apăsător, Chirică păși în cîmpul vizual al adjunctului echipei. Dar Netea nu-l luă în seamă. Adresîndu-se cînd unuia, cînd altuia — și stîrnind cu fiecare vorbă duhnet de gaz — continuă să-i dăscălească pe țărani:

— ...statul, bre ăsta, nu cumpără, ca să zică așa, nici cu hurta, nici cu bucata. Tocmeala nu mai merge. Punct! A fost cînd a fost, da'... s-a dus pe apa sîmbetei: acuma, va să zică, preț fix. La kilogram, pe cîntar. Asta, ca să zică așa, sfînt: scurt pe doi! Dacă nu... scîrț! Vindeți cui știți.

Pînă la urmă, Chirică trebui totuși să înțeleagă: țărani cereau tîrg, tocmeală și vînzare la hurtă, iar Netea apăra prețul fix. Nu Netea, prin urmare, schimbaseră anunțul toboșarului. Atunci cine? Dron? Turcu? Ică? Toboșarul însuși? Toți împreună?... Și izbutise *aceia*, sau izbutiseră *aceia*, să-i stîrnească pe țărani împotriva propriilor lor interese? Uite că izbutiseră...

— S-a transmis, tovarășe Netea! L-am transmis chiar eu... Ați auzit? șopti în urechea adjunctului.

Nu-și închipuia că Netea n-ar fi auzit difuzoarele radioficării; se temea însă că nu i-o fi recunoscut vocea; or, era de cea mai mare importanță ca Netea să afle că apărătorii prețului fix se puteau bizui pe dînsul, pe Stan Chirică, pînă la capăt, împotriva oricui și oricît de grea ar fi bătălia... mai ales că în bătălia aceasta el, de unul singur, izbutise să cîștige de pe acum unele poziții la stația de radioficare, la poștă, și chiar, prin intermediul „poștei”, la organizația U.T.M. și, în caz de extremă nevoie, la G.A.S., unde un inginer „cam sucit”, al cărui ajutor Chirică nu dorea de loc să-l ceară, ar fi sărit totuși în sprijinul echipei și al dreptății, dacă, prin Lenuța, i s-ar fi cerut asta.

— Ce s-a... Cooom? Transmis pă naiba! se răsti Netea drept răspuns, descărcîndu-și asupra lui Chirică tot veninul pe care, se vede, nu socotea încă nimerit să și-l descarce asupra țărănilor.

— Anunțul, știți... — bilbîi repede, conspirativ, Chirică. Stația era în pană... am reparat-o și l-am transmis. Urla satul!... Pe celălalt, pe-al toboșarului lor, nu știu cine l-a schimbat, da'... l-am anulat eu, să știți: l-am dezmințit: n-a rămas pe-a lor: am spus de trei ori: preț fix!

Netea nu vru să priceapă nimic. Iși răsfrînsese buza de jos a dispreț și cînd ajunse la capătul răbdărilor izbucni dur:

— Ia vezi-ți dă tine, bă! Te cari de-aci imediat și... La Dron! Punct.

După asta scuipea zgomotos, și, întorcîndu-i lui Chirică spatele, continuă să explice țărănilor ca și cum nu s-ar fi întîmplat nimic:

— D'ajă! Eu, ca să zică așa, sînt om dintr-o bucată. Cum spun, va să zică, așa și este: cînd statul îți dă formulare pentru cumpărat la kilo-

gram, n-ai cum scrie-n ele c-ai luat la hurtă. Punct. Intri, ca să zic așa, la bașcă pă nevinovatele, cu toți găinarii. Va să zică, d-aia. Vindeți cui știți. S-a-nțeles?

Nu, deloc: țărani n-aveau chef de preț fix — și pace bună!

Netea, gîndea Chirică retrăgîndu-se de-andăratelea, era pornit împotriva lui din pricină că îl credea încă vinovat de întîrzierea difuzării anunțului. Sau, poate, așa cum el bănuise o clipă că *Netea* o fi schimbat textul toboșarului, *Netea*, la fel, bănuise că schimbarea o făcuse *el, Chirică...* în calitate de om al lui Dron, te pomenești! Oricum, acolo, de față cu atîta lume, nu era chip să lămurești lucrurile...

Blestemînd nedreptățile cu care-l împovăra atît de darnic soarta, intră furios în curtea sîatului. (O curte îngustă, către șosea, numai cît să încapă fațada clădirii și un drum larg; dar apoi se lărgea brusc, în spatele caselor vecine, cuprinzînd pe puțin un hectar. În fundul acestei curți, — grajdurile comunale).

Dacă Dron ar fi picat cine știe cum atunci în calea lui Chirică, s-ar fi trezit luat de guler și — de la sine înțeles! — ar fi trebuit să spună tot.

Dron însă, apărât mereu de steaua lui norocoasă, nu era nicăieri. În curte erau vreo treizeci-patruzeci de țărani împrăștiți în grupuri mai mari și mai mici... Niște copii păzeau cîteva cîrduri de miei, ferindu-i să nu se amestece... Ică Löwe, ronțaindu-și liniștit țigaretul, apăra și el prețul fix, spunînd unor flăcăi anecdote fără legături tocmai deslușite cu prețul mieilor și cu achizițiile; iar flăcăii se țineau după dînsul ca pui după cloșcă... Și în fundul curții — Turcu: tocmai cîntărise niște miei, dar nu cu gînd să-i cumpere: odată cîntăriți, îi lăsă în seama unor băieți care-i îndemnară cu zarvă mare spre cîrdurile lor.

„De unde-a făcut el rost de balanță?“ se miră Chirică, amintindu-și că dimineată balanța asta părea imposibil de găsit. „Dac-a făcut rost de balanță, inseamnă că nici el nu-i cu...“ — își spuse, bucuros că poate lepăda încă un pietroi de pe inimă; și, din moment ce *Netea*, Ică, Turcu erau în afara oricăror bănuieli, trebui să încheie neapărat: „că nici el nu-i cu *Dron!*“

Totul era limpede ca lumina zilei: Dron!

— S-a transmis... Ați auzit?

Turcu îl privi cu gîndurile într-altă parte, apoi, clătînindu-și binevoitor capul, începu să noteze repede ceva pe coperta interioară a „Poe-mului pedagogic“. Niște cifre — probabil în legătură cu miei abia cîntăriți.

— Anunțul! insistă Chirică, bucuros că Turcu îl primise mai bine decît *Netea*. Pe-al toboșarului l-am anulat. Știe și tovarășul *Netea*; i-am spus...

Cum Turcu, deși scria, părea să-l asculte cu bunăvoință, Chirică îi explică înainte... Dar pînă să rostească el al douzecilea cuvînt, una din ferestrele sfatului trozni, repezită dinăuntru de Dron:

— Nea Turcule! strigă milităros responsabilul. Ia mai lasă-l p-ăla micu' și fă-te-ncoa'!... *Netea!* Ică!... Ședință fulger, fire-ar... — și fereastra se închise troznind a doua oară.

Firește, „ăla micu'“ era Chirică: el trebuia „lăsat“. El, care avea în mîna toate firele matrapazlîcurilor lui Dron! El, care știa acum foarte bine că anunțul toboșarului fusese modificat de Dron!

Turcu plecă îndată : mergea privind-și pe gânduri cifrele lui... De Chirică uitase.

„Eu, atunci, — îl repezi Chirică în gând pe Dron — nu sînt chemat... Buuun! Vai de pielea ta !“

Descheindu-și cu un singur gest războinic toți nasturii scurtei, practicantul Stan Chirică porni hotărît pe urmele lui Turcu... Dar se opri după cîțiva pași, intrigat de zarva care se iscase împrejurul balanței : se înjgheba acolo un mic grup de scandalagii...

În centru, mătăhălosul se cîntărea.

— Huoozi-bă ! Hă-hă-hă ! rîdea. Halal basculă ! Ia mai zi odată... îl îndemna pe cel ce-i potrivise greutatea pe platan.

Lîngă balanță, spînul rîdea subțirel legănîndu-și a aprobare și a resemnare mutra de babă : „Așa-i, așa-i, de bună seamă !...“

Lucrurile se petreceau ca și cum ei, toți cîți erau acolo, probau cîntarul numai de haz, dinainte siguri că echipa achizitorilor avea cîntar măsluit, trucat.

Cînd mătăhălosul coborî de pe cîntar, Chirică se și repezi ; voia, fie ce-o fi, să se convingă : dacă balanța lui Turcu era într-adevăr măsluită, atunci el unul, utemistul Stan Chirică, n-avea a acoperi pe nimeni !

Se repezi... aruncă pe podișca de lemn greutatea pînă făcu zece kilograme... aruncă în platan o piatră de un kilogram... despiedecă — și, crunt, așteptă.

Cîntarul, bruscat astfel, se zbătu de cîteva ori zbirniind din toate pîrghiile, apoi, cinstit, se opri cu cele două ciocuri de alamă față-n față.

— Mare-uăăz' bă !...

— Da' ce cusur are cîntarul ? strigă Chirică, ieșindu-și din bala-male cu totul. Uite, na ! Încearcă-l !... Uitați-vă ! Poftim ! Înceerțați-l cum vreți ! Ce cusur are ?

Luat prin surprîndere, mătăhălosul își încruntă sprîncenele peste ochii tulburi, apoi, întorcîndu-se încet, se depărtă.

— ...scornit... bascula lor. Mari-uăăzi' bă ! îl mai auzi Chirică.

...Iar spînul, călcînd mărunțel pe urmele mătăhălosului, își hlobăna convins capul mic, uitîndu-se cu reproș, peste umăr, la Chirică.

— Cîntaru-i foarte bun ! striga înainte Chirică, nădăjduind să rețină atenția cîtorva țărani care încă nu plecaseră. Încearcă-l și dumneata, — se adresă unuia, la întîmplare. Încearcă-l de față cu toată lumea. Să vedem !

— Ce să-ncerc... — se dădu omul în lături, rîzînd stingherit. E-a sfatului, bascula... O știm noi.

— Dac-o știi, de ce rîzi ? E bună !...

— Păi... bună. Bascula-i bună ea, da'...

— ...da' nu pentru miei ! îi sfîrși fraza, gîfîind, alt glas ; era toboșarul, care, aici, neavînd obligații oficiale, vorbea fără „pentru de“-uri : Bună basculă — repetă — da' nu pentru miei... Ești cu *ăștia* ? ori...

„Ori cu cine dracu ești ?“ îi isprăvi Chirică întrebarea, în gând.

— Venisem la sfat... — căută să ocolească un răspuns direct — și... ca musca-n lapte.

Toboșarul nu-l recunoștea. Atunci, în drum, poate nici nu-l văzuse. Lui Chirică, situația îi convenea de minune : era față-n față cu dușmanul,

sau măcar *complicele* dușmanului, și, prin urmare, trebuia să-l tragă de limbă. Asta trebuia !... Zîmbind prietenos, încropea în gînd planuri amănunțite : întrebări încîlcite, sîcîitoare, în stare să-l învăluie pe bietul toboșar și să-l ducă la mărturisiri complete așa, cu ochii legați. Dar undeva se auzi un strigăt — „Nea Pinteo!“ — și toboșarul porni atît de fără veste într-acolo, încît Chirică, trădîndu-și planurile izbucni :

— Stai !

Pintea stătu, surprins.

— Dumneata ai adus lumea asta aici. Nu ?

— Eu ?!? se miră sincer Pintea.

— Ce, vrei să zici că n-ai umblat dumneata cu toba ? Te-am văzut cu ochii mei !

— Eh ! îșî scutură Pintea umerii sub tîndră. Despre tobă... — vorbea pașnic, gîfîind, și, se vedea bine, nu pusese la inimă tonul acuzator cu care-i vorbise Chirică. Vin ei, ai noștri, și fără tobă : *interesul* poartă fesul... Omu', pentr-un ban, ușor vine... Vezi că m-a chemat careva; mă duc să văd...

— Textul, anunțul... Stai ! Anunțul, tovarășul Dron ți l-a schimbat, nu ? Parc-așa ziceai... — căută Chirică să afle mai repede ; și citind pe chipul toboșarului numai nedumerire, adăugă ceva mai moale : Șeful echipei... responsabilul achizitorilor... Dron, așa-i zice. El, nu ?

— Dron îi zice ?

— El era ?... Unul așa... gros, cam repezit, cu scurtă neagră, cizme...

— Ce-i cu el ?

— El ți l-a schimbat ?

— Ce să-mi schimbe ?

— Textul, anunțul...

— Păi... nici nu l-am văzut. Dacă... — începu să se caute, dedesubtul tîndrei, prin buzunarele pantalonilor, pînă dădu peste anunț : Uite-l ! Cine să-l schimbe ?

— Vorba-i că aici scrie „*vînzările au loc la prețul fixat*“, iar dumneata ai trimis lumea să *vie să se-nțeleagă din preț*. Cine te-a pus să schimbi ?

În tonul lui Chirică răzbătu o minie pe care de astă dată Pintea nu mai avu cum o trece cu vederea. Puse anunțul la loc pufnind, apoi izbucni și el :

— *Eu am schimbat ?* și, burzuluiindu-se din ce în ce : Eu ? Ori voi ?... Ia aminte ce-ți spun, atunci : voi ! Eu am zis pe cum a fost. Și-am zis bine. De schimbat, *voi* ați schimbat-o, echipa, anul ăsta pentru-ntîia oară ! Și n-o fi precum ați schimbat-o voi, că poporul, na : nu vinde la cîntar ! vru să mai spună ceva, dar, stingherit de astma lui, tăcu brusc, făcu numai cu umerii un gest de lehamete și hotărî să răspundă în sfîrșit, ca de pe alt munte, celui ce-l chemase înainte : Aici-s', hă-hău ! Care mă tot strigași pe-acolo ? și plecă bocănind pămîntul cu atîta sfîntă indignare, încît Chirică nu mai îndrăzni să-l oprească.

Îi rămînea o singură cale : să meargă la Dron și să-i strige în plină ședință : „Dumneata ești ! Pintea a mărturisit !“

Porni — dar, încă odată, nu-i fu dat să și ajungă : lângă el, ascultându-l și privind-l de cine știe câtă vreme, stătea Lenuța, fata lui Datcu. Înaltă și mlădie, cu mâinile în buzunarele nădragilor ei de iarnă, îl privea rîzînd fără pic de răutate. „Și-a schimbat hainele ! observă Chirică invidiind-o. Ea a terminat serviciul pe ziua de azi !”

— Tot la ananghie, tovarășe... ți-am uitat numele.

— Și dumneata tot la poștă?... Eu pe-al dumitale nu l-am uitat... — și-i reaminti numele lui.

— Cu tata, ce-ai avut ? mai întrebă ea, arătîndu-i-l pe toboșar.

— Ce... ești fata *lui*, nu „a lui Datcu“ ?

— Fata lui Pinteia Datcu...

Pentru Chirică, surpriza era pur și simplu dureroasă : nu era mare bucurie să ai drept tată un complice al lui Dron ! Fata însă părea atît de mîndră cu tatăl ei toboșarul, încît Chirică, refuzînd să-i mai spună — așa cum avusese de gînd la început — că el de fapt întotdeauna dorise să cunoască o campioană, o sportivă vestită... iar pantalonii... dacă unor fete le stau bine... sau chiar bine de tot... mai ales sportivelor... atunci... Dar în loc de asta, se pomeni explicîndu-i răstit ce rău este cînd o utemistă își pierde „pînă și ultimul strop de vigilență“... și că tatăl ei este complicele lui Dron... și că „în asemenea condiții“ nu-i de mirare că satul n-are habar măcar de-o stîină cooperatistă, dacă nu de-o gospodărie colectivă... și-i explică pe larg cine-i Dron... și cum o să-l pună el cu botul pe labe pe Dron... și pe complicii lui, da !... și pe mătăhălosul acela care mormăia mereu „dracu'știe ce porcării“...

Fata însă, rîzînd, începu să-i explice... El, de la sine înțeleș, nu se lăsă. Dar nici ea. Ba, ea nu se lăsă nici cînd el începu să cam dea înapoi.

Pînă la urmă, după un sfert de ceas de sfadă la cataramă, se despărțiră prieteni, făgăduindu-și să se întîlnească neapărat în București — dacă, bineînțeleș, după ce s-o mărita cu inginerul ei, Lenuța va mai ajunge în finalele campionatului de atletism al „Recoltei“.

Odată stabilite acestea, Lenuța plecă în căutarea lui tată-său. Pentru dînsul venise : îi adusese ceva de mîncare...

Chirică, adînc tulburat dar cu inima ușoară, porni zorit „să prindă măcar coada ședinței“...

— ...că-i fulger ! o anunțase el cu sinceră părere de rău pe fata lui Pinteia Datcu.

4

Ședința se ținea într-o încăpere a cărei ușă era împodobită cu inscripția „Punct sanitar“ însă era folosită drept cameră de oaspeți a sfatului. Erau înăuntru două paturi de fier (pe care noaptea trecută dormiseră de-a curmezișul, doi cîte doi, membrii echipei), o masă rotundă (pe care, firește, dormise strîns colac practicantul) trei scaune și un dulap alb, cu uși de sticlă decorate prin cîte o cruce roșie — relicvă sau anticipare a punctului sanitar.

Chirică intră pașînd pe vîrfurile picioarelor. Știa, în sfîrșit, de la Lenuța, totul : Pinteia Datcu-toboșarul schimbase anunțul din proprie inițiativă, cum îl tăiasese capul, fără a întrea nimic pe nimeni și fără a primi

sfatul ninănu. Dron, Turcu, Löwe și Netea nu erau amestecați! Prin aceste locuri — aflase Chirică — mieii se vindeau, de cînd lumea și de cînd mieii, numai „după ochi“, fără cîntar. Pîntea Datcu schimbase textul anunțului, da, însă îl schimbase cu gînduri cît se poate de bune:

Întîi, — era convins că astfel îndrepta o greșeală.

Al doilea, — dacă el, localnic, ar fi vorbit de „preț fix la kilogram“, s-ar fi făcut de rîs înaintea consătenilor.

Al treilea, — Datcu însuși avea de vînzare patru miei și deci, ca toți ceilalți gospodari, ținea să-și vîndă marfa pe baza tradițiilor micului negoț local — tradiții păstrate din moși-strămoși și prin urmare, pentru dînsul, fără taine. Noul mod de vînzare îi părea pînă una-alta suspect, măcar și numai pentru că era nou.

Dar de altfel chiar dacă toboșarul n-ar fi schimbat nimic, țărani, în cap cu președintele sfatului popular și cu întreaga organizație de partid (minus secretarul, Șoltuz, care nu ținea oi) tot vînzare fără cîntar ar fi cerut!

Chirică intră pășind pe virful picioarelor, și, modest, își căută loc în colțul cel mai întunecat al camerei, lîngă sobița de tuci. Îi venea peste măsură de greu să se uite în ochii oamenilor acelora cărunți, după ce-și împovărase conștiința bănuindu-i cu atîta ușurătate.

Îi venea greu și totuși *trebuia* s-o facă! Trebuia, deoarece era singurul în stare să limpezească *totul*. Fraza întîia o avea gata pregătită: „După părerea mea, tovarăși, greșeala noastră principală este că n-avem o orientare clară în problema psihologiei clientului“. (Jumătatea hotărîtoare a acestei fraze — „o orientare clară în problema psihologiei clientului“ — figura ca titlu al unei memorabile conferințe ținută cîndva de-un C. N. Stăncuță, candidat în științe economice. La acea conferință, elevii școlii medii comerciale, anunțați în ultimul moment, fuseseră duși cu frontul — fără a ști că prezența lor acolo se datora numai plusului de entuziasm al directorului lor și minusurilor de entuziasm dovedite de niște organizatori care, pregătind conferința, uitaseră s-o anunțe și se treziseră în ceasul al unsprezecelea cu sala goală).

Dron, în picioare lîngă masă, cu pălăria pe ceafă, cu scurta descheiată și dedesubt vestonul asijderea descheiat, iar cămașa, sub veston, descheiată și ea pînă la al patrulea nasture, își mîngîia nervos pieptul alb, gras, și înjura cu vioiciune „comcarul“, cooperația, miliția, sfatul și, în general, pe rînd, prin reprezentanții lor autorizați, toate instituțiile care i-ar fi putut pregăti *lui* terenul dar nu i-l pregătiseră.

Din ceea ce spunea, reieșea că voise să încheie pe loc un proces-verbal, semnat de toată echipa și de președintele sfatului popular local — proces-verbal în care să se arate că echipa lor nu a putut cumpăra miei deoarece „mieii disponibili“ fuseseră cumpărați cîteva zile mai înainte de o echipă a cooperației. Turcu însă fusese împotriva unui asemenea proces-verbal mincinos. Ică Löwe la fel, Netea se luase după dînsii...

La fereastră, Netea se uita posomorît în curte, și, din cînd în cînd filozofa acru:

— Noi, va să zică, ținem ședință aici, iar ăștia, cu mieii lor, țin, ca să zic așa, ședință-n curte. Achiziționăm ședință?!... Eu unul, monument nu pretind. Numai... cît ești șef și conduci, îmi scot pălăria; da' dacă ești șef și nu conduci, atunci ești găinar! Punct. Eu...

Netea propusese altă „variantă“ : propusese ca echipa să cumpere mieii fără cântar, dar „printr-un interpus“ — printr-un anume „tovarăș Carcalețeanu d-aci din sat“. (La auzul acestui nume, Chirică a tresărit șocat : îi era evident că numai lipsa de orientare a adjunctului în problemele psihologiei clientului îl aruncase în ghiarele celui Carcalețeanu, despre care el, Chirică, știind de la Lenuța Datcu *total*, era în stare să dea oricând referințe complete). Deci, Netea voise ca „interpusul“ Carcalețeanu să cumpere mieii fără cântar, pe banii lui, pe credit sau chiar pe banii echipei, iar apoi echipa să-i cumpere la cântar de la acel Carcalețeanu, care nu era altcineva decât „mătăhălosul“ lui Chirică. El, Netea, garantase că „interpusul“ va lua mieii la un preț destul de scăzut — ceea ce ar fi asigurat pe urmă, cu prilejul recumpărării, o „ca să zic așa, diferență“. Turcu nu fusese de acord nici cu propunerea lui Netea. Ică Löwe, din nou, ținuse izonul lui Turcu. Dron la fel, dar, probabil, motivându-și poziția cu ajutorul unor expresii atât de jignitoare la adresa lui Netea și a „interpușilor“ cu care acesta „se înhătase“, încît Netea, apărîndu-și punctul de vedere cu expresii și mai jignitoare la adresa lui Dron, restrînsese în practică discuțiile pe marginea propunerii sale la o dispută în doi pe tema — aproximativ formulată — „Cine-i mai găinar? eu, care am propus pe față tot ce-am avut a propune, sau tu, care te-ai băgat cu procesul-verbal ca să lași mieii pe loc, pentru cumătră-tu, măcelarul? Ca să-i scazi lui prețul! Că ai capital în parte cu el, știu, și... punct!“ Disputa Dron-Netea continua, deși cu fiecă replică părea gata să se stingă.

Ică Löwe nu făcuse încă nici o propunere. Ședea pe-un scaun, și, cu o pană de bibilică, își curăța meticolos țigaretul.

— Eh, inventatorii ! filozofa el. Dracu' știe pe ce iau ăștia parale... Roți care se-nvîrtesc singure au făcut... mașini care socotesc singure au făcut... da' unui miel, că-i gata făcut de cînd lumea, nu-i trîntesc o invenție să se achiziționeze singur ! și lui Turcu : N-ai terminat, bre ?! apoi, constatînd că Turcu n-a terminat, se adresa iarăși celorlalți, glumind tihnit, ca omul care știe bine *ce și de ce* așteaptă.

Turcu tăcea. Ședea pe-un colț de scaun și mîzgălea pe coperta interioară a „Poemului pedagogic“ niște hieroglife care, după cît izbutea Chirică să vadă de departe, puteau fi tot atît de bine cifre, litere, furnici stilizate sau note muzicale fără portativ.

Chirică auzea tot ce se vorbea, dar înțelegea numai în parte. Sufletul îi era încă plin de bucuria de a-și ști echipa neamestecată în schimbarea anunțului... plin de căință pentru bănuielele lui nedrepte... plin de bucuria fierbinte a descoperirilor sale cu privire la „psihologia clientului“... Într-un cuvînt, plin de atîtea, încît pentru altceva nu mai avea loc.

— Tovarăși, eu... — începu ; dar văzu cum Dron, Löwe, se întorc mirati spre dînsul și se zăpăci : Eu, tovarăși... n-ar trebui poate... și dacă, fără a...

— Ce vrei ? Ți-am spus să nu te bagi ? Nu te băga ! îl opri Dron. Se bilbîie... — și cu asta, uitîndu-l brusc, începu să se învîrtă-n semicer în spatele lui Turcu privindu-i peste umăr.

Chirică simți cum dușumeaua i se legăna sub picioare, subliniindu-i umilînța, și asta îl scoase din sărite.

— Tovarăși — reîncepu cu hotărîrea disperării — eu, sigur, nu am dreptul, ca practicant. Dar dacă am datoria, ca utemist, atunci...

Tăcu brusc. Nu-și dădea seamă dacă era ascultat ori nu. Turcu scria, Dron se plimba pe semicercul lui, Netea bătea darabana cu degetele pe fereastră, Ică își curăța înainte țigaretul... Dar nu din pricina neatentei ascultătorilor tăcuse, ci pentru că vorbind, intrase fără a ști cum în atmosfera acelei ședințe. Simțise dintr-odată că tot ce se vorbea atunci acolo, inclusiv ceea ce spunea el, nu avea de fapt nici o importanță. Important fusese ce s-a vorbit *înainte*. Înaintea venirii lui, cînd oamenii aceia au fost poate la un pas de încăierare. Acum, pentru fiecare, important era numai ce va spune și va face Turcu.

Iar Turcu, surd, mut, continua să acopere scoarța „Poemului pedagogic“ cu semnele lui ciudate.

Surd? Mut? Nu... Așa-i păruse lui Chirică la început. Acum își dădea seama foarte bine: Turcu știa și că-i urmărit de toți... și *cum* e urmărit de fiecare în parte... și asculta fiecare cuvînt, și cîntărea tot ce spuneau ei, da, cu toate că nu-și ridica privirile de pe însemnările lui. De pe însemnările lui care *acum* atrăgeau cu asemenea forță atenția lui Chirică, încît îl făceau să-și uite fraza începută.

Turcu, în sffrșit, sublinie gros ultimele trei hieroglife, închise cartea, vîrî creionul în buzunar și se ridică.

— Ce-ai vrut să spui? Zi și tu...

„Și tu“... Prin urmare, într-adevăr, ceilalți *spuseseră*.

Dron și Netea se uitară unul la altul intrigați, apoi îl pironiră pe Chirică, uimiți de parcă atunci aflau că el începuse a spune ceva.

— Am vrut să spun... în legătură și cu greșelile mele de astăzi... și în general cu toate greutățile noastre... că noi n-avem o orientare clară în problema psihologiei clientului: țaranii nu vor cîntar, nu-s deprinși și...

— ...și scîrț! izbucni Netea, venind de la fereastră c-o falcă-n cer și una-n pămînt. Am zis: interpus! Punct.

Turcu nu-l luă în seamă:

— N-avem orientare clară în problema... — un timp păru să și repete vorbele lui Chirică, rumegîndu-le în gînd. Și cu mieii, — întrebă după aceea — cum zici să facem?

La asta, la soluția practică, imediată, Chirică nu se gîndise: chib-zuielile lui se poticniseră în bucuria de a fi găsit înaintea tuturor explicația, cauza.

— Nu vor cîntar, — repetă. Aici nu-i obiceiul și... am vorbit cu o tovarășă... ea mi-a spus... și despre acela, Carcalețeanu, tot ea... și... — vorbi din ce în ce mai rar și mai încîlcit pînă tăcu de-a binelea; vorbind, simțise că Turcu știa dinainte tot ce voise el să spună; iar Dron, Lőwe, Netea, știau și ei.

Turcu îl privi o clipă dezamăgit, apoi, fără a-i spori supărarea prin vreun cuvînt greu, dar și fără a încerca să i-o ușureze barem printr-un semn de înțelegere, îi întoarse spatele și vorbi pentru ceilalți:

— Mieii... îi cumpărăm fără cîntar. Noi! Nici un interpus, nici un proces-verbal cu minciuni și... și fără diferențe!

Dron și Netea, se vedea ușor, așteptau din partea lui Turcu orice, dar o asemenea propunere — nu. Se uitau amîndoi în pămînt, parcă bucuroși, parcă speriați și bănuitori, nevenindu-le să-și creadă urechilor.

neîndrăznind încă să-l privească pe Turcu, temîndu-se să se privească și ei între dînșii... Ică Löwe sîșia tihnit, cu aerul că auzise exact ce se aștepta să audă. Turcu își explica hotărîrea în fraze care sunau a proverbe:

— O dispoziție neîndeplinită — spunea — e o dispoziție călcată. O dispoziție călcată pentru a fi îndeplinită, rămîne o dispoziție îndeplinită, nu călcată! călcarea e de formă, dacă se face în vederea unei îndepliniri *de fapt*.

Urmărind cu degetele, pe coperta „Poemului pedagogic“, cele trei hieroglife subliniate, Turcu le spuse cît ar trebui să dea ei, după socotelile lui, pe un miel mare, cît pe unul mijlociu, cît pe unul mic, dacă voiau să ajungă cît mai aproape de prețul la kilogram...

— Și diferența... dacă dăm prea mult... — murmură Netea, cu privirile mereu în pămînt.

— N-o să fie diferență! îl asigură Turcu.

— Și dacă dăm prea puțin... — murmură Netea din nou, ridicînd o jumătate de pleoapă.

— N-o să dăm prea puțin! îl asigură Turcu și de astădată. Bun?

— Altceva nu-i ce face! își dădu consimțămîntul Ică Löwe, uitîndu-se, i se păru lui Chirică, batjocoritor, ba la Dron, ba la Netea.

— Bun? repetă Turcu; și, luînd tăcerea celor doi drept aprobare, porni spre ușă: Hai, atunci!

Urmat de Ică Löwe, Turcu trecu pragul.

— Pe răspunderea ta! îi strigă din urmă Dron, atît de tare încît fața i se înroși dintr-odată. Ai spus că-i hotărîre de partid? Te privește! Răspunde! și cum Turcu nu dădu semn că l-ar fi auzit, Dron tăbări asupra lui Netea, care, și el, părea să nu fi așteptat decît plecarea lui Turcu pentru a tăbări pe Dron.

Iși vorbeau repede, ochi în ochi, cu ură, mai mult șoptind, acuzîndu-se reciproc.

Chirică pornise și el după Turcu. Zăpăcit încă, nu pricepea nici ce se întîmplă cu dînsul, nici ce se întîmplă cu echipa. Pe prag se oprise, uitîndu-se aiurit la cei doi pentru că, știa bine, Turcu nu spusese nimic despre vreo hotărîre de partid. Apoi rămase locului, ascultînd înghețat, prostît.

Netea îi reproșa lui Dron că-l lăsa pe Turcu „să-și treacă diferența pe numele lui“... Dron îi reproșa lui Netea „interpusul“... Netea lui Dron cumnatul măcelar... și Chirică, ascultîndu-i numai cîteva secunde, pricepu în sfîrșit, iarăși, *totul*: echipa lui era alcătuită din patru „piraiți patentati“!

Patru „piraiți“ cărora țaranii, de frică să nu fie înșelați și crezînd c-o fac pe șireții, li se predau cu mîinile legate! Patru „piraiți“ gata să jefuiască fiecare după metoda lui: Dron cu ajutorul lui cumnatu-său, Netea cu ajutorul „interpusului“, iar Turcu și Löwe, împreună, operînd de-a dreptul, ca-n codru, în calitate de proprii lor interpuși!

Punînd capul în piept, Chirică porni totuși, hotărît, după Turcu: „V-arăt eu vouă și singur!“.

Dar pînă să ajungă el la ușa spre curte, îl ajunseră din urmă și cei doi. Între timp căzuseră, de bine de rău, la înțelegere:

— Tu... ochii în patru la el! îl mai dăscălea Netea pe Dron, probabil în legătură cu Turcu.

— Vezi tu de Ică! îl repezi Dron; și ajungînd la ușă odată cu Chirică, ieșiră tus-trei, grămadă.

Turcu și Löwe erau la câțiva pași în fața ușii. Așteptau să treacă spre poartă niște miei sperioși, opt sau zece, mînați din urmă de Carcalețeanu, mătăhălosul lui Chirică.

— Brr...! făcea gros Carcalețeanu.

— Br-br-br-brrr! îl ajuta cu voce subțirică prietenul său, spînul; iar mieii, năuciți de behăitul din curte, o luau razna cînd într-o parte, cînd într-alta, mai mult zbătîndu-se pe loc decît înaintînd.

În mijlocul curții, țărani stăteau grămadă, și, din felul cum stăteau, cum priveau echipa ivită în ușă, Chirică își dădu seama că între timp luaseră și ei anumite hotărîri. Aveau și conducător: un țaran înalt, roșu, invalid de-un picior, căruia îi făcură loc mai în față. Invalidul pornise chiar, șontic-șontic, în întîmpinarea echipei; dar se oprise la câțiva metri, nevrînd să sperie mieii lui Carcalețeanu. Țărani îl ajungeau din urmă.

— Brrrr — își îndemna Carcalețeanu mica turmă pe coridorul măr-ginit către curte, ca de-un zid, de țărani, și către clădirea sfatului de cei cinci achizitori.

— Br-br-br-brrrr! ajuta inimos spînul.

În dreptul echipei (în dreptul lui Netea! sezisă Chirică) mătăhălosul, Carcalețeanu, vru parcă să se oprească; dar apoi, răs-gîndindu-se, își răsfrînse buza de jos a lehamite, și, chemînd printr-un gest mărturia invalidului, mormăi în legătură cu echipa (și mai ales cu Netea! sezisă Chirică):

— Mari-uăăăăzi'bă!...

— Încotro? întrebă Turcu, neluîndu-i în seamă mormăitul.

— Acas'... — aruncă mătăhălosul o lămurire; apoi, în continuare, mieilor, de parcă tot lor li-l adresase și pe acel „acas'": Brrr!... Cehuoooozi'bă!

— Br-br-br-brr! îl sprijini spînul, clătîndu-și cu neclintită convingere nutra de babă.

— Nu-i vinzi? insistă Turcu.

Carcalețeanu făcu semn spînului să mîie mieii înainte de unul singur iar el se opri — se proțăpi! — înaintea lui Turcu; dar răspunsul și-l îndreptă către Netea:

— Făcuși semn că nu se face... — și arată fereastra de unde Netea „îi făcuse semn că nu se face“. Acuși o-ntoarceți?... Mari-uăăăăzi'bă!

— Interpusul tău! ghici Turcu în gura mare, fără să se uite la Netea.

— Pe datorie-i cumpărai... — adăugă Carcalețeanu, cu reproș, tot pentru Netea. Mă băgași la apă...

Chirică se uita cînd la unul, cînd la altul — îi pîndea, mai bine zis, cînd pe unul, cînd pe altul — și aștepta să-i vină ceasul...

5

Despre „interpusul“ lui Netea, Lenuța știa *totul*. Deci știa cite ceva și Chirică.

Îl chema Dragomir Carcalețeanu și era socotit numai pe jumătate localnic: se născuse acolo, copilărise acolo, dar pe la zece ani îl luaseră niște neamuri din București — și luat a rămas. Asta s-a întîmplat curînd după răscoalele din 1907.

Tată-său fusese vechil la un oarecare Garabetian, proprietar a „opt dealuri“ — pădure, livezi, fînețe, vie, carieră de piatră și crescătorie de vite.

Carcalețeanu-vechilul, mort din prea multă băutură la cîteva luni după ce și-a dat feciorul de suflet, a lăsat nevستی-sa o casă ca vai de lume (două încăperi) și o livadă (cinci pogoane, numai pruni bătrîni, scorbu-roși, rari, cu ceva fîneță printre dînșii). În această gospodărie, Carcalețeanu-văduva a mai trăit aproape patruzeci de ani, îngropînd încă doi bărbați, nelegitimi amîndoi, străini de sat amîndoi, vechili pe rînd la același Garabetian, și, de asemeni amîndoi, bețivi fără nădejde.

În miezul verii 1949, Carcalețeanca muri de bătrînețe.

Cîteva luni după moartea stăpînei, casa a rămas de izbeliște, cu cheia la sfatul popular, cu livada în prada copiilor și iarba în prada vitelor fără căpătii.

Pe urmă, în același an, către sfîrșitul toamnei, vecinii au băgat de seamă într-o dimineață că prin patele acoperișului acelei case părăsitate încep a se strecura trîmbe de fum greu, aburit, de vreascuri umede.

În curte, — un căruț peste măsură de ciudat, alcătuit din cinci piese : două roți de motocicletă îmbrăcate-n odgoane de cînepă drept cauciucuri, între cele două roți o rangă de fier drept osie, pe rangă o mică platformă (cîteva leațuri îmbinate parcă-n batjocură cu sîrmă de sonerie și cu balot folosit îndeobște pentru cercuri la butoaie) apoi, în sfîrșit, legat zdravăn de marginea platformei, un soi de ham pentru omul pus să tragă ori să împingă căruțul — ham făcut dintr-un șal de mătase răsucit. Pe platforma aceasta înțepenită locului cu două proptele, zăceau claie peste grămadă felurite hodrobeie bune pe semne în gospodăria unui văduvoi țaran înnădit la tabieturi orășenești : din cerga de învelit își isca botișorul lucios un ibric nichelat pentru cafea ; printre pirostriile ceaunului se bălăbănea limba unei pendule, dar pendula însăși nu se vedea — era într-un sac ; legate de capetele sforii care închidea gura altui sac, cu mălai, atîrnau ca niște ciucuri roz, abia deosebindu-se dintr-o cunună de ceapă, două scoici uriașe de Adriatică, montate pe-o aceeași elegantă ancoră de tinichea... Și așa mai departe — boccele, saci și lădițe, demonstrînd în ciuda evidenței că platforma, așa șubredă cum părea, ducea la greutate cît ditamai carul. Numai să fie om în stare s-o urnească ! Iar deasupra aceluia calabalic pestriț, dominîndu-l, ocrotîndu-l și dîndu-i un aer aproape amenințător, trona o bobină nou-nouță de sîrmă ghimpată, grea de pe puțin treizeci-patruzeci de kilograme.

Cînd împrejurul neobișnuitului vehicul începură a se aduna ciopor curioși de toate vîrstele, ușa casei se trase scîrțîind înăuntru și în prag apără, abia-abia încapînd, un om gros cît butea, aproape bătrîn, îmbrăcat în haine tot atît de împetrițate ca bagajul lui, nici de țîrgoveț, nici de țaran. Gîfîind, clipind mereu din ochii înroșiți de nesomn, de oboseală, de fum și de hipertensiune, îi cuprinse pe toți cîți erau acolo într-o privire șireată, rece, și-și mormăi în barbă cel dintîi al său „Mari-uăăăzi'bă“ — căruia unii localnici, în necunoștință de cauză pe atunci, îi răspunseră fără a-l descifra, ca unor cinstite binețe.

Cînd namila își mută căruțul mai aproape de casă și începu a-l descărca în tindă, careva, dînd glas nedumeririi tuturor, încercă să-l ia la descusut :

— Dumneata... te muți aici ?

— Ahm ! îl asigură namila, văzîndu-și de treabă. Mare-uooooz'bă ! și de astă dată vorba-i semăna a sudalmă.

— O fi vorbit, dînsul, la primărie... — vru să-l tragă de limbă, indirect altul. Casă părăsită ! Decît să se năruie...

— Am fi cunoscut și noi, dacă se hotăra la comitetul provizor...

— Și pămîntul ? La livadă nu te gîndești ?

— Dă-i boalelor, dulăii : 'geaba-i îndopi ! Intră-n sat care cum vrea, sparge ușile... da' lătrat, neam ! N-a sărit, azi-noapte, nici un cîine. Cum s-o fi strecurat el pîn' aici, cu daradaica asta după dînsul, dracu' știe !

Namila se mișca tihnit, sigur de sine, iar oamenii, văzînd că nu-s luați în seamă chiar deloc, spuneau tot ce le trecea prin minte, doar-doar l-or stîrni la vorbă.

Aș ! Alceva decît „Uăăăzi'bă !” și „Mari-uăăăazi'bă !” nu auziră.

După ce căruțul fu descărcat, namila îl desfăcu în părțile-i componente, îl vîrî în tindă și ieși afară cu o lădiță de scule. Repară închizătorul ușii (stricat de dînsul noaptea, cînd venise) mai bătu, drept belciuge, două mîner zmulse de la ferestrele vreunui vagon, își zvîrli lădița în tindă, încuie ușa, puse și lacată, apoi stătu o clipă locului să-și privească vecinii. Iși freca palmele de șolduri și se uita șiret în ochii oamenilor, cu aerul că acum, odată munca isprăvită cu bine, era gata să răspundă la întrebări. Întrebările nu lipsiră. Răspunsul — unul singur pentru toate :

— Ce stați la pragul omului ? Pomană, ha ?... N-aveți casă ?

După acest mic discurs își răsfrînse buza de jos a dispreț, pufni și se adresă unui copil :

— Tu știi unde-i miliția ?

— Știu...

— Huooooz'bă, de mic ! Acolo să mă duci !... P-ormă la Comitetul provizor ! și înhățînd mîna copilului, porni legănîndu-se nepăsător.

După ce nou-venitul trecu pe la miliție și pe la comitetul provizoriu, satul își mai astîmpără curiozitatea.

N-aveau aface cu un străin, ci cu moștenitorul de drept al casei : Dragomir Carcalețeanu, băiatul plecat la neamuri cu patruzeci de ani înainte. Pe-atunci purta porecla Pîlu, ca și tată-său : nu prescurtare de la „Copilu” ci localizare a aceluși „Pîl !” cu care Garabetian, moșierul, își asmuțea la vînătoare cîinii, și, poate, nu la vînătoare, vechilul.

Pînă-ntr-o lună, cu ajutorul secretarului de atunci al comitetului provizoriu, deveni Dragomir D. Carcalețeanu zis Pîlu, țaran mijlocăș, om al satului, ca atîția alții. Cu ciudățeniile lui, poate mai multe decît ale altora, cu tainele lui, poate mai multe și ele, însă, oricum, om cu drepturi și îndatoriri ca fiecare.

Și nu se poate spune că Pîlu n-a știut să-și folosească drepturile. Și-a curățat livada... din ramurile tăiate a făcut pari și și-a înconjurat proprietățile cu două rînduri de sîrmă ghimpată... pe urmă s-a mistuit două-trei zile prin satele învecinate și s-a întors cu o vacă... Avea, pricepură vecinii, bani de-o parte. Dar vaca n-a ținut-o la el acasă : a dat-o în îngrijirea unui anume Vasilică Gheb, un uncheș spîn, scofilcît, cam șui, care trăia retras de sat, numai el și baba, într-o bujdă ridicată pe lanțul lor de pămînt. De atunci, Vasilică Gheb-Spînu se lipi de Pîlu ca o umbră : îi aducea în fiecare zi o oală de lapte gata fiert, îl urma peste tot, îi aproba

cugetările convins de parc-ar fi recunoscut în Pilu profetul menit să-i deslușească prin două cuvinte („Huoozi'bă!“) rosturile cele mai adânci ale rînduielilor lumești... și, mai ales, îi servea drept ambasador în relațiile cu un număr tot mai mare de consăteni.

Anume, prin acest Vasilică Gheb-Spînul, Pilu Carcalețeanu afla după ce-i crapă buza fiecăruia: unul n-avea motorină, altuia îi trebuia o roată dințată la vînturător, altora le trebuia țiglă, beton, cîțiva cubi de scîndură, ciment, saci, rafie, praf de „Nitroxan”, piatră vînată, ba chiar pui importați din Olanda de gospodăriile de stat... și multe altele — lucruri greu de obținut pe-atunci, mărfuri după care trebuia să bați drumurile pînă la cine știe ce depărtate depozite ale statului, înarmat cu fel de fel de aprobări și repartizări, greu de obținut și ele.

Tot prin Vasilică Gheb-Spînul, Pilu Carcalețeanu își făcea și oferta.

— Are Pilu scînduri?! se mirau la început oamenii (sau ciment? sau rafie? sau piatră-vînată?)

— Bani de-ar fi! ofta Spînul.

— Mi-a zis ăsta, Spînul — încerca omul să vorbească de-a dreptul cu Pilu — că ai pe undeva niște scînduri... niște blăni...

— Mare-uăăăz'bă! Poa' să și am...

Din cînd în cînd, casa lui Pilu stătea iarăși pustie, sub lacăt. Pe urmă, într-o bună dimineață, fără ca dulăii să fi prins de veste cînd și cum, în bătătură se ivea vechea platformă, încărcată — și cite odată legată în spatele unei căruțe de asemeni încărcată: scînduri, țiglă, beton, motorină...

Secretul aprovizionărilor lui fu lesne dibuit. Se ducea de-a dreptul unde-i era marfa. Materiale de construcție? Atunci pe-un șantier, ori al cui ar fi fost și ori ce s-ar fi construit acolo. Pui olandezi? Nitroxan? Atunci la o gospodărie de stat. Intra oriunde ca la el acasă, și, pe tonul cel mai firesc din lume, spunea ce-i trebuie și cît ar da. O spunea fără a se ascunde, ca și cum atît lui cît și celui care-l asculta le era de multă vreme limpede că șantierele, depozitele și gospodăriile statului există numai pentru ca ei doi să poată face negoț cu ce nu era al lor. Dacă-și găsea omul, cumpăra. Dacă nu-l găsea pe-un șantier, îl căuta pe altul. Dacă nu-l găsea într-o gospodărie de stat, îl căuta într-alta. Cumpăra, și... „Uăăăzi'bă!“ Nu-și găsea omul? Atunci o făcea pe prostul, spăla putina pînă nu se isca vreun scandal, și... „Mari-uăăăzi'bă, ăștia!“

Cu timpul își formă o rețea stabilă de clienți, o rețea și mai stabilă de furnizori... Fostul primar îi era îndatorat, fostul președinte al comitetului provizoriu îi era și el îndatorat, actualul președinte al ștatului popular așisderea, iar Șoltuz, secretarul organizației de partid, habar n-avea de nimic. Pilu trăia tihnit și, în sat, era socotit drept un om folositor.

Mai tîrziu, cînd magazinele din raion și comerțul de întîmpinare începură să aducă „la liber“ mărfurile pe care el le vindea „la negru“, Pilu nu-și schimbă ocupațiile: scăzu așa fel, furnizorilor săi de mărfuri furate, prețul, încît, păstrîndu-și comisionul întreg, el putea vinde orice la concurență cu statul, mai ieftin decît statul.

Utemiștii, în cap cu Lenuța Datcu, au vrut mereu „să ridice problema cu Pilu“ dar „n-au prea avut înaintea cui o ridica“.

Un milițian, convins de Lenuța, încercase să ațină cărările lui Pilu. Pilu însă l-a simțit, și, un timp, nu s-a mișcat din curte. S-au mișcat în

schimb mușterii lui mai de vază, în cap cu președintele de atunci al sfa-
tului : milițianul utemiștilor a fost avansat peste noapte și mutat la Baia-
Mare...

6

Chirică se uita ba la Turcu, ba la Pilu, ba la Netea, și aștepta să-i
vină ceasul.

„Să-i vină ceasul“, adică să vină în sfârșit momentul când, odată do-
vezile adunate, va striga : „Stop ! Ajunge !... Cineva să cheme imediat
miliția !“

Dovezile, într-adevăr, se adunau.

Îndată ce mieii lui Pilu trecură, invalidul se apropie și el, urmat de
toți țărani.

— Cu cât i-a cumpărat ? îl întrebă Turcu, arătându-i mieii.

— Mari... ! gemu Pilu, neplăcut surprins de faptul că Turcu vorbește
despre mieii lui cu invalidul, nu cu el.

Vasilică Gheb-Spînul, auzind întrebarea, lăsă mieii în mijlocul dru-
mului și veni să-și manifeste convins, prin obișnuitele-i gemete și clătinări
ale capului, totala aprobare.

Invalidul spuse nepăsător prețul făgăduit spînului de Pilu.

— Noi dăm ceva mai mult...

— La kilogram noi n-avem obicei să vindem, — declară uscat inva-
lidul.

— Mari... ! veni și Pilu în sprijinul invalidului, invitându-i pe țărani,
printr-o elocventă încrețire a nasului, să se uite la echipa achizitorilor și
să vadă astfel cu ochii lor că într-adevăr aveau aface cu niște „mari-uăăăzi“.

— Ahă-hă ! icni și Spînul, clătinându-și capul mai tare ca de obicei.

— N-am zis la kilogram — spuse Turcu, fără a ridica vocea nici de
astă dată. La kilogram ați ieși cel mai bine... ne-ar fi și nouă mai ușor...
da' dacă nu se poate, plătim la bucată... Bun ?

—

— Prețul... — urmă Turcu — am socotit să fie cât mai aproape de
prețul statului. Așa că... om fi noi „hoți“, oi fi „hoț“ și eu, da' de plătit plă-
tim mai bine decât el... —și-l arătă, zvicnind ușor cu cotul, pe Pilu —
...care se vede că-i cinstitul cinstiților de-i vindeți mieii în pierdere și vi-
ia-n cîștig pe jupuitelea. Nu ?

— Mare-ooooz'bă ! Zi cât dați, nu...

Turcu se gîndi un moment, uitîndu-se îngîndurat la țărani care-i
așteptau cu interes neascuns cuvîntul.

Simțind că „ceasul lui“ se apropia, Chirică își încheie repede scurta,
înciudat că nu-și putea stăpîni tremurul degetelor. N-avea nici o îndoială :
prețul făgăduit de Pilu era jaf curat, așa că Turcu, noul „interpus“, găsea
căi gata netezite : îi va momi pe țărani cu zece-douăzeci de bani mai mult
la bucată.

Cînd însă Turcu își spuse prețul (aproape de două ori mai mult decât
dăduse Pilu) Chirică înghiți în sec, și, încă mai grăbit decât înainte, cu
degete încă mai tremurătoare, zmuci marginea scurtei descheind-o
dintr-o dată.

În spatele lui Turcu, Dron și Netea, parcă opăriți, se acuzau reciproc
prin semne : „Poftim, vezi-ți-l : omul tău !“ îi reproșa Netea lui Dron. „Ba
al tău, ba al tău !“ îl repezea Dron.

Invalidul, care după ce asistase la târgul dintre Pilu și Vasilică Ghebu-și închipuise că tratativele lui cu echipa vor fi atât de ușor încununate cu o asemenea victorie, se întoarse către consătenii lui și rămase ochi în ochi cu Pinteza Datcu, într-o mută consultare reciprocă.

— Odat'uooozi'bă! gemu Pilu.

— Ahă! făcu și Spinul, din obișnuință; dar apoi, în loc să înceapă a-și legăna capul, prinse timid, cu două degete, mîneca lui Pilu și scînci: Dau bine, bre, ei... Ha?

— Huoooz'bă, și tu! îi potoli Pilu nevoia de comentarii, cu o furie care-l făcu pe Ică Löwe să puñnească-n rîs.

Chirică nu mai pricepea absolut nimic! Văzu cum Turcu cel pînă atunci tăcut ca o buturugă începu a vorbi cu cîte trei țărani de-odată... îl văzu cum găsește timp să-l pună la treabă și pe Netea... pe urmă și pe Dron... îl văzu înțelegîndu-se și cu Ică Löwe, care tocmai se apucase să bată palma cu invalidul... pe urmă se pomeni el însuși luat la zor:

— Ai un carnet, da? Eu îți dictez, tu scrii. Pe cinci coloane, cinci rubrici: numele omului, cîți miei mari și cîți lei, cîți mijlocii și cîți lei, cîți mici și cîți lei, total bucăți, total lei...

— ...miei și lei, miei și lei! îi glumi în ureche, vesel și binevoitor. Pinteza Datcu-toboșarul. Ca la panoramă...

— Cînd scrii ceva, spui cu voce tare ce-ai scris — își continuă Turcu instrucțiunile, vesel și el. Ca să nu între greșeli. Bun?

Bun?! Dar ce mai era *bun* pe lumea asta și ce era *rău* pentru Chirică?! Turcu, într-adevăr, sărise peste toți cail. Dar nu în sensul în care se aștepta Chirică să sară, ci invers, ridicînd prețul și peste așteptările lui și peste ale țărănilor. Cînd Turcu spusese acest preț înăuntru, la „Punctul sanitar“, Chirică nu-i dăduse atenție. Acum însă, rostit aici, de față cu atîția oameni, îndată după ce s-a rostit prețul oferit de Pilu, acum prețul acesta al lui Turcu îi părea exagerat peste ori ce măsură. Și citea confirmarea bănuielilor sale pe chipul oricărui dintre țărani: erau toți cît se poate de mulțumiți! Dar prețul lui Turcu, bănuia Chirică, depășea cine știe cît prețul statului. De ce asta?! Turcu, pesemne, simțise că el, Chirică, îl pîndea, și atunci, *de frică*, sărise peste cal. Sau, poate... ba nu *poate* ci mai *mult ca sigur*, era vorba de cine știe ce altă metodă banditească, și mai afurisită decît metoda cu „interpusul“!

Împărțindu-și caietul pe rubrici, Chirică își strîngea zdravăn fălcile. Era, firește, hotărît: „V-arăt eu vouă, dacă-i pe-așa, cu toată metoda voastră!“

Ică Löwe stabilea mărimea mieilor: cîți mari, cîți mici și cîți mijlocii. Turcu definitivă târgul și plătea, Chirică ținea contabilitatea, iar Netea și Dron, înconjurați de cîțiva copii care făceau toată munca în locul lor, luau în primire mieii cumpărați și îi închideau, pe categorii, în trei boxe separate ale grajdului comunal.

— Datcu Pinteza! anunță la un moment dat Turcu: Unu'mare... doi mijlocii... zero mici... Bun?

— Buun! aprobă toboșarul.

— Total bucăți? Total lei? verifică Turcu cu Chirică.

Chirică spuse.

— Bun! aprobă toboșarul, luînd banii.

— Următorul... Dragomir Carcalețeanu-Pilu!

Pilu, într-adevăr, venea să vîndă mieii abia cumpărați de la prietenul său Vasilică Gheb.

— Bun ? îl întrebă Turcu și pe dînsul, ca pe toți ceilalți, odată încheiată înscrierea mieilor și totalizarea prețurilor.

— Mari... ! gemu satisfăcut Pilu ; și, luînd banii se uită o clipă, șiret, rece, în ochii lui Chirică.

Lîngă Pilu, Spînul își legăna mereu mîtrișoara de babă, dar nu a aprobat, ca în alte dăți, ci a vaiet și suferință.

— Miei mei — scînci, uitîndu-se rugător la Chirică — i-ai scris pe numele lui...

— Care-ai tăi ? pufni Pilu, sincer indignat, numărîndu-și banii. Nu mi i-ai vîndut ?... Te-ai f'cut-uăăz'bă, și tu !

— Nici nu mi i-a plătit ! La toate mă păcălește...

— Taci, bă... Nătărău ! De ce iau bani ? Ca să-ți plătesc... Nu vezi ? !... Mare-uăăz' !...

Chirică, lăsîndu-se în voia unei mici mulțumiri răutăcioase, le întoarse spatele.

Un ceas mai tîrziu, mieii erau cumpărați : 194 de bucăți.

Țăranii plecaseră. Plecase și Pilu, urmat de Spînul lui. Rămăseseră doar copiii.

— Acuma, la cîntar ! hotări Turcu.

Netea și Dron nu se mai amestecară : cîntăritul rămase în seama lui Turcu, iar Chirică fu în continuare contabil. Ică Löwe plecă să telefoneze după un camion.

Situația fu definitivată la *punctul sanitar* :

Cumpăraseră 194 mieii — 62 mici, 55 mijlocii și 77 mari — plătind în total cu 822 de lei mai puțin decît ar fi plătit cumpărîndu-i la kilogram. Țăranii pierduseră cîte 5 lei la mielul mare, 4 lei la mielul mijlociu și 3,50 la mielul mic.

— Te pricepi, dom'le ! aprecie Netea oarecum împăcat, și în tot cazul lingușitor, munca lui Turcu. Îmi scot pălăria și... punct.

— El ? i se alătură Dron, părăind mirat să afle că Netea s-a îndoit de priceperea lui Turcu. El să nu se priceapă ? !

Chirică aștepta „ceasul lui“. Acum, în sfîrșit, pricepea *totul* : nu fusese vorba despre nici un fel de metodă nouă. Prețul lui Turcu nu fusese deloc exagerat. Calculase ca un „interpus“ oarecare ; doar că, prudent, temîndu-se de scandal, calculase o diferență mai mică.

— Acum socotește și diferența pe om — îi ceru Turcu. Și mai lași o rubrică liberă.

Chirică socotea și scria, întrebîndu-se la ce poate fi bună o listă ca asta ; Turcu îl ajuta și-l supraveghea ; iar Netea cu Dron, foindu-se în spatele lor, se certau și nu prea, spunînd cu voce tare ceea ce, după Chirică, Turcu își spunea în gînd.

— Diferență pe om ! pufnea Dron. Vreme prăpădită de pomană ! Cînd ai diferență-n minus, o mai întorci, o sucești... O justifici : Lipsă, scădere, mortalitate, dracu-lacu... Te mobilizezi cumva ! Da' diferență-n plus, moarte curată : *asta* te bagă-n pușcărie !

— Amin ! îl sprijinea Netea, cu aerul că l-ar contrazice. Diferență-n plus, ca să zic așa, furt cu premeditare. Legea, va să zică, poți să fii tu cine-i fi, nu iartă...

— Nu iartă!

— Camionul vine-n două ceasuri! strigă Ică Löwe din ușă, intrînd. Turcu nu-i dădu atenție: scutură din cap, semn că a auzit, și își văzu de-ale sale.

— A ieșit diferență-n plus... — îi comunică Netea, lui Ică, trist.

— Cu asta ușor te arzi! se întristă și Dron.

Ică sîșiia vesel, mozolindu-și capătul țigaretului.

În cele din urmă, Dron o trînti de-a dreptul:

— Aici, eu unul, nu mă las prăjit! Trebuie... ce mai?!... mobilizat, împărțit, îngropat!

— Altfel... — reveni și Netea asupra ideii lui — pușcăria și... punct. C-o diferență-n minus te justifici. Are dreptate el. Diferența-n plus... n-ai ce face: împarți, îngropi și... Nu-i furt. În comerț, ca-n comerț: odată pierzi, odată câștigi...

— Altădat' poate să și pierdem, — sări Dron în ajutorul lui Netea. O diferență-n minus, de unde-o acoperi? În comerț, fără-o rezervă...

Ică măsura camera în lung și-n lat, cu pași mari, sîsîind mereu aceleași cîteva măsuri din vestitul marș al partizanilor.

După ce tabelul cu diferențele fu gata, Chirică făcu, tot la cererea și sub supravegherea lui Turcu, înregistrarea definitivă: trecu deci cumpărăturile din ziua aceea ca și cum echipa ar fi luat mieii la kilogram și tot așa i-ar fi plătit.

Înainte de a chema miliția, aștepta un singur lucru: să vadă cine și cum va falsifica semnăturile țaranilor.

Turcu însă, după ce verifică din nou totul, îi întinse lui Chirică și registrul și lista.

— Ia nu mai vorbești prostii! spuse ridicîndu-se, fără a se adresa nimănui anume; apoi, liniștit, ca și cum el ar fi fost responsabilul echipei, dădu dispoziții: Ică rămîne aici: mergi la gară, încarci mieii și ne ajungi din urmă la Tomești. Mîine trecem la Tomești, nu? — îl întrebă pe Dron. Tu ai graficul deplasărilor... Eu ajung în Tomești din seara asta, cu Dron și Netea: pregătim baza, cîntarul, vorbim cu oamenii. O să meargă ușor, cînd s-o afla ce-a fost azi aici. Chirică rămîne pe loc și la nevoie se sfătuiește cu Ică: chemi oamenii înapoi... cu toba, cu radioficarea, cum vrei... le dai diferența, le iei semnătura în registru, le explici... Altădată or să ceară singuri vînzare la kilogram... Pe urmă ne ajungi din urmă, la Tomești, încă-n noaptea asta: n-ai nici cinci kilometri pîn-acolo... vremea-î liniștită... și dacă vrei, poți încerca la haltă: te-agăți de-un marfar și ajungi în zece minute. Are careva ceva împotriva?... Dron, tu, ca responsabil... Spune, bre!

Dron, luat atît de repede, n-avu nimic împotriva. Aprobă, uitîndu-se pierdut la Netea și încîndu-și decepția într-un lanț de înjurături privitor la comerț în general. Netea, uitîndu-se și el pierdut la Dron, rosti trist un „se-nțelege, va să zică“... — din care se înțelegea foarte bine că el unul era de acord mai curînd cu înjurăturile lui Dron decît cu hotărîrile lui Turcu. Ică Löwe, știind pesemne că de acordul său nu se îndoia nimeni, se mulțumi să schimbe marșul partizanilor într-un cîntec cu care-l mai înfuriase pe Netea și în căruță, cînd i-l murmurase cu versuri cu tot: „La moară la scîrța-scîrța... punct!“

Stan Chirică, încă aiurit, stătea cu registrul sub braț și număra în neștire cei 822 de lei pe care urma să-i împartă țăranilor.

— De acord, tovarășe practicant? îl întrebă Turcu.

...Și cînd Chirică ridică privirile, simți dintr-odată că Turcu știa foarte bine ce-i în sufletul lui, și, în general, știuse, chiar de la început, tot.

Tot-tot-tot!

Bucuria acestei descoperiri, amestecată cu spaimă, rușine și păreri de rău, îl înecă.

Dar Turcu, vădit, nu-i luă tăcerea în nume de rău.

7

Nu trecură nici douăzeci de minute și la difuzoarele stației de radioficare răsună limpede vocea lui Chirică: cei ce vînduseră mieii erau chemați la sfatul popular unde „tovarășul Chirică, delegatul echipei de achizitori, va împărți diferențele de preț rezultate în urma cîntăririi mieilor și recalculării în conformitate cu prețul fix de stat“. Și ca să-și ușureze munca, citi de două ori întreaga listă, cu diferența trecută în dreptul fiecărui nume.

Străbătu din nou calea dintre căminul cultural și sfat, de astă dată cu scurtă încheiată neglijent numai la doi nasturi. Pășea cumpătat, gopodărește, ca orice om care știe privirile satului așintite asupra-i, căutînd cu tot dinadinsul să-și pipăie cît mai rar și cît mai ca din întîmplare buzunarul cu banii.

La sfatul popular, cei chemați începuseră a se aduna.

Chirică se apropie încrezător, așteptînd de departe o vorbă bună, o întrebare, o glumă... Dar oamenii, îndată ce-l văzură, amuțiră. Păreau mohoriți și îngrijorați.

Intră în clădirea sfatului să vadă dacă „Punctul sanitar“ mai era liber.

Nu-l urmă nimeni.

La „Punctul sanitar“, pustiu.

Cînd reveni în drum, — iarăși, discuție animată, și, din nou, apariția lui o curmă.

— Pofțiți, tovarăși! strigă, nedumerit, din prag. Incepem!

Un timp, oamenii se îndemnară unii pe alții; apoi se urniră toți dintr-odată, tropotînd cu bocancii lor grei, țintuiți.

Iși pregăti banii la îndemînă, oftă, luă lista și citi obidit primul nume: Dumitru I. Cojescu.

Dumitru Cojescu — om de vreo patruzeci de ani, smolit și nu tocmai chipeș — în loc să vină la masa unde-l aștepta Chirică, se înfipse de nădejde-n dușumea, și, uitîndu-se bănuitor pe sub sprîncene, întrebă cu arțag:

— Ce-i cu Dumitru Cojescu? Eu-s'!

— Diferența... — îi explică intimidat Chirică, neînțelegînd în ruptul capului de unde atîta dușmănie. Aveți de primit 21 de lei și cincizeci de bani... S-a spus și la radioficare...

— Ce s-a spus? se burzului Cojescu.

— Ia-ți, mă, banii, îl îndemnă invalidul, despre care între timp Chirică aflase că era chiar noul președinte al sfatului popular.

— Lasă-l, bre, să spună el! Ce vrei? îl repezi Cojescu pe invalid; apoi, lui Chirică: Ce s-a spus?

Chirică se strădui să explice cât mai pe larg de unde se ivise diferența aceea.

— Păi... — stătu Cojescu la îndoială, ros de-o mare neîncredere — dacă era diferență, de ce nu mi-a dat-o de la-nceput?

Invalidul pufni în râs. Pinteza Datcu îi făcu semn să tacă, dar, în aceeași clipă, biruit, începu a râde și el, stîrnindu-și astma și încercîndu-se

— Tăceți, bre, dracului! se înfurie Cojescu; și cînd văzu că rîsul, în foc să se domolească, trece și asupra altora, icni și, cu aerul omului care dacă-i pus la ambiție e-n stare să dea foc și propriei lui case, porni spre Chirică: — Dă banii ici, dacă-i pe-așa! și înjură pornit, impersonal. 21 de lei și 50 de bani... Dă-i încoa'! și se vedea bine că nu credea deloc că va primi ceva.

— Poftim... Semnați...

Dumitru I. Cojescu citi cu atenție tot ce era scris în dreptul numelui său, iscăli încet, aruncă tocul, apoi, sub privirea lui Chirică dintr-o parte și din cealaltă parte sub privirea consătenilor lui, își numără banii. Îi numără odată, îi numără de două ori, de trei ori... Pe urmă, lăsînd a patra numărătoare baltă, se porni pe rîs:

— Mi-a dat, mă! Mi-a dat, al drac'!...

— Radu M. Chiriac! strigă Chirică numele următor, jignit de veselie aceea fără noimă.

— Îi dă și lui Radu. Să mor eu de nu-i dă și lui Radu! hohotea Cojescu, pășind spre ușă; dar la jumătatea drumului se întoarse, și, ținîndu-și firea, veni iarăși la Chirică: De ce-i dai, dom'le... Zău, tovarășe, de ce-i dai?

— Am spus...

— Păi dacă v-a rămas — întrebă Cojescu întrerupîndu-l într-un chip care dovedea că nici nu-l ascultase — de ce n-ați pus-o la chimir, diferență? Ori s-o fi dat statului, na! Cîștigu-i cîștig...

Chirică ridică din umeri. Dacă ar fi fost sigur că Dumitru Cojescu nu-și bătea joc de dînsul, l-ar fi rugat să-l aștepte pînă o împărți banii; pe urmă i-ar fi explicat totul pe-ndelete.

— Știi de ce? îi veni în ajutor, din spatele celor ce-și așteptau rîndul. Ică Löwe, intrat chiar atunci. Ca să aibă de ce se mira cîte-un prost, pînă i-o veni mîntea la cap. D-aia! și plecă, sîsîind mulțumit.

— D-aia?! — O clipă Dumitru Cojescu medită asupra acestui răspuns uitîndu-se întrebător la Chirică, iar Chirică, neștiind ce pacoste-i mai putea aduce răspunsul dat de Ică, se uita stingherit în registru și tăcea; cînd însă simți cum printre consătenii lui trece iarăși un fir de veselie, Dumitru Cojescu se înfurie: Cu-așa negustori... — rosti el furios, fără a-și ascunde batjocura — se duce, bre, statul, dracu'! Se duce drac', cu voi! Auzi?

Plecă, și afară încă i se mai auzi o vreme vocea: „Se duce drac', statul, cu voi!”

— Carcalețeanu Grigore-Pilu! strigă în sfîrșit Chirică; și după un timp: Sînt toți banii?

— Mare-uăz'bă! mormăi Pilu, vrînd pesemne să dea a înțelege că, ori ce s-ar spune, din bani nu lipsea.

Cînd însă dădu să se întoarcă, se împiedecă în prietenul său Vasilică Gheb.

— Și eu ? scînci acesta.

— Costea Jianu ! strigă Chirică pripit numele următor, nădăjduind că astfel îi va îndepărta mai curînd pe cei doi.

— Și eu ? se încapățîna Vasilică Gheb să ațînă calea lui Pilu. Miei... Nici n-apucași să-i cumperi, și-i și vinzi. Nici n-apucași să-i plătești, și ai și pus ciștigu-n buzunar. Nici n-apucași s-ajungi acas', și-ai și venit după diferent'... Da' eu ? !

— Ce-i vîndut, bun vîndut...

— Costea Jianu ! strigă Chirică din nou, zîmbind, și cînd se uită la cei ce-și așteptau rîndul, pricepu că gheața dintre el și oamenii aceia se topise.

— Împarte, mă, cu nenorocitul... — încercă Pinteă Datcu-toboșarul să înmoaie cerbicea lui Pilu. N-ai obraz ? !

— Zău, bă ? ! mormăi Pilu, sincer mirat. Fac pomană, ha ? V-ați f'cut toți niște-uăăăzi... — și, dîndu-l pe Spîn înlături, plecă mormăind.

— Și eu ? scînci Spînul ; dar cînd văzu că nu-l mai ascultă nimeni, porni furios pe urmele lui Pilu. — Un pai nu mai mișc pentru tine ! scîncea, copleșit de-o revoltă copilăroasă. Nici lapte nu-ți mai aduc ! Nici vaca nu ți-o dau înapoi ! O zugrum, o trăznesc cu toporu',o...

— Datcu Pinteă ! strigă Chirică numele următor ; crud și neînduplecat în bucuria lui, uitase de Vasilică Gheb.

...Dar după ce împărți ultimii bani se pomeni iarăși față-n față cu Dumitru I. Cojescu. Cu cojocul între umeri, stătea înaintea-i și-l privea serios, aproape solemn. În stînga lui — invalidul, președintele sfatului. În dreapta, — Pinteă Datcu-toboșarul.

— S-a terminat ?

— S-a ! îl asigură Chirică, neștiind la ce să se mai aștepte, și deci pregătindu-se de noi supărări.

— Atunci, noi... — vorbind, Dumitru I. Cojescu dădu la iveală, din cojoc, o bîrdacă pîntecoasă, trei pahare... — noi, pentru ca... vorbă veche... cele rele să se spele, cele bune să s-adune — între timp, așezînd paharele pe colțul mesei, începuse să le umple — noi dorim să ciocnim un pahar cu dumneata, care te-ai ostenit și... să nu spunem vorbă mare... tînăr-tînăr, da' la treabă, om ! Noi... — și vorbea așezat, dulce, Dumitru Cojescu — noi, la supărare, multe spunem. Pasărea... vorbă veche... pe limba ei pieră — și luînd un pahar, mai plin decît toate, i-l întinse lui Chirică ; pe-al doilea îl dădu invalidului, pe celălalt lui Pinteă Datcu, iar el se mulțumi să ridice, grav, solemn, bîrdaca : Pasărea cu ale ei, omul cu ale lui... Omul, pîn' să fie vorba de *pierit*, mai și *trăiește* pe limba lui. Așa că, am zis, să cinstim un pahar... și să știți că pînă azi noi am văzut mulți neguștori *buni* aici în sat. Da' *cinstiți*, neam ! N-am văzut. Așa că... vorba veche : pîn'la fund !

Chirică se uită la paharul mare, plin ochi, și se îngrozi dîndu-și seama că înăuntru, fără îndoială, era teribila țuică sîrbătorească a acestor pămînturi pietroase dinspre munții Olteniei. Vru să răspundă ceva, biîgui chiar două-trei vorbe („Noi, de fapt... Statul !... Mai ales că nu eu : tovarășul Turcu, dac-ar fi...“) dar, nepregătit sufletește și cu desăvîrșire nedepîrîns cu asemenea cuvîntări ocazionale, se poticni. Cojescu însă, vedea bine, nu aștepta din parte-i nici o cuvîntare. Nici ceilalți. Dacă însă n-ar fi dat peste cap țuica pe loc, bărbătește, fără nazuri, Cojescu s-ar fi simțit jignit de moarte. Iar ceilalți, la fel. („Psihologia clientului“... probabil !)

Ridică paharul, și, ținându-și răsuflarea, îl bău pînă la fund. „Mai rău decît dacă m-ar trăzni, n-o să fie“... — încerca să se încurajeze.
N-a fost mai rău. Dar nici mult mai bine.

8

Un ceas mai tîrziu, cu șapca pe ceafă și scurta descheiată, mergea, alături de Ică Löwe, spre Tomești. Se căznea să țină drumul drept pe mijloc, și, ajutat cînd și cînd de Ică, responsabilul transporturilor, izbutea.

Îl supărau niște foarte încalcite gînduri răzbunătoare în legătură cu Netea și cu Pilu-„interpusul“, cu Dron și cu Vasilică Gheb-Spînul... i se părea că a uitat ceva deosebit de însemnat... că n-a făcut tocmai ce trebuia... că deci s-ar fi convenit să fie foarte nemulțumit de sine... deși nu era... Iar Ică Löwe, înțelegător și vesel, îl zorea către Tomești, unde, spunea, înainte de a-și începe treaba, chiar în noaptea aceea, echipa urma să aibă „o mică discuție“ tocmai în legătură cu aceste lucruri — cunoscute și lui Ică foarte bine.

Însera.

Pînă în marginea satului mai erau vreo zece case, cînd, deslușit, de undeva de-aproape, vîntul le aduse în urechi răpăitul tobei lui Datcu. Se opriră, ascultară, și, curînd, auziră și vocea toboșarului:

— Mă tovarăși oameni buni care-ați vîndut azi miei la stat! Să vie la sfat! Toți de-odat'! Să mai ridice niște parale pentru de-o diferență-n plus care-a ieșit la cîntar! Și chiar s-a dat, c-am văzut cu ochii mei cum au luat toți! Ș-am luat și io!... Și mai strig pentru de-a doua oară... Mă tovarăși oameni bú! Care-ați vîn't azi! Miei la stă!!

Pintea Datcu, pesemne, ținea să-și facă datoria cu ori ce chip, pînă dincolo de capătul capătului.

Zimbind înduioșat, Chirică porni mai departe.

— Mari-uăăăzi'bă! îl ajunse din urmă un geamăt.

Spre necazul lui Ică Löwe, Chirică se opri din nou și trase cu urechea.

— ...niște parale! Pentru de-o diferență-n plus! își desăvîrșea Pintea Datcu, din hop în hop, a doua strigare.

— Huoozi'bă! comenta în contrapunct, foarte aproape, Pilu Carca-lețeanu...

— ...Care-a ieșit la cîntar!...

— Romănoiuăăăz'bă! Ha?

În stînga drumului, în stînga lui Chirică, un gard de sîrmă ghimpată-n două rînduri. Sprijinit ca-n baston într-un stîlp al acestui gard, Pilu.

Asculta cu privirile-n pămînt, și după ce-și rostea cugetarea preferată, se uita nedumerit odată-n dreapta, odată-n stînga. Il căuta, se vede, pe Vasilică Gheb-Spînul; și pentru că Vasilică nu era, pentru că Vasilică îl părăsise, vocea lui Pilu suna din ce în ce mai nesigur și mai slab, cu iz de întrebare.

— Uoozi'bă? Ha?

Pe Chirică și pe Löwe nu-i zări.

Incheindu-și prima zi de muncă pe teren cu această tonică imagine a inamicului în panică, practicantul Stan Chirică porni — de la sine înțeles — spre Tomești, alături de Ică Löwe, responsabil cu transporturile și fost jococar la Craiova „timp de patru generații“, cum tocmai îi spunea.

MIHAIL COSMA

APASSIONATA

*La pian: „Apasionata“ ... Alătura Krutpskaia.
E ziua lui. Aprilul! Cu stepele în floare
Și melodia curge, fierbinte, cum e ploaia
Ce-au dezlegat-o parcă furtunile solare.*

*E ziua lui. Aprilul! Supremă pasiune...
Și-i ca o navă pianul cu pinze care cîntă!
Turburătoare navă, în preajma lui, adu-ne!
În ploaia lui de aur și în furtuna-i sfîntă.*

EXIL

„Aud mulțimea robotind pămîntul
Cu sine însuși împăcîndu-l...“
(Goethe: „Faust“)

*Un abajur verzui. Verzui omătul
Imprejmuia o izbă exilată,
Decor mizer; Sibirul de-altădată!*

*Și pe-o mesuță de molid
Sub raze verzi, o inimă, o carte —
Un stih zvîcnea pînă departe.*

*Doar el și Faust — ghețuri și lumini —
Se măsurau în căile lactee:
Ilici și Faust — două curcubee...*

CALEAȘCA DE AUR

*Caleașca de aur visată
Nu trecea niciodată.*

*Așteptau fețele tinjind între albe mușcate
Caleașca de aur să treacă prin sate
Să le-aducă înalți și veseli flăcăi
Dar nu băteau ulița decît negri dulăi.*

*Caleașca de aur visată
Nu trecea niciodată!*

*„Vino cu caleașca de aur, prindea tatăl feței să spună
Peste vreun an, peste vreo lună,
Și fata mea o să-ți fie mireasă
Vom face o nuntă frumoasă!*

*Dar cine putea fi meșterul șaur
Pentru caleașca de aur
Cînd miinile frămîntau din nămol
Numai ulciorul visului gol?*

*Rămîneau fețele de pescari pe maluri de ape
Cu alge putrede-n pleoape
Și fețele de pădurari
Cu ochii ca murele mari
Visînd înalți și veseli flăcăi
Dar la porți nu băteau decît negri dulăi!*

*Plecau tinerii în codri, în munți
Să impletească peste prăpastie punți
Dar torța dorului oricît ardea
Caleașca de aur nu se vedea.*

*Sub armurile verzi, pădurile toate
Păreau adormite armate.
Nu puteai singur pătrunde, nici focul
Unde caleașca de aur s-a ascuns cu norocul*

*Poate o străjuia vreun balaur
De nu puteau ajunge la caleașca de aur!
Se oprea pasu-n pridvor, răsărit
Din crînguri, al vîntului.*

— „Tu, n-ai zărit

*Pe unde-ai trecut
Pe unde-ai bătut
Caleașca de aur?”*

— „Nu, n-am văzut!”
 Nu știi pe unde-ar putea să fie
 Caleașca de aur și nici ploaia nu știe!

Dar eu cred că inima poate să spună
 Inima vremii care nu știe s-apună.

Și inima vremii ce n-a apus niciodată
 A răspuns de ce nu trecea caleașca de aur visată

Și n-au mai tinjit fețele între albe mușcate
 Așteptînd caleașca de aur să treacă prin sate
 Să le-aducă înalți și veseli flăcăi.

Lenin

Inima vremii

A pus în cuvînt vîlvătăi :

— „În mîinile celor uniți e puterea
 Ai lor sînt și jagurii și-a lor e și mierea
 De cînd s-a pornit călcînd peste solzi de balaur
 Revoluția — caleașca de aur!”

Pe unde treceau

Roțile ei fulgerau

Înalte pînă-n zenit

„A venit!”

„A venit!”

„A venit!”

Și flăcăii s-au așternut pe cost
 Pe unde era întunericul mai vechi poposit
 Să se limpezească-n livadă
 Cărare luminînd ca o spadă!

Iși săpau vizuină dihorii

Dar vechile neguri

Le sparseră zorii!

Pe cecuri

Nu se mai dă nici un autograf

Cu cerneală violetă

— „Bătrine zaraf

Caleașca de aur e o stihie foarte concretă!”

Lenin

Inima vremii

A pus în cuvînt vîlvătăi

— „Înalții mei, veseli flăcăi

E vorba și despre o nuntă aici

Dar despre una de bolșevici!”

Fetele nu mai așteaptă între albe mușcate
 Prin mucede sate
 Sînt aici
 Tu, Danila, ce zici
 Biruim noi timpul care le-a tors
 Brume în părul de orz?

— „Tovarășe Lenin
 Noi biruim
 E și timpul de-al nostru, după cum știm!”

DISCOBOLUL

Pe soclul de granit al vremii noastre
 Cu brațul larg, deschizător de căi
 Și-aruncă dincolo de astre
 Discul de vâpăi!

Hotare, cite-au fost sînt date-n lături
 Ca niște urme pe omături
 Cînd bate vîntul

A înflorit, de cînd e el, pămîntul

Și discul lunecă. Il vezi
 Strălucitor pe arcul din amiezi
 La Polul Nord, la Polul Sud
 În spicul holdei crud
 În vaste-artere
 Pe unde-a fost singele tău, durere
 Adînc, în munte
 Discul, biruitor, pătrunde!

În versul ce vibrează pe hirtie
 În marmora ce freamătă sub daltă
 În zidul ce se-alintă sub mistrie
 Și în petala bucuriei, caldă!

Dar nu privi în urmă
 Acolo unde lina de aur țiru-și curmă
 Și numai amintirea-și saltă piscul
 Din cețuri,
 nu se vede discul!

El cu nesațiu, calea o aprinde
 Să-i iasă vremii înainte
 Discul lui Lenin
 Solie peste vremi a vremii!

UN OM INVIDIAT

1.

Plouase mult și încă mai ploua, cîmpul era numai băltoace. Omul înainta greu, abia tîrîndu-și cizmele care se-înfundau în noroi la fiecare pas. Din pricina ploii care-i biciuia fața, silindu-l să meargă mai mult cu ochii închiși, rătăcise drumul. Dar îi era indiferent, nu se grăbea cine știe cît. Și nici la somn nu se gîndea. Noaptea era pe sfîrșite, undeva cîntau cocoșii de ziuă — cînd să mai doarmă? Ajuns la drumul de țară, se așeză pe o piatră de hotar. Ploaia se întetise, acuma îi biciuia spatele, el nu se clintea. Cînd era mic, îi plăceau zilele ploioase. Deschidea ferestrele și privea cum plînge streășina casei. Așa-i spunea taică-său, că streășina plînge. El întindea palma făcut căuș, să prindă stropii. Își spăla fața cu ei, erau reci, era bine. Dar e mult de atunci.

Stă singur în cîmp, pierdut într-o manta de ploaie și răbdător, își scotocește buzunarele, în nădejdea că va găsi măcar un capăt de țigare. Tîrziu, își aduce aminte că ultima țigare o împărțise cu Spîrea încă înainte de miezul nopții, și se resemnează. Ascultă cum răpăie ploaia pe mantaua lui și i se pare că-i într-o casă. „Pe-o asemenea vreme, gîndește, e bine să ajungi acasă, după un drum lung și greu. Să fi mort de oboseală — și bucuros că ai scăpat de prăpăd, să te întinzi leneș pe canapea, apoi să-i zici nevastei: „Dă-mi ceva de mîncare, orice...” Și să-ți dea slănină ardeiată bine, ori brînză cu roșii. Dar mai întii un păhărel de țuică. O țuică tare, să guști un pic, să simți cum te arde, să mai guști odată, apoi să dai paharul peste cap. „Încă unul” — și cînd ea îți întinde al doilea pahar, să o tragi incetîșor de mină: „Ce ai făcut azi? Stai lingă mine...” Să te răsucești pe canapea, mulțumit, împăcat și ca unul fără griji și să vorbești nimicuri:

„Doamne, cum plouă...”

„De ieri dimineață plouă așa”.

„O să ție mult”.

„E ploaie de toamnă”.

„Să ne culcăm?”

„Nu, mai stai”.

„Plouă frumos”.

S-aud pași, pe undeva, pe-aproape, semn că vine cineva spre el, dar nu se întoarce. Ar vrea ca omul, chiar dacă-l observă, să fie atît de înțelept și să treacă liniștit, mai departe. N-are nevoie de însoțitori. Mai cu seamă noaptea, în drum spre casă, oamenii încep mărturisiri, oltează și cer sfaturi. Ar fi mai nimerit să tacă. Ce să le spui?

— Bună dimineața.

— ...

— Am spus bună dimineța.

— Încă mai e pînă la ziuă.

— Dă-mi cizmele.

Inginerul plecase de-acasă în mare grabă, nici nu-i trecuse prin mînte să-și caute cizmele. Așa pățea mai întotdeauna cînd îl chemau la sonde în puterea nopții. Și îl chemau mereu, uneori și de două, de trei ori într-o noapte. Ii era deajuns să audă țîriitul telefonului, ca să-și dea seama ce-l așteaptă și să înceapă să se-mbrace cu ce-i cădea în mînă. Nu mai avea timp de ales. „Iar ați venit în pantofi“ se mirau oamenii. „Iar, am uitat, nu-i nimic“. „Ba e, că o să vă îmbolnăviți“. Careva îi făcea rost de cizme. Acuma nici nu-și mai amintea cine i le dăduse.

— Spirea, ale tale sînt ?

— Ți-am spus.

Spirea se oprise în fața lui, mătăhălos, cu șapca îndesată bine pe cap și gulerul hainei ridicat. „Cu siguranță, m-a urmărit tot drumul, gîndi inginerul, altfel n-avea cum să dea peste mine aici“. Observă că Spirea n-are manta de ploaie și zise :

— N-ai manta... de ce n-ai ?

— M-ai întrebă de-o mie de ori în noaptea asta.

— Am uitat.

— Dă-mi cizmele, mormăi Spirea.

— Sînt pline de noroi, trebuie să le curăț, o să ți le dau pe urmă.

— Atunci, împrumută-mi cinci sute.

— N-am.

— Două.

— De unde ?

— Zile mai ai ?

I-ar fi dat, dar n-avea bani, trebuia să împrumute și el de undeva. Ii trimisese la taică-său cinci sute de lei, să-și pună dinții. Tare plicticos mai e și bătrînul, cu dinții lui. Zice că i-a mai rămas un singur dinte în gură, de legătură, și dacă se strică și ăla, rămîne fără dantură. De doi ani tot îi cere bani, dar cînd se vede cu ei în mînă, aleargă la crișmă, bea cît poate și cu ce-i rămîne își cumpără țigări să aibe pentru cîteva săptămîni. Acuma, la bătrînețe, a prins și el gustul tutunului de cumpărat, pînă aici fumase frunze de nuc și alte prostii. Mai cinstit ar fi dacă bătrînul i-ar spune : eu te-am făcut, eu te-am crescut, dă-mi bani de țigări. I-ar da.

— E pe moarte aia, ști tu cine — reveni Spirea, împrumută-mi o sută.

— Cît ai luat pe manta ?

— Trei cinzeci.

— Mergea și cu șapte sute.

— Poate.

— Nu poate, sigur.

— Lasă mantaua, ți-am cerut o sută.

— Dar tu n-aveai voie s-o vinzi, că-ți trebuie — și nici nu era a ta. Dacă o să ajungi la tribunal ? Să dai banii omului, chiar mîine, și să-ți iei mantaua înapoi.

— Moare aia, șopti Spirea, și ție nu-ți pasă. Vrei să mă dai în judecată, ești în stare, știu. De ce să-ți pese ție ? Nu moare a ta. Împrumută-mi

o sută, îmi trebuie în noaptea asta... cincizeci, zece lei, să-i cumpăr otravă, să scap.

— Ce vrei să faci cu ei ?

— Nu mă-ntreba, că nu-ți spun.

— N-am, ți-aș da.

— Atunci vino cu mine, acasă, s-o vezi cum doarme între păpuși.

Are treisprezece păpuși. Eri dimineată a scos jar din sobă, l-a scos cu degetele. „Cei vrei cu el?“. „Să le fac ochi!“ — și mi-a arătat păpușile. I-am zis : „Taci și fi cuminte, că astăzi o să-l chem pe domnul inginer Dima, să te vadă. Să te porți frumos cu el“.

— De ce s-o vad ?

— Fiindcă te rog eu.

— N-ai decît.

— Te-așteaptă... și dă-mi zece lei. Dacă nu, vînd cizmele. O sută cincizeci. Cumperi ? Nu, că tu ai. Ce n-ai tu ?

— Ești plicticos.

— Eu ?

— Teribil de plicticos.

— O țigare...

— N-am.

2.

Inginerul așteptă ca Spirea să plece singur, dar omul, făcîndu-i în ciudă, se așază lîngă el, pe piatră. De-ar veni un camion... „Urcați?“ Cu mare plăcere, să scape de Spirea. De trei luni, de cînd s-a întors de la Institut, Spirea se ține mereu de urma lui, îl privește cu ochi răi și parcă ar vrea să-i spună ceva, să-l chinuie. Dima știe prea bine ce-ar vrea să-i spună, și se ferește. Acuma simte că omul e gata să se dezlănțuie. „Imprumută-mi o sută, cincizeci, oricît... Moare aia“. Ce-oi fi vrînd cu banii ? Eri dimineată, cînd Spirea era de serviciu la sonde, Dima s-a dus acasă la el, s-o vadă pe nevastă-sa. Femeia ședea în mijlocul camerei, pe covor, cu o albie plină de zoi lîngă ea. Spăla păpușile. Nu l-a băgat în seamă, părea preocupată din cale afară. El a întrebat :

— Ce faci tu, Sevasta ?

— N-au ochi.

— Nu mă recunoști ?

— Sînt ale mele, a strigat ea — și repede a strîns păpușile la piept. N-au ochi...

— Nu-ți fie teamă, nu ți le fur.

A întins mîna, s-o mîngîie, dar femeia, speriată, s-a ghemuit pe covor, acoperind păpușile cu trupul ei firav. El a ieșit, n-avea rost s-o întărite, tot nu l-ar fi recunoscut. Nu mai recunoștea pe nimeni. Trecuseră doi ani de cînd Sevasta, în urma unui accident tragic, nu mai era om... Pierduse trenul care trebuia s-o ducă spre A. și ca să nu mai aștepte cîteva ceasuri, noaptea, într-o haltă pustie, se urcase într-un camion de ocazie. Șoferul, un băiețandru zurliu, o poftise mai întîi în cabină, cu gînduri lesne de înțeles, dar cînd observase că-i însărcinată, îi pierise plăcerea. „Urcați-vă în spate, e o bancă, se poate sta“. Abia au pornit la drum, și Sevasta a început să bată cu pumnii în cabina șoferului. Camionul o hurduca, avea grețuri. Șoferul nici nu vroia s-audă și mereu sporea viteza.

Parcă își dorea să dea ochi cu moartea mai repede. Când să treacă peste un pod destul de șubred și fără brațe, una din roți a alunecat și camionul s-a rostogolit în gol. Șoferul a murit. Pe Sevasta au găsit-o abia în zorii zilei, departe de locul accidentului. Ședea pe iarbă, la marginea unui lan de porumb, strângînd la piept un copil mort. Un an și jumătate au ținut-o în spital, dar fără folos.

Spirea a încărufițit la douăzeci și patru de ani și uneori trec zile întregi fără ca cineva să-l audă vorbind. Fuge de oameni, îndată ce simte că ei ar vrea să-l întrebe ceva. La cantină stă singur la masă, are o măsuță a lui, într-un colț, și nu îngăduie nimănui să se apropie. Mai tot timpul și-l petrece la sonde. Intotdeauna găsește ceva de lucru, iar dacă îl îndemni să plece acasă te privește dușmănos, parcă i-ai vrea răul.

— Mergem ? întrebă Spirea.

— Cum vrei.

Spirea face doi pași, se oprește și ridică fața spre cerul sumbru. Pînă acasă mai are de mers vreo doi km. Alteori, drumul i se părea o nimica toată, doi pași, zbura. Treceau zeci de camioane pe lângă el, toate opreau.

— Urcăți ? Nu urca.

— Domnu' inginer...

— Spune...

— De ce mi s-a întîmplat tocmai mie ?

— Cîte nu se-ntîmplă !

— Dar de ce tocmai mie ?

— De unde vrei să știi ?

— Domnu' inginer, dar dacă ar fi nevasta ta, ce-ai face ?

— Ești enervant.

— De ce ?

— Că mă-ntrebi.

— Bine, sînt, se dezlănțuie Spirea, dar vreau să știu. Domnu' inginer, acuma te-ai duce acasă, ori te-ai lua după nevestele altora ? Dacă Sevasta ar fi a ta... Domnu' inginer, ai fost prietenul meu. Sînt trei luni de cînd te-ai întors și nici măcar nu m-ai întrebat cum o duc. Domnu' inginer, sînt cum zici, dar tu știi ce-nseamnă să ajungi acasă, pe o vreme ca asta, și în loc să simți o femeie caldă lângă tine, să te sperii de ce vezi ? Taci, nu știi, n-ai de unde. În fiecare seară, înainte de-a mă culca mi te-nchipui cum intri în dormitor, cum îți sare a ta de gît, se lipește, se zvîrcolește... Am ajuns să te urăsc.

— Spirea, ție nu-ți place să taci ?

— Nu mai pot. Tac de doi ani.

— Încearcă... Nici nu bănuiești ce bine-i să mergi, să tot mergi, să nu-ți pese că drumu-i lung — și să taci, gîndindu-te la nimicuri. „Doamne, cît a crescut noroiul de azi dimineată. Trece peste bocanci. Așa ceva n-am mai pomenit“. Și să ți se pară că ai făcut o descoperire extraordinară. Crede-mă, e plăcut — și sînt bucurii la care nu trebuie să renunțăm.

„Așa poți să fii numai tu, gîndește Spirea, fiindcă ai un rost, crăpi de mulțumit ce ești. Toate ți-au mers cum n-ai gîndit, n-ai visat. De ce te-au trimis tocmai pe tine la Institut ? Nu se găseau alții, mai buni ? Eu nu mă supăr, dar n-ar trebui să uiți de unde-ai plecat“.

Erau prieteni din copilărie, și își juraseră să nu se despartă niciodată, dar după plecarea lui Dima la Institut s-au văzut abia de cîteva ori, întîm-

plător. Pe la începutul lui august, Dima s-a întors inginer. Indemnăt de bucuria revederii, Spirea s-a grăbit să-l caute. I se părea că Dima e singurul om în stare să-l asculte și să-l înțeleagă. Dar când a ciocănit la ușa lui, a venit să-i deschidă o femeie în fața căreia el s-a pierdut. „Ce doarești?” Nici nu l-a poftit înăuntru. „Cu inginerul, a îndrăznit Spirea, sîntem prieteni...”. „Cred că sînteți, dar nu-i acasă. S-a dus la gară, să ia bagajele. Încearcă mîine, mîine o să fie la schelă, poți să-l vezi acolo...” Aștepta ca el să plece, dar Spirea întîrzia cu privirile asupra ei, fermecat. Era o femeie de vreo douăzeci și cinci de ani, de o prospețime tulburătoare, cu ochii mari, negri, scăpărînd semeți și părul despletit, lunecînd pe umeri. „Alteceva?” „Nimic, nu mai doresc nimic”. Și-a luat rămas bun și a coborît, întristat. I-a trecut prin minte că ar fi un caraghios încercînd să-i povestească lui Dima nenorocirea lui. „El are altă viață, e împăcat, fericit, chiar de-ar vrea, nu poate să mai înțeleagă traiul meu”. Au trecut trei luni și nu i-a spus o vorbă, dar nu-i prea tîrziu.

3.

Au ajuns în dreptul casei lui Spirea. Lumina-i aprinsă, ferestrele deschise. Omul se oprește în fața porții, nehotărît. Știe că îndată ce pătrunde în curte, Sevasta îl simte și începe să țipe. Cine știe ce s-o fi petrecînd în capul ei. Dima spune :

- Să trăiești.
- Nu, nu intru.
- Și ce faci, rămii în ploaie ?
- Vreau să viu la tine.
- Cum crezi.
- N-o să mă dea a ta afară ?
- Ești plicticos.
- Tu ești mai rău.
- Cum ?
- Nu-ți spun.

Nici n-are ce să-i spună, vrea doar să-l chinuie. Ar vrea să-i chinuie pe toți care trăiesc cît de cît mai altfel decît el. Și Dima trăiește, nimeni să nu-i plîngă de milă. Oamenii se miră : „Bietul inginer, oare cum se mai ține ? Nici zi, nici noapte nu stă locului”. Așa e, numai că Dima, cînd se întoarce acasă pe o vreme ca asta, are în brațele cui să se legene. Nimeni nu-i în stare să priceapă cum de s-a legat aia de el. Dima-i un bărbat pîrpîriu, cu ochii ascunși sub niște sprîncene crescute fără noimă. Il treci cu vederea, ca și cînd n-ar fi. Iar ea e frumoasă, gîndește Spirea e atît de frumoasă, încît Dima se teme s-o ducă printre oameni, ca să nu zboare la altul, iar dacă-l întrebi de ea, schimbă vorba și se uită urît. În noaptea asta, Spirea ar vrea să intre în dormitorul lor, odată cu Dima, s-o vadă cum se răsuțește leneș sub plapomă, apoi cum deschide ochii și buimăcită de somn, îl caută cu brațele.

Dar cînd să urce la Dima, se simte cuprins de tristețe și ezită. „Ce rost are să mă țin de capul lui ? Mi-a spus de-atîtea ori că sînt plicticos, ar fi timpul să înțeleg și să tac.” Pentru el, Spirea nu mai e decît un muncitor oarecare, de la secția de intervenție. Ai nevoie de Spirea ? Il chemi și-i spui : du-te imediat, fă imediat... Iar dacă Spirea îndrăznește : am și eu nenorocirea mea, ascultă-mă — domnul inginer, își iese din fire.

— Nu mai urc, e tîrziu, să fii sănătos.

— Iar ai draci ?

— Am destui.

— Spirea, ce-ți veni ?

— Ce să caut la tine ? o întoarce Spirea. Să văd cum arată o casă de inginer ? Am văzut destule. Ști bine că și eu puteam să fiu inginer.

— O să fii.

— Iți bați joc de mine.

— De ce nu ?

— Altceva nu mai ști să-mi spui ?

— Nu — Dima râde — nu mai știu.

Îl apucă pe Spirea de braț — și urcă. Spirea ar vrea să-i spună ceva îngrozitor, care să-l fulgere pentru toată viața. Nu-i vine să creadă că oamenii pot să fie atît de răi din clipa în care se știu mulțumiți. Tot ce fac, e numai pentru a-i umili pe ceilalți. El numai de umilințe o să aibe parte de aici înainte. Ca niciodată, îi pare rău că n-a cerut și el să plece la facultate, ar fi vrut atît de mult. Cu siguranță, viața lui ar fi luat o altă întorsătură. Dar au trecut anii, curînd Spirea o să uite și cum îl cheamă — cui îi mai pasă de Spirea ? Au ajuns — și Dima deschide ușa bucătăriei. E o cămăruță cu ciment pe jos, în care se găsesc o masă, un pat și telefonul. Spirea se miră că n-au aragaz, nici lampă de gătit.

— Nu gătiți aici ?

— Nu.

— Da' unde ?

— Ești un nemernic, taci odată.

— Tac, tac, șoptește Spirea, că nu vreau s-o scol.

— Pe cine să scoli ?

Spirea arată spre ușa camerei de dormit — spre Iulia adică — apoi se așează pe marginea patului. „Te-ai domnit, gîndește, dar eu nu mă supăr, bine că ai fost în stare. Ține-mă în bucătărie, dacă tu crezi că așa-i frumos“. Dima îl întrebă dacă nu vrea să facă o baie. E apă caldă.

— Aș vrea să mă-mbăt, spune Spirea. Văzînd că celălalt aduce o farfurie plină cu brînză și salam, mormăie : — Asta-i mîncare de burlac.

— Dacă mai scoți o vorbă, te dau afară.

— Dă-mă.

— Ia brînză.

— Nu-mi trebuie.

— Foarte rău.

— Țuică ai ?

— Am, dar nu-ți dau.

— De ce ?

— Fiîndcă mi-e teamă că te-mbeți și începi să plîngi.

— Nu m-am îmbătat în viața mea, dar aș vrea, acuma. Dă-mi cinci-zeci, douăzeci, zece lei. În fiecare sîmbătă seara mă duc la crîsmă și mă uit cum beau oamenii. Îi urmăresc pînă cad pe sub mese, pînă nu-și mai dau seama ce-i cu ei. Și-mi spun : așa o să fac și eu într-o zi, trebuie să fie grozav. Dă-mi zece lei.

— Dacă te prind că bei, te dau afară din schelă.

— Tu ?

— Nu glumesc, o singură dată să te prind.

— Domnu' inginer, dacă Sevasta ar fi a ta...

— Și dacă eu îți dau o palmă ?

— Tu ?

— Fiindcă vorbești așa despre nevastă-ta. Am văzut-o ieri.

Ar vrea să-i spună lui Dima : „ai dreptate, am vorbit urît de ea și-mi pare rău... dar numai ție, nimeni altul nu m-a auzit văicărindu-mă... Sînt doi ani de cînd mă feresc de oameni. Tu ar trebui să mă-nțelegi, fiindcă mi-ai fost prieten, să treci cu vederea ce spun eu la necaz și să mă ajuți“.

— Ce să fac cu ea ?

— Cu cine ?

— Cu Sevasta.

— Hotărăște singur.

— Te întreb pe tine.

— Nu știu.

— Spune-mi o vorbă bună. Spirea se apropie de el, încît îi simte răsuflarea și repetă : o vorbă bună... ce să fac ?

Inginerul continuă să mînințe, încercînd să pară cît mai indiferent. „Are dreptate, gîndește Spirea, privindu-l, sînt un caraghios. Ce mai vreau de la el ? Am fost odată prieteni, dar asta-i altceva, au trecut cinci ani de-atunci. Are traiul lui, casa lui. Așteaptă să plec. Pe urmă o să intre în dormitor și ea o să-l întrebe : „Cu cine erai dîncolo ?“. „Cu ăla, ăla cu nebuna“. O să-i povestească cine știe pentru a cîta oară cum arată nevastă-mea, și o să rîdă bine.

— Cînd ai văzut-o pe a mea ?

— Eri dimineață. Erăi la sonde.

— Da, eram la sonde... Seara bună.

— Să trăiești.

Rămas singur, Dima se gîndește că peste vreo patru ceasuri, pe la nouă și jumătate, o să-l cheme pe Spirea la birou : „Vrei să pleci la Institut ? Ai o bursă... Peste două zile să-mi dai răspunsul, dacă ești de acord sau nu.“ Parcă-l vede, izbucnind : „Și cu ea, cu Sevasta ?“. „Nu știu...“ „S-o duc iar la spital, la părinții ei, ce să fac ?“. „Cum crezi tu“. „Dar tu ce mă sfătuiești“. „Nu mă pricep să dau sfaturi“. Și dacă Spirea o să-l întrebe de o mie de ori, el tot așa o să-i răspundă. Sînt împrejurări în care trebuie să hotărîm singuri.

Dima își scoate cizmele și se întinde pe patul de fier. De trei săptămîni, de cînd e singur, locuiește în bucătărie. Dormitorul e gol — încă înainte de a divorța, Iulia trimisese la București toată mobila. El nici n-a intrat să vadă cum arată dormitorul, acum. „Pe-o asemenea vreme, gîndește, e bine să ajungi acasă, mort de oboșeală și să te aștepte nevasta, somnoroasă, iar tu să-i spui : „Dă-mi ceva de mîncare, ce vrei tu, dar mai întîi o țuică“. Apoi să o stringi la piept și să vorbești nimicuri.

„Auzi cum plouă...“

„De ieri dimineață plouă așa“.

„O să ție mult...“

„E ploaie de toamnă...“

Își urează noapte bună și încearcă să așipească.

PE VÎRFUL OMUL

*La hotarele nopții masivi,
oțeliți de lună,
stăruie munții —
Reflexele de argint
se ascut în întuneric, sclipesc,
reci, orbitoare și pure.
Noaptea — stelele
țintuesc munții
și munții de-argint sună prelung
în tremur de clopoței și de țiteri.*

*Sus, în pisc
e-impărăția zăpezilor.
Ne lăsăm la pragul ei încălțările
pline de colb și de gânduri mărunte
și-acolo sus, pe vârful Omul
Răminem o clipă
să ne cunoaștem înălțimile și adâncurile noastre,
noi — oamenii.*

ÎN FAȚA MUNȚILOR

*Liniște albă a înălțimilor,
cum să te-ajung?
Dîmineața își lasă-n zăpezile culmilor
urme subțiri, viorii.
Acolo încep să cînte înfii
flautele luminii.
Sunetele colindă desculțe zăpezile,
mîngîie ascuțișul steiului
și rotunjimile clipei.
Acolo, pe culmi,*

*sunetele, plăsmuiri de lumină-ale zorilor,
dansează — dansuri păgîne
cu sufletele zăpezilor — violete, prelungi —
Liniște albă-a zăpezilor,
cum să te-ajung?*

ÎNTR-O ZI ARE SĂ VINĂ.

*Într-o zi are să vină mama la mine
și-are să-mi spună: eu ți-am dat viață!*

*Are să vină pămîntul la mine
și-are să-mi spună: eu te-am crescut!*

*Are să vină iubirea la mine
și-are să-mi spună: eu ți-am dat curaj, să visezi și să cînți!*

*Meșteri îngăduitori, meșteri cumiști!
În fiecare fărîmă din mine au rămas urmele voastre,
în fiecare fărîmă din mine vă simt migala și visul.*

*Dar cu voi odată
Vremea
m-a cioplit după altfel de legi, cu alte temeieri.*

*Ea, vremea a rămas
să vă continue,
să vă desăvîrșească opera.*

PĂTRIE

Fii salutată patrie frumoasă!
Cîndva mi-ai legănat copilăria
în riul care-nlănțuie cîmpia,
cîmpia ta de in și de mătasă.
Fii salutată, patrie frumoasă!

Din lutul tău — și țarină mănoasă,
și albie — și vatră — și temeii,
culegem sporul bobului de mei
și ne durăm sub cer și zare, casă.
Fii salutată, patrie frumoasă!

Din munții mari, — din țeasta lor pietroasă,
scăldată în azur și în genune,
fișnește foc — și aur — și cărbune.
Păduri de sonde din adîncuri, iasă!
Fii salutată, țara mea frumoasă!

În matcă nouă Bistrița culeasă,
aprinde mii de stele prin cătune.
Și vîntul dacă vrei ți se supune,
și coama apelor, vijelioasă.
Fii salutată, patrie frumoasă!

Cresc paltinii la cer cu frunză deasă
și vulturi mari rotesc peste abisuri,
o, patrie din cîntec și din visuri,
aievea te arăți — cea mai aleasă!
Fii salutată, patrie frumoasă!

Cînd zorile cu mina răcoroasă
Îți prind în păr garoafe sîngerii,
te-aud cum te trezești din temelii
ca o pădure mare și umbroasă.
Fii salutată, patrie frumoasă!

Și cînd apusul umbrele își lasă
și ies din gușă de pădure fluturi,
te sînt din temelie cum te scuturi
și crești peste apusuri luminoasă!
Fii salutată, patrie frumoasă!

VIZIUNE

*Uhu-u-u! Prin ceața toamnei zdrențuită
De vînt, un mort mergea în văzul lumii,
Îi flutura mantaua găurită
Cu pete vechi de sînge și noroi
Mergea pe străzi și s-adresa mulțimii:
— Sînt spectru pentru-acei ce vor război!*

*Pe față-avea o vinătă paloare
De leș plecat din tainiți mortuare,
Lăsa să i se vadă sub manta
Profunde răni cu violet puroi.
Și-ngîndurat ca seara repeta:
— Sînt spectru pentru-acei ce vor război!*

*Se sprijinea în mersu-i să nu cază
Pe-un fluer de picior mucegăit.
Purta în ochi copleșitoarea groază
Cu care spart de-obuze a murit.
Și glăsuia mereu ca dintr-o criptă:
— O clipă numai dacă-ați sta și voi
Cu mina morții-n inimă înșiptă
Atunci nici unul n-ați mai vrea război!*

*— Am fost și eu cîndva un om ca voi
Cu sînge cald și soare în privire
Le simt și-acum în mine nostalgia.
Dar m-a-ngrîpat în întuneric glia...
Și-s solul celor muți din cimitire
Ca să vedeți ce-a mai rămas din noi —
Sînt spectru pentru-acei ce vor război!*

*...Așa, sub vălul piclelor de toamnă,
A zis ostașul și-a plecat pe vînt.
S-a-ntors acolo unde moartea-i doamnă
Să-și toarcă somnul rece din mormînt,
Dar i-a rămas imaginea, în noi,
De spectru pentru-acei ce vor război!*

CRITICII LITERARI DESPRE CRITICĂ

Pentru a asigura o cât mai largă participare la dezbateră problemelor criticii literare actuale în acest număr special, revista noastră a inițiat o anchetă printre critici solicitându-i să răspundă la următoarele întrebări:

1. Ce realizări mai însemnate credeți că a înregistrat critica noastră literară? Considerați satisfăcător nivelul atins de ea în prezent? În ce măsură socotiți că se călăuzește practic de principiile pe care le proclamă?

2. Care sînt sarcinile literaturii contemporane pe care în momentul de față critica ar trebui să le dezbată în mai mare măsură?

3. Socotiți critica artă sau știință?

4. Ce implicații are pentru exercițiul criticii ținuta etică a criticului literar? Ce manifestări contrazic această ținută?

Cu excepția primei întrebări, care se referă strict la împrejurările literaturii noastre, am socotit interesant pentru publicul nostru să ne adresăm și unor critici literari din străinătate, rugîndu-i să-și expună punctul de vedere cu privire la celelalte chestiuni legate în general de specificul și perspectivele criticii literare.

HANS MAYER (R.D.G.)

1. Mă întrebăți dacă există vreo legătură între critică și dezvoltarea literaturii de astăzi și dacă critica trebuie să urmeze această evoluție literară. Pentru mine nu încapă nici o îndoială că această legătură există și că ea trebuie să fie postulată și teoretic. Operele contemporanilor sînt cel mai important obiectiv al criticilor și criticii literare. Dacă într-o anumită perioadă se produc opere literare mediocre sau lipsite de importanță, atunci implicit sînt zile proaste și pentru critică. În astfel de cazuri apar epoci literare care gravitează calitativ în jurul eseisticii, a istoriografiei literare și a criticii, și nu în jurul poeziei, dramaturgiei sau a epicei. Astfel de epoci nu sînt dintre cele mai rodnice pentru dezvoltarea literaturii universale. Situația devine însă gravă atunci cînd criticul se folosește de aceste lipsuri și, inversînd valorile, încearcă să se erijeze în tutore sau dascăl al poetului, prescriindu-i cum să creeze. Această situație a fost foarte bine caracterizată de Constantin Fedin, care la al II-lea Congres al scriitorilor sovietici a spus: „Criticul poate explica perfect în ce circumstanțe a fost creat „Don Quijote“ și se reprezintă. Dar niciodată criticul nu ne poate învăța cum se scrie un „Don Quijote“.

2. Mai puțin limpezi însă se profilează, după părerea mea, perspectivele criticii literare în legătură cu curentele estetice contemporane. Trebuie să pornim de la premiza că se manifestă cel puțin două curente estetice deosebite. Primul este expresia literaturii și a

culturii burgheziei în declin, și celălalt este indisolubil legat de dezvoltarea societății socialiste. O estetică comună care ar putea să împace ambele poziții, nu poate exista. Așa dar, cu sau fără voia lui, criticul trebuie să fie conștient de această sciziune socială care în același timp reprezintă și un antagonism estetic. El trebuie să știe ce funcție are de îndeplinit critica lui. Dacă el caută să facă abstracție de stabilirea acestei funcții, atunci atitudinea lui reprezintă — în mod indirect — o luare de poziție pe plan social. Bertolt Brecht, marele nostru poet, a exprimat acest lucru foarte just acum vreo treizeci de ani când, întrebând fiind în cadrul unui interviu, dacă este bine ca o piesă de teatru să aibă o tendință, a răspuns că ar fi poate bine să nu o aibă, dar că o are în ori ce caz. Criticul contemporan se găsește în aceeași situație. Cu sau fără voia lui, trebuie să înțeleagă conflictele estetice ale timpului, ca fiind conflicte sociale și trebuie să ia poziție. Refuzul de a lua poziție este și el o luare de poziție.

3. Răspunsul la întrebarea treia depinde de ceea ce se înțelege prin exigențele intelectuale și prin cerințele morale ale omului de azi. Pentru mine, exigențele intelectuale sînt și rămîn lămurirea și eliberarea omului de acele prejudecăți spirituale care pot fi combătute cu argumente logice. După părerea mea, cea mai importantă cerință intelectuală și în același timp morală a omului de astăzi este desființarea războiului ca mijloc de rezolvare a conflictelor dintre oameni. Cercetările teoretice și experiența istorică ne arată în ce mod și în ce măsură au luat naștere în trecut războaiele de agresiune. Se poate de asemeni demonstra că ele pot fi evitate, iar o filozofie care pretinde că pieirea civilizației umane este inevitabilă, este fundamental eronată. Critica literară trebuie să-și găsească sarcina cea mai importantă în combaterea cu mijloace critice a cărților și ideilor care propagă tezele inevitabilității războiului și necesitatea pieirii umanității. Ca să satisfacă exigențele intelectuale și morale ale prezentului, critica literară trebuie să ia poziție pentru acei scriitori și acele cărți care promovează procesul de luminare a omului și conviețuirea pașnică a popoarelor.

Cu aceasta sper că am răspuns punctelor esențiale ale anchetei dvs. Renunț să mai fac exemplificări literare, căci altfel acesta n-ar fi un răspuns, ci un întreg studiu.

GAËTAN PICON (Franța)

1. Da, există un acord între critică și literatură, în sensul că critica, ca și literatura, este mai puțin estetică și mai mult filozofică. Ea se întreabă: e viziunea universului implicat în operă? Care este esența limbajului? Și nicidecum: care sînt *formele* vii și formele moarte. Chiar atunci când se îndreaptă spre operele trecutului, critica pornește de la premise aflate în literatura contemporană.

2. Răspunderile criticii... Ea scoate la iveală mesajul implicit al operei. Literatura actuală este însă clară, prea clară: deseori, se reduce numai la conștiința sa. Este chiar atît de necesar să adaugi conștiința, conștiinței? Ași prefera să văd critica încercînd o lămurire a inconștientului. Cu alte cuvinte, valoarea estetică a formelor (pentru ce cutare formă „merge”, pentru ce alta nu?) — sau încă (sînt de acord), rădăcinile ei sociale.

RYSZARD MATUZEWSKI (R. P. Polonă)

1. Sarcinile criticii literare au fost și vor fi întotdeauna felurite. Una dintre acestea a fost în toate vremurile și fără îndoială va rămîne și de acum încolo mijlocirea între scriitor și cititor. Cînd și în ce condiții este necesară o asemenea mijlocire? Socotesc că

în primul rînd atunci cînd critica lămurește sensul literaturii novatoare, cînd în acest fel contribuie la mai marea ei răspîndire și popularizare. Cea mai de seamă perspectivă care stă în fața criticii, o constituie funcția independentă a acestui gen literar. Critica este sau în orice caz ar trebui să fie oricînd și din plin un gen de creație, pentru care opera literară, de la care pornește, e un simplu pretext. Criticul poate să expună opinii proprii cu privire la literatură sau viață, poate fi un critic al moravurilor (de pildă Tadeusz Boy-Zebenski, în Polonia) un luptător pentru anumite idealuri sociale, apărînd de preferință un anumit tip de literatură sau artă. Valoarea criticii sale depinde de modul cum criticul izbutește să-și susțină opiniile, de cultura, talentul, erudiția lui : aici intervin aceleași criterii ca și în creația originală propriu zisă. În genere, distincția între creație și critică este — dacă ne referim la critica adevărată — oarecum artificială. Un critic bun este pur și simplu un scriitor autentic, un eseist, un ins care are de comunicat lumii ceva propriu, iar dacă, pentru aceasta, pornește de la anumite opere literare prezintă în fond, o importanță secundară.

2. Critica ia parte activă la revoluția culturală, deseori este tocmai factorul care explică cititorilor și celor ce scriu, sensul real al acestui proces. Există cazuri cînd critica reliefind cîteva postulate ale literaturii, îi grăbește evoluția, îi imprimă o direcție fertilă. Dar nu trebuie confundate funcțiile specifice ale criticii cu sarcinile tuturor activiștilor politici pe tărîmul culturii. Altceva este un critic care observînd tendințele existente în artă, trage concluzii, generalizează, formulează sugestiile sale, fără a fi obligatorii, și altceva este, de pildă, un referent la un congres scriitoricesc care propune adoptarea unei rezoluții sau trasează în mare linia partidului în problemele literare. Aceasta este munca unui activist cultural și nu nepărat a unui critic.

3. Responsabilitatea criticului nu diferă întru nimic de cea care apasă pe umerii oricărui om al scrisului. Oricine scrie trebuie să țină seama de consecințele sociale și morale ale activității lui. Depinde de condițiile în care ia naștere literatura, de sfera libertății creatoare a scriitorului, ca această răspundere să fie mai mică sau mai mare. Cînd au fost realizate condițiile care să asigure libera dezvoltare a creației literare, o bună parte din răspunderea criticului devine strict personală. Cînd există primejdia ca intervențiile sale să stînjenească evoluția creației, criticul trebuie să fie în mod special precaut. Prin forța lucrurilor activitatea lui capătă o răspundere socială deosebită. Dacă prin scrisul său slujește înăbușirea adevărului, dacă prin rigiditate și sentințe judecătorești frînează munca literară, criticul ajunge să-și taie singur craca de sub picioare.

MIHAI NOVICOV

1. Cea mai însemnată realizare a criticii noastre din ultimii ani socotesc că rezidă în discutarea mai competentă, mai aprofundată și mai nuanțată a fenomenului literar. În primii ani după 23 August 1944, pe tărîmul criticii s-a deslășurat o susținută luptă ideologică între parfizanii criticii vechi, impresioniste, tributare concepțiilor filozofice idealiste pe de o parte, și critica nouă, militantă, întemeiată pe principiile filozofice marxist-leniniste pe de altă parte. Fenomenul cel mai de seamă din ultimul deceniu este deci victoria criticii marxiste, recunoașterea valabilității principiului partinității comuniste și în domeniul criticii literare. Dar odată cu repurtarea acestui succes remarcabil, critica noastră din primii ani de după 23 August 1944, a suferit și de unele neajunsuri, dintre care o anumită lipsă de competență și rigiditate sînt, poate, cele mai izbitoare. Tendințele de dogmatizare a unor principii ale criticii marxist-leniniste — tendințe ce au fost combătute cu întîrziere — au împins pe unii critici să înlocuiască analiza la obiect a fenomenului literar cu elaborarea de norme și rețete. Ceea ce n-a putut să nu scadă prestigiul criticii ca și eficiența ei. Unii tovarăși justificau atunci alura

cîteodată perceptistică și normativă a intervențiilor critice, prin necesitatea de a îndruma literatura. Dar lipsită de greutatea unei analize consistente, deficientă în argumentare și sentențioasă ca ținută, critica de mai sus tocmai acest rol îndrumător nu l-a putut juca, întrucît orice îndrumare presupune, ca o condiție necesară, încrederea din partea aceloră căroră li se adresează. Din păcate numeroase articole scrise în anii trecuți (printre care și unele semnate de autorul acestor rînduri), cu toate intențiile laudabile ce au stat la baza lor, nu au putut genera climatul necesar de încredere între scriitori și critici, tocmai din cauza deficiențelor amintite. Acum, mi se pare că impasul a fost depășit, și în aceasta văd principala realizare din ultimul timp. După cum s-a mai arătat, nu o singură dată în publicistica noastră literară, aprecierea de valoare este o condiție sine qua non a unei critici eficiente. Aprecierea de valoare presupune însă justa definire a particularităților artistice ale scriitorului și ale operei, întrucît fără originalitate artistică nici o valoare nu e de conceput în domeniul creației literare. Acordînd atenția cuvenită acestei laturi, critica din ultimul timp a izbutit să realizeze un adevărat salt calitativ, contribuind astfel pe de o parte la o temeinică popularizare a succeselor literaturii noastre noi, iar pe de altă parte la crearea unui climat de ostilitate îndreptățită față de tot ce este platitudine, schematism, lipsă de inventivitate. Critica s-a încadrat astfel *activ* în lupta pentru creșterea continuă a literaturii.

Dar cu toate aceste succese incontestabile, în critica noastră se manifestă — după părerea mea — și unele fenomene negative destul de îngrijorătoare. Personal socotesc că nu întotdeauna critica „se călăuzește practic de principiile pe care le proclamă“.

De pildă: în multe articole programatice apărute în ultimii ani în presa literară era proclamată — printre altele — hotărîrea și necesitatea de a lupta „pe două fronturi“, — și împotriva aceloră care, sub pretextul dezbaterii cu precădere a orientării ideologice a literaturii, îi neglijează trăsăturile specifice, dar și împotriva tendințelor — aparent contrarii — de a subaprecia problemele de conținut sub pretextul dezbaterii în adîncime a „problemelor specifice“. În practică însă, lupta se ducea și se duce aproape în exclusivitate pe primul dintre cele două fronturi; despre o combatere eficientă a estetismului în manifestările lui concrete ar fi greu să vorbim azi în critica noastră dacă o privim în ansamblu.

Pe de altă parte, în principiu, toți sîntem de acord că vechea cerință leninistă, potrivit căreia „literatura trebuie să devină o parte integrantă a cauzei generale a proletariatului“, aplicabilă la timpul său doar literaturii de partid, noi am extins-o azi, pe baza experienței și convingerii proprii, asupra întregii literaturi, deoarece am ajuns la concluzia că în epoca noastră literatura ca să se dezvolte în cele mai bune condițiuni, „trebuie să devină parte integrantă a cauzei generale de construire a socialismului“. Dacă pornim de aici, nu putem să nu deducem nu necesitate unele criterii și pentru critică. Rezultă că una din întrebările esențiale la care orice apreciere critică este chemată să răspundă ar putea să fie formulată în felul următor: în ce măsură și cum lucrarea respectivă ajută luptei pentru construirea socialismului, sau, dimpotrivă, poate o deserveste. Unii tovarăși obiectează că e inutil a se pune în mod expres o atare întrebare întrucît ori ce lucrare literară dacă e bună (dacă e scrisă cu talent cu alte cuvinte) ajută efortului nostru de construire a unei lumi noi. A pune problema așa înseamnă, după părerea mea, a ocoli într-un mod elegant fondul chestiunii, înseamnă practic a desconsidera criteriul politic în aprecierea fenomenului literar. Căci — de ce s-o ascundem? — atunci cînd e vorba de criteriul politic, unele laturi ale problemei depășesc cu evidență chestiunea mai îngustă a definirii talentului. Printre altele poate fi amintită și mult discutata problemă a orientării tematice. Și despre aceasta am auzit unele păreri cel puțin ciudate: actualitatea unei cărți, — afirmă, și pe bună dreptate, unii tovarăși, nu rezultă atît din plasarea în timp a acțiunii, cît din spiritul în care este scrisă. E foarte adevărat, dar e, cum s-ar zice, „o arie dintr-o altă operă“.

De ce să ne amăgim mereu cu tot felul de afirmații gratuite, amestecînd probleme diferite? Există neîndoios ca o problemă, datorită de a se combate spiritul anacronic în care pot fi scrise și lucrări despre trecut dar și lucrări cu acțiune în prezent, în timp ce unele evocări istorice („Un om între oameni“ de Camil Petrescu, de pildă) sînt pătrunse de un puternic mesaj combativ, izvorînd nemijlocit din prezența ardentă a autorului în bătălia ideologică a epocii. Dar există și necesitatea din ce în ce mai resimțită în societatea noastră de a se pune la dispoziția poporului muncitorilor opere în care să se reflecte *direct* problemele curente și esențiale ale construcției socialismului, opere în care oamenii muncii să se recunoască și din care să poată extrage învățăminte majore pentru viața și lupta lor. Dar dacă există o atare necesitate, de ce critica atunci cînd discută lucrările literare nu le apreciază și în raport cu această cerință? Nu se poate — se vor scandaliza unii — atunci cînd un scriitor a scris un roman bun despre haiduci — să-i reproșezi de ce nu l-a scris despre mineri. Nimeni nu cere așa ceva. Dar avem drept să cerem criticilor să aprecieze literatura în ansamblu, ca un proces de continuă primenire. Cuprinderea temelor noi reprezintă latura esențială, suportul viu al oricărei inovații. Dar este totodată și sectorul cel mai greu, care ar trebui să fie încurajat cu precădere. Nimeni nu cere criticilor să laude cărțile proaste numai pentru că sînt scrise pe teme actuale. Însă atunci cînd un scriitor talentat răspunde printr-o carte unor probleme arzătoare ale zilei de azi, chiar dacă lucrarea are unele scăderi, ce nu pot fi întîlnite, să presupunem, în alte lucrări ale aceluiași autor, nu trebuie să-i scoatem ochii scriitorului cu aceste scăderi, ci dimpotrivă, semnalîndu-le, critica trebuie totuși să scrie în așa fel încît scriitorul să simtă — prin intermediul ei — satisfacția și sprijinul opiniei publice care întotdeauna aplaudă pe cei temerari, iar temerarii sînt azi în literatură acei ce înfruntă neprevăzutul: temele de actualitate.

De cîte ori nu s-a spus, și se va repeta mereu, că creația literară este un fenomen prin excelență spontan și individual. Iată de ce în domeniul ei nici o problemă de orientare nu poate fi rezolvată administrativ. Dimpotrivă, greutatea specifică a opiniei publice în procesul general de dezvoltare a literaturii e foarte mare. Opinia publică literară se formează însă în mare măsură prin contribuția criticii. Ce se întîmplă însă? Pe de o parte îi invităm pe scriitori să răspundă la problemele actualității, pe de altă parte, atunci cînd analizăm cîte un volum de versuri al unui tînăr poet îi spunem că are imagini frumoase și se realizează pe sine însuși în poeziile pe teme minore, însă are imagini mai slabe și nu se realizează pe sine însuși în poeziile pe teme politice; pe de o parte susținem în articolele de fond necesitatea de a stimula creația de actualitate, pe de altă parte închinăm cele mai substanțiale și cele mai elogioase articole lucrărilor care nu răspund — într-un mod nemijlocit — acestei sarcini. Cum să se creeze atunci un curent de opinie *real* (și nu formal) în favoarea *încercărilor îndrăznețe* de pătrundere în miezul însuși al contemporaneității?

În aceeași ordine de idei, nimeni nu contestă că a milita, azi, pentru progresul literaturii înseamnă a susține în primul rînd acele lucrări care luptă cu cea mai mare eficiență pentru triumful ideologiei socialiste. Rezultă de aici un criteriu de apreciere pe care o critică — ce se proclamă partinică — nu-l poate ocoli. În practică, însă, îl ocolește adesea. Ori ce lucrare literară bună, conținînd un mesaj de umanitate și de progres, nu poate să nu ajute luptei pentru victoria ideologiei socialiste — spun unii. Foarte adevărat, dar aceasta e doar o *latură* a problemei, esențialul rezidă în altceva: în aceea cum luptă, cît de eficient, cît de consecvent luptă. Pînă și în cadrul anchetei publicate în nr. 12/1957 al „Vieții Romînești“ („Literatura nouă și actualitatea“), solicitați să enumere „care din lucrările literare, apărute în acești ani v-au plăcut cel mai mult și pentru ce?“ — unii tovarăși răspundeau: cutare și cutare „pentru că sînt bune“. Răspunsul e spiritual, poate, dar e absolut apolitic. Căci situîndu-ne pe o atare poziție ar însemna să tragem un semn de egalitate între opera lui Șolohov și cea a lui Hemingway de pildă, ar însemna să ne fie

indiferent dacă un scriitor scrie în spiritul lui Proust sau în spiritul lui Fedin sau Leonov. Ar trebui să terminăm odată pentru totdeauna cu o prejudecată penibilă potrivit căreia toate lucrările literare ce se scriu acum se împart în două grupuri neegale: cele „juste“ (imensa majoritate) și cele greșite (foarte puține, ce văd lumina tiparului din lipsă de vigilență a cutărui editor). Potrivit acestei teorii, mai mult decît ciudate, e suficient să spui despre o carte că are în general „o orientare justă“ pentru ca orice discuție despre conținutul ei ideologic să devie de prisos. Dar așa ceva e aproape stupid. O carte poate să aibă „în general“ o orientare „justă“, dar să conțină totuși confuzii și greșeli (care să nu-i anuleze valoarea, dar pe care critica să fie datoare să le semnaleze totuși, dacă vrea să fie critică și nu vorbărie goală). De asemenea: o carte poate să fie orientată just, dar să ridice probleme minore, să ocolească ceea ce e esențial și să dezorienteze astfel — fără voia autorului — pe mulți critici mai puțin pregătiți. Nu încape îndoielă că numai discutînd aceste probleme, confruntînd mereu literatura cu viața — evident fără a nesocoti modul specific al literaturii de a reflecta realitatea — critica va putea ajuta efectiv, nu în vorbe, ci cu fapte, la apropierea literaturii de viață, apropiere atît de solicitată în toate articolele programatice.

Noi socotim că drumul cel mai rodnic pentru atingerea de noi succese în literatură e drumul împlinirii acelor sarcini care rezultă din politica partidului. De ce atunci cînd discutăm și apreciem diferite lucrări, nu ne întrebăm în ce măsură și cum se încadrează concret, practic, eficient în bătălia pentru împlinirea acestor sarcini ale literaturii? Și în sfîrșit o ultimă întrebare: în toate articolele programatice se proclamă de obicei necesitatea însușirii și dezvoltării metodei realismului socialist. De ce atunci critica nu debăte decît arareori lucrările și din acest punct de vedere? De ce mai sînt critici care — în ciuda declarațiilor programatice subscrise — evită să se încadreze în lupta pentru apărarea realismului socialist și de demascare a calomniilor și defăimărilor răspîndite de revizionişti?

2. Răspunsul e cuprins în cele arătate la punctul 1.

3. Cred că e și știință și artă totodată. E știință în măsura în care e datoare să vehiculeze cunoștințe și criterii de apreciere obiective, e artă pentru că reprezintă tot un mod specific de oglindire estetică a realității în care criticul tinde în mod firesc să rivalizeze cu scriitorul.

4. Întrebarea îmi pare foarte utilă și actuală. În zilele noastre, într-o țară socialistă, unde cititorii consideră, și pe drept cuvînt, că întreaga presă e a lor, fiind deci o presă de partid, în sensul că se călăuzește de principiile ideologice, etice și profesionale elaborate în anii grei de luptă a presei de partid împotriva celei galbene, prestigiul, dar și răspunderea cuvîntului scris cresc enorm. Cucerirea aceasta influențează puternic și datoria criticii. Cititorul așteaptă de la orice critic un cuvînt autorizat, un ajutor substanțial, care să-i permită lui, cititorului, să se orienteze în problemele uneori destul de complicate ale creației literare în raport cu cerințele timpului. Cu alte cuvinte, cititorul cere criticului să-i spuie totdeauna numai adevărul. Nu-i cere să laude o carte cînd nu-i place sau invers să conteste ceea ce crede că e pozitiv, dar îi cere să nu-și anuleze cel puțin propriile păreri. Ori, în cronicile noastre literare mai putem întîlni atitudini inexplicabile, fiind lăudate uneori pînă la exces unele lucrări slabe, chiar și atunci cînd lipsa lor de valoare e recunoscută de autorul critic în cuprinsul aceleași cronici. Pe de altă parte nu e un secret pentru nimeni că unele reviste se grăbesc să publice articole apologetice numai despre anumiți scriitori și dimpotrivă sînt mult mai puțin operative și mai sgîrcite în aprecieri pozitive atunci cînd e vorba de alții. Din păcate în viața noastră literară se mai întîmplă situații rușinoase cînd întocmai ca într-o fabulă a lui Crilov — cucul îl laudă pe cocoș numai pentru că cocoșul îl laudă pe cuc.

Problema aceasta se leagă de o altă mai puțin discutată. Unii tovarăși susțin că fenomenele amintite s-ar datora nu spiritului de grup și nici familiarismului, ci preferinței firești a unor critici pentru scriitorii de o anumită factură artistică. Nu susținem noi oare posibilitatea și necesitatea afirmării de stiluri diferite în cadrul realismului socialist? Un stil literar nu se poate defini însă decât prin delimitare de celelalte.

Argumentul îmi pare în mare măsură valabil. Pentru mine e incontestabil că înflorirea literaturii realist-socialiste presupune o cât mai mare varietate de stiluri. Deci, dacă vrem să milităm cu adevărat, în fapte și nu în vorbe, pentru înflorirea literaturii, rezultă că ar trebui să stimulăm constituirea de echipe scriitoricești pe baza unor alinități artistice. Revine Uniunii Scriitorilor sarcina de a asigura în acest sens posibilități organizatorice și materiale necesare. Totodată însă n-ar trebui să uităm pentru nici o clipă că în epoca noastră de construire a socialismului o atare politică este posibilă numai în cadrul luptei generale — a întregului front literar — pentru victoria socialismului, a ideologiei socialiste. De aici rezultă cu necesitate cel puțin câteva consecințe.

Societatea capitalistă, ideologia ei generează firesc și din abundență spiritul de concurență (care e o formă a dușmăniei). Societatea socialistă și ideologia ei generează tot atât de firesc și în proporții din ce în ce mai masive spiritul de întrecere (pe care o numim cu îndreptățire întrecere socialistă și care e o formă de prietenie și ajutor reciproc). Legea aceasta obiectivă nu poate să nu fie valabilă și pentru sectorul literar. Intre diverse echipe — în cadrul unei literaturi ce militează *toată* pentru aceleași obiective ideologice și estetice — nu pot exista, n-ar trebui să existe decât raporturi de prietenie și emulație creatoare, ceea ce presupune ajutor reciproc. Cred că spun un lucru arhicunoscut atunci când repet că de dușmănit avem motive să dușmănim doar burghezia, ideologia ei, cercurile reacționare imperialiste, care visează deslănțuirea unui nou război și restaurarea capitalismului în țările libere, printre care și în țara noastră. De lovit numai în ei avem *de ce* să lovim. Iată de ce preferințele estetice pe care un critic nu numai că are dreptul, dar și datoria să și le afirme și să le apere, nu pot să intre în contradicție cu datoria sa de a face, cu maximum de competență, aprecierea de valoare în raport cu criteriile obiective de care critica noastră literară dispune — pentru prima oară în istoria criticii literare, poate — pe temeiul însușirii principiilor fundamentale ale filosofiei marxist-leniniste.

*

În răspunsurile de mai sus m-am ferit, într-un mod deliberat, să fac trimiteri la articole și studii concrete întrucât dimensiunile unui răspuns la anchetă nu-mi permiteau să fac demonstrații mai largi, iar pe de altă parte am socotit nepotrivit să fac simple afirmații care ar putea trezi susceptibilitatea unora. Cred că inițiativa „Vieții Românești“ de a începe o discuție despre stadiul actual de dezvoltare a criticii literare e mai mult decât binevenită, întrucât de orientarea criticii depinde într-o însemnată măsură și orientarea literaturii. Discuția ar trebui continuată, trecându-se de astă dată de la afirmarea de principii la analiza pe obiect. În cazul în care „Viața Românească“ îmi va acorda ospitalitatea necesară voi reveni în acest sens.

SILVIAN IOSIȚESCU

Cred că nu felicitările reciproce ne interesează, deși e potrivit să nu trecem cu vederea ce s-a înfăptuit.

1. Să menționăm deci drumul parcurs, să facem un sondaj într-o publicație din 1932, într-alta din 1948—1950 și să comparăm cu zilele noastre. Firește, nu în ce privește personalitățile, ci ansamblul peisajului, tonul general. Se poate vedea că drumul a fost în mod fatal cotit, dar distanța străbătută e evidentă, de la prima comparație. Realizările sînt diverse, dar, în mare se poate vorbi de un început de critică

marxistă și aceasta e esențialul. E tot atât de evident că ar fi naiv să ne așteptăm la recunoașterea unanimă a acestui progres. Fiind un spirit eminentemente clasificator, aş distinge mai multe categorii de sceptici. Sînt: a) cei care privesc și literatura și critica din perspectiva 1932; b) cei care sînt legați încă de anumite erori ale criticii din anii trecuți; c) diverși scriitori — pentru că s-a scris prea puțin despre ultima lor carte — pentru că s-a scris prea mult și nu chiar ce-ar fi vrut; d) în sfîrșit, pentru unii scriitori, existența criticii devine o excelentă justificare. Am aflat cu diferite prilejuri că dacă, după o carte promițătoare, tînărul x n-a mai scris nimic consistent — vina e evident a criticii. Pentru diferiți colegi de breaslă, începători sau consacrați, înțepătura la adresa criticii constituie un act de bună creștere, respectarea unui ritual. Tradiția, de altfel, e străveche.

Nu vreau să transform critica într-o fecioară oropsită de beletriști. Dar să plătească pentru propriile ei păcate. Și mai ales să nu desconsiderăm critica — și ce-a obținut în ultimii ani, pentru că ne-a supărat un critic.

A doua parte a întrebării mi se pare formulată puțin în maniera examenului pe care tînărul Ftiriadi îl trece cu strălucire. Sînt de acord cu răspunsul implicat în întrebare: Nu în întregime. Pentru că nu apreciez nici reîntoarcerile deghizate la formulele caduce, nici spargerea solemnă de uși deschise.

Există și în literatură și în critică o problemă cheie, care revine practic sub cele mai felurite variante: să combați erori fără să comiți altele simetrice — să progresați, și să nu cedezi nimic din ce s-a cîștigat. O denumim adesea problema celor două fronturi și-i verificăm mereu importanța.

Cred că dogmatismul critic mai subzistă printre noi. El nu e numai grosolană eroare de concepție, falsificare a marxismului, ci și comoditate de gîndire, pavăza ignoranței. A servit să camulleze lipsa de talent critic, ca și lipsa de talent literar. Cînd a trebuit să demonstreze, să dovedească acuitate critică și cultură, cînd n-a mai fost suficientă afirmația solemnă, cutare monopolizator al principialității a dispărut pur și simplu din critică. Dar ca și candidații la literatură neînvestrați, criticii veleitari sînt mai numeroși decît cei reali. Pentru aceștia, afirmația dogmatică va fi totdeauna mai atrăgătoare decît condițiile ceva mai dificile pretinse de critica propriu zisă. Întîmpinate însă, de la punctul pe care l-am obținut, cu exigențele sporite ale criticii marxist-leniniste, n-au șanse să reinvie nici erorile nici procedeele dogmatice.

Dar lipsa de talent nu se deghizează numai dogmatic. Și nu e vorba numai de lipsă de talent. Fenomenul e mai larg. E evident că mulți oameni talentați se supun modei. N-o să încerc să descriu pe îndelete ceea ce mi se pare eroare simetrică și cu nimic preferabilă. Am pomenit-o mulți dintre noi, cu diferite prilejuri. Narcisismul critic e printre cele mai sterile — auto-contemplarea prelungită în toate oglinzile întîlnite. În raport direct cu el, maniera insinuantă și limbajul pythic sînt la fel de supărătoare. Mijlocul — finețea, varietatea de procedee — devine scop. Că există discrepanță între astfel de tendințe și „principiile pe care le proclamă critica“ — mai precis năzuința științifică și caracterul ei cetățenesc — e incontestabil. Să precizez — ar părea inutil, dar din păcate răstălmăcirile, lectura printre rînduri n-a dispărut — că nu pledez pentru uniformitate. Mi se pare un bun cîștigat că Ovid Crohmălniceanu, Paul Georgescu, Mihail Petroveanu, N. Tertulian, ca să menționez cîțiva din generația celor cam de treizeci de ani, scriu așa cum scriu, cu stiluri și procedee personale, deosebiți unul de altul. Nu varietatea intră în discuție, ci neglijarea rosturilor critice. Pentru a folosi stilul metaforic atât de prizat acum, să spunem că față de corul la unison preconizat de dogmatici, se tînde astăzi spre o bizară coregrafie. Dar oricît de grațios ar fi dansul, nu compensează lipsa explicației și aprecierii.

2. De dezbătut problemele au început să se dezbată. Îmbogățirea dezbaterilor, intensitatea ciocnirilor de păreri sînt fapte dintre cele mai evidente îmbucurătoare. Mai larg teoretic, ori de importanță practică imediată, cîte probleme n-au suscitât polemici aprinse, uneori prea personal aprinse. Să reamintesc numai de schimbul de articole de acum doi ani cu privire la raporturile formă-conținut. Nu putem pretinde unor astfel de discuții să lămurească exhaustiv ceea ce, de multe secole, îi turbură pe esteticieni. Mi se pare că — cu inevitabile erori, repetiții și goluri — discuțiile au adus progrese și clasificări, fie chiar parțiale. Vreau să menționez totuși — cum îmi cere revista — o problemă care mi se pare esențială. În ce privește importanța conceptului de actualitate în literatură consensul e unanim. N-am întîlnit în niciunul din răspunsurile date „Gazetei literare“ vreo pledoarie pentru turnul de fildeș. Dar pentru critică există o latură practică însemnată. Cum poate stimula critica literatura cu problematică actuală, fără rabat artistic? Cum poate să-și exprime preferința fără să uite că o carte proastă nu numai că nu servește, dar compromite tema? Cum să sublinieze faptul indiscutabil că literatura de actualitate pune probleme mult mai grele, mai complexe decît cea despre trecut, cum să laude inițiativa și să nu se mulțumească cu buna intenție?

După cum se vede, am răspuns la o întrebare prin alte întrebări. Asta deoarece socotesc că, în afară de măsuri organizatorice de stimulare — cărțile respective trebuie discutate în cronici și nu expediate amabil în note de serviciu, etc. — nu există soluție-tip la această problemă. Depinde și de critic și de carte.

3. Iar o problemă vastă. Nu pot decît să consemnez o părere. E și știință și artă, — asta nu din dorința de a împăca năzuințele opuse, ci prin specificul naturii și obiectului. Dar în primul rînd, critica *tinde* — subliniat de trei ori — să devină știință. Imi rezerv dreptul de a-mi argumenta părerea într-un articol special. Am progresat mult, în ultimii cîțiva ani — și spre știință și spre artă. Alături de înfundarea în simple „descrieri ale operei“, se remarcă trecerea la stadiul analitico-explicativ, diversitatea problemelor și înmulțirea unghiurilor. Alături de prețiozități și panglicuțe de stil, se poate vorbi în temeiat de personalități critice, cu procedee, cîmp de preocupări și stil propriu.

Mai trebuie menționat că cele două fronturi se regăsesc și în problema știință-artă. Dogmatismul a conceput foarte primitiv științificitatea criticii — dar cu rigoare matematică. Imi amintesc de o discuție în care un critic sever își exprima indignarea că asupra unei cărți existau mai multe păreri. Critica e știință, deci metoda e precisă și unică, deci rezultatul e și el unic. Polisilogism fără cusur.

Dar pentru criticii prea ocupați să se contemple în oglindă, această profesie a lor e exclusiv artă. O artă a aluziei și a portretului, în care criticul își studiază plastica, gestul, ba uneori își calculează șoaptele, semnele din ochi, încheie cochec articolele „în coadă de pește“ ca să nu se spună că e retoric. O artă a pantomimei.

4. Etica în critică? Bănuiesc că întrebarea se referă la etica profesională. Bănuiesc, de asemeni, că nu mi se cere să fac un portret al bunului critic. Trebuie spus doar că nimic din ce a obținut critica în ultimii ani n-ar putea fi conceput fără ținută etică, conștiință partinică, conștiință profesională.

Dar... Mai este, cum spunea odată V. Em. Galan, ceea ce vine după „dar“. Mai sînt notele redactate parcă după elegantul principiu „pocnește-l oricum și cu orice prilej“. Revistele centrale și-au îmblînzit tonul, au ajuns să se ferească chiar de ironie. Dar în reviste de provincie, persistă note cu antipatii stăruitoare și cunoscute. Mai sînt citațele anodine, însoțite de comentarii nimicitoare. Mai sînt, mai ales, cronicile neprevizibile în conținut, dar previzibile în apreciere. O matematică simplă. Cunoscînd numele

celui care scrie și numele celui despre care se scrie se poate deduce atitudinea și tonul. Problema se deplasează de la ce la cum. Cum o să-l laude? Sau — cum o să-l înjure?

Din fericire, acesta e cazul limită, stilizat. Dar paletetele critice cu culorile net despărțite pentru prieteni și neprieteni, există și n-au nimic comun cu ceea ce vrem și trebuie să facem din critică.

VERA CĂLIN

1. Realizările criticii noastre literare? Citesc încă (mai rar), aud încă (mai des) ocările de rigoare la adresa criticilor literari. Aș putea dealtfel să alcătuiesc, spre deliciul scriitorilor, un florilegiu al insultelor proferate de scriitori la adresa criticilor începînd din antichitate pînă în zilele noastre, florilegiu în care toate epocile ar fi copios și egal reprezentate. O astfel de lucrare antologică ar da pitoresc rîndurilor de față, dar ar distona, poate, în paginile unui număr de revistă dedicat (probabil cu intenții elogiatoare) criticii.

Prin urmare critica noastră progresa. Realizările sînt variate și evidente. Nu le pot nega decît cei iremediabil căzuți pradă idiosincrasiei amintite. Firește, sau pentru a folosi conjuncția preferată a cronicarului literar *dar*, există curenți. Despre unele vom aminti în cele ce urmează. Aș prefera să încep cu „părțile pozitive“. Aș putea vorbi despre cronica literară, care înregistrează periodic cărțile apărute, pe cele ce vor rămîne ca și pe cele caduce și emite uneori judecăți de valoare solid argumentate. Cronica literară este răspunsul prompt și operativ al criticului în fața realității literare contemporane. Însă o critică ce s-ar manifesta doar prin cronica literară ar cuprinde primejdia pozitivismului critic, a empirismului lipsit de perspective. E înbucurător că apar la noi, în ultima vreme, articole și studii tinzînd spre generalizări estetice, contribuții prețioase la o estetică literară marxistă. Trebuie să amintesc despre astfel de succese în domeniul criticii analitice și despre ridicarea unor critici — printre ei tineri ca Lucian Raicu sau Horia Bratu — la nivelul problemelor estetice generale. Firește, există pasionații după probleme generale, a căror pasiune e lipsită de acoperire, acei ce cred că e mai ușor să scrii, în general, fiindcă astfel, lipsa de documentare e mai puțin vizibilă. Mai există cei ce se mențin pe tărîmurile generale, fiindcă își închipuie că acestea sînt mai neutre și, cu oarecare abilitate din partea criticului îngăduie evitarea exprimărilor prea marxiste. Problemele de estetică generală ar fi, pentru acești prudenți, un soi de țară a nimănui, ferită de penetrațiuni prea violente politice. Dar nu mi se pare că aceste tendințe ar caracteriza peisajul criticii noastre. Aș mai putea vorbi despre eseu, a cărui paternitate în critica noastră de astăzi este atribuită lui Paul Georgescu.

Vreau să vorbesc însă despre un anumit capitol al criticii noastre literare de astăzi, acela care s-ar putea intitula: critica valorilor de stil sau, mai larg vorbind, critica mijloacelor de măiestrie artistică. E un domeniu, în interiorul căruia realizările — evidente dar anevoioase cîștigate — sînt apte să vorbească despre dialectica progresului în întreaga noastră critică literară.

La început, firește, au fost confuziile. Teama de păcatul formalismului a dus la ignorarea totală a problemelor de stil și meșteșug artistic. Formalism — formal — formă sînt cuvinte din aceeași familie. Anatemizate în bloc, au dus la dispariția problemelor referitoare la expresia artistică din critica literară. O cronică însemna relatarea conținutului, cîteva aprecieri pe marginea ideilor conținute în opera literară. recenzată și atît. Aflam despre o carte că desbate problema industrializării sau a colectivizării sau a transformării țaranului mijloc. În acelaș fel s-ar fi putut eventual recenza și un tratat de economie politică, o broșură propagandistică sau orice lucrare didactică. Efectul acestui sociologism, acestui primitivism critic se cunoaște: elogierea unor lucrări lipsite de valoare autentică din respect pentru tema „interesantă“.

Uneori recenzentul resimțea oarecari remușcări când își aducea aminte că se află în fața unei opere artistice. Cunoscînd că există principiul unității indistructibile între fond și formă, simțea nevoia să mai adauge ceva. Și, fiindcă e mai ușor să enunți decît să analizezi și să explici, recurgea la formula: „autorul a găsit forma cea mai adecuată (sau n-a găsit) pentru cutare conținut de idei“, formulă ce îngăduia unele variante. Astfel de cuvinte se strecurau jenate, rușinate în partea inferioară a cronicii și aveau darul să liniștească oarecum conștiința criticului.

Ceea ce se întîmpla era, în realitate, un lucru foarte grav și, comițîndu-l, critica noastră se situa deopotrivă în afara granițelor marxismului cît și a celor ale esteticii. Asta însemna ignorarea principiului fuzionării conținutului și formei, generalului și individualului în imaginea artistică, ignorarea structurii unei opere de artă.

A trecut timp și criticii au început să fie atenți la mijloacele artistice prin care se exprimă un anumit conținut de idei. Au contribuit la această schimbare o seamă de fapte: conștiința din ce în ce mai acută că fenomenul literar e văduvit de către o critică sociologistă de prea multe semnificații; contribuția unor cercetători cu experiență ca acad. Tudor Vianu, care a întreprins subtile analize asupra unor scriitori romîni și străini, privindu-i din unghiul măiestriei stilistice, dar neignorînd determinarea concepție-expresie, în sfîrșit, însuși maturizarea criticii noastre care i-a împins pe critici spre o comprehensiune mai largă.

Dar la această comprehensiune critica avea să ajungă (mai bine zis cred că e pe cale să ajungă) prin salturi violente dintr-o extremă într-alta.

Știm că avem scriitori mulți și înzestrați, profund deosebiți între ei. Am început prin a enunța acest adevăr valoros: putem oare confunda glasul lui Beniuc cu cel al Mariei Banuș? Intrebare retorică neurmată, multă vreme, de vreo caracterizare. Pînă cînd, am purces la căutarea timbrului specific, am început să-i descoperim componentele și să aflăm principiul unificator al unei opere literare. Un poet — o formulă. Așa a fost mai întîi. Este o simplificare, o schematizare la fel de regretabilă ca cea provenită din ignorarea trăsăturilor de măiestrie. Glasul lui Mihai Beniuc e glasul „țăranelui colțos“. Al Mariei Banuș e „feminin și suav“. Uneori un poet, un prozator e jumult de nenumărate elemente ale artei sale pentru ca opera să încapă într-o caracterizare. Formulînd anumite rezerve, unii critici s-au lăsat totuși cuceriți de formula principiului unificator (Ov. S. Crohmălniceanu — *Lucrări interesante* în Mica Bibliotecă Critică); alții au cerut plasarea trăsăturilor „unice“ într-un context mai larg. evocarea de către critic a unui ansamblu de trăsături — acela singur expresiv pentru fizionomia literară a scriitorului și pentru concepția sa. Formula unică sărăcește deopotrivă conținutul și forma și ignorează unitatea lor. (Silvian Iosifescu — *Ție-ți vorbește Americă*). Se naște astfel un schematism de sens contrar. Efectele lui? Dacă într-o fază, depășită azi se afirma uneori: lucrarea e nerealizată, dar are concepție, acum unii spun în legătură cu un roman sau o piesă de teatru: nu prea are idei, dar e bine scris sau scrisă. Lucrurile acestea s-au mai spus și cu competență. Le repet pentru că, în acest domeniu, socotesc că nu totdeauna critica s-a călăuzit practic după principiile pe care le proclama și răspund astfel uneia dintre întrebările propuse criticilor în această anchetă.

Dacă am întrebuițat din cînd în cînd, în aprecierile de mai sus timpul trecut, n-am vrut să afirm prin aceasta că simplificările amintite țin de o etapă încheiată.

Confuzia a venit, între altele, dintr-o înțelegere mărginită a ceea ce trebuie să însemne critica valorilor de măiestrie. Domeniul măiestriei nu se epuizează odată cu descoperirea „tonalității“, a „timbrului unic“, chiar a particularităților stilistice și lexicale. În poezie ca și în proză, el cuprinde, între altele, problemele de construcție și

compoziție. Sintem în măsură, astăzi, să dăm exemple de studii interesante care au luminat prin cercetarea aspectelor de arhitectonică și compoziție problematica unei opere literare. Studii numeroase deslușesc subtil interdependența dintre simbul conceptual și organizarea arhitectonică a unor opere. Compoziție, ritm, tonalitate, arhitectonică — plasate toate în ceea ce putem numi atmosfera generală a unei opere — comunică o totalitate, aceasta într-adevăr revelatoare pentru scriitor. Și aci existau exemple mai vechi. Descoperirea tehnicii baso-reliefului la Nicolae Bălcescu transmite ierarhizarea faptelor trecutului în mintea istoricului (T. Vianu — *Tehnica baso-reliefului la N. Bălcescu*). Mai de curînd, analiza compoziției și a ritmului folosit într-un roman ca „Moromeții“ a evidențiat felul cum comunică autorul ideea nu lipsită de ironie că „timpul e răbdător cu oamenii“ (S. Iosifescu — *Moromeții*).

Maturizarea certă dar nu scutită de grave crize de creștere a criticii noastre literare e astfel vizibilă și pe tărîmul criticii valorilor de măiestrie. La capătul unei bune bucăți de drum, ne-am ales cu convingerea că, și în acest domeniu, formulele magice, oricît de cuceritoare, sînt simplificatoare și nefaste.

2. Nu cred că e rostul criticii să meargă cu un pas înapoia literaturii, luminîndu-i cu lanterna urmele pașilor. Cred că eventual critica poate pași înainte, folosind lanterna pentru orientarea scriitorilor beletriști. Literatura de astăzi, toată lumea e de acord, păcătuiește, între altele, printr-o oarecare opacitate față de anumite înfățișări ale vieții sociale. Critica a înregistrat aceste goluri și cred că a folosit și lanterna. De asemeni a adresat numeroase apeluri celor în drept să completeze lipsurile. Socotesc totuși că e mai greu să vorbești îndelung despre ceea ce nu este încă decît despre ceea ce este. Creatorii de opere literare trebuie să facă pasul hotărîtor.

3. Discuția despre apartenența criticii la domeniul artei sau al științei, despre dubla ei apartenență e veche. Ea mi se pare totuși rezolvabilă și chiar, aș îndrăzni să spun, în mare parte rezolvată. Socotesc că prin fundamentul ei teoretic și legăturile ei cu estetica literară, critica literară este știință. Fără această fundamentare teoretică ea ar rămîne un joc diletant. Deci nu sînt de acord cu Horia Bratu care cere „profesionalizarea criticii ca o specie independentă delimitată chiar în raport cu estetica“. Firește că nu identific critica nici cu estetica, nici cu teoria literară, dar socotesc binevenită o pagină de critică aptă să le îmbogățească pe amîndouă. Deci știință. Știință prin abstracțiile cu care operează, prin adevărurile generale pe care uneori le formulează.

Dar critica implică gust și înclinații personale. Un critic spune: după părerea mea, cred, socotesc... Factorul subiectiv e implicit și explicit. Critica folosește și figuri de stil, imagini. Cînd Ibrăileanu spune despre Proust că seamănă cu un anatomist care-și disecă propriul său corp, apreciez comparația din punct de vedere artistic; portretele lui G. Călinescu, metaforele și comparațiile lui Ibrăileanu, aforismele cu care-și presară paginile de critică îmi îngăduie să vorbesc despre arta sa. S-a scris despre stilul criticilor noștri, despre originalitate și poncif, s-a combătut stilul prețios, „cu șapte văluri“. Ba chiar vorbim, cu avantajele și dezavantajele amintite, despre timbrul specific al cutărui sau cutărui critic. N-am lăsat cu totul în urmă timpul cînd stilul unora dintre criticii noștri era recunoscut și identificat după particularități extra-estetice, dar fenomenul este hotărît mai rar. Apartenența criticii la domeniul științei nu descalifică însușirile artistice ale criticii. Arhitectura e o știință dintre cele mai exacte, în studiul căreia matematicile, calculul rezistenței materialelor ocupă un loc important. Nimeni n-a refuzat vreodată arhitecturii caracterizarea de artă și arhitectului calitatea de artist.

4. S-a vorbit mult și cu pasiune, în ultima vreme, despre anumite carențe etice dovedite de unii critici: spirit de clan, tîmărirea celor consacrați, ignorarea sau distru-

gerea scriitorilor mai mărunți, lipsa de eleganță în polemică, lipsa de onestitate și acoperire științifică etc. etc. Fenomenele există. — Toată lumea este de acord că acestea sînt procedee incompatibile cu o etică scriitoricească de tip nou, procedee ce nu sînt de natură a spori prestigiul moral al criticului. Sînt teoretic și vehement împotriva acestor regretabile procedee și acei ce le practică încă. Dar poate că, pe urmele domnului Jourdain, un critic poate să tîmfieze fără să știe?

CONSTANTIN CIOPRAGA

1. Intre teoria, critica și istoria literară interferențele sînt obligatorii. Totuși promotorii celor trei discipline — foarte înrudite — se privesc adesea peste umăr. Considerînd cu superioritate activitatea meticolos organizată a istoricului literar, criticul zîmbește îngăduitor. (Invitat, nu de mult, să colaboreze la un manual de limba și literatura română, un critic cu activitate notorie obiecta că nu are contingențe cu istoria literară!) Dar criticul nu se poate dispensa de frecventarea istoriei literare și nici de teoria literaturii. După cum și ceilalți nu pot face abstracție unul de domeniul celuilalt. G. Ibrăileanu, G. Călinescu, Tudor Vianu s-au manifestat în proporții diverse, în toate aceste domenii.

Prin urmare, pentru a ne menține la obiect, vom avea în vedere numai studiile, cronicile, eseurile și articolele de critică literară, în sensul strict al noțiunii.

Se remarcă în critica nouă, a începuturilor realismului socialist prezențe și realizări numeroase. Critici aparținînd tuturor generațiilor își spun cuvîntul în periodice și volume. Fără intenția unei inventarieri, se cuvine a semnală în primul rînd contribuțiile la studierea literaturii universale și naționale, datorite criticilor, istoricilor literari sau scriitorilor G. Călinescu, Tudor Vianu, Perpessicius, Camil Petrescu, Mihai Beniuc, Geo Bogza, Cezar Petrescu, Șerban Cioculescu. Individualități critice afirmate în ultimul deceniu sînt Ion Vitner, eseist fecund, Ov. S. Crohmălniceanu, cu ale sale substanțiale volume de cronici și articole, Silviu Iosifescu, autor a numeroase studii scrise cu finețe, Paul Georgescu analist volubil al faptului literar curent, Vera Călin, preocupată în studiile sale de raporturile între literatura universală și cea națională, Al. Piru cercetător minuțios și informat.

În ultimii ani s-au impus atenției, prin cronicile lor săptămînale, Radu Popescu și Savin Bratu. Dintre tineri atrag atenția, prin studii și cronici, B. Elvin, D. Micu, Mircea Zăciu, Georgeta Horodincă, George Munteanu, I. Oarcășu, Val. Panaitescu, Liviu Leonte și alții.

Pentru că nu putem înregistra aici titlurile operelor — destul de numeroase — e cazul să enunțăm cel puțin principalele realizări. Sînt de subliniat în primul rînd studiile de reconsiderare asupra scriitorilor reprezentativi din trecut. Cîteva monografii — datorite lui Al. Dima, I. Manole și altora — deschid seria studiilor ample. Clarificatoare și rodnice în urmări sînt discuțiile consacrate problemei moștenirii literare. Dezbateră în periodicele literare a problemelor legate de estetica realist-socialistă, cu implicațiile ei — construcția personajelor, stil, limbă literară — s-a dovedit la fel de interesantă ca și discuțiile despre schematism, dogmatism, formalism, despre tipizare și individualizare, tradiție și inovație sau ca aceea despre actualitate.

Ritmul acestor dezbateri încuviințează a observa că, în general, critica actuală a evoluat în pas cu evenimentele. Se poate afirma că nivelul prezent al criticii e acela al unei evoluții normale. Practic, critica actuală se conformează tot mai concludent principiilor susținute teoretic.

2. Creația și critica sînt făcute să meargă împreună. Privite ca fenomene corelative, de eflorescența creației beneficiază și critica; și, invers, criticii i se pot adresa

imputări pentru scăderile de tensiune ale creației. E o evoluție paralelă, cu influențe reciproce. Apar, firește, și denivelări care tulbură mișcarea normală. Sînt crizele de evoluție, fie ale creației, fie ale criticii. Sinuozitățile pe parcurs afirmă prezența unor obstacole ce trebuie ocolite ori momente de reculegere pentru continuarea drumului spre țintă. E însuși drumul vibrant al vieții celei mari.

Dacă lirica prezentului reflectă în mod destul de variat sentimente ale contemporaneității, epica întîmpină inegalități în procesul de evoluție. Aceasta nu înseamnă că epica nu înscrie realizări de valoare, — chiar de mare valoare — ca și dramaturgia pe teme actuale. Am vrea să precizăm că ne referim la insuficienta preocupare de tema industrializării socialiste. Seria de nuvele, povestiri și puținele romane pe această temă, e departe de a ține pasul cu realitatea. Critica a combătut, e drept, pentru actualitate în general, fără rezultate notabile în toate direcțiile. Rezultatul e că romanul industrial se află în faza incipientă.

Cu toate că problema combaterii schematismului a fost mult timp în atenția criticii, nu s-ar putea afirma că astăzi nu mai apar în literatură semne ale acestei viziuni simplificatoare. Ar putea fi reluate discuțiile despre varietatea stilurilor în cadrul realismului socialist. Și s-ar putea dezbate încă, delicata chestiune a culturii necesare celor care se consacră scrisului. Dacă acestea vor contribui la sporirea vitalității și originalității creatoare, critica va avea motive de bucurie.

3. S-a spus că rolul criticului e de a aduce puncte de vedere noi în raport cu o operă veche. Aceasta e funcția oarecum *contemplativă* (în sens creator) a criticii. S-a spus, de asemenea că un critic ingenios e un personaj care știe să citească și-i învață să citească și pe alții. Aceasta e menirea *instructivă*, pedagogică a criticii. Mai puțin credit i s-a dat în trecut criticii pe care am numi-o *preventivă*. E critica în mers, în pas cu formarea unei opere literare. Din însumarea acestor aspecte rezultă că rolul criticii e complex, cu efecte importante din orice punct de vedere.

După cum sînt actori — chiar dintre cei mari — care desconsideră rolul regiei, sînt scriitori care — refractari oricărei sugestii — nu țin de loc în stimă critica. (E drept că lipsa de onestitate în critică a dezgustat pe Eminescu, satiric al criticilor „cu flori deșarte“ sau pe un Anghel, autor al alegoriei *Stejarul și viscul* — adică „poetul și criticul“). Nu mai vorbim de cei mulți care, ori minimalizează rolul criticii literare, ori văd în aceasta numai provocări și răutăți.

Intr-o notiță la o autoparodie după nuvela *O făclie de Paște*, Caragiale persifla cu obișnuita-i maliție pe contemporanii care considerau cu ușurătate condamnabilă atît creația cît și critica :

„Știi să scrii ? ești literat.

Știi să citești ? ești critic.“

Mult s-a discutat cu privire la conținutul și metodele criticii literare. E știință sau artă ?

Referindu-se la stadiul și metodele criticii de acum șaptezeci de ani, Gherea, în temeiul criticii noastre științifice, se arăta sceptic. Dar întrezărea apariția unei critici care să fie *știință*: „Cînd zicem critică științifică (noțiune pe care Gherea o împrumută probabil de la Émile Hennequin, autor al lucrării *La critique scientifique*, 1888) sîntem departe de a crede că critica a ajuns o știință pozitivă... Nu, sîntem departe de a fi de părerea lui Zola, care vorbindu-ne de critica modernă, ne vorbește de legi fixe, de teoreme geometrice... Critica literară tinde a ajunge știință cu totul exactă și științifică, dar e încă departe, foarte departe de acel ideal și acum intuiția ajută pe critic mai mult decît știința“ (*Asupra criticei*).

Cînd, între cele două războaie mondiale, Mihail Dragomirescu — maioreșcian evoluat — pleda pentru „știința literaturii“, reacțiunea a fost vehementă. O lucrare cu acest titlu a fost totuși privită cu atenție în cadrul unui congres internațional de estetică.

Astăzi nomenclatura „Știința literaturii“ nu mai surprinde. Figurează în programele de învățămînt. Cîrculă în publicistică. O subsecție a Academiei noastre se ocupă de *Știința limbii și literaturii*.

Care să fie explicația schimbării punctului de vedere de la o epocă la alta?

E desigur perspectiva nouă din care sînt privite fenomenele naturii, ale vieții sociale și spirituale. A cerceta și studia o operă literară în raport cu epoca respectivă, — cu implicațiile economice, politice, sociale, culturale — a-i stabili filiațiile, a determina influențe, a o integra unui curent ideologico-artistic, a urmări rolul factorilor determinanți, evoluția istorică și moștenirea unei opere, toate acestea sînt preocupări științifice. Dialectica marxistă i-a furnizat și criticii metodele științei.

Dar nu poate fi vorba de legi și norme rigide. O critică normativă luată în sens dogmatic, ar duce la *nivelarea* scrierilor literare și le-ar desființa ca opere ce au menirea să zugrăvească în chip *cît mai nou și mai original*, complicata viață a omenirii.

Indrumarea trebuie să aibă în vedere principiile generale. Altfel se transformă într-o apăsătoare și ineficace retorică.

Repetițiile, seriile de fapte istorice care în istoria propriu-zisă sau în economia politică permit *prevederea* unui fenomen, sînt destul de inoperante în critică. Nici un critic n-ar fi putut „prevedea“ la lectura primelor poezii eminesciene ce va ajunge debutantul. Totuși, de la critica analitică, criticul — care uneori e și teoretician și istoric literar — poate trece la *generalizări*. Așa a procedat G. Ibrăileanu în *Spiritul critic în cultura românească* sau în excepționalul studiu *Creație și analiză*.

Că rolul normativ al criticii e o necesitate, o datorie etică, o demonstrează experiența. Fără a interveni în procesul intim de creație, fără a considera redacția „Vieții românești“ un atelier de reparații, G. Ibrăileanu a făcut nu numai critică „postumă“, ci și critică „preventivă“. Indrumările date creatorilor, stimularea ideilor democratice, a dragostei de popor, atenția acordată realismului, campania împotriva decadentismului i-au asigurat revistei „Viața românească“ un loc cu totul important în istoria mișcării literare contemporane. Tot așa, G. Călinescu, lăsînd colaboratorilor destulă libertate de mișcare, — ca redactor de reviste a fost și un excelent îndrumător, discret, dar perseverent. (Perseverența, și a lui G. Ibrăileanu, și a lui G. Călinescu, ia forme diverse: simpatie încurajatoare arătată unor talente, regret pentru deziluziile pricinuite de alți creatori, pasiune polemică întru apărarea propriilor principii).

Intrucît revistele înregistrează — în prima versiune tipărită — versuri, proză, drame, pagini critice, funcția directoare în aprecierea și orientarea acestora trebuie s-o dețină critica.

Oricît am fi de acord că informația bogată, știința sînt hotărîtoare în activitatea unui critic onest și serios, acestea nu sînt totul. E absolut necesară și *sensibilitatea critică*, receptivitatea. Un critic se arată receptiv la poezie, dar neglijează scrierile în proză, sau le privește cu asprime ori cu neîncredere. Altfel se specializează numai într-un sector, arătîndu-și scepticismul față de ceea ce nu se încadrează în vederile lui. Comprehensiunea e chestiune de sensibilitate în planul artei. Sub acest aspect, critica înclină spre trăirea artistică. G. Ibrăileanu — care biciuia tot ce era contrar realismului — a găsit în Proust pe lîngă lucruri îndoielnice, și altele care l-au entuziasmat. Acest entuziasm stăpînit al criticului — „lirismul criticii“, cum îi spunea G. Ibrăileanu — colorează, îi dă patos viziunii obiective, raționale. De aceea entuziasmul onest nu intră în dezacord cu obiectivitatea. O face însă mai comunicativă. Adevărul vibrează.

Necesar e însă echilibrul. Criticul care se lasă în voia sensibilității, ușor pierde cîrma. Impresionismul își are și astăzi zelatori printre acei care, disprețuind cercetarea atentă, trec la observații „spontane“.

Sînt unii scriitorii care ar vrea „literaturizarea“ criticii. Atunci critica ar deveni o anexă a literaturii. Dar critica își are propriul ei domeniu și nu acceptă să fie un simplu registru de impresii. Departele de a crede că între „poeți și critici“ există vreo antinomie funciară, e de dorit chiar ca scriitorii să-și comunice opiniile critice. Paginile de acest gen, scrise de Mihai Beniuc, Petru Dumitriu, Cezar Petrescu și alții, reprezentînd rezultatul unor experiențe valoroase, sînt profitabile atît creatorilor cît și informării criticilor.

N-am vrea să se creadă că stilul literar e incompatibil cu ținuta criticii, care trebuie să spună precis, sobru, *științific* — adevărul. Operele de critică se citesc mai greu, de către mai puțini decît cele de creație. A folosi un stil energetic, cursiv, mlădios, a convinge și prin expresivitatea cuvintelor, — nu numai prin argumente — iată aspirații care, iarăși, apropie critica de artă.

Cu alte cuvinte, știința oferă criticului datele, cadrul, coordonatele retrospective ale unui fenomen literar, — sensibilitatea îi stimulează observația, făcîndu-l să compare, să aprobe sau să nege, cu perspicacitate. Analiza, ierarhizarea, clasificarea operelor și scriitorilor țin deopotrivă de știință ca și de sensibilitatea criticului.

Critica nu stă între artă și știință. E o însumare necesară a acestora.

4. Eficiența criticii literare implică din partea celor care o promovează o ținută etică demnă de respect. Seriozitatea informării, onestitatea față de autorii discutați, probitatea în formularea opiniilor trebuie să fie virtuțile de bază ale unui critic. Consecvența în opinii urmează. Dar aceasta nu înseamnă perseverența în opinii eronate.

Scepticismul agresiv poate duce la negativism, la dezorientarea unor debutanți susceptibili. Entuziasmul, lărghețea peste măsură pot încuraja elemente care n-ar avea îndreptățire. Nu urmează că unui critic entuziasmul i-ar sta rău. Numai să nu fie apologie.

Reaua credință stigmatizează pe critic. Dacă are în vedere omul și nu opera (critică „ad personam“!), dacă exagerează scăderile, făcînd cu vădită satisfacție criticism, dacă se lasă dus de prejudecăți (personale sau de grup) — criticul nu poate impune respect.

A spune adevărul fără a ofensa, e un imperativ etic al criticii. Atitudinea persiflantă (necesară și ea uneori) cere tact și măsură. Criticul care întrezărește în noianul de minereuri de rînd un grăunte de aur, e un clarvăzător care merită stima noastră. Opera lui e constructivă!

Nici un mare critic n-a fost considerat mare pentru că a dărmănat (deși i se cere să facă și aceasta). Critica creatoare cere și înlăturarea obstacolelor, a elementelor anacronice. Pe primul plan trebuie să fie îndrumătorul onest al scriitorilor și numai în al doilea rînd cenzorul, procurorul, personajul care frînează.

Criticul se cade să fie un colaborator al creatorilor, nu un pontif. Și nici judecător încruntat.

Cel care s-ar gîndi la un „mic manual de morală practică pentru uzul criticilor“ — chiar cu riscul de a se adresa unor refractari — ar mai putea nota și alte observații. Critica zilelor noastre înregistrează, pe lîngă relevatele aspecte pozitive, și unele manifestări negative.

Se situează în afara criticii eficiente, căutătorii de greșeli, adunătorii de mărunțișuri, polemisti fără obiect, colportorii de citate trunchiate, răstălmăcitorii de sensuri, insinuatorii periferici și alții ca aceștia. Ce să mai vorbim de un tînăr, la primele lui rînduri tipărite, care încerca să dea lecții de limbă clasicului cel mai de seamă al zile-

lor noastre! Cînd un cronicar literar scrie o cronică destul de amplă, fără a fi citit decît parțial opera discutată, cînd a citit opera, dar nu enunță nici o observație precisă, cînd utilizează un limbaj pedant, inaccesibil cititorilor — fenomene încă vizibile în critica noastră — criticul abjură de la conduita etică necesară. Nu se cuvine a omite nici superficialitatea multor articole care apar în publicații (mai ales săptămînale). Și iarăși, atitudinea revanșardă în schimbul de idei dintre periodicele centrale și cele de provincie nu concordă cu evoluția în sens optim a criticii.

Concluzia? În procesul de creștere, organismul complicat al criticii noastre actuale a avut de înfruntat dificultăți diferite. O pleiadă de critici valoroși duc mai departe bunele tradiții și se aplică să dea prestigiu criticii noi. Calitatea unor contribuții critice din anii aceștia anunță perspectivele criticii viitoare.

GEORGE MUNTEANU

1. Prima Dvs. întrebare a fost alcătuită, se vede, prin contrast cu butada despre cei patru evangheliști, fiindcă observ că mă aflu, de fapt, în fața a trei întrebări deosebite; voi încerca deci să răspund pe rînd la fiecare:

a. Realizările mai însemnate ale criticii noastre? Aici se impune, cred, o distincție prealabilă, referitoare la generații.

Cu excepția lui Perpessicius, care și-a reluat de curînd *Mențiunile* D-sale, criticii care s-au format și afirmat încă în perioada dintre cele două războaie mondiale nu se preocupă direct și în mod curent de fenomenul literar actual (Deși, din ceea ce scrie G. Călinescu ori Tudor Vianu, de pildă, se poate deduce observarea atentă a actualității literare și prezența într-un sens mai subtil în această actualitate). Criticii din generația amintită *) își înțeleg astăzi misiunea, mi se pare, cam în felul în care Sainte-Beuve definea într-un rînd datoria profesorului de literatură, „foarte deosebită de rolul criticului; criticul preocupîndu-se mai înainte de orice[...] să caute noutatea și să descopere talentul, profesorul să menție tradiția și să conserve gustul“. Sau, într-o formulare mai dezvoltată, pe care vă rog să-mi îngăduiți a o reproduce integral, pentru frumusețea și adevărul ei: „Profesorul nu e un critic. Criticul, dacă-și face datoria (și unde-s astăzi acești critici?) e o sentinelă neconținut la postul ei, întrebînd pe fiecare cine e. Și el nu strigă numai stăi!, ci ajută. Departe de a semăna cu un pirat care se bucură de naufragii, e cîteodată asemenea pilotului de veghe care sare-n ajutorul aceluia pe care-i surprinde jurtuna la intrarea sau la ieșirea din port. Profesorul e dator cu mai puțin, sau mai curînd e dator altceva; el e ținut să aibă mai multă rezervă și demnitate, el trebuie să nu se prea îndepărteze de lucrurile consfințite pe care are sarcina să le arate și să le servească. Totuși nu trebuie să scape din vedere cu desăvîrșire cunoașterea faptelor noi, plecările și sosirile solemn anunțate, pinzele ce se semnaleză din timp în timp la orizont, ca niște invincibile armadas: trebuie să le recunoască (măcar pe cele mai însemnate), să-și dea părerea despre ele; într-un cuvînt, să aibă ochiul ațintit și spre malul vecin, și să nu adoarmă **).

Mi s-a părut necesară această încercare de a defini misiunea pe care și-au asumat-o înaintașii noștri din generația interbelică, fiindcă în funcție de țelul propus pot fi

*) Titulatura de „critic“ sună cît se poate de aproximativ, cînd vine vorba mai ales de fruntașii acestei generații, polivalenți în manifestări, după cum se știe: filosofi ai culturii, esteticieni, istorici literari, esești, etc. — și recunoscuți, fiecare, ca maeștri în cel puțin două-trei asemenea domenii.

***) Pentru ambele citate cf. Sainte-Beuve, *Pagini de critică*, Fundația pentru literatură și artă, 1940, p. 356 ș.u.

judecate exact realizările. E nepotrivit să-i obiectezi cuiva ceea ce nu și-a pus în gând să facă. Unii le reproșează reprezentanților acestei generații — mai în sine-și, mai pe față — că nu se ocupă în chip susținut de producția literară curentă; personal, nu mă număr printre aceia. În fiecare perioadă cineva trebuie „să menție tradiția și să conserve gustul” (Fără a eșua, bineînțeles, într-un *tradiționalism* lipsit de perspectivă; Sainte-Beuve, la care m-am referit, vorbea, în această ordine de idei, despre *reținerea* tradiției). Generațiile mai noi au nevoie de *profesori*, considerați în accepția pe care am văzut mai sus că o poate avea termenul. Și cine și-ar putea asuma azi această misiune, la noi, mai bine decât G. Călinescu, a cărui *Cronică a optimistului* (ca să nu mai pomenim prestigioasele d-sale studii) e o magistrală și sistematică execuție — chiar când nu are aerul — a ideilor literare eronate, a judecăților simpliste despre artă, care-și fac vad uneori în viața literară?; decât Tudor Vianu, ale cărui *Insemnări*, sau studii despre clasicii români și streini, sau investigații în problemele de stilistică, îndeplinesc același oficiu; decât Perpessicius care în ediția critică a Operelor lui Eminescu, precum și în recentele *Mențiuni de istoriografie literară și folclor* a oferit savante lecții de metodologie în ceea ce privește studierea clasicilor? Dacă e să vorbim deci despre realizările criticilor care aparțin acestei generații — din perspectiva noastră, a celor ce venim după ei — cred că trebuie să mărturisim cu toată admirația și gratitudinea cât de mult le datorăm, vorbind din punct de vedere *profesional*. (Îmi revendic favoarea de a reveni asupra acestei teme ceva mai pe larg, cu un prilej apropiat).

Cît privește generațiile următoare, ele — după cum se știe — s-au preocupat în anii aceștia „mai înainte de orice [...] să caute noutatea și să descopere talentul”, în condițiile creării unei literaturi a revoluției socialiste; în funcție de această misiune trebuie stabilite realizările lor, care mi se par de domeniul evidenței. Numai că, în cazul de față, despre *realizări* parcă mai nimerit ar fi să vorbească cititorii și scriitorii, nu cei care fac parte chiar din aceste generații, printre care și subsemnatul.

b. Aparent naiva întrebare cu *nivelul* vrea probabil să ne amintească în mod delicat că... mai avem și „lipsuri”. Avem, cum să nu! Iată, să ne raportăm la generația de critici formată după 1944: se poate spune că ea a cam ieșit din anii de ucenicie; dar de la *ucenic* la *maestru* e cale lungă și imperfecțiunile de învins sunt multe. Ați observat un fapt? Nimeni, dar absolut nimeni, dintre criticii formați după 1944 nu s-a dovedit pînă acum în stare de *analize stilistico-lingvistice* care să-și merite numele, călăuzite de criterii științifice, citabile oricînd, în care — după cîte știu — un Tudor Vianu ori un G. Călinescu începeau să exceleze la vîrsta noastră. Dar ce spun eu? Cînd, acum treisprezece decenii, Heliade își tipărea *Gramatica*, a cărei însemnătate o cunoaștem, avea numai douăzeci și șase de ani! Fiecare nouă generație își definea virtuțile și prin atitudinea pe care o dovedea în problemele limbii. Dar noi? Ne-am pus fățiș și temeinic întrebarea dacă — și în ce măsură — limba noastră literară progresa prin lucrarea colectivă a scriitorilor contemporani? Iar dacă nu, din ce pricini? Mărturisindu-mi și cuvenitele lacune personale (care, din fericire, mai pot fi înlăturate...), suspectez în același timp *inițierea filologică*, în sens larg, și cea *lingvistico-stilistică*, în specie, a coniraților mei de generație. Și ar mai fi cîte ceva de spus în legătură cu inițierea fiecărui dintre noi în materie de marxism-leninism (inclusiv istoria filosofiei), estetică (inclusiv istoria concepțiilor estetice), dezvoltarea pînă *la zi* a literaturilor, artelor, științelor în toată lumea (inclusiv istoria lor), deși progresele în acest sens sînt tot mai vizibile în însăși substanța a ceea ce scriu azi criticilor.

Întrebarea era, însă, dacă socotim satisfăcător nivelul atins de critica noastră în prezent — și sînt tentat totuși să răspund acum direct la ea. În această chestiune — cum să spun? — totul depinde de *nivelul* exigențelor, de *idealul* pe care ni-l fixăm. Iar acest ideal e firesc să ni-l reprezentăm în funcție de necesitățile epocii în care trăim.

Se poate admite că în anumite împrejurări și epoci, scriitorul a putut să se bizuie aproape numai pe talent; criticul, însă, niciodată. El totdeauna a trebuit să fie un intelectual, un umanist. Nu e Aristarc patronul breslei? Și ce-ți rămîne de făcut acum, ție, critic literar, cînd însăși structura societății moderne îl obligă pe scriitorul adevărat să fie un intelectual de mare clasă, aproape un enciclopedist? Răspunsul nu e decît unul singur: în afară de anumite dispoziții înnăscute*), criticul trebuie să tindă a avea toate științele și artele în degetul său cel mic, după cum se spune. (Nu pentru a-și etala la orice pas erudiția, ci pentru a înțelege tot ce se petrece în domeniul său de investigație, care e cel mai vast din cite există: *omul privit în totalitatea manifestărilor sale*; criticului, ca și scriitorului, îi e îngăduit oare să-i rămînă străin ceva din ceea ce este omenesc?) Înaintașii noștri cei mai iluștri din generația interbelică, venind după un Maiorescu (la care nu *totul* e de osîndit), Gherea, Ibrăileanu, au înțeles ce se aștepta de la ei și au profesat cu egală virtuozitate cel puțin estetica, istoria literară și critica, sprijinindu-se bineînțeles pe o cuprinzătoare bază umanistă. Acesta e *tipul de critic* pe care generația noastră e chemată să-l *continue* prin tot ce întreprinde (După ce însă — și dacă — îl va fi *egalat*...). În condițiile noastre, cînd scriitorii trebuie să țină seama *anume* și în chip *multilateral* de ceea ce se cheamă *comanda socială*, criticul nu se va putea ridica la adevăratul său rol: acela de *pilot de veghe*, cum zicea plastic Sainte-Beuve, dacă nu va stăpîni toate verigile de la cele mai vechi la cele mai recente, a ceea ce numim în sens larg *cunoaștere* — îndeosebi a cortegiului de *științe sociale***), înțelese în elaborarea lor *vie*. sub ochii noștri — și dacă nu va fi capabil și de anticipările necesare. Iată, dacă vrei, legea modernității în critică. E aspră, dar e lege...

...Ție cursa cine poate — pentrucă, de intrat în ea, a intrat (chiar fără s-o știe) pînă și debutantul care se ivește într-o redacție cu prima lui recenzie.

c. În măsură mai mare decît înainte, deși nu în măsura dorită, și nu cu dexteritatea și puterea de persuasiune dorită, cînd e vorba să militeze, spre exemplu, împotriva tendințelor de *apolitism*, sau pentru *actualitate* în literatură. De remarcat, totuși, că astăzi critica e mai suplă, mai puțin rigidă, mai ferită de dogmatism în aplicarea principiilor sale, decît acum patru-cinci ani. Excepțiile violente***) confirmă cu tărie regula, dacă ținem seama de ecoul și de ripostele pe care le-au determinat. Necazul e, repet, că „*principiile pe care le proclamă*” criticii noștri nu-s atît de numeroase, de temeinic și multilateral fundamentate pe cît ar trebui, iar aceasta ne duce la problema anterioară: a inițierii ideologice și științifice care i se cere unui critic contemporan.

2. *Acută* e, înainte de toate, *problema actualității*, pe care critica o „*dezbate*” destul, dar de multe ori e ca și cînd n-ar face-o, pentrucă deocamdată n-a aflat *modalitatea* cea mai fericită de a interveni în acest domeniu. Aici, noi toți uităm, mi se pare, un lucru elementar: că nu se poate discuta astăzi despre actualitate în literatură la modul de acum șapte-opt ani, cînd se încerca stabilirea coordonatelor generale, de principiu, ale problemei, și cînd se purta ceea ce s-a numit *bătălia pentru o tematică nouă*. Acum, acestea sunt bunuri cîștigate pentru toți. Axiome. Ar fi timpul ca despre actualitate în literatură să vorbim, cum s-ar zice, *mai concret*. Evitînd dădăceala găunoasă și

*) Nu poți deveni *om de gust*, spre exemplu, dacă n-ai *predispoziții* în acest sens după cum un aфон nu poate deveni meloman; nu poți profesa critica dacă n-ai cît de cît „*condei*”, etc. (reamintim aceste lucruri, evidente, numai fiindcă am auzit susținîndu-se și teza contrară). Nu știu dacă criticul e un *scriitor ratat*, cum zic adesea cu maliție — și au zis și odinioară — poeții, dar sînt convins că orice critic adevărat a ucis în el un posibil scriitor.

***) De altfel, care știință azi nu e de interes *social*?

****) Cum s-a întîmplat cînd cu considerațiile privitoare la *Groapa* ale unui cronicar de la *Tribuna* (D. Isac), ce se pretindeau inspirate de exigențele caracterului educativ al literaturii, dar în fapt erau dictate de cel mai mîhnit puritanism.

agasantă, să oferim sugestii fecunde. Vă amintiți în ce analize se lansau Belinski, Dobroliubov — la noi, Gherea ori Ibrăileanu — și câte fenomene inedite de acut interes sociologic, psihologic, etic puneau de fiecare dată în fața scriitorilor? Respectând toate proporțiile care-s de respectat, ne-am putea întreba: a scris pînă acum, la noi, vreun critic un studiu de analiză socială, în funcție de necesitățile literaturii, care să dea de gîndit scriitorilor, cum s-a întîmplat odinioară cu atîtea scrieri ale înaintașilor invocați mai sus, — prea celebre pentru a le mai numi? Personal, nu cunosc*). Cauzele? Se vede că fenomene sociale, psihologice, morale de *acut interes actual* nu prea receptăm, din pricină că participarea noastră la viața obștească e deficitară sau — și aici e de vină formația noastră științifică — nu prea știm în ce fel să vorbim despre ele spre a ne face bine înțelegeși; de unde și lipsa curajului în această privință**). Or, în ceea ce privește problema actualității în literatură, criticul ar trebui să fie măcar din cînd în cînd cu un pas înaintea scriitorului.

3. O consider știință profesată cu artă.

4. Faptul că ați formulat o întrebare specială privitoare la ținuta etică a criticului, vrea să însemne desigur că acordați problemei o însemnătate deosebită, că o considerați foarte actuală. După cum și este. În critică, etica profesională are o însemnătate enormă și implicații nenumărate, ca în orice magistratură: cînd scrii despre o carte fără să fi fost pregătit a o înțelege, comiți o faptă imorală, deoarece incompetența, prostia sînt în critică foarte imorale prin consecințele lor; dacă în aprecierile literare pe care le faci nu te ridici deasupra propriilor preferințe în materie de gust, comiți de asemenea o faptă imorală, deoarece nesocotești faptul că „gustul” criticului trebuie să dispună de un potențial de cuprindere tot atît de nemărginit pe cît de nemărginite sînt posibilitățile de a se manifesta ale *Adevărului și Binelui* prin *Frumos*, ale vieții — prin intermediul artei; cînd te întemeiezi în aprecieri *exclusiv* pe criteriile estetice ale unei grupări literare, contravii de asemenea la etica profesională, deoarece nesocotești faptul că o grupare literară nu poate deține monopolul tuturor tendințelor artistice valabile ale epocii***); etc., etc. Aș mai aminti că ținuta etică a criticului se verifică — într-un sens mai înalt și mai cuprinzător — prin selecția la care *Timpul* îi supune judecățile de valoare și nu numai de cînd prin ecoul pe care acestea l-au stîrnit momentan; vreau să zic cu asta că un critic trebuie să aibă dezvoltat într-un grad înalt *simțul răspunderii față de Timp*, — singurul care, în materie de convingeri lite-

*) Tentative care ne dau o idee de ceea ce s-ar putea face în această privință, — la Ov. S. Crohmălniceanu (*O depoziție în apărarea „Derbedeilor”*), sau Paul Georgescu (*Tinerete fără tinerețe*); numai că în cazurile date, ar fi trebuit să se anticipeze apariția respectivelor scrieri — și nu invers.

***) Din diferite convorbiri cu oamenii de specialitate, din ceea ce observ — ca aspecte pozitive ori negative — în viața cotidiană, precum și din frecventarea ad-hoc a oficiului stării civile și a sălilor de tribunal, intuiesc de pildă că *familia* — ca instituție socială — solicită azi într-un grad înalt nu numai interesul legiuitorului, ci și pe al scriitorilor. De la scriitori se așteaptă opere care să pună în această privință un diagnostic mai complet decît cel aflat în lucrările de pînă acum. De ce n-am scrie despre asta? Nu mă simt încă în stare, nu-mi dau seama exact de natura, interacțiunea, proporțiile, dar mai cu seamă de cauzele și direcția de dezvoltare a fenomenelor observate în acest sens (Și nu ignorez, în același timp, istoricul complicat al problemei...). De ce n-au scris alții, că doar problema *plutește în aer*, cum se spune? Probabil că din motive similare.

****) De aici nu rezultă însă că un critic nu poate adera la o grupare literară; tendințele de dezvoltare a artei, ca *artă*, sunt nenumărate, așa încît fiecare critic se poate pune în slujba aceleia pe care găsește că o poate sprijini mai bine; de altfel — fiindcă veni vorba și fiindcă problema e controversată: ar putea cineva să numească un critic din orice timp, dintre cei ce aveau ceva de spus, care n-a făcut parte dintr-o grupare literară, sau nu s-a numărat printre simpatizanții ei, sau nu a gravitat cît de cît spre vreuna dintre grupările literare existente?

rare, îl poate ajuta să păstreze cu fermitate ceea ce e de păstrat și să renunțe cu seninătate la ceea ce e de renunțat. Acest simț al răspunderii față de timp e, după mine, cea mai subtilă formă de manifestare a spiritului de partid, de partizan al progresului, la un critic. Dar asta vine cu... timpul.

Fapt e că dacă înțelegem ținuta etică în acest fel, sub specia sancțiunii timpului, care critic nu și-a avut stările lui de teroare, când a voit să-și adune scrierile într-un volum și a văzut cite s-au perimat grabnic? Și care critic nu și-a propus atunci în sinea lui să devină *un om nou*, cum am spune în limbajul nostru curent, înțelegând că nu poți trișa cu Timpul? În sensul celor de mai sus, cred că poate fi observată o evoluție în bine a tuturor criticilor care-și merită numele și că ținuta etică, înțeleasă cum am încercat să arăt, are consecințe enorme pentru dezvoltarea în ansamblu a criticii noastre, acționând ca o adevărată *idee-forță*. Abateri de la etica profesională, înțeleasă astfel? Se cunosc prea bine... tămiiere... utilizarea parului... neutralitate insipidă... și mi se pare că oricine și le-a avut măcar odată, — inclusiv cel ce scrie aceste rânduri, când a elogiat cărți slabe; evoluția ulterioară a fiecăruia arată *dacă* și *în ce măsură* abaterile au fost izvor de învățăminte.

Există însă și o categorie de manifestări ce se situiază sub onestitatea elementară a oricărui om care ține un condei în mână; demne de moravurile presei burgheze, ele mai dănuie din păcate și astăzi, cu prilejul multor polemici literare, fiind cel mai probant indiciu de ținută anti-intelectuală. Să le mai amintesc? Se cheamă *citarea trunchiată tendențios* a textului preopinentului, sau pur și simplu *inventarea* de texte pe care acesta nu le-a scris niciodată. Scopul se cunoaște: înlesnirea propriei argumentări și compromiterea fulgerătoare a cuiva, cu prețul inducerii în eroare a opiniei publice. Este limpede că polemicile, luptele de opinii, atât de firești și de necesare în viața unei literaturi, nu se pot desfășura normal în asemenea împrejurări și ar fi cazul ca practicile nedemne să dispară pentru totdeauna din acest domeniu. Pentru ignoranță, Petru Dumitriu îl trimetea odată pe Caliban la școală; pentru nesocotirea *abc*-ului onestității în materie de controverse literare, Caliban ar trebui trimis la casa de corecție.

B. ELVIN

1. Nimeni nu poate nega că în critica noastră actuală s-a instaurat un regim științific care o ferește de primejdioase confuzii, de acea dispoziție lirică neguroasă ce cauza în trecut prejudicii. Critica s-a consolidat ca o disciplină în care „inspirații” se rățăesc și se simt la largul lor numai vocațiile coerente. S-a impus ca o însușire incontestabilă seriozitatea travaliului. În faptul de nu a fi nedreptățit nici o carte de seamă, de a fi apreciat valorile reale, vedem un merit de frunte al criticii actuale. Apoi comparând lucrările de astăzi cu cele de acum câțiva ani observăm că se desăvârșește o prefacere dintre cele mai fertile: critica se desprinde de tiparul unor clișee de gândire. În fine, în frontul critic sînt angajate o diversitate de temperamente. Dar dacă avem libertatea să elogiem critica, nu avem în nici un caz dreptul s-o lăsăm să-și ducă mai departe o existență făcută din câteva succese reale, din câteva obișnuințe și din câteva lipsuri, fără să ne preocupăm de ceea ce i-ar spori vitalitatea și i-ar lărgi audiența. Este o chestiune mai gravă, critica fiind conștiința de sine a unei literaturi, punctul de întrunire și de clarificare a ceea ce se agită, se gîndește și se realizează în celelalte domenii ale artei. A venit, poate, momentul să spunem că se simte nevoia unei înnoiri în critică. Cu prestigiul sporit prin devotamentul arătat ideilor marxist-leniniste în limpedea conștiința a valorilor, îndreptîndu-și privirea asupra întregului orizont literar, critica trebuie să acționeze asupra a ceea ce e fals, artificial, mediocru nu neapărat cu vehemență dar în orice caz cu acea severitate demnă în care nu poate dănui entuziasmul convențio-

nal și îngăduința formală. În adevăr grav nu mi se pare atât faptul că o carte semnată de „un nume“ devine iute pradă laudei generale și simțului obștesc de onoare. Nici faptul că, prea adesea în conjuncție cu astrele momentului literar, îmbrățișind cu patimă volumele datorate condeilor autoritare, menajînd susceptibilitățile și dornică să cîștige simpatii, măcinînd de preferință cărțile scriitorilor aflați în eclipsă de notorietate, critica este în goană după epitetul cel mai flatant, după elogiul absolut. Ci faptul, mult mai trist, că această apologetică se însoțește uneori de un zîmbet care anulează ceea ce s-a spus, de o clipire din ochi care valorează cît o retractare. Și... dumnezeule! Nici nu știi cît de iute devii complice cu această privire inteligentă! (Poate de aceea arma cea mai ascuțită a ajuns să fie echivocul. Iar cînd cineva îndrăznește să facă o obiecție, scriitorul devine combativ, se recomandă ca un temperament nervos și se manifestă ca o conștiință irascibilă: din acea clipă nu mai are lucruri de lămurit, ci de răzbunat.) Așa dar nu asprime cu tot dinadinsul și verdicte inapelabile, ci instaurarea unui climat de „nemulțumire“ fecundă, potrivit convenționalismului, în care elogiului exorbitant să i se substituie aprecierea generoasă, dar reală, neconformistă. Această înnoire a criticii pe care o socotim necesară se autorizează de la principiul spiritului de partid.

2. Dintre problemele acute ale literaturii noastre actuale pe care critica noastră ar trebui să le dezbată într-un mod mai eficient, aceea a... literaturii actuale mi se pare cea mai însemnată. În adevăr apar o seamă de cărți inspirate din evenimentele cele mai recente și care nu se bucură de atenția pe care o merită. Nu e vorba de faptul că se omit meritele acestor cărți. Ar fi o acuzație cu totul nedreaptă. Dar de multe ori critica se mulțumește să rostească o sentință escamotînd o discuție asupra fenomenului reflectat în operă, refuzînd să cerceteze cu mijloacele care-i sînt specifice felul de a judeca și de a simți al contemporaneității, muanțînd de pildă acolo unde scriitorul a operat tranșant, contribuind la înțelegerea unei realități în a cărei complexitate se poate pătrunde numai prin eforturi conjugate.

3. La această întrebare, redactată în așa chip încît să ofere spiritului dialectic al celui anchetat un triumf răsunător, nu se poate răspunde decît folosindu-ne de două ori de conjuncția și: consider critica și artă și știință.

4. Etica în critică înseamnă respectarea și stimularea acelor valori care coincid cu o umanitate mai înțeleaptă, mai lucidă, mai fericită. Și în acest sens se poate spune că critica noastră e bine și solid axată. Etica în critică înseamnă totodată mai mult respect acordat dezbaterilor de idei, controverselor. Din păcate au loc puține discuții și în aceste discuții nu se ciocnesc punctele de vedere contrarii. Dezbaterile de idei se fac adesea nu pe problemele mari, vitale, care ne preocupă pe toți, ci pe cîteva fleacuri cum ar fi problema „majoră“ a crudităților stilistice, pe cîteva virgule prost plasate, pe cîteva chestiuni cu totul minore, și în care acuitatea termenilor nu poate suplini lipsa de interes a celor discutate. Aceste polemici mărunte care îmbracă forme spectaculoase și în care una din părți este totdeauna violent trasă la răspundere în numele eticei, își are cele mai adese ori cauze și mai mărunte. Cîte un redactor are de răzbunat o notă, o șicană, o antipatie și atunci bagă „o pilă“, cutremurat de o subită criză de purism, descoperind o greșeală de punctuație și făcînd din ea un capăt de țară, aruncînd ridicolul asupra vrăjmașului prin cîte un spirit îndoielnic după principiul că toate micile vexații sînt bune. Este însă cu neputință să nu-ți dai seama că ciocnirea această ascunde motive foarte meschine, că valorile care se înfruntă nu sînt adverse, că indignarea e simulată. Urmăresc cu multă răbdare și cu amuzament mersul simpatilor și antipatiilor după notele polemice care apar într-un ziar sau în celălalt, fiindcă mi-e

greu să le pun numai pe seama inerției și numai pe seama bunelor intenții. În cele mai multe cazuri intervine tranzacția. Ce-i amuzant este că tranzacțiile între cele două părți se fac fără plăcere, fără convingere, pîndindu-se prilejul cel mai bun pentru a se riposta. „A se aștepta la cotitură“ e o metodă uzuală în polemică și tenacitatea cu care se veghează momentul loviturii este fără îndoială nu numai o probă de răbdare dar și de caracter. În adevăr, armistițiul nu înseamnă că atacul a fost uitat și mai ales iertat. Vine un ceas cînd memoria funcționează vehement și cere satisfacție în numele orgoliului ultragiāt; acel ceas e ales mai totdeauna după regulile unei strategii savante care permite ilustrarea unor nobile însușiri cum ar fi aceea de a nu se „supăra“ cu adversarul decît atunci cînd acest curaj nu poate avea urmări grave. Din păcate, acest fel de polemică are o urmare dureroasă: dispar punctele de reper și supra-viețuiesc numai insultele. Adevărata polemică este un excelent exercițiu al inteligenței, în care se verifică ideile, în care se restabilesc valorile, în care se detașează adevărul, prilej de a se face lumină într-o problemă sau alta. Dacă în toiul luptei s-au aruncat chiar cuvinte mai aspre, această lumină le răscumpără și deziluzia e anulată.

TUDOR VIANU

IDEI TRĂITE

Cînd privesc peste cele patru decenii și mai bine care mă despart de începuturile mele ca student al științelor umaniste, constat o asemenea varietate de curente, dintre care unele m-au atras și toate împreună m-au provocat la clarificarea propriei mele poziții, încît îmi spun că am fost mar-torul unei perioade a istoriei contemporane a ideilor, în stare să vorbesc despre acestea din proprie experiență. Astăzi, cînd mi se cere să arăt drumurile dezvoltării mele m-am hotărît să expun, în aceste puține pagini, împreună cu rezultatele cele mai generale ale lucrărilor mele, dezbaterile de idei la care am asistat și care au putut avea o influență asupra-mi. Istoria simțită dinlăuntru, în resorturile care au mișcat-o, îndreptățește forma autobiogra-fică a expunerii ei.

Înainte și îndată după primul război mondial, științele filozofice erau dominate de gîndirea lui Kant. Ideea conștiinței active, care își construiește obiectele ei, producea consecințe în diferite domenii ale cercetării. Trecuse, desigur, vremea marilor construcții idealiste de la începutul veacului trecut. Sistemele post-kantiene, acele ale lui Fichte, Hegel și Schelling, deveniseră obiecte ale studiului istoric. Mulți tineri încercau să pătrundă în aceste grandioase construcții, adevărate epopei ale spiritului, care arătau cum spiritul se realizează pe sine, ajunge să-și simtă propria lui interiori-tate, creînd lumea, și cum aceasta izbuteste să se reprezinte pe sine însăși în conștiința omului și în formele succesive, istorice, ale culturii lui. Con-ceptul kantian al conștiinței active, sprijinit de datele științelor istorice, îmbogățite în romantism, stă la baza marilor sistematizări filozofice în care încercam să pătrund la începutul studiilor mele.

Autoritatea acelor sistematizări rămăsese atît de mare, încît se putea semnala preocuparea constantă de a salva principiile lor fundamentale cu ajutorul constatărilor făcute de noile științe filozofice. Prin Herbart, și după el, idealismul post-kantian devine psihologism. Spiritul, conștiința, sînt de fapt realități psihologice și știința consacrată studiului acestora, psiholo-gia, părea în drept să răspundă tuturor problemelor filozofice. Totul se psihologizează la un moment dat; logica, estetica, morala, teoria cunoaș-terii. Toate problemele puse de aceste discipline filozofice și de altele sînt studiate cu mijloacele psihologiei și soluțiile sînt așteptate de la observarea conștiinței individuale și a chipului în care se înlănțuiesc fenomenele ei. Psihologia devine psihologism. Întregul cîmp al cercetărilor psihologice era dominat de marea personalitate a lui Wilhelm Wundt, care făcea să

profite lucrările sale de noile cîştiguri ale fiziologiei moderne și de metodele experimentale introduse de către Fechner. Wundt ajunsese însă la un concept psihologic fundamental, transmis prin Herbart, un concept foarte apropiat de ideea kantiană a conștiinței active și care părea s-o confirme pe aceasta: ideea *apercepției*. Tot ce se petrece în conștiință este fapt de apercepție, adică selecție, asimilare cu datele mai vechi ale conștiinței, structurare a datelor provenite din lumea obiectivă. Apercepția este activitatea continuă a conștiinței, act de voință. Prin Wundt, psihologismul devine voluntarism. Cînd formulez aceste idei nu pot să nu-mi aduc aminte de acel care, prin scrierile și cursurile sale, le-a răspîndit în jurul lui, a creat interesul pentru cunoașterea izvoarelor originale, le-a îmbogățit în parte: fostul meu profesor C. Rădulescu-Motru, filozof kantian, elev al lui Wundt.

Singurul studiu al conștiinței individuale a apărut la un moment dat insuficient, pentru că alături de aceasta se impunea din ce în ce mai mult ideea realității sociale. Wundt însuși a simțit că raza cercetărilor sale, așa cum le întreprindea în laboratorul de psihologie, nu se întinde mult departe de fenomenele psihice în imediată conexiune cu acele studiate de fiziologie. De aceea, reluînd îndrumări mai vechi, desprinse din Herbart și din lucrările elevilor acestuia, Lazarus și Steinthal, a întregit studiile de psihologie fiziologică și de psihologia omului și a animalelor, prin vasta sa sinteză de psihologia popoarelor (*Völkerpsychologie*). Abia această nouă disciplină putea oferi cadrul studierii fenomenelor sufletești complexe și superioare, așa cum apar în creațiile culturii: limba, religia, morala, arta, etc.

Din Franța venea, prin contribuția lui E. Durkheim și ca o consecință mai îndepărtată a pozitivismului, ideea conștiinței sociale, înțeleasă ca o realitate obiectivă, un lucru, *res*, prin puterea ei de a conduce, de a limita și uneori de a i se opune individului. Durkheim și elevii lui au dat o întinsă aplicare ideii conștiinței sociale în diferitele ramuri ale cercetării filozofice. Toate formele culturii erau studiate în funcțiune de societatea pe diferitele ei trepte, la diferitele niveluri ale dezvoltării ei. Fenomenele psihologice erau înțelese ele însele în condiționarea lor socială. Psihologismul era înlocuit prin sociologism.

• Dacă reflectez acum la curentele de idei care se încrucișau în timpul studiilor mele, mi se pare că toate împreună tindeau să impună problema culturii și a istoriei pe primul plan al interesului filozofic. Era aci tot o urmare a kantismului și a sistemelor idealiste post-kantiene. Cele trei critici ale lui Kant pusese rădăcina pe rînd problema posibilității cunoașterii adevărului, a faptei morale, a aprecierii frumosului, adică cele trei mari valori ale culturii. Problema istoriei lipsea însă din sistematizarea kantiană, ca din toate filozofiile vechiului regim. După marea revoluție burgheză în Franța, realitatea istorică nu mai putea fi nesocotită de oamenii care asistaseră la prăbușirea absolutismului francez. Problema istoriei se impune deci în filozofiile romantice, apoi în scrierile epocale ale lui Karl Marx. Cercetările filozofice mai noi puneau în evidență acum conexiunea dintre problema istoriei și a culturii. Studiile istorice, care luaseră o dezvoltare atît de mare în secolul al XIX-lea, cereau stabilirea bazelor lor metodologice, adică ceva analog cu ceea ce Kant obținuse mai înainte pentru științele exacte, pentru morală și pentru estetică. Neo-kantienii încearcă această

lucrare și astfel se stabilește, de pildă de către H. Rickert, distincția dintre metoda generalizatoare operantă în științele naturii și metoda individualizatoare, activă în științele istorice. Se arată apoi că faptul istoric se precizează ca fapt de cultură, ca o realitate care conține sau stă în legătură cu o valoare a culturii. Din preocupările în legătură cu metoda în istorie apăruse și lucrarea lui A. D. Xenopol, *Principiile fundamentale ale istoriei* (în versiunea franceză *La théorie de l'histoire*, 1906), opera cea mai cunoscută în mișcarea filozofică internațională dintre lucrările vreunui cugetător român. Noțiunile de științe ale naturii și ale spiritului (*Geisteswissenschaften*), acestea din urmă numite uneori și științe ale culturii (*Kulturwissenschaften*), sînt roade ale aplicării kantismului la fundamentarea cunoașterii istorice și a tuturor disciplinelor care lucrează cu ideea de valoare. Cum vor fi studiate științele spiritului sau ale culturii? Cum trebuie să înțelegem valoarea? Iată două întrebări care au urmărit insistent pe cei ce au studiat filozofia în jurul primului război mondial.

În ce privește istoria, pozitivismul impusese metoda stabilirii exacte a faptelor trecutului, prin utilizarea critică a izvoarelor, apoi stabilirea legăturilor dintre aceste fapte. Cred că A. D. Xenopol făurind conceptul *seriilor istorice* a descris de fapt procedeele științei istorice în faza ei pozitivistă. O altă caracteristică a istorismului pozitivist a stat în aceea că succesiunea faptelor era totdeauna urmărită în lăuntrul unui singur domeniu. Au rezultat astfel așa zisele *istorii interne*, adică istoria economiei, a dreptului, a moralei, a religiilor, a literaturii, a artei, a filozofiei, toate acestea urmărind generarea succesivă a faptelor respective, dar fără preocuparea de a surprinde legăturile dintre diferitele domenii și ale tuturor împreună cu societatea în care ele se dezvoltă și pe care o exprimă. În vechea universitate dobindea înriurire ideea, provenind de la W. Dilthey, a structurilor spirituale. În cărțile numeroșilor filozofi germani ai istoriei puteam urmări felul cum se grupează feluritele manifestări ale culturii în interiorul unei anumite societăți sau al unei anumite epoci, dar fără să se arate alt factor mai adînc care produce această grupare și dobîndește expresie prin ea, decît *mitul* dominant al fiecărei culturi în parte, adică grupul de sentimente și reprezentări religioase presupuse a sta la originea tuturor culturilor. De fapt, în felul acesta, se menținea ideea provenind din secolul al XVIII-lea și transmisă romantismului, ideea că în religie stă celula germinativă a tuturor concepțiilor omenești. Au luat astfel naștere o serie întregă de tipologii ale culturilor și o teorie generală a morfologiei culturii, pe care într-o vreme le-am studiat cu de-amănuntul. Mi-aduc aminte impresia încercată cînd am citit cartea atît de răsunătoare a lui Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, în care culminează străduințe ca cele descrise mai sus și în care sînt descrise diferitele culturi de însemnătate mondială, ca niște organisme naturale sau ca niște opere de artă, între care n-ar exista nici o legătură și a căror succesiune n-ar indica nici un sens. Activitatea de cultură a omenirii apare în sinteza lui Spengler ca un joc steril, ca un *lusus naturae*, pe care la fiecare etapă o așteaptă moartea. Excluderea oricărui gînd de finalitate în filozofia istoriei lui Spengler nu m-a putut cucerii niciodată.

În ce privește ideea de valoare, psihologismul și sociologismul contemporan nu puteau produce decît înțelegerea valorii ca reflexul azvirlit peste lucruri de tendințele individuale sau sociale care se îndreaptă către ele. Dar pe calea acestor explicări nu se putea trece dincolo de relativismul

și scepticismul etic și estetic, căci tendințele și interesele omenești găsindu-se în permanentă schimbare, valorile n-ar avea mai multă stabilitate decât acestea. Ne găseam deci într-un moment asemănător cu acel al sofismului antic. Cum îl puteam depăși? Era căutată o valoare superioară și stabilă care să le determine pe toate celelalte. Unii credeau că o pot descoperi în *viață*: are valoare tot ce dezvoltă și exaltă vitalitatea. Astfel de idei ne veneau din scrierile lui Nietzsche, un filozof care absorbise, din vechile lui izvoare grecești, relativismul sofistic, împreună cu vitalismul orgiastic al culturii pre-homerice. Mărturisesc atracția pe care a exercitat-o acest filozof asupra mea. Incisivitatea aforismelor sale, facultatea lui de a surprinde actul de viață și voință ascuns în toate formele culturii, pornirea lui romantică de a urca pînă la originea celei mai îndepărtate ale civilizației, îmi produceau un fel de beție intelectuală. Mă cufundam apoi în *elanul vital* al lui Bergson, părăindu-mi-se că sesizez factorul cel mai adînc al creației în natură. Filozofia devenea senzație. M-am trezit din această beție numai atunci cînd am înțeles că postularea vieții ca valoare supremă autoriza nu numai toate demisiunile cugetării, dar și revărsarea cea mai bestială a vitalității, cu toate denegațiile ei în paguba culturii și a civilizației.

La Facultatea de filozofie și litere din București am studiat sub conducerea lui C. Rădulescu-Motru, minte productivă, foarte la curent cu cercetarea modernă, caracter uman. P.P. Negulescu, om studios și talentat, era un gînditor pozitivist. Filozofia era pentru el ansamblul, pentru a nu spune agregatul, rezultatelor celor mai generale ale științelor exacte. Ne deschidea unele perspective asupra științelor moderne ale naturii, dar îi scăpa lumea valorilor și a culturii. Mihail Dragomirescu preda estetica într-o sistematizare originală, dar alimentată de sursele post-kantiene, printre care acele cuprinse în *Lumea ca voință și reprezentare* a lui Schopenhauer devenise și pentru noi un izvor esențial, ca pentru atîți tineri romîni de la Maiorescu și Eminescu înapoi. Ovid Densusianu ne aducea exemplul unui savant riguros și al unei minți cu larg orizont, foarte deschisă pentru noutate, în cursurile sale de istoria limbii romîne, de folclor, de literatură romanică. Clasicismul părea cam ostenit la Universitate. Păstram deci cele mai bune îndrumări clasice de la profesorul de latină din liceu, Hildebrand Frolo, și căutam să le dezvolt și să le fructific prin cercetare personală.

Cînd am plecat, în primăvara anului 1920, la Viena, am găsit acolo o universitate care căuta să se refacă din marile încercări ale războiului. Plecam să studiez psihologia. Motru îmi dăduse recomandăția să urmăresc și doctoratul în medicină, dar această idee s-a pierdut pe drum. La Viena, laboratorul de psihologie n-avea o mare dezvoltare. La Universitate, mai existau cîțiva psihologi din școala lui Brentano și, deși neo-scolastica acestora nu se potrivea cu îndrumările mai noi, aflam la ei o sistematizare de noțiuni cu precizări subtile care mi-au folosit. Emil Reich făcea cursuri de estetică literară. Joseph Strzygowski preda istoria artei cu perspective îndepărtate asupra originii «artei nordice». Cursul său despre metodele de analiză a unui tablou sau a altui monument de artă ne înzeștră cu cunoștința unor categorii stilistice, întrucîtva înrudite cu acele predate de Wölfflin la München. Un admirabil pedagog universitar, cu o foarte întinsă stăpînire asupra tuturor domeniilor filozofiei, era Wilhelm Jerusalem. Murise Dvôrak, marele cercetător al barocului, dar cărțile lui erau în toate

mîinile. Incepuse fama lui Sigmund Freud, profesor al facultății de medicină.

Cînd, de la Viena, am trecut la Tübingen, am aflat aici o universitate și o așezare de viață care satisfăceau toate înclinările mele romantice. Mă găseam în locul unde studiaseră altădată Hegel, Schelling și Hölderlin. Pe malul Neckarului se vedea încă turnul în care acesta din urmă trăise anii lungi ai crepusculului său. Evocam trinitatea acelor prieteni iluștri trecînd pe sub zidurile seminarului teologic, vestitul *Stift*. O parte din cursuri se țineau în noul local al Universității, pe Wilhelmstrasse, dar o alta în vechea *Aulă*, unde predaseră altădată Uhland și Friedrich Theodor Vischer. Acum ascultam pe Erich Adickes, filozof panteist, editor al operei postume a lui Kant. Constantin Ritter, care adusese metode filologice noi în lucrarea de datare a dialogurilor platoniciene, preda filozofia veche. Konst. Traugott Österreich făcea cursuri de psihologie patologică și arăta interes pentru fenomenele parapsihologice, pe care le trata în spirit științific riguros. La Facultatea de medicină, Kretschmer făcea prelegeri despre caracterele omenești în legătură cu structura somatică. Am avut mai mult de-a face cu romanistul Haas, care preda limba franceză veche și, în cursurile sale de istoria literaturii franceze, dădea un loc mai întins epocelor mai vechi ale istoriei literare. Am ascultat cursuri de germanistică, de istoria artei, de pedagogie, de istorie, cu acea pornire de a îmbrățișa totul, căreia i-a trebuit multă vreme pentru a se fixa și a se specializa.

Profesorul de care m-am legat cu deosebire a fost Karl Groos, care se găsea acum în faza a doua a cercetării sale. Își cîștigase un renume solid prin studiile sale asupra jocului la oameni și animale, asupra plăcerii estetice pe care o punea în legătură cu fenomenul *imitației interne* (*die innere Nachahmung*). Era un reprezentant al curentului simpatiei estetice (*Einfühlung*) care prin lucrările lui, ale lui Volkelt, ale lui Lipps, domina încă cercetarea estetică a vremii. Karl Groos era oarecum tipul filozofului psihologist. Toate problemele filozofiei deveneau pentru el probleme ale psihologiei. În perioada mai nouă a cercetării sale se consacrase problemei portretului psihologic (Bismarck, Metternich), urmărise datele sensoriale în operele mai multor poeți (Goethe, Schiller, Shakespeare, Wagner); ba chiar sistemele filozofice erau studiate de el după tipul lor de construcție, analizat cu metodele psihologiei. Făcea cursuri din toate domeniile filozofiei, prezentîndu-le în lumina directivei lui fundamentale. În seminarul lui, citeam pe clasicii filozofiei, cu analize de conținut și de izvoare și cu o metodă exactă de extragere a tuturor implicațiilor textului, care mi-a folosit mult.

Cursurile și lucrările lui Karl Groos veneau în întîmpinarea direcțiilor cu care venisem din țară. Și cum profesorul meu recomanda studenților teme legate de ceea ce el numea *psihologia literaturii*, am încercat în teza de doctorat o aplicație a metodei lui în studiul tratatului lui Schiller despre *Poezia naivă și sentimentală*, în care descopeream un caz de folosire a ficționalismului în problema valorificării estetice. Comparația dintre poezia antică și modernă provenea din discuțiile literare de la sfîrșitul epocii clasice (*la querelle des anciens et des modernes*), dar era rezolvată de Schiller într-un spirit mai apropiat de istorismul modern, atent la individualitatea formelor de cultură. Schiller nu se mai întrebă, ca vechii francezi, care din cele două varietăți de poezie era superioară celeilalte, ci le înțelegea în legătură cu cele două forme posibile ale raportului omului cu natura, caracte-

ristice celor două momente ale culturii omenești. Poezia antică exprima împăcarea naivă cu natura; poezia modernă exprima, în idilele, în satirele, în elegiile sale, conflictul neliniștit al omului modern cu natura și societatea. Dar după ce stabilea această tipologie, Schiller abandona principiul care îl ajutase s-o construiască, deoarece trebuia să găsească poeți sentimentali în antichitate (ca Ovidiu și toți elegiacii latini) sau poeți naivi în epoca modernă (ca Molière sau Goethe). Schiller folosise deci o ipoteză fictivă, ca acele pe care Vahinger (în *Philosophie des Als Ob*) le identificase în domeniul tuturor științelor. Lucrarea epocală a lui Vahinger reprezenta un moment al psihologizării metodologiei științelor. Ea era bine văzută și adeseori recomandată de Groos. Teza *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik* 1924, aducea, împreună cu constatări ca cele de mai sus, mărturia interesului pentru problemele de istorie literară, de estetică, de morfologia culturilor, de teoria valorilor, adică tot atâtea domenii care, de aci înainte, aveau să mă reție multă vreme.

Mi-e foarte greu să vorbesc despre toate lucrările mele, mai întâi din pricina varietății lor. Apoi, un cercetător care se găsește încă în activitate și n-a terminat să-și pună de acord observațiile și ideile, se poate înțelege pe sine mai puțin decât o poate face cineva care îi consideră opera ca pe un lucru exterior. Cunoașterea presupune eterogenia dintre subiect și obiect și nu este o barieră ușor de înlăturat faptul de a trebui să vorbești despre unele lucruri ca despre niște evenimente ale subiectivității tale, deci fără perspectiva clară și liniștită din care putem privi ceea ce stă în afară de noi. Dacă ceea ce am publicat în decurs de patru decenii va continua să intereseze, este probabil că se vor găsi și cercetători îndemnați să studieze toate acele numeroase și variate contribuții, prin care am luat parte la mișcarea științifică a țării într-o epocă destul de lungă. Mie nu-mi este dat să notez aci decât, împreună cu evocarea curentelor de idei contemporane, motivul intim al cercetării mele și să ajut astfel lucrarea de caracterizare pe care alții o pot face mai bine.

Am amintit și mai sus pornirea de a îmbrățișa ansambluri largi, mai puternică în mine decât tendința de a mă limita și de a mă specializa. Întreaga știință modernă a fost însă rodul specialităților. Indată după perimarea marilor sinteze ale romantismului și pe măsură ce triumfau noile metode de observație și de descriere ale pozitivismului, cercetarea nu mai considera decât fragmente izolate ale realității. Acum câțiva ani, într-o discuție filozofică, s-a observat că cunoașterea științifică este totdeauna fragmentară. Dar tot atunci s-a replicat cu ideea venită din tabăra dialecticii că o simplă cunoaștere fragmentară, lipsită adică de perspectivă către totalitatea lucrurilor, n-are aproape nici o valoare teoretică. Este punctul de vedere care m-a călăuzit și pe mine. Am aspirat totdeauna către o zare mai întinsă; m-a însuflețit tendința de a plasa diferitele teme ale studiului în totalitatea care le putea cuprinde în chip firesc. Am căutat să combat în mine însumi și în alții îngustimea privirii, lipsa de perspectivă, dar pentru acest motiv nu m-am simțit mai puțin obligat de a îmbogăți baza de fapte a generalizărilor și de a perfecționa metodele de observație. Am încercat să folosesc tot ceea ce a adus pozitivismul în domeniul stăpînirii faptelor, dar în același timp să-l depășesc, printr-o cuprindere mai largă a lor. Aceasta a fost una din tendințele devenite mai limpezi pentru mine în cursul cercetării.

Intr-o primă epocă domeniul meu a fost estetica. Dintre toate curentele esteticii occidentale, în care am încercat să mă orientez prin cunoaşterea cât mai complectă a izvoarelor, mi s-a părut că direcţia metodică cea mai acceptabilă o constituie curentul *esteticii şi ştiinţei artei* (*Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*), aşa cum o preconizase Max Dessoir, Emil Utitz. Sintezele de estetică provenite din romantism, epocă în care estetica a produs mari rezultate, dădeau o filozofie a artei, conceptul ei teoretic, şi regăseau realitatea concretă a artei, urmărind dezvoltarea acestui concept în istorie. Scheling şi Hegel erau convinşi că pe simpla cale a speculaţiei dialectice poate fi refăcută întreaga varietate istorică a artei. Dar după progresele unor discipline particulare, ca istoria artei, etnografia, preistoria, folclorul, psihologia, toate ştiinţele sociale, speculaţia romantică nu mai era suficientă. Devenea evidentă ideea că plâsmuirea estetică foloseşte toate elementele culturii, le introduce în sinteza ei, încît opera de artă trebuia studiată atît în ea însăşi, ca pură organizare formală, cît şi în toate legăturile ei cu interesele extraestetice ale omului şi ale societăţii. De aci nevoia de a dubla vechea *estetică*, prin mai noua *ştiinţă a artei*. În *Estetica*. 2 vol. 1934—1936, am adoptat acest punct de vedere, prezentînd mai întîi opera de artă în planul ei autonom estetic, adică în forma organizării ei, apoi în planul eteronomic, adică în legăturile şi influenţa ei asupra societăţii, apoi în planul pantonomic, adică în felul în care arta îmbogăţeşte şi înobilează cultura materială a societăţii. Studiului operei de artă îi făceam să-i urmeze apoi studiul creaţiei şi receptării artei. Una din ideile fundamentale ale *Esteticii* a fost aceea că opera de artă, ca produs al transformării unui material, se deosebeşte de toate celelalte forme ale muncii omeneşti, prin aceea că atinge perfecţiunea produselor naturii. Operele tehnicii nu sînt niciodată perfecte şi de aceea se înlocuiesc unele pe altele, într-o străduinţă continuă de a atinge perfecţiunea. Artistul este însă autorul unui lucrări perfecte şi aceasta nu poate fi înlocuită. Imprejurarea a fost recunoscută de Goethe, atunci cînd spunea că «arta se găseşte totdeauna la scopul ei». Dar dacă arta este opera perfectă a muncii, se înţelege că munca omenească, oricare dintre formele ei, trebuie să se străduiască spre condiţia artei. Intrezăream astfel o epocă îndepărtată a civilizaţiei în care toate muncile omeneşti să ia forme artistice şi muncitorul să obţină conştiinţa unui artist prin dăruirea entuziastă către lucrarea sa finită şi armonioasă. Eliberarea muncii ar atinge atunci punctul ei cel mai îndepărtat. Unele din temele acestei desfăşurări de gînduri le-am formulat şi în memoriul *Sur l'idée de perfection dans l'art*, comunicat Congresului de Estetică, ţinut la Paris, în august 1937, şi publicat în actele acestui congres. Am cunoscut, în această împrejurare, pe Victor Basch, profesorul de estetică al Universităţii din Paris, unul din cei mai buni cunoscători ai esteticii lui Kant, pe care memoriul meu l-a interesat prin părţile consacrate interpretării kantiene. Paul Valéry, care a făcut cîteva apariţii la lucrările congresului, ca un om de pe atunci obosit, a fost interesat de concepţia artistului *faber*, înrudită cu propria lui concepţie. Venise şi Emil Utitz, pe atunci profesor al Universităţii germane din Praga, cu care m-am putut regăsi pe terenul îndrumărilor „ştiinţei artei”. Max Dessoir, care prezidase congresul anterior de estetică, la Berlin, nu putuse veni. Mai tîrziu am intrat cu el în corespondenţă şi revista lui, „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, a publicat un articol al meu asupra esteticii româneşti şi o recenzie a lui N. Bagdazar asupra *Esteticii* mele.

Nu pot relua aici toate temele acestei lucrări care, deși a avut trei ediții, a rămas oarecum necunoscută. Numai așa se explică faptul că adeseori critici improvizați și superficiali au caracterizat concepția mea drept „autonomistă”. Una dintre temele esențiale ale *Esteticii* a fost însă ideea că în formele organizării ei estetice, arta introduce toate valorile culturii și că, prin conținutul ei extra-estetic, arta dobândește expresivitate umană, ia parte la mobilismul vieții istorice și exercită marea ei putere asupra societății. *Estetica* se pronunță de mai multe ori împotriva curentelor *puriste*, care în epoca elaborării ei, prin lucrările lui Paul Valéry și H. Bremond, atrăgeau multe spirite. Poziția mea era anunțată, deși nu deplin limpezită, încă din lecția de deschidere a cursului început la Universitate în 1927, *Eternitatea și vremelnicia artei*, reprodus apoi în volumul *Arta și frumosul*, 1931. Faptul că, în ciuda insistențelor depuse, lucrurile au putut fi prezentate în chip contrariu felului în care le înfățișasem eu însumi, îmi arătau greutatea unui autor de a se face înțeles. Dar în loc de a reveni și de a lupta pentru a face pozițiile mele cu totul limpezi, am urmărit zimbând drumurile falsei interpretări, convins că ele se vor lichida de la sine. Trebuie să recunosc aici un neajuns al firii mele, înclinată mai mult spre cunoaștere și contemplație decât spre acțiune. Ori de câte ori m-am simțit deci rău înțeles, n-am căutat să răspund, socotind că pot da o întrebunțare mai bună timpului, făcând să înainteze adevărurile mele, decât să rectific greșelile altora. M-am lăsat deci rare ori tirit în polemici și n-am tresărit cu mânie decât atunci când mi s-a părut că onoarea mi-a fost lezată și când am văzut nedreptatea în jurul meu. Astăzi îmi apare mai limpede că un cerțător are datoria nu numai să îmbogățească știința, dar și să apere și să impună adevărurile care i s-au lămurit.

În *Estetica* rezervasem un capitol ideii de valoare. Am arătat și mai sus cum această idee stătea în centrul sferei de probleme a noilor științe ale spiritului. Apărea astfel ultima formă a interpretării kantiene, direcția neo-kantismului. Filozofia lui Kant, expusă în cele trei *Critice* ale sale, începuse a fi înțeleasă ca o filozofie a valorilor abia în vremea din urmă, sub influența școlii din Baden. Această școală menținea problema axiologică în centrul preocupărilor. Există însă o mare varietate de păreri în ce privește felul de a înțelege valoarea. Pentru psihologiști, valoarea era obiectul unei dorințe, un lucru care a satisfăcut o tendință de-a noastră și pe care, pentru acest motiv, îl dorim. Se înțelege că, în lumina acestei concepții, valorile culturii erau amenințate de relativizare. Căci tendințele omenești se pot schimba și, atunci, ceea ce a apărut odată ca o valoare, poate să-și piardă acest caracter în momentul următor. Lumea modernă era amenințată de o alunecare, ale cărei consecințe ne era dat să le trăim curînd cu cea mai tragică uimire. Și după cum, într-un moment asemănător al lumii grecești, au apărut Socrates și Platon pentru a reclădi măreția idealurilor omenești, după impasul în care le condusesese relativismul sofistic, tot astfel acum se produceau diferite încercări de a salva valabilitatea valorilor. Încercarea se făcea tocmai cu mijloace platonizante. Influența idealismului platonice în constituirea metodei fenomenologice este cunoscută. Rupînd cu inducția pozitivistă, Husserl arătase că realitățile ideale pot fi cuprinse prin acte speciale ale spiritului, prin vestita *contemplație a esențelor* (*Wesensschau*), care se poate dispensa de cunoașterea cazurilor particulare. Aplicarea acestei metode în axiologie, infirma conceptul relativist al valorilor și le postula pe acestea ca niște esențe ideale și obiective, sus-

trase oscilațiilor subiectivității omenești. Citirea lucrărilor lui Max Scheler și ale lui Nicolai Hartmann a constituit pentru generația mea un mare eveniment intelectual. Am stat și eu sub înrîurirea acestor opere, prin care puteam depăși neo-sofistica lui Nietzsche. Mai ales cînd din Germania hitleristă îmi venea știrea nenumăratelor acte de denegare a dreptății, de cruzime, de înjosire a culturii, simțeam nevoia asigurării obiectivității și valabilității valorilor. În 1934 publicasem *Idealul clasic al omului* care analiza și recomanda concepția de viață formată în clasicismul antic, afirmat acum drept singura temelie fermă a culturii. Această mică scriere întrunea diferite studii în care se putea întrezări aderarea la programul umanismului european, printre care unul consacrat lui Vasile Pîrvan, dispărut atunci de curînd și care mișcase lumea noastră intelectuală prin exemplul austerității sale mîndre și solitare, nutrite de cultura tragică a grecilor. Acum reluam problema cu mijloace filozofice mai noi.

La Congresul de filozofie din Paris (*Congrès Descartes*), ținut cam în aceeași vreme cu congresul de estetică, amintit mai sus, am prezentat comunicarea *Origine et validité des valeurs*, în care de fapt punctul de vedere psihologist nu este abandonat. Valoarea îmi apărea încă drept un concept relațional, drept expresia unui acord între eu și lume, cu adaosul că această relație are o valoare obiectivă, deoarece ea exprimă o posibilitate umană de care spiritul poate avea nevoie oricînd și pe care el o poate înțelege, chiar dacă n-o mai simte ca produsul unui act al subiectivității sale. Mi se părea deci că pot disocia între originea subiectivă a valorilor și valabilitatea lor obiectivă și generală. De fapt, acest mod de a pune problema urmărea asigurarea marilor tradiții ale culturii, pentru care publicasem manifestul *Idealului clasic*. Cînd, în fine, războiul a izbucnit și simțeam că baza morală a existenței noastre se poate surpa oricînd, am reluat vechile gînduri, dîndu-le o formă sistematică în *Introducere în teoria valorilor*, 1942. Plecam în fiecare dimineață, pentru a-mi conduce băiatul la școală, apoi mă înapoiam făcînd mari ocoluri, în timpul cărora puneam la cale redactarea paragrafului zilei. Reveneam, și apoi, în timpul zilei, redactam cu cea mai mare rigoare, fără incursiuni și aplicații istorice, în stil fenomenologic, ațintit spre esențialitate. A rezultat o mică scriere, foarte concentrată, una din cele mai intens gîndite pe care le-am compus vreodată. Nu voi încerca aci analiza acestei lucrări, în care foloseam conceptele psihologiei empirice a lui Brentano și ale școlii lui. Influența brentaniană se vedește și în titlul întreg al acestei mici opere: *Introducere în teoria valorilor întemeiată pe observația conștiinței*. Dar dacă renunț să refac aici șirul analizelor și deducțiilor acestei scrieri, vreau să caracterizez tendința ei fundamentală. În general lucrarea despre valori tindea să asigure filozoficește tradiția de cultură a umanismului, nu să deschidă zarea către o vreme nouă. Această tendință corespundea stării mele de spirit de-atunci, înspăimîntată de prăbușirea culturii. În tragica alarmă, doream să contribuie la menținerea cuceririlor vechii culturi, descriind actele adecvate prin care putem cuprinde valorile, caracterizîndu-le pe fiecare în parte și încercînd o ierarhizare a lor. Nu-mi ascundeam conflictele care pot apărea între valori și între preferințele acordate unora sau altora, adică toate conflictele care pot apărea în societatea omenească, dar afirmam că este datorია omului să-și extindă conștiința pentru a o face receptivă pentru toate valorile

culturii și să-și ducă lupta sa nu împotriva unora dintre ele, ci împotriva non-valorilor.

Mai târziu, în reflecțiile grupate sub titlul *Filogeneza idealului*, scrise cam în același timp și publicate apoi în *Transformările ideii de om*, 1946, împreună cu alte articole de morală, arătasem că toate cuceririle etice din lungul trecut de cultură al omenirii, se integrează treptat și alcătuiesc ceea ce se poate numi *general-omenescul*, deși la fiecare etapă acele cuceriri etice sînt altfel grupate, altfel ierarhizate și trecute sub cite o altă dominantă. Antichitatea n-a cucerit idealul înțelepciunii pentru a-l pierde mai apoi; nici puritatea omului creștin, nici simțul cavaleresc al onoarei, nici politețea curteanului, nici oroarea de prejudecăți, înțelegerea filozofică a vieții aprinsă în omul luminilor, n-au existat în zadar. Toate aceste idealuri ale omului s-au însumat în conștiința noastră morală, deși fiecare din ele se colorează într-un mod deosebit prin însuși faptul grupării în unitatea lor de azi. Această unitate multiplă a culturii omenesti înspira tendința scrierilor mele din timpul războiului. În cartea citată mai scriam *Despre Entuziasm și Despre Fidelitate*, adică despre sentimentul revelației valorilor și despre legătura pe care o contractăm cu noi înșine, pentru a nu pierde, pentru a păstra de-a pururi semnificația lor umană. Îmi întocmisem în acel timp o deviză: *Amor veteris mundi*, pe care, scrisă frumos, o țineam mereu sub ochi. Temele noi ale muncii culturale nu erau nici măcar schițate în scrierile mele din această vreme, peste care am încercat curînd să fac un pas mai departe.

Teoria valorilor este o parte integrantă a filozofiei culturii, partea consacrată idealurilor culturii. Despre filozofia culturii nu începuse să se vorbească decît în mișcarea filozofică mai nouă, deși problematica culturii apăruse încă din antichitate în speculația sofistilor, apoi a cinicilor, iar în vremea modernă J. J. Rousseau îi dăduse o actualitate care nu s-a mai pierdut niciodată. Mai ales, după primul război mondial, cînd trecerea către o nouă orînduire socială în Rusia Sovietică punea afît de viu problema moștenirii culturale, reflecția asupra culturii se împunea tuturor spiritelor. Lenin arătase că revoluția socialistă va menține toate marile achiziții ale culturii mondiale. Dar fascismul care apare puțini ani după instaurarea noii orînduirii în Uniunea Republicilor Socialiste Sovietice și, în cele din urmă, fascismul german care răsturna cu afîta brutalitate punctul de vedere al culturii, negînd superioritatea inteligenței creatoare de cultură și proclamînd pe aceia a aspectului zoologic al omului germanic, a rasei lui, cerea fiecărui-a adoptarea unui punct de vedere lămurit.

Citeam în vremea aceea cu mare atracție pe Thomas Mann și cred că am fost unul dintre cei dinții care au atras atenția publicului nostru asupra operelor acestui mare scriitor. În timpul războiului, Thomas Mann nu stătuse prea departe de pozițiile imperialismului german, mai ales prin rezistența sa față de doctrinele progresului social, după cum o dovedește cartea *Die Betrachtungen eines Unpolitischen*. Dar perspectivele lui Thomas Mann păreau a se fi schimbat în marele său roman *Der Zauberberg*, pe care în 1927 îl luasem cu mine la Paris, citindu-l și recitindu-l în odăița sărăcăcioasă a unui hotel din rue de l'Abbe de-l'Epée. Eroul romanului, Hans Castorp, suportă tentațiunea a doi maestri, italianul Settembrini, reprezentant al unui liberalism latin, și a lui Leo Naphta, fost elev al jesuiților, un reprezentant al doctrinelor reacționare, figură enigmatică și du-

bioasă, cum trebuiau să apară atâtea în epoca hitlerismului. Hans Castorp slărimă în cele din urmă cercul vrăjit pe care îl menținea în jurul său seducția celor doi falsi profeți și coborînd să lupte în marea învălmășeală a războiului care începuse, deși se pregătește să moară, simte că a optat pentru viață. Urmăream dezvoltarea tinărului Hans Castorp, nenumăratele lui experiențe de natură și cultură, cu sufletul la gură, pentru că în fond problemele lui erau ale mele și soarta lui ar fi putut deveni a mea. *Der Zauberberg* este una din cărțile cele mai mari ale vremii noastre; în formele ei romanești, este confruntarea cea mai profundă a conflictelor de idei și de sensibilitate în epoca de la începutul secolului nostru. De cînd l-am citit în odăița din Paris, n-a fost pagină de-a lui Thomas Mann care să nu-mi fi trecut sub ochi și cuvîntul său a fost așteptat de mine ca acela al unui învățător. În Germania, dar continuînd un interes ivit de timpuriu, mă adîncisem în lectura marilor ruși ai secolului al XIX-lea și al XX-lea. Citisem pe Pușkin, pe Gogol, pe Saltîkov-Scedrin, pe Ostrovski, pe Turgheniev, pe Gonciarov, pe Korolenko, pe Cehov, pe Gorki, de mai multe ori în toate operele sale pe Leon Tolstoi, dar mai ales pe Dostoievski, fascinat de adîncimea și precizia analizelor sale și zguduit de acea teribilă imaginație a suferinței umane, despre care îmi spuneam că va contribui în mod substanțial să răstoarne nedreptatea și înjosirea. Mesajul realismului rus este unul din cele mai puternice adresat omenirii moderne și nu este cu puțință a înțelege tot ce s-a întîmplat în lume fără a nu ține seama de el. Octavian Goga a povestit odată cum lectura lui Dostoievski i-a provocat o criză morală în care i-au devenit mai limpezi și mai săgetătoare toate conflictele sociale și naționale ale tinereții lui. Am auzit această mărturisire din gura lui Goga și, ascultîndu-l, îmi spuneam că acesta trebuie să fi fost sentimentul multor tineri ai lumii, în epoca extraordinarei difuzări mondiale a operei lui Dostoievski.

Acum, la Paris, și mai tîrziu, citeam pe Paul Valéry, atras de armonia prozei lui. Mi se părea că găsesc în expunerile sale ceva din metoda reducerii fenomenologice în tratarea diverselor probleme de filozofie și estetică, un dar de a cuprinde esențialul, eliberat de toată povara erudiției moderne, care refăcea pentru noi un moment cartezian. Dar ce drum îmi deschidea Paul Valéry? Marile lui clarități luminau un peisaj polar, o lume a înghețului. Monsieur Teste al lui îmi înfățișa drama inteligenței pure, fără mesaj uman. Am expus într-un studiu, publicat apoi din nou în volumul *Filozofie și poezie*, 1943, fondul de dezolare, sentimentul pesimist de viață al construcției lui Valéry. Acest gînditor a formulat elementele crizei spiritului occidental, dar n-a propus nici un drum al ieșirii din mrejele ei. Valéry este un filozof al decadenței. Uneori mi se lămurea ceva ca o încredere în metodele exacte ale inteligenței tehnice, o filozofie inginerescă. Dar inginerii alcătuiesc și execută proiecte, dar nu pot ei singuri să stabilească țintele morale ale omenirii. Citeam în același timp pe Proust, pe André Gide. Marcel Proust a renovat formula romanului contemporan și a îmbogățit cunoașterea psihologică a omului, coborînd în interstiții, în spațiile microscopice neexplorate mai înainte de psihologi și romancieri. Viziunea lui prezintă analogii cu aceea aplicată de biologii moderni în studiul organismului fizic. Această viziune se întemeiază pe o înțelegere a omului, asemănătoare cu fiziologia interstițiilor și umorilor, după cum am încercat să arăt în introducerea traducerii românești a marelui roman al lui Proust. Sufletul acestui

scriitor se aprinde de iubirea artei, a frumoasei și vechei lui patrii franceze, dar aceste simțiri nu mîngîie profunda lui melancolie, mizantropia și blazarea lui de om de lume. Cit despre André Gide, citeam tot ce publica în volume sau în *La Nouvelle revue française*, parcursă în fiecare număr al ei, dar cu aceleași concluzii cit privește carența mesajului său. Luciditatea, penetrația, exactitatea lui continuă linia moralaiștilor francezi. Intrezăream în unele din operele lui Gide un ideal vitalist, o invitație spre ruperea legăturilor conformiste, un cult al libertății care devine absurdă atunci cînd ajunge la «actul gratuit», perspicacitatea lui intelectuală se asociază pe-a locuri cu un lirism exaltat; dar fondul caracterului lui rămîne ezitant, este gata în orice moment să se întoarcă de pe drumurile lui și să te abandoneze, încît acest scriitor sagace n-a putut deveni un îndrumător. Cei trei mari scriitori ai Franței în epoca dintre cele două războaie mondiale sînt figuri ale unei epoci de tranziție, suflete care simt conflictele vremii, dar nu le pot propune decît fidelitatea față de tradițiile umanismului și, în primul rînd, față de marile tradiții ale culturii franceze. Desigur că și sub influența lor, propria mea poziție era orientată mai mult spre trecut, era marcată prin atașamentul față de umanismul european, nu numai în *Teoria valorilor*, dar și în nenumărate alte studii și eseuri publicate în același timp. Thomas Mann prezintă afinități cu scriitorii francezi amintiți. Este și el o personalitate a tranziției. Printre afectele lui cele mai stăruitoare întîmpinăm proasta-conștiință a desfacerii de trecut, simțirea descompunerii clasei lui de mari burghezi, melancolia obsesivă a morții, refugiul într-o artă care nu vindecă, dar alină suletul lui ulcerat, de pildă în muzica romanticilor și a lui Wagner. Filozotia vietii cu rădăcini în Nietzsche intră și în formula spirituală a lui Thomas Mann, ca și în aceea a lui Gide. Dar în timp ce acesta din urmă îi dă o consecință în inconformismul personal, în recomandarea aventurii, în exaltarea lirică, Thomas Mann arată, la un moment dat, preocuparea de a o dezvolta într-o soluție valabilă pentru întreaga omenire. De asemeni, ca toți scriitorii francezi discutați aici, Mann este profund legat de tradiția umanistă, este o verigă în lanțul ei. Dar spre deosebire de ei și atunci cînd prăbușirea culturii devine evidentă în propria lui țară, pe care trebuie s-o părăsească, și cînd în Germania lui Hitler se pregătește războiul cu valul lui de distrugeri și moarte, Thomas Mann recunoaște în socialism singurul mijloc capabil de a salva viața și cultura. Cititorul asiduu, nedespărțit de toate gîndurile învățătorului, pus de atîtea ori în situația de a se recunoaște în sentimentele și ideile lui, a ascultat cu o ureche foarte atentă acest avertisment.

Aș vrea să adaug aici, în această rapidă analiză a curentelor contemporane de idei, ceva și despre psihanaliza lui Sigmund Freud. Am început să citesc operele lui Freud încă de la Viena și am continuat să le studiez și mai tîrziu, împreună cu acele ale elevilor și continuatorilor lui, atras mai ales de numeroasele consecințe pe care ele le dădeau în atîtea domenii ale științelor spiritului, în etnologie, în istoria civilizațiilor, în estetică, chiar în știința limbii. *Prelegerile de psihanaliză* ale lui Freud alcătuiesc o carte foarte bogată în idei, plină de indemnuri noi și sugestive. Este o sinteză cum nu se mai dăduse din epoca marilor sistematizări romantice, din care de fapt descinde, dar scrisă din marea apropiere de faptele studiate a unui clinician. Influența psihanalizei lui Freud asupra culturii contemporane a fost imensă și operele marilor scriitori ai vremii, din rîndul cărora fac parte

și acei amintiți mai sus, n-ar putea fi înțelese, dacă n-am ține seama de această influență. Cred că psihanaliza a adus o contribuție de seamă la opera de eliberare interioară a omului, de eliberare de sub tirania părții obscure a conștiinței lui. Am spus că principala operă a lui Freud este o lucrare de tipul romantic, dar opera lui întreagă este și o manifestare a iluminismului, a gândirii eliberatoare a omului. Voltaire ar fi apreciat-o. Psihanaliza a mijlocit omului de azi citirea mai clară în sine însuși și l-a scuturat de persecuția subconștientului său. Psihanaliza a făcut să înainteze stăpînirea științifică a vieții, raționalismul, cu un mare pas înainte și a introdus liniștea cunoașterii acolo unde se agitau în confuzie multe din terorii și superstițiile omului arhaic. Dar curînd a trebuit să întregesc această apreciere și cu mari rezerve, dintre care am formulat unele în *Psihanaliza și morala* din culegerea *Generație și creație*. Liniștea, eliminarea conflictelor interne pe care le aduce psihanaliza par a nu fi folositoare creației de cultură. Orice creație de acest fel, arta, filozofia, religia, pornesc din nevoia de a aplana un conflict, de a găsi o soluție pentru una din dificultățile vieții și înlăturarea acestora lipsește pe creator de unul din resorturile cele mai importante ale faptei lui. Freud a înțeles bine originea conflictuală a creației de cultură, dar de aci n-a tras consecințele unui etician, ci ale unui medic preocupat numai de vindecarea bolnavilor săi. Este limpede apoi că conflictele omului cu sine însuși nu sînt singurele existente și că, alături de ele, apar acele impuse de orînduirea socială, de lupta dintre idei în munca de stăpînire teoretică a lumii. Pe acestea însă Freud, care scria în epoca psihologismului, nu le-a luat de loc în seamă. Există limite importante în psihanaliză, probleme pe care această disciplină nu și le-a pus sau unele rezolvate de ea fără preocuparea de marile interese ale culturii. M-am depărtat deci de Freud și, astfel, am putut să discut ideile sale cu deplină libertate critică în diferite puncte ale scrierilor mele.

Am avut curînd prilejul să mă opresc mai cu stăruință asupra problemei filozofice a culturii. Încă din 1930, am început să predau la Facultatea de litere din București, în afară de obișnuitul curs de estetică, un curs de filozofia culturii. Cursul acesta, audiat de studenții tuturor secțiilor facultății, îmi fusese încredințat la propunerea lui D. Gusti, profesor informat, harnic și deschis la ideile noi, cu care am lucrat mulți ani de zile la facultate și la revista lui, *Arhiva pentru știința și reforma socială*. S-a produs la cursul de filozofia culturii o neobișnuită afluență studentască, cum nu mai mi se întimplase la nici unul dintre cursurile mele, în general mult frecventate. Predam într-un an filozofia culturii în formă sistematică; în anul umător reluam problema pe plan istoric, expunînd *Ideile fundamentale ale culturii moderne*. Acest din urmă curs n-a văzut niciodată lumina tiparului, dar a rămas în fascicule litografiate după note stenografice destul de imperfecte. Cel dintîi curs l-am publicat în 1944, sub titlul *Filozofia culturii*, încercînd să elimin particularitățile stilistice orale, dar izbutînd numai pe jumătate în această încercare. Cum a doua zi după apariție, întregul stoc de cărți a ars într-unul din incendiile provocate de bombardamentul aerian german, editorul a publicat îndată o a doua ediție ușor remaniată și mai liberă de numeroasele greșeli de tipar ale primei ediții. Pînă să ajung a închea o unitate sistematică, mi-am adunat întregul material și astfel am putut publica în *Arhiva* lui Gusti, foarte iubitor de astfel de lucrări, o întinsă *Bibliografie a culturii*, în care titlurile erau grupate după

probleme și urmate de scurte analize și de indicații relative la filiația ideilor. Era a doua lucrare bibliografică, dar mai dezvoltată, pe care o dădeam după aceea din *Istoria Esteticii. Texte alese*, 1934. Fiindcă parcursesem o mare parte a materialului, puteam schița și istoria problemei moderne a culturii, în lunga dezvoltare de la J. J. Rousseau la Nietzsche, cu unele concluzii sistematice. Este ceea ce am făcut în *Raționalism și istorism*, extras mai întâi din *Arhiva*, apoi publicat încăodată în 1938. Războiul pusese în chip acut problema contrastului dintre concepția progresistă a culturii, dominantă printre intelectualii francezi și anglo-saxoni și concepția istoristă, precumpănitoare în Germania. După cea dintâi dintre aceste concepții, cultura propune întregii omeniri scopuri comune, în sensul dezvoltării rațiunii și a asigurării libertății și egalității dintre oameni. Istorismul nu cunoaște omenirea decît în forma individualizată a diferitelor națiuni și acestora nu le propune decît dezvoltarea originalității lor. De fapt, era reluată astfel dezbaterea dintre iluminismul francez și romantismul german, așa cum acesta își precizase tendințele în epoca luptelor contra lui Napoleon și a încercării lui de a unifica Europa după principiile liberalismului burghez, ieșit din marea revoluție a francezilor. Contrastul acesta revenise în actualitate cînd cele două tabere din primul război al imperialismului simțiseră nevoia să-și dea o justificare. Broșurile de propagandă publicate în stînga și în dreapta Rinului îl reluaseră cu mare insistență. Thomas Mann, în prima etapă a cugetării lui, îl pusese la temelie cărții sale amintite și mai sus, *Considerațiile unui apolitic*. După război, problema reapare în scrierile profesorilor și savanților. Se angajează o polemică în care din partea franceză își fac auzit cuvîntul germanistii francezi, un Ch. Andler (de altfel încă din 1915) în cărțile sale asupra pangermanismului, apoi P. Lasserre, E. Vermeil, E. Seillère, H. Massis (din punct de vedere catolic), cărora le răspund profesori germani, ca romanistul E. R. Curtius. În același timp, E. Troeltsch publica marea lui operă de sinteză, *Der Historismus und seine Probleme*, 1922. Ecouri ale acestei lupte de idei în țara noastră se găsesc destule în ziarele și revistele politice și literare ale vremii, unde ele așteaptă să fie studiate. Memoriul *Raționalism și Istorism* se încadrează în aceste preocupări, cu rezultate pe care le expun aici pe scurt, fără referințe, și într-o formă mai doctrinară, deosebită de aceea a memoriului, unde expunerea păstrează caracter istoric și critic. Nu puteam rămîne la raționalismul iluminist, după ce neo-umanismul german afirmase idealul său uman mult mai amplu, mai bogat, mai armonios. Nu mă puteam opri nici la istorism, după ce se văzuse că polemica lui împotriva conceptului umanității ca un corp solidar, cu idealuri comune, justificase separarea și antagonismul națiunilor, războiul. Arătăm că istorismul, în marile sinteze ale lui Herder și Hegel, nu se putuse constitui decît absorbînd elementele fundamentale ale raționalismului, prezentînd istoria culturii ca un proces unitar și ascendent, deși slujit la fiecare etapă a lui de spiritul unei națiuni. Istorismul recomanda cunoașterea acestui spirit, în originalitatea lui, și îndrumarea întregii culturi după această cunoaștere. O idee asemănătoare apăruse și în discuțiile noastre de idei în jurul „specificului național”, pentru care militau la Iași, în *Viața Romînească*, G. Ibrăileanu și M. Ralea. Afirmam eu însumi idealul originalității naționale, dar mai mult ca o țintă a muncii de cultură, decît ca un punct de plecare. Întrebarea „cine sîntem, care este originalitatea noastră?” se limpezește pentru

fiecare popor abia prin operele lui numeroase, într-o lungă epocă de creație culturală. Popoarele cu un lung trecut, cu o întinsă și bogată activitate, sînt și acelea care dobîndesc o fizionomie precisă în concertul celorlalte popoare, își cîștigă originalitatea lor. Mă opream deci la o concepție *activistă* a culturii, cu atît mai multe motive cu cît, luînd poziție față de raționalism și istorism, dădeam temeiurile sistematice pentru care cultura îmi apărea ca o întregire a naturii, ca o umanizare continuă a naturii.

Îmi dau seama că am expus aceste idei împrumutînd ceva cărții care a întregit memoriul despre raționalism și istorism, *Filozofia culturii*. Îmi va părea totdeauna rău că am publicat această carte după note stenografice de curs și că nu am scris-o din nou, cu mai multe dezvoltări și cu folosirea bogatelor referințe, care îmi stăteau la îndemînă, așa cum făcusem în *Estetica. Filozofia culturii* conține elementele unui sistem. Începe printr-o teorie generală a culturii și a valorilor, studiază apoi conflictele dintre valori și posibilitatea unificării lor, apoi condițiile materiale ale culturii, în fine mijloacele și idealurile ei. Această din urmă parte, consacrată studiului idealurilor culturii, reia și îmbogățește ideile cuprinse în *Raționalism și Istoricism*; restul este nou. Nu pot referi aici despre toate ideile cuprinse în această carte. Mă voi mărgini și de data aceasta la caracterizarea tendințelor ei generale. Dezvoltînd o linie kantiană, am arătat, în *Filozofia culturii*, că diferențierea modernă a valorilor a fost una din condițiile progreselor moderne în toate domeniile culturii. Cîtă vreme diferitele valori ale culturii au suportat autoritatea și au primit îndrumarea lor de la una singură dintre valori, de pildă de la valoarea religioasă în epoca medievală, atît știința, cît și alte multe valori morale și sociale, au fost împiedicate în dezvoltarea lor. Diferențierea și autonomia relativă a valorilor, un proces început în Renaștere, a permis creatorilor de cultură să se concentreze asupra sarcinii lor și a asigurat marelui avînt mai nou al creației culturale. Autonomizarea valorilor în epoca modernă s-a însoțit însă și cu un mare neajuns, pe care nu mi-l ascundeam. Această autonomizare a dus la izolarea valorilor și pe slujitorii lor la pierderea perspectivei de totalitate asupra lumii și vieții. Problema „specialităților” moderne a fost una din acele care mă preocupau mai mult în această vreme. Îi consacrasem un eseu în *Generație și creație*, 1936, un volum în care adunasem și alte „contribuții la critica timpului”. Reluam acum problema cu concluzia că, dacă specialitatea este una din condițiile muncii actuale de cultură, specialiștii au totuși posibilitatea și datoria să recîștige punctul de vedere al totalității, să ajungă la plenitudine umană. Specialistul mărginit nu este un tip omenesc recomandabil; dar nici diletantul. Mi se părea că trebuie recomandat specialistul cu orizont, acela care aprofundînd pozițiile specialității sale și folosindu-le în judecarea lumii și în conduita vieții, izbuteste să devină un om întreg. Un om întreg, construindu-și concepția despre lume și călăuzindu-și viața după rezultatele-obținute în munca sa de specialitate, mi se părea a fi tipul omenesc pe care îl cereau vremurile noastre. O mare parte a *Filozofiei culturii* este consacrată întemeierii sistematice a acestui punct de vedere și dovedirii faptului că oricare ar fi locul cuiva în munca de cultură a epocii, zarea cea mai largă asupra lumii îi rămîne deschisă.

Întrebuințez mereu cuvîntul „muncă” și el este, în adevăr, acela care revine mai des în scrierile mele din acel timp. O impresie formată în mine, după înapoierea din Germania și la întoarcerea din toate celelalte călătorii

pe care le-am făcut în țările din occidentul Europei, era că la noi s-a lucrat prea puțin. Nu constatăm, străbătînd țara, acea bogăție a inventarului național, acea dezvoltare a culturii materiale în jurul nostru, mărturia continuă a creației omului și a intervenției lui în natură, care mă izbise în alte țări și aș fi dorit-o la noi. Concepția activistă a culturii, reluată în *Filozofia Culturii*, se inspira din această constatare și din sentimentul unei lipse, pe care as fi dorit-o împlinită. Făceam această constatare și simțeam această lipsă, cu o strîngere de inimă cu atît mai mare, cu cît îmi spuneam că față de insuficiența culturii materiale, cultura spirituală a romînilor făcuse mari progrese în secolul al XIX-lea. Am avut, în această vreme, mari scriitori, artiști și savanți, dintre care unii au dobîndit reputație mondială. Învățămîntul romînesc a fost foarte bun și oameni cu calificarea cea mai complexă și cea mai înaltă s-au putut forma în școlile țării. Pătura intelectuală romînească s-a ridicat neconținut, în decursul ultimului secol și jumătate, în timp ce structura socială a țării și civilizația ei materială provocau, printre intelectuali, sentimentul unei aspirații nesatisfăcute, a unei descumpăniri. Se poate spune deci că, pe cînd mulți romîni urcaseră toate treptele culturii, clasele conducătoare, personalul politic, nu răspunsese sarcinei de înălțare socială a țării, de înlăturare a in justiției seculare, de ridicare a claselor populare din condițiile atît de primitive ale felului lor de viață, de înzestrare a țării cu bunurile mai înalte ale civilizației. Generația mea mai păstrează încă amintirea răscoalei țaranilor în 1907 și a riposteii care li s-a dat de către conducerea de stat, cu vehemența unui războiu purtat împotriva unui popor străin. Unul din sentimentele cele mai stăruitoare în sufletul intelectualilor onesti a fost deci sentimentul remușcării sociale, pe care este interesant a-l urmări în scrierile poezilor, ale cugetătorilor, ale savanților romîni ai secolului al XIX-lea și al XX-lea. Civilizația romînească trebuia neapărat ridicată și, astfel, *Filozofia culturii* preconiza o concepție activistă, pe care o deriva din prometeismul filozofilor și poezilor de la începutul secolului al XIX-lea. Iată deci cum omul aplecat mai ales către temele cunoașterii și ale contemplației, venea să poposească într-o concepție practică și activă, să propună noi deprinderi de muncă și acea aspirație către măiestrie, către împlinirea exactă și cît mai desăvîrșită a sarcinei fiecărui. Concluziile cărții de filozofia culturii regăseau deci pe acele ale *Esteticii*, fiindcă ele rezultau deopotrivă din realitatea țării, din trăirea ei cu preocuparea de a fi de folos, de a sluji. Mă gîndeam tot pe atunci să adîncesc, mai departe, principiile unei filozofii a muncii. La Belgrad, în 1947, cînd mă găseam spre sfîrșitul însărcinărilor mele în acest oraș ca ambasador al țării, am așternut cîteva din tezele unei *Filozofii a operei*, dar această lucrare a rămas neterminată.

La sfîrșitul anului 1947, cînd țara se pregătea să se angajeze pe drumul nou al construirii socialismului, m-am înapoiat acasă, mulțumit să mă regăsesc în vechiul meu cadru de activitate. Diminețile liniștite, cu lucru în bibliotecă, apoi, după pregătire minuțioasă, apariția în sala de curs, în fața unui public tineresc, foarte atent, iată forma de viață în care eram fericit că mă pot înapoia. A urmat însă o epocă de frămîntări, de lupte cu mine însumi, pe care într-o vreme n-am știut dacă le voi putea duce la capăt. Izvoarele mele se găseau toate în vechea cultură a țării, apoi în tradițiile umanismului clasic și modern. Puteam să mă lepăd de mine? Puteam oare să renunț la ceea ce mi se lămurise ca adevărat și nobil? Cei care îmi ce-

reau o adaptare rapidă la noile exigențe ale culturii se înșelau asupra firii mele. Oportunismul și minciuna mi-au apărut întotdeauna vrednice de ură și dispreț. Mă vedeam, în fiecare zi, cu vechiul meu prieten Ralea și opoziția punctelor noastre de vedere lua uneori forme atât de violente, încît ne despărțeam istoviți. În cursul acelor desbateri furtunoase, s-a format în mine un îndemn: îndemnul de a nu părăsi pe acei care păreau că au nevoie de mine, de a nu accepta exilul intern, de a trăi viața țării, de a nu mă despărți de sufletul ei. Acceptarea socialismului nu mi s-a părut grea, fiindcă știam de mult că principiile lui sînt conforme rațiunii umane. Există oare om de bună-credință, cu mintea cumpănită, cu sufletul drept, care să nu admită că este just și folositor ca fiecare om să trăiască din munca lui și nu din exploatarea muncii altora? Trecerea tuturor energiilor în tabăra producției, este menită să asigure unei țări progresele cele mai mari. Prețuirea muncii se formase în mine din însăși considerarea realităților țării, așa cum am arătat mai sus. Înțelegeam că întregul dinamism al muncii nu se poate des-cătușa decît în socialism, prin îndrumarea tuturor forțelor unei țări către temele creației. Acum că erau evocate la cultură milioane de oameni, ținute altădată departe de ea, nu era probabil că se vor selecta mai multe capaci-tăți, mai multe talente? Mihail Sadoveanu a arătat odată că el este primul știutor de carte din familia mamei sale. Frumosul lui geniu, plin de incin-tări, a scăpat prin plasa deasă a orînduirilor de altă dată, aducîndu-ne me-sajul neamului său vechi. Imi inchipuiam acum, venind către noi, nenumă-rate alte suflete mari, apărute prin rețeaua lărgită a libertății, dînd expresie sufletului adînc al țării. Rezistența față de socialism mi-a apărut inspirată de motive egoiste, de gînduri neoneste, de inerție morală, de îngustime de minte, de lipsa facultății de a privi departe. Apoi, oamenii care muncesc au nevoie de pace, singurul climat favorabil creației; deci socialismul propune lumii pace. Iubesc pacea atelierului meu care nu este posibilă decît în pacea lumii întregi. Alegerea mea a fost săvîrșită. Dificultățile nu apăreau pentru mine decît în legătură cu problema moștenirii culturii. Mă întrebam dacă tradițiile umanismului se vor putea transporta în socialism și dacă acesta le va accepta. Dar cînd, traducînd pe Shakespeare și Goethe, am văzut cum cărțile lor dispar în cîteva zile, absorbite de marea sete de cultură a mase-lor chemate la viața mai înaltă a spiritului, cînd am văzut aceeași impre-jurare repetată în nenumărate alte cazuri și, în general, o extindere a ac-tivității de cultură a țării, fără analogie în tot trecutul ei, îndoielile mi s-au risipit. Socialismul mi-a apărut ca un cadru propice înfloririi culturii. În noua așezare nu trebuia să mă despart de nimic din ceea ce îmi apăruse adevărat și nobil în tot trecutul de creație al țării și al omenirii întregi. N-aș vrea să las impresia că profesez un optimism oficial. Nu vorbesc în numele nimănui; vorbesc în numele meu. Știu că au fost greutăți, neajunsuri, gre-șeli, înlăturate în parte și susceptibile de a li înlăturate în viitor prin func-țiunea criticei, care atunci cînd este exercitată cu bună-credință cred că ajunge să se facă auzită.

În ultimii ani m-am consacrat în special studiilor literare, filologiei, lingvisticii. E. Lovinescu îmi reproșase pe vremuri că nu mă fixeaz la critica literară, adică la studierea și aprecierea producției literare contemporane, în curs de afirmare. Este, nici vorbă, mare nevoie de așa ceva. Critica lite-rară activă, militantă, creatoare de valori, în luptă cu non-valoarea, este o îndeletnicire de care o cultură are mai multă trebuință. Dar obiectul adevă-

rat al criticei literare este opera unică, privită oarecum independent de legăturile ei. Îndată ce stabilești o filiație, o comparație, îndată ce grupezi mai multe opere înăuntru activității unui singur scriitor și, cu atât mai mult, într-un curent, un tip de artă, o epocă de cultură, nu mai faci critică, ci istorie literară, estetică, filozofia culturii. Sint mîhnit că l-am decepționat pe Lovinescu, de care m-a legat o caldă prietenie și admirație sinceră pentru talentul său, dar felul firesc în care s-au legat ideile mele, m-au dus către comparație, către îmbrățișarea ansamblurilor mai largi, către generalizare. Nu voi da aci o analiză a tuturor lucrărilor mele în domeniul cercetării literare, începînd cu *Poezia lui Eminescu*, 1930, un subiect la care am revenit adesea, într-o serie de contribuții pe care mă gîndesc să le înmănuchez odată într-un singur volum. Eminescu a fost pentru mine, ca pentru toți românii care au ajuns la impresiile culturii în cele trei sau patru decenii după moartea lui, evenimentul capital al formației mele de tînr. Am căutat mai tîrziu să tîlmăcesc această însemnătate și felul influenței exercitate de poezia lui Eminescu asupra mea, ca și asupra altora. Am arătat în *Cuvînt despre Eminescu* că prin perspectiva pe care o deschide asupra lumii, asupra originilor și finalității ei, asupra temeiurilor ei eterne, asupra trecutului celui mai îndepărtat al țării, asupra adîncimii vieții interioare a omului, imaginea universului, a dobîndit, pentru primele generații de cititori ai poeziei lui Eminescu, o extensiune în toate direcțiile, o vastitate, care lipseau mai înainte culturii noastre. Orizontul de gîndire al poeziei eminesciene este imens. În această lume a vastității, gîndirea romînească a găsit spațiul dezvoltării celei mai îndrăznețe. Pun în legătură deci progresele culturii romînești în epoca mai nouă cu acea îndepărtare a limitelor lumii produsă de poezia eminesciană. În 1930 nu vedeam în efectul acestei poezii decît descoperirea vieții interioare, eliberarea unei mari provizii de forțe lăuntrice, ceva asemănător cu criza de adolescență a omului. Ceea ce se numise pesimismul eminescian, pe care îl studiam din punctul de vedere al istoriei temelor în legătură cu romantismul german și cu Schopenhauer, nu mi se părea decît un aspect, plin de tulburare, al acestei descoperiri a oceanului lăuntric. Cartea se termina cu o invitație de depășire a acestei crize, a pesimismului eminescian, către temele bărbăției. Văzusem în jurul meu pe tînrul pesimist, pe Dan al lui Vlahuță, pe Andrei Rizescu al lui Brătescu-Voinești, pe omul apăsător de conflictele țării vechi, suportate de el cu tristețe, fără voința și puterea de a le rezolva, un tip moral dispărut de atunci. Dar alături se forma o altă figură, deschisă spre înnoire, mai afirmativă în tendințele ei, căreia simțeam că mă pot alătura. Pe plan literar, făcusem descoperirea poeziei vieții, a fericirii de a trăi, în opera lui Macedonski, un poet cu atîta înriurire asupra dezvoltării literaturii noastre mai noi, ale cărui opere urma să le public, din 1939 înainte, în ediția critică în patru volume. La Facultatea de litere și în revista sa, *Vieța Nouă*, Ovid Densusianu deschidea perspective înnoitoare asupra poeziei, asupra întregii culturi moderne. Publicam versuri în revista lui Densusianu și-mi plăcea să-l ascult în cercul de scriitori, de profesori pe care-l adunase în jurul său și-l patrona cu mare urbanitate.

Cursurile de filologie romanică ale lui Densusianu au fost pentru mine primele exemple de cercetare tematică, de studiere a formelor literaturii. Densusianu era un filolog în accepțiunea mai veche a cuvîntului, aceea care nu introdusese încă deosebirea dintre faptele de limbă și faptele literare, ba

chiar le înțelegea pe acestea ca o dezvoltare a celor dintii. Excelenta sa *Literatură română modernă*, 3 vol. 1920 urm., publicată după notele de curs mai vechi, este plină de fine caracterizări de limbă și stil, într-un fel pe care, pe-atunci, nimeni nu-l practica la noi în același fel. *Evoluția estetică a limbii române*, cursul său din mai mulți ani, n-a luat însă niciodată forma unei lucrări încheiate. Alături de Densusianu, un alt romanist, Ramiro Ortiz, un italian care a trăit mulți ani între noi, și-a câștigat simpatii și a format elevi, făcea cercetări de literatură comparată, după metoda care se impunea în acel moment în cercetările literare, studia izvoarele externe ale literaturii, urmărirea dezvoltarea unei teme în mai multe literaturi naționale. Am dezvoltat mai târziu orientările primite de la măștri români. Metoda franceză a explicației de texte, dar mai cu seamă lucrările lui Karl Vossler, ale lui Leo Spitzer, acesta din urmă vădind o adevărată genialitate în reconstituirea profilului unui scriitor din observația particularităților lui de limbă și stil, au întărit în mine temeliile metodice pe care aveam să construiesc mai târziu propriile mele lucrări. Cit despre disciplina literaturii comparate, aceasta din urmă studiată mai ales în lucrările franceze ale unui Paul Hazard, F. Baldensperger, Paul Van Tieghem ș.a., ea a fost una din acele care mi-au dat mai mult de gândit, mai ales în momentul în care noi însărcinări la Facultatea de filologie m-au obligat să examinez încă odată bazele ei metodice.

Din studiile mai vechi de filozofie, rețineam maxima kantiană că „intuiția fără concept este oarbă, dar conceptul fără intuiție este gol“. Punerea de acord a conceptului cu intuiția, a generalizării filozofice cu cunoașterea pozitivă a faptelor, a fost pentru mine o preocupare constantă. De ce n-aș spune-o? Uneori generalizările filozofiei mi s-au părut prea largi; am avut impresia că ele depășesc temelia de fapte care le autorizează. Scrupulul conștiinței intelectuale m-a pus adeseori în conflict cu unele din generalizările filozofiei. Deprinderea gândirii filozofice are, fără îndoială, un mare rol în formarea unui cercetător. Această deprindere îi dă lărgime de vederi și acea consecvență serioasă și adâncă, prin care lucrarea sa poate pătrunde pînă la esențial, pînă la cauzele îndepărtate și pînă la totalitățile mari. Aș dori pentru studenții mei de azi să studieze mai multă filozofie, întreaga istorie a ideilor. Dar le-aș atrage în același timp atenția că dacă cercetătorul pregătit filozofic nu se controlează prin fapte, prin ancheta întinsă și exactă asupra lor, generalizările lor pot deveni goale, cum este, după maxima lui Kant, conceptul lipsit de intuiție. Orientarea istorică și filologică pe care am dat-o lucrărilor mele după 1940 corespunde acestor desbateri cu mine însumi. După alte studii de istorie literară, am început în 1944 să public, împreună cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu, o *Istorie a literaturii române contemporane*, din care n-a apărut decît primul volum, în care am scris capitolele despre mișcarea de la *Convorbiri literare*, în epoca lor ieșeană, deci despre Titu Maiorescu, M. Eminescu, I. L. Caragiale, I. Creangă, I. Slavici ș.a. În legătură cu aceștia se formează conștiința artistică superioară a literaturii române și începe o nouă epocă, epoca clasicismului românesc. Atunci, prin contribuția lui Maiorescu, se aștern la noi bazele estetice ca disciplină filozofică, adică se creiază un cadru al cercetării în care m-am mișcat eu însumi mai târziu. Capitolul despre Maiorescu, recunoscînd meritele criticului, nu ascunde limitele lui, încurajarea dată virtuozității formale a oratoriei de catedră, dar mai ales lipsa criteriului istoric în judecarea literaturii, punerea

problemelor în absolut, explicabilă prin izvoarele gândirii lui, provenite toate din idealismul german. În aceeași generație, C. Dobrogeanu-Gherea dădea primele modele ale înțelegerii istorice și sociale a literaturii, urmărită de el în producția contemporană. Am socotit că înțelegerea istorică și estetică a literaturii se pot întregi și, din această poziție, a rezultat *Arta prozatorilor romîni*, în 1941. Această carte urmărește progresele prozei romînești, studiată în procedeele ei de artă, în valorile ei de stil. Arătăm acolo cum de la scriitorii retorici înainte se desface o linie a realismului, care culminează în operele marilor clasici, amintiți mai sus, apoi în ironiștii și umoriștii de mai târziu, pînă la reprezentanții romanului modern. Această linie se încrucișează cu una descriptivă, lirică și estetistă și se contaminează din cînd în cînd cu cea dintîi, pentru a produce cîteva din aspectele mai noi ale prozei romînești. Stabileam astfel, studiind prozatorii romîni sub aspectul artei lor, serii stilistice, pe care un cercetător tînăr va găsi poate interesant odată să le urmărească mai departe sau, dacă materialul de fapte o va cere, să le îmbogățească. *Arta prozatorilor romîni* a fost una din cărțile mele mai mult utilizate și publicarea ei din nou a fost adeseori cerută. Alte studii despre stilul scriitorilor romîni am mai dat, pînă în 1946, în *Figuri și forme literare*, unde se mai găsesc și alte contribuții relative la probleme de literatură, privite pe planul mai larg al comparatismului.

Despre activitatea mea mai nouă mă voi ocupa mai puțin, pentru că face parte din mișcarea științifică actuală și este de presupus că cititorii o cunosc mai bine. Cînd, în 1948, am început să predau literatura universală la Facultatea de filologie, m-am găsit în fața unei sarcini noi, dar care corespundea năzuinței mele de a contribui la transportarea marilor bunuri ale tradiției umaniste în socialism. Trebuia să prezint curentele literaturii universale în secțiuni orizontale, adică în felul în care ele trec prin literaturile mai multor națiuni, vădind neîncetatele împrumuturi pe care acestea și le-au făcut de-a lungul veacurilor. Pentru o astfel de sarcină, care depășește cadrul unei singure specialități, era necesar să devin eu însuși student mai întii. Au urmat ani de muncă intensă, cu nopți de studiu pînă în zori, în timpul cărora am încercat să-mi însușesc cunoașterea apropiată a mai multor literaturi occidentale, mai puțin frecventate de mine pînă atunci. Cercetările comparatismului francez și german m-au ajutat să înțeleg mai bine unitatea de cultură a lumii, pe care din unghiul socialismului o priveam în înaintarea ei continuă către realizarea postulatelor rațiunii practice a omului. Încă în *Raționalism și istorism* arătasem că sintezele istorismului în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea nu se putuseră întocmi fără ajutorul raționalismului. Dacă istoria nu trebuie să devină o simplă puzderie de fapte, dacă ea nu trebuie să se înapoieze către forma mai primitivă a cronicii sau dacă nu se cuvine a rămîne o simplă galerie de tablouri, pe care nu le putem privi decît cu singurul interes estetic, atunci trebuie introdus în istorie gîndul unității și al finalității umane, adică postulatele raționalismului în istorie. Îmi însușeam adică punctul de vedere al lui Herder, al lui Hegel, al lui Karl Marx, studiat de multă vreme, dar reluat acum în lumina marei însemnătăți pe care gîndirea sa a dobîndit-o în lumea modernă. Urmăream marile momente de expresie ale geniului uman, etapele progresului în operele de seamă ale literaturii. Metodele materialismului istoric mă făceau să înțeleg mai bine chipul în care operele literare se degajează din viața societăților și să dau explicației istorice a literaturii un loc mai mare decît acela pe care

I-aș fi acordat fără ajutorul lor. Intre marile opere există legături, unele transmise prin opere de mai mică însemnătate, dar a căror valoare a fost stabilită de anchetele comparatismului modern. Aceste anchete au notat un număr imens de fapte, însă comparatismul a trecut rare ori peste recoltarea acestora și peste punerea lor în relații de succesiune, adică peste stabilirea influenței izvoarelor externe. Comparatismul a fost și el un rod al pozitivismului în istorie și, profitând de toate foloasele pe care această îndrumare le-a adus în direcția cunoașterii faptelor, a suferit și de neajunsurile acestui curent: refuzul lui de a pătrunde la cauze, de a îmbrățișa totalitățile largi. Problema influențelor literare externe a fost una din cele care m-au preocupat mai mult în timpul pregătirii noilor mele cursuri. Mi s-a lămurit însă, în cele din urmă, că influențele externe nu operează decît acolo unde natura terenului social le cere și le absoarbe, că influențele literare sînt de fapt alianțe ideologice, că studiul influențelor trebuie completat prin acela al receptării lor și că, în definitiv, perspectivele comparatismului trebuiesc integrate în istoria națională a literaturilor. Am expus aceste principii într-o comunicare făcută cu ocazia unei sesiuni științifice la care, în 1955, am fost invitat de Academia ungară de științe și, împreună cu alte studii, în volumul *Literatură universală și literatură națională*, 1956, urmat de *Studii de literatură universală și comparată* (sub tipar).

După evenimentele din 1944 și, mai ales, după acelea de la începutul anului 1948, literatura romînă a intrat într-o fază nouă a istoriei ei. Tendințele și conținuturile literaturii au cunoscut o adîncă transformare, corespunzătoare noilor împrejurări ale țării. Engels a arătat odată, într-o scrisoare către Fr. Mehring, că în toate epocile de început conținuturile artei precumpănesc asupra formei ei. Dar ce înseamnă forma în artă? Iată una din noțiunile mai greșit înțelese într-un lung răstimp al istoriei ideilor de estetică. În toate momentele în care s-au adoptat modele literare mai vechi, în absența realităților corespunzătoare, adică în alecsandrinism, de atîtea ori în literatura latină antică și medievală sau în unele din operele Renașterii în declin, s-a produs o disociere între concepții și felul manifestării lor în limbă. Pentru că legătura de idei a concepțiilor nu mai avea însemnătate, nu mai corespundea unui factor intern, atenția se putea îndrepta asupra felului aparenței lor lingvistice. Disocierea dintre cei doi termeni dădea naștere unui concept al formei ca decorație exterioară, ca simplă podoabă. Așa ceva era, de fapt, forma la autorii antici de tragedii și epopei, din epocile în care sufletul tragic și eroic murise, la poeții latini ai evului mediu și ai Renașterii sau chiar la unii din acei care, scriind în limbile vulgare, moșteniseră procedee de stil întrebuițate în absența realității interne, sociale și morale, care le justificaseră altă dată. A scrie literar însemna a scrie frumos, împodobit, cu întrebuițarea figurilor de stil moștenite din vechime. Înțelegerea formei literare ca decorație, transmisă prin vechile tratate de retorică și poetică, s-a înrădăcinat atît de adînc, încît o mai putem regăsi și astăzi în unele din considerațiile estetice și critice literare. Am încercat să modific acest concept tradițional al formei, al formei decorative, prin adevărata ei înțelegere, a formei ca individualizare a conținutului. Când un poet întrebuițează un epitet, o comparație sau o metaforă, el nu adaugă o podoabă concepției sale, dar o adîncește, o nuanțează și o îmbogățește pe aceasta. Forma este conținutul însuși privit în ceea ce are el mai original și deci mai însemnat. Unii critici, ocupîndu-se de acest fel de a prezenta lucru-

rile, au crezut că pot recunoaște aici o manifestare de formalism și, ca de atâtea ori în trecut, a trebuit să zîmbesc. Ceea ce s-ar fi putut reproșa concepției mele despre raporturile dintre conținut și formă nu era formalismul, ci conținutismul, faptul că absorbam forma în conținut, descopeream în realizarea lingvistică a operei aspectul cel mai personal și cel mai interesant al conținutului. Oamenii primesc însă cu greutate o idee nouă și, astfel, puteam face observația că, în timp ce mă străduiam să introduc o astfel de idee, unii critici continuau s-o audă pe a lor, ideea obosită din vechile tratate de poetică.

În lumina înțelegerii mele despre formă, teoretizată în primul studiu al volumului *Probleme de stil și artă literară*, 1955, puteam să-mi dau seama că scăderea de nivel artistic a unei părți a producției literare în epoca de după 1944, nu corespundea faptului că se urmărea introducerea unor noi conținuturi literare, dar împrejurării că aceste conținuturi nu erau adînc, personal și original gîndite. Teoria despre formă, expusă în volumul de mai sus și apoi într-o serie de alte contribuții, conținea un ascuțit polemic împotriva sloganului în literatură, împotriva convenționalismului și a superficialității literare. O producție literară, menținută în planul convenției, degradată în formele jurnalismului plat, se lipsește de puterea înrîuririi ei asupra societății. Trebuia deci readusă în atenția scriitorilor și a publicului problema măiestriei artistice și a stilului, analizînd procedeele în operele scriitorilor mai vechi și mai noi, nu pentru a le recomanda, ci pentru a crea climatul favorabil preocupării de artă. Este ceea ce am încercat să fac, utilizînd metode lingvistice, în *Probleme de stil și artă literară*, apoi în *Problemele metaforii și alte studii de stilistică*, 1957 și în *Simbolul artistic* (în curs de tipărire). Aceste două din urmă volume aduc contribuții ceva mai vechi și încearcă să fixeze, într-un sistem general al simbolurilor, locul metaforei și al expresiei artistice în general, concepute ca simboluri nelimitate și deci mereu vii, susceptibile de noi interpretări, în întreaga istorie a culturii. Studiile de stilistică pe care le-am dat în anii din urmă și care continuă pe acele din *Arta prozatorilor romîni*, cu toate rezistențele întîmpinate, au atras pe tinerii cercetători, sensibili, de sigur, la aceleași neajunsuri ale creației literare în prima epocă de după 1944, care au constituit și motivul cercetării mele în acest domeniu. S-a format astfel un curent științific, cu variate și numeroase contribuții, care se găsește de altfel în prima fază a afirmării lui.

Stendhal a spus odată că cel mai greu dintre cuvintele pe care le poate pronunța un scriitor este cuvîntul *eu*. N-am întrebuițat niciodată acest cuvînt în lucrările mele și, cel puțin din acest punct de vedere, scrierea lor mi-a fost ușoară. De curînd am atîns o vîrstă, care, după unele păreri, înseamnă începutul bătrîneții. Am fost oarecum surprins de acest eveniment și m-am întrebat, am căutat să citesc în mine: nici o modificare esențială în sentimentul corpului, în puterea de muncă a zilelor mele care încep foarte devreme, se termină foarte tîrziu. Numeroși publiciști, foști elevi, tovarăși ai drumurilor de viață, au scris, cu prilejul amintit mai sus, despre lucrările mele, cu o înțelegere și o bunăvoință pentru care le sînt adînc recunoscător. O editură mi-a cerut o expunere asupra activității mele, menită să se alăture, în același volum, autoreferatului altor cercetători în domeniul diferitelor specialități științifice. M-am rînduit deci alături de publiciștii și prietenii care s-au ocupat de scrierile mele, încercînd să arăt la rîndu-mi în in-

teriorul căror curente de idei au apărut, din ce izvoare s-au alimentat, ce scopuri și-au propus, ce tendințe au slujit. Am ajuns astfel să mă ocup de o temă nouă, evitată în trecut, și paginile acestea au fost desigur cele mai dificile pe care le-am așternut vreodată.

Inercarea de a se înțelege pe sine este una din temele cele mai importante ale cercetătorului, dar el n-o poate rezolva cu oarecare succes, decît într-un stadiu relativ înaintat al lucrărilor sale. Pînă atunci, omul nu știe bine nici cine este, nici ce anume vrea. Cunoașterea de sine nu este atît un punct de pornire, cît un rezultat, devenit manifest în activitatea, în operele omului. În aceste opere se obiectivează personalitatea lui și poate deveni obiectul unei cunoașteri mai sigure. Și astfel, cită vreme această cunoaștere este mai puțin clară, activitatea rămîne mai ezitantă, contradicții se introduc adeseori între manifestările lui, în timp ce odată cu progresele cunoașterii de sine, drumul omului devine mai sigur, contradicțiile sînt treptat eliminate. Este deci de dorit ca un cercetător să lucreze într-o lungă epocă, pentru ca el să găsească mijlocul înlăturării contradicțiilor sale și concluziile sale să devină cu totul limpezi. Dar cînd ajunge într-un punct atît de îndepărtat al vieții și investigației sale, cercetătorul care își întocmește autobiografia intelectuală, are tendința să simplifice, să selecteze din ghemul destul de încilcit al trecutului, o linie unică, aceia care a biruit pînă la urmă. Este probabil ceea ce mi s-a întîmplat și mie în aceste puține pagini care nu s-au ocupat nici de toate scrierile mele, nici de toate nepotrivirile care ar putea fi semnalate între ele. Am căutat numai să extrag o linie generală de direcție și aceasta îmi arată un drum către lumea obiectivă, pe care îi este dat omului s-o influențeze prin activitatea lui, în sensul exigențelor rațiunii și sprijinindu-se pe toate marile achiziții ale culturii. Lumea obiectivă este pentru toți oamenii natura întregă, toată cultura oamenilor; pentru grupuri mai restrinse, lumea obiectivă este patria fiecăruia. Este dat numai spiritelor celor mai mari să poată influența întreaga natură și întreaga cultură a lumii. Dar oricine, chiar omul cel mai modest, poate aduce o contribuție la înălțarea și perfecționarea mediului său apropiat, a țării sale. De altfel, lucrînd în felul acesta, muncitorul cel mai umil, chiar fără să-și propună anume, dă un sens uman faptei sale, deoarece generalul nu există decît în forme particulare și omenirea în popoarele ei. Eram tînăr de tot, după sfîrșitul primului război mondial, cînd în discuția dintre patriotism și umanitarism (o problemă care se dezbătea pe-atunci), am făcut în *Sburătorul* observația că iubirea de omenire se arată mai întii în iubirea față de poporul tău, așa cum iubirea naturii se poate vădi și în îngrijirile pe care cineva le dă florilor din ghiveciul așezat în fereastră. Această idee este însă o vedere filozofică, un produs secundar și ulterior al reflecției care poate să nu se lumineze în hotărîrile și faptele noastre, în chiar momentul în care le săvîrșim. Deci, dacă mă gîndesc bine mi se pare că n-am dat intervenției mele o destinație foarte îndepărtată, ci am adresat-o stărilor și oamenilor din preajmă, aceluia în care un curent de viață venit din trecut și călătorind spre viitor s-a aprins într-o lumină a conștiinței dornică să le slujească, înainte de stingerea ei.

Martie 1958.

CRITICĂ ȘI CREAȚIE

N-a trecut fără a fi observată agasarea pe care mi-o produce uneori insistența asupra activității mele de „critic”. Ea nu provine din faptul că nu admit a fi formulat judecăți critice cu oarecare succes, nici din aceea că s-ar putea să rezulte o punere pe plan secundar a ceea ce se obișnuiește a se numi „creație” (speculațiile pe tema critică-creație le-am considerat totdeauna divagație pură); ci din motivul că se desparte creația de critică în mod arbitrar, virîndu-se de altfel la critică ceea ce nu-i aparține și pentru aceea că rar, ce-i dreptul, cite unul n-a văzut (după opinia mea particulară), punctul nuclear al faptei mele literare, în jurul cărora unele activități sînt epiteliale. Tonul subiectiv în care vorbesc nu trebuie să facă a se crede că socotesc propozițiile mele înfalibile (ce rost ar mai avea atunci critica și discuția în jurul ei?), dar acest ton e mai onest decît academismul plin de imense aluzii. De cînd au apărut jurnalele, revistele și catedrele, cronica literară și comentariile au devenit o profesie curentă, iar astăzi cînd masa de cititori trebuie orientată nu-i discuție că avem trebuință de exegeți și de cronicari literari. Însă critica literară ca profesie nu acoperă exact *spiritul critic*. Ba se întîmplă chiar ca unii cronicari să n-aibă spirit critic și să-și tragă judecățile lor din compararea operelor cu niște precepte goale. Tinerii fără experiență (și toți am trecut pe acolo), profesorii absoluți recurg la silogism. Ei zic de pildă: un poet trebuie să rimeze bine și să folosească o limbă frumoasă, literară; însă Călin Georgescu e neglijent la rimă și scrie într-o limbă „aleasă”; ergo: Călin Georgescu nu e poet.

★

Spun deci că între „critică” și „spirit critic” nu este coincidență, deși cit mai multă interferență e de dorit. Spirit critic trebuie să aibă neapărat orice creator, atît sub aspectul teoretic cit și acela percepțional. Un mare poet este ipso facto un estetician, fie și aplicat numai la domeniul poeziei, și e cu neputință să n-aibă opinii despre ceilalți poeți. Mi se pare chiar imposibil să nu și le exprime. Toți marii artiști, toți scriitorii au făcut declarații estetice, toți într-un chip sau altul au judecat nu numai pe artiștii și scriitorii universali ci și pe contemporani și mulți au o operă critică destul de întinsă. După De Sanctis, Giosuè Carducci este al doilea critic modern al Italiei, dar el era esențialmente un poet. Baudelaire (pentru poezie și

plastică), Flaubert (pentru romani) au o finețe de concepție pe care n-a atins-o niciodată Sainte-Beuve. Dacă putem contesta din punctul nostru de vedere poezia lui Mallarmé și mai de grabă pe imitatorii lui fără chemare, nu putem nega acestei poezii măcar mesajul ei critic. Căci dacă un artist fugind de un echilibru prin osificare, poate, oscilind să cadă într-o poziție oblică primejdioasă, fără ca el însuși să găsească o stabilitate pe un plan superior, nu-i mai puțin adevărat că analizând vechiul și dislocându-l, permite descoperirea noului. Barochismul față de Renaștere a însemnat pătrunderea realismului în plastică și înlăturarea primejdiei frumosului necontingent. Romantismul a adus problema și lirismul după o epocă petrificată în didacticismul și frivolitatea „micii poezii“ a secolului al XVIII-lea. Chiar futurismul italian ca manifest concret, dacă nu satisface sensibilitatea, este ca gest critic un protest împotriva poeziei plină de circumvoluții solemne de la Parini și Ugo Foscolo încoace și a prozei quasi-medievale cu „con ciò fosse cosa ché“, o pledoarie pentru sinceritate și notația vie. Dar firește Marinetti a dărimat o casă, însă n-a putut ridica o alta cu sfărîmăturile ei.

★

Din cele de mai sus rezultă că opera critică cea mai desăvîrșită și mai plină de urmări este marea creație însăși. Ea e totdeauna revoluționară, surprinde prin noutatea ei, reface concepția despre lume și implicit judecă literatura veche. După apariția mișcării romantice nu mai era cu puțință revenirea la clasicism. Voltaire a fost o mare figură, dar a scrie și polemiza ca Voltaire în secolul XIX era cu neputință. Fără a scoate din empireul lor pe marii creatori, nouă creație ieșită în alt moment istoric arată eroarea de a copia pe cei vechi. Cînd un critic spune că o operă actuală e „clasică“, ori înfirmă valoarea ei, ori greșește, echivocînd cuvintele, pentru că după Balzac nu mai poți fi un Marivaux. Sînt și false pastîșe, reveniri, aparent naive, la linii vetuste, cu scopul de a face și mai evidentă noutatea. Aceasta constă nu în crearea unui univers integral nou ci într-o sensibilitate inedită corespunzînd coordonatelor spațiale și temporale.

★

Opera critică a creatorului pendulează între două extreme: sau creatorul inculcă idei despre artă (și implicit și judecăți despre artiștii care nu se inscriu modului său) prin opera sa creatoare; sau, devenind discursiv, și deci conștient de propria sa operă, își exprimă ideile și judecățile fără ficțiuni, ca orice estetician și critic, totul fiind raportat, se-nțelege, în cele din urmă la personalitatea creatorului însuși. Dar atît opera de creație cît și cea de reflecție fac un tot și nu se explică decît prin cea dintîi. Aceasta e deosebirea între opera critică a creatorului și activitatea criticului profesionist, exclusiv judecător și clasificator. Distincțiile din punctul de vedere al culturii sînt fără sens. Artistul trebuie să fie un om bine organizat intelectualicește și chiar un erudit, oricît creația nu decurge direct din aceste însușiri. Nici I. Creangă nu era lipsit de erudiție în domeniul folcloric. Artistul spontan și inspirat căruia îi e teamă să deschidă un manual de psihologie ca nu cumva să-și altereze intuiția nu-mi inspiră încredere. Nu este muzician acela care nu cunoaște teoria muzicală și tehnica instrumen-

telor. Nici o simfonie nu poate fi compusă fluerind. Visceralele muzicale ale lui Haendel sînt în orgă, în pîntecele ei apare inspirația. Cînd cineva afirmă despre oareșicine că este „un critic dublat de un artist“, calificația mi se pare superficială. Ori avem de a face cu un artist care pînă și în opera critică aduce modul de a gîndi concret al artistului, ori respectivul este un critic profesionist necreator, dotat pe ici pe colo cu oarecari grații ale condeiului. Exercițiul și talentul nu sînt tot una cu arta. Proprie artistului este tantazia, prin care poate transforma orice idee generală într-o ficțiune, viabilă în sine și care, cum am zis, are de la sine și o funcție critică. Putem susține însă că un artist se desvâlue larg ca critic, cele două momente reprezentînd capul și coada aceleiași unități biologice. Presupunînd acum că un artist ar face operă de fantazie numai în articole critice, necreînd de loc viață, fenomenul ar fi suspect, pentru că creatorul cel mai considerabil chiar în opera de ficțiune simte nevoia omenească, fie și prin eroii săi, de a se descărca de conținutul intelectului său fără „artă“, vreau să zic fără plastică, cu o imaginație numai de idei, încît un critic care fuge de cerebralitate poate prea bine să nu fie nici artist, ci doar un ratat în amîndouă întreprinderile, făcînd un compromis hibrid între ideologia reflexivă și cea reflectată.

*

Unica artă permisă în critică este acuitatea ideilor pe care, lucru aparent curios, o posedă tocmai creatorii. Artă creatorilor care au o acțiune critică se manifestă nu ca o dublură, ci ca o zonă mai densă pe un fond mai translucid. Confuzie între criticul pur și creatorul cu acțiune critică nu poate exista. Un erudit stringe un material documentar foarte bogat, îl supune unei atente critici de autenticitate și pe urmă redactează o biografie. Un creator stringe și mai mult material, ajutat de imaginație în cercetări, îl supune unui examen critic și mai atent. El poate, redactînd, să scrie mai tumultuos și mai neglijent, uitînd să se dubleze „de un artist“. Însă biografia lui prinde viață, eroul devine tip, ipoteza psihologică depășește printr-un salt de creație simpla însăilare de date. Eruditul e un profesor, celălalt e un Rembrandt. De fapt, creatorul nu scrie biografii și exemplul meu e dinadins ireal. Creatorul caută aspecte biografice parțiale, spre a le supune mai ușor unei idei concrete, așa cum a procedat Tolstoi cu Napoleon I. Invenția ca modificare a adevărului istoric, nu-i necesară. Voltaire a scris *Carol al XII-lea* cu o documentație, solidă și azi, și a făcut totdeodată operă de moralist, de care nu-i în stare un profesor.

*

Opera critică a creatorului e asemenea operei plastice a unui Goya, mergînd de la caricatură și invectivă pînă la portretul de o penetrație stranie, rezultat dintr-o scrutare ce pare indiferentă. Termenul „caricatură“ va imagina pentru critica directă a creatorului spre deosebire de aceea provocată prin descoperirea noului, nu înseamnă că eu cred că artiștii sînt în general caricaturanți. Orice operă critică, fie și de catedră sau de foileton, fiind disecție, este o caricatură, fie că izolînd frumosul, încarcă natura simplă a creației, fie că scoțînd scheletul ei inteligibil îi omoară viața. Cri-

ticul simplu, prin forța lucrurilor, și nu îi găsesc o vină într-asta, e un omoritor.

*

Cade, după mine, răspîndita idee că artistul e mai puțin receptiv pentru toate formele de artă, avînd preferințe pentru acelea înrudite modului său. Cine trăiește creația direct are o putere simpatetică mai mare. Conflictelor dintre artiști nu trebuie să ne înșele. Marii creatori s-au admirat totdeauna reciproc și cîteodată reacțiunea lor negativă e un semn de a se fi simțit în fața unei alte realități artistice. Criticul profesionist, prin natura lui nevibratilă este mai expus restrîngerii gustului. El poate compensa răceala sa congenitală prin mai multă cordialitate în limbaj și o modestie care să-l ajute să facă puntea de trecere între temperatura înaltă a operei și cea joasă a cititorului obișnuit.

*

S-ar înțelege de aci că resping critica profesională și o găsesc inutilă și searbădă. Acesta nu e gîndul meu în nici un chip. Este încîntător cînd un mare creator își manifestă mulțumirea față de apariția altui creator, dar critica modestă și instruită îmi comunică mai organizat reacția publicului contemporan și prin el a umanității. Un om, mai ales cu simțurile educate și cu intelectul exercitat, *nu poate* să fie total lipsit de sensibilitate. Altfel creația ar rămîne, cu această ipoteză mizantropică, etern incomunicabilă. În realitate umanitatea, mai cu seamă după o trecere de timp, dă asupra unei opere opiniile cele mai exacte. Omul cu definiția lui nu e un refractar frumosului și judecă bine, o conglomeratie de oameni este adesea ezitantă. Criticul este acela care organizează impresiile generale, grăbind procesul de asimilare.

*

Ceea ce unește pe creator de criticul pur este faptul că nici un creator, chiar reticent în a da judecăți despre alții, nu se poate lipsi de spirit autocritic. Teoria creației ca proces ingenuu este o falsitate. Firește, o operă nu se face cu echerul în mînă, ea nu e un fenomen industrial, dar conștiința însoțește ca un dublu pe omul spontan, care își dă foarte bine seama cînd o operă se naște în sine după legile naturii sau cînd e trasă cu forcepsul. Un artist veritabil în clipele de ariditate abandonează temporar redactarea, lăsînd ca viața să se miște de la sine în pîntecele creierului său. După ce o operă a fost sfîrșită, un creator nu e liniștit, chiar cînd reacțiunile imediate ale opiniei publice sînt favorabile. Un artist are un fond de neliniște care corectează înflatarea, insetat a verifica îndelung viabilitatea operei sale și a găsi el însuși o perspectivă obiectivă asupra subiectului său. Un mijloc serios în acest scop este recitirea peste mulți ani, cînd ne-am înstrăinat de operă prin distanță și evoluție. Citirea tardivă ne revelă sau frumuseți pe care ne mirăm că sînt produse de noi, sau iritabile stingăcii. Sîntem nevoiți adesea a recunoaște că o operă veche este ireparabilă. Lipsit

de simț autocritic este creatorul care disprețuiește opinia criticii contemporane. Cu toată diversitatea reacțiunilor, în ciuda refuzurilor totale și a unei întârzieri în receptarea esenței unei opere, această operă nu rămâne ignorată în configurația ei generală și verdictul, cu observările de mai sus, se dovedește drept. Un corăbier nu încearcă să sboare cu orice chip prin aer, cind toată lumea îl încredințează că nu s-a mișcat din loc și că visele navei sale nu s-au desfăcut ca aripile. Ceea ce însă este îndreptățit să facă un creator e de a nu ține seamă de verdictele premature și fără apel. Astfel dacă Ibsen are un eșec în teatru, nu înseamnă că Ibsen nu e un mare dramaturg. A persista în intuiția critică despre sine însuși pînă la o definitivă verificare a unei facultăți e o formă de autocritică. Demoralizarea pripită e rudă cu infatuarea, o dependență de ceea ce se spune superficial în rău, precum ultima e o tumefacție la ceea ce se spune superficial în bine. Creatorul trebuie să ajungă într-un timp dat să cunoască singur valoarea gestului său creator. Unui arhitect care pîndește noaptea casele pe care le-a construit spre a vedea dacă nu se dărîmă nu i-aș încredința nici o construcție. Spiritul autocritic al creatorului dă veritabilului artist o idee adecvată despre puterea sa la care ajunge fără a ignora critica dezinteresată a contemporanilor

*

Cum ar fi absurd că cerem creatorului să facă și critică curentă, acțiunea criticii profesionale devine necesară și de mare importanță socială. Spiritul critic profesional nu moare, mai ales în procesul de creștere al unei culturi, și avem azi critici tineri plini de fineță și de experiență, ale căror incertitudini în judecăți se datoresc mai ales condițiilor în care sînt nevoiți să judece și care, ca să înlătur orice echivoc, nu sînt de natură ideologică ci accidentală. Ca simbolizare a judecății solemne a masei, criticul e acela care trebuie să prezideze acolo unde se alege și se analizează operele. Sub acest unic aspect el nu trebuie să fie un funcționar al scriitorului. În critica profesională nemulțumești prin laudă pe cei nelăudați, prin respingere pe cei respinși și prin tăcere pe cei de care nu te ocupi. Dacă nu ești bine apărat de o lege imperturbabilă, viața ta morală e în primejdie. Cu toate acestea, cum pînă acum, în ciuda acestei condiții, au existat critici, nu am nici o îndoială că vor exista și de aci înainte.

*

Nu confundați criticul profesional cu „profesorul“ (termenul e curat convențional și nu se aplică profesorilor de catedră ca atare). Un „profesor“ este dintre aceia care, cum am spus mai sus, fac silogisme, neavînd de la opere o impresie nemijlocită. Cineva, bine intenționat și instruit, mi-a argumentat astfel: dumneata ai scris o biografie a lui Ion Creangă. Dar ea nu e așa de interesantă întrucît Creangă însuși și-a povestit o parte a vieții în *Amintiri din copilărie* iar restul vieții orășenești rămîne fără interes, deoarece povestitorul e un rural etc. etc. Bine înțeles că de o asemenea opinie nu țin nici o socoteală, fără ca să-mi permit a trage vreo concluzie în favoarea operei mele și de altfel nici vreuna defavorabilă criticului în totalitatea acțiunii sale. Argumentația în sine este nu mai puțin o criză preceptistică. De și-ar fi scris nu amintirile din copilărie (simple efuziuni

lirice) ci toată viața, ca Chateaubriand în *Memoriile de dincolo de mormint*, și cu cea mai mare exactitate documentară, și totuși un biograf nu se dă înapoi de a scrie o biografie. Căci Chateaubriand se așează în fața noastră așa cum vrea el să fie văzut, iar noi vrem să-l caracterizăm așa cum îl vedem noi. De ar fi autobiografia unui artist, cum e aceea a lui Benvenuto Cellini, inimitabilă în savoarea ei ingenuă, noi simțim neapărat necesitatea cerebrală de a supune în stil intelectual criticii proiecția fanfaronă a unui subiect. Las la o parte examenul celorlalte precepte.

*

Un tinăr m-a invitat cordial să mă ocup și de scriitorii actuali. Nu-î ignorez și nu-i socotesc nevrednici de atenția criticei. Dar eu nu sint critic profesionist, vocația pentru acest gen îmi lipsește, deși probabil că nu și spiritul critic. A verifica toate modurile de sensibilitate prin analiza scriitorilor și toate formele de existență pînă la creațiile scriitorilor, primate concret ca niște ficțiuni coerente și simplificate, aceasta este o faptă trecătoare la care m-a îndemnat un demon ce se așeza la picioarele mele chiar sub catedră. Pot eu să-mi permit jocul neserios de a face operă de moralist și literatură pe baza unor existențe în curs? Acest lucru l-a încercat E. Lovinescu și n-a putut să nu greșească. Adesea dintr-o revărsare de cordialitate, îmi vine să iau condeiul să scriu despre tineri, lăsînd o clipă din mîna unealta mea de gravor. Însă bunul simț îmi spune că despre tineri trebuie să vorbească tinerii. Flacăra mea, nemerită prin temperatura ei la topirea bronzului, poate să ardă crisalidele din care ies fluturii de mîine. Îmbrățișarea mea poate să prefacă în scrum pe îmbrățișat. Ceea ce spun e metaforic și teribilist, dar conține un adevăr general, meditat cu melancolică simpatie. Fiecare generație își crează criticii săi, care, chiar cînd greșesc, simt mai de aproape bătăile inimii contemporanului lor, precum aud mai sonor pulsațiile a ceea ce a rămas viu din opera trecutului. Eu, dacă aș fi critic, m-aș prinde de ei, spre a evita să mă rup de prezent, zburînd prea sus.

L. RAICU

CRITICA LITERARĂ ȘI PREZENTUL

I.

Criticul este un om care citește, dar și *înțelege* ce citește. Termenul *înțelegere* vreau să fie luat în sensul său cel mai strict, despuiat de ori ce interpretare care să complice bunul simț și să încurce o noțiune atât de simplă. Atunci se va vedea cât de rară și de neprețuit este această calitate implicită și considerată indiscutabilă, din moment ce atât de mulți și-o atribuie încă de pe băncile școlii. (surprinși mai târziu cu ingenuitate că nu calificarea lor de savanți cu tomuri și învățacei le este contestată, ci puterea de înțelegere, virtutea umilă câștigată de mult, în copilărie, pe când făceau înflorite compoziții pe baza „lecturilor particulare“). Și totuși, această virtute umilă este adeseori contestată criticului, furnizînd cele mai zdrobitoare probe în procesul intentat criticii de la constituirea ei. Omul transpiră prin biblioteci, scotocește, compară și polarizează, selectează, confruntă, descoperă izvoare, motive, serii istorice, nu doarme nopțile întrebîndu-se dacă Shakespeare a existat, iar dimineața află cu stupeoare că *a citit* dar *n-a înțeles*... Analizează cu cea mai mare atenție operele lui Stendhal, găsește cu nemăsurată satisfacție bibliografia utilizată de scriitor în cartea despre Rossini, reconstituie itinerariul complet al peregrinărilor scriitorului, descoperă mobilurile participării sale la campania lui Bonaparte în Rusia. Toate acestea sînt adevărate — i se comunică rece — dar n-ai priceput pe Stendhal, *n-ai înțeles* ce e cu

„Roșu și negru“, vezi, acolo e vorba de altceva (i se comunică pe scurt despre ce e vorba).

De cele mai multe ori scriitorul e supărat pe critic fiindcă acesta *n-a înțeles* cu toate că și-a dat multă silință. Desigur, intervin și mobiluri meschine, între care eterna nemulțumire a scriitorului că n-a fost elogiât în măsura pe care el o considera cuvenită, că a fost elogiât un confrate sărac cu duhul, etc., dar pe acestea le consider nedemne de cercetat.

Rămîn obiecțiile serioase, demne să fie privite cu cea mai mare atenție, mai ales cînd vin din partea unor scriitori, care, cel puțin *formal*, n-ar fi avut nici un motiv să se plîngă de critică; critica nu i-a înțeles, deși *a recunoscut* că sînt mari și s-a descoperit înaintea lor. Îndeosebi în acest caz reproșurile aduse criticii sînt întemeiate. La sfîrșitul carierii sale Cehov, scriitor a cărui valoare a fost în genere recunoscută, mărturisea că nu i-a fost dat vreme de 25 de ani să găsească în articolele scrise despre el măcar un rînd substanțial (o singură dată Scabicevski l-ar fi impresionat scriind că va muri beat, sub un gard...) N-am nici un motiv să pun la îndoială probitatea acestei mărturisiri. Celebra scrisoare adresată de Flaubert lui Sainte-Beuve nu respiră orgoliul autorului jîgnit de verdictul criticii, cît amărăciunea unui om neînțeles pe care faima singură nu-l consolează. În rezumat reproșul a fost formulat așa: criticii înțeleg rău pe scriitori, și cu autorita-

tea de care se bucură comunică marelui public această rea înțelegere; criticul crede că poate traduce altora (cu emfază) ceea ce el însuși nu înțelege.

Criticii, în fața acestor reproșuri s-au resemnat cu un zîmbet trist, cu zîmbetul trist al oamenilor care întreprind o operă caritabilă primită cu răceală tocmai de cei asupra cărora dragostea și bunele intenții se revarsă din plin; ei se consolează, pare-se, cu ideea că scriitorii sînt niște copii răsfățați, incapabili să aprecieze grija celor mai în vîrstă. Ei s-au deprins cu ideea că scriitorii, adevărații scriitori, urăsc critica, o consideră inutilă, parazită pe seama operei lor (se cunosc doar atîtea cazuri de lipsă de recunoștință...) și se împacă atunci cu tristețea lor destin muncind cu sîrg mai departe spre binele scriitorilor, visînd totuși că odată, peste vreme multă, multă, va suna și ora criticii: scriitorii vor veni la critici în pelerinaj, vor îmbrățișa pe frații lor oropsiți și vor plînge cu lacrimi de amară suferință. Iar criticii înduioșați vor ierta și vor spune: lăsați, nu mai plîngeți, ridicați-vă și munciți mai departe asupra cuvîntului...

Zadarnic, ora criticilor nu va bate niciodată, cită vreme vor fi scriitori care să-și aparțină lor înșile, și critici care să aparțină tuturor scriitorilor, cită vreme vor exista critici somați să înțeleagă *totul* și adevărate sensibilități scriitoricești, răni deschise în contact dureros cu vibrația inevitabilă a unei mîini străine. Artistul, dacă e un adevărat artist, și nu un meșteșugar, va compara de cele mai multe ori vibrația sa interioară cu vibrația unui factor extern — chiar întrupat de criticul cu antenele cele mai sensibile — și va resimți diferența de nivel a vibrațiilor, această diferență din păcate inevitabilă. E ușor atunci de presupus amărăciunea sa, perpetua neliniște a fibrei sale nervoase.

Dar nu e vorba numai de neliniștea adevăratului artist, determinată de destinul propriei sale opere. Proust rămîne „stupefiat” întîlnind într-un articol al lui Thibaudet cu privire la stilul lui Flaubert o frază, o biată frază din înțelegerea greșită a că-

reia autorul „Doamnei Bovary” ar fi putut să iasă diformat. Expresia era într-adevăr improprie, Thibaudet recunoaște ușor și găsește altă *formulare* care să-i deslușească mai bine gîndul. Ne închipuim ușor „stupefacția” (chiar nemărturisită) a lui Proust, cînd va fi întîlnit o expresie rău plasată, o nuanță rău prizată într-un studiu critic privind *propriile* sale cărți... E o diferență de altitudine, din păcate reală și fără soluție, aceea care duce pe unii, oboseți de atîtea complicații, la ideea că artiștii urăsc critica și consideră critica inutilă. Ideea circulă, sună ca un ecou monoton, în azuzul fiecărui critic. La mijloc e o neînțelegere. Artistul mediocru privește critica desigur, cu un soi de nedumerire, nu înțelege, și pe bună dreptate — care e rostul unui factor intermediar între o operă mediocră și un cititor mediocru, comerțul desfășurîndu-se și fără critică în împrejurări optime. Adevăratul artist resimte puternic nevoia criticii, el, cel dintîi e convins de utilitatea criticii. Artistul mediocru blamează cu sinceritate *critica*, nu-i vede rostul, dar privește cu cea mai mare simpatie pe cei pe care el îi consideră *critici*, recenzenți oricînd dispuși să producă puțină reclamă, puțină agitație în jurul ultimei sale producții.

Adevăratul artist, dimpotrivă, poate ajunge să disprețuiască pe unii critici, ori pe toți criticii, dar — în majoritatea cazurilor — privește cu încredere *Critica*, știe marea ei preț. *Simpatia* celui dintîi e insultătoare, nemulțumirea adevăratului creator întristează pe critic, dîndu-i în același timp sentimentul consolator al mării sale responsabilități. Sainte-Beuve dezamăgise desigur pe Flaubert cu observația (care crispează și astăzi) că există, mai ales în provincie, doamne cumsecade întru nimic asemănătoare Doamnei Bovary. Ideile lui Taine, atenția exagerată acordată „seriei” și nepăsarea de soarta exemplarului unic, de „stil”, nu erau în măsură să satisfacă un artist posedat de demonii perfecțiunii individuale. Nega Flaubert *critica*? Nu numai că nu contestă menirea ei, dar avea despre această menire o prea înaltă părere, căreia nu-i corespundeau criticii cei mai

ilustru ai timpului. Căuta *Criticul* și o întreba pe George Sand: „Știi dumneata un critic...?” Situa critica undeva în viitor: „critica este de făcut de-acum înainte”, se văita că nu există critică adevărată; se plîngea că n-are un prieten (toți fiind „ocupați”) în tovărășia căruia să-și petreacă o după amiază citind versuri, dar nu detesta *Prietenia*, avea, dimpotrivă, o opinie extraordinară despre ce înseamnă prietenie. Aspira spre prietenie așa cum aspira spre critică. Dar Cehov, cel care mărturisise că n-a citit, din tot ce s-a scris despre el, un rînd de veritabilă înțelegere? Nega rostul criticii? „*Dispar sub ochii noștri o mulțime de vieți și opere de artă datorită absenței totale a criticii*” scria el și-n cele din urmă prefera să existe o critică proastă, decît să nu existe deloc critică, înțelegînd că „*singurătatea în creație este un lucru greu*” („*Mai bine o critică proastă decît nimic*” — scria el fratelui său A. P. Cehov în 1886).

După felul cum consideră critica, scriitorii se divid în două categorii (mă refer la creatorii autentici). O categorie de scriitori nu blamează pe critici. E cazul a ne bucura de atitudinea lor? Nu, aceștia de obicei ignoră critica, nu resimt necesitatea criticii. Opera lor are un aspect fundamental obiectiv limpede și inteligibil. O nuanță în plus ori în minus adusă de interpretarea critică e binevenită, nu schimbă însă aspectul fundamental al operei. În linii mari, tot ce spui despre Balzac, e just, poate să fie numai un adevăr parțial sau incomplet dar e un adevăr. Nu mi-l închipui pe Balzac blamînd critica... Sadoveanu e un scriitor fundamental liric, oricine înțelege asta, o nuanță de interpretare în plus e bine venită dar absența ei nu e catastrofală. Și Sadoveanu n-a fost niciodată preocupat prea mult de părerea criticilor despre opera sa. Eugen Lovinescu nu știa dacă Sadoveanu a citit vreunul din articolele ce i le-a consacrat.

Cehov, Flaubert... aparțin unei alte categorii. Ei blamează pe critici, fiindcă critica nu le este indiferentă, iar o înțelegere simplistă, ignorarea unei nuanțe, o notă mai

ridicată ori mai coborîtă e fundamentală în percepția operei lor.

Nevoia de critică sporește pe măsură ce înaintăm în timp. Din acest punct de vedere se poate ajunge iarăși la o distincție între două categorii de creatori. Creatorii care blamează pe critici nu se pot dispensa de critică, multiplicitatea de sensuri a operei lor are nevoie de înțelegere și atență explicare. Creatorii *epocii moderne*, în special, se disting prin marea diversitate, adesea savant ascunsă, a intențiilor lor artistice. În acest caz, amploarea intențiilor depășește calitatea înfăptuirii; în receptarea tuturor acestor intenții și sensuri critica se arată neapărat trebuitoare. Marile creații ale trecutului conțin valori obiective care depășesc intențiile adesea modeste ale autorilor lor și spun cetitorului de astăzi și de totdeauna mai mult decît s-au gîndit să spună autorii lor în clipa cînd le-au conceput. Opera depășea în interes pe scriitor, adesea geniu fără voia lui, pe cînd în epocile mai apropiate și în deosebi în epoca modernă, intențiile creatorului, diversitatea de sensuri incluse într-o operă, depășesc probabil prin amploare greutatea reală a operei. Astfel nevoia de critică se resimte cu putere încă sporită; după cum, prin mersul fatal al lucrurilor, sporesc obiecțiile aduse criticii.

II

Critic *ideal* ar fi criticul care să înțeleagă *totul*, care să știe să distingă întreaga varietate de sensuri existente în lucrarea creatoare a artistului și să pună în lumină raportul atît de complex astăzi între personalitatea artistului (înțeleg prin aceasta, totalitatea intențiilor creatoare virtuale ori înfăptuite) și opera încheiată. E necesară atunci o înțelegere quasi-universală a tipurilor posibile de creatori, acel entuziasm latent dispus să îmbrățișeze valoarea oriunde se manifestă, creațiile cele mai diverse, personalitățile creatoare cele mai opuse. Criticul trebuie deci să dovedească o receptivitate nelimitată. Critica implică o mare doză de dezinteresare, o capacitate de bucurie artistică nemărginită. Critica a apă-

rut odată cu primul om dispus să se înve-selească de succesul semenului său; și, în acest sens, trebuie de la început respinsă imaginea îndeobște acreditată a criticului mizantrop, într-o perpetuă umoare neagră.

Dar receptivitatea sa e dublată și *limitată* de nevoia formulării unei judecăți care să cristalizeze valoarea obiectivă a operei. *Liberalismul* criticii (de care vorbea Thibaudet ca de o calitate eminentamente necesară criticului) implică în sine pericolul dizolvării judecății în înțelegere. Impins prea departe de nevoia de cuprindere plină de simpatie a sensurilor dorite de creator, criticul ajunge să pactizeze cu aceste intenții, considerându-le în genere înfăptuite; el *înțelege* pe creator, absolvindu-l de la ori ce datorie, și îl elogiază cu bucurie pentru ce a vrut să spună și nu (cum s-ar cuveni) pentru ce a spus efectiv. Criticul ajunge pe încetul în situația unui Don Juan care șoptește la urechea fiecărui scriitor că este excepțional, că numai pe el îl adoră, etc.

Secretul oricărui adevărat critic este să stabilească o ecuație perfectă între simpatia înțelegătoare ce o datorează subiectului creator și o anume îndârjire pusă în efortul de a nu se contunda totuși pînă la capăt cu subiectul creator.

Criticul trăiește așadar simultan în două lumi virtuale: ar fi cel mai comprehensiv într-o lume extrem de *mărginită* — iar într-o lume unde domnește universală comprehensiune, unde tot răul este absolvit, criticul ar fi omul cel mai obtuz.

Factorul *înțelegere* este primordial în critică, dar prin exces poate căpăta sens contrar, ducînd critica la degenerare. Critica este înțelegere, universală înțelegere, în nici un caz însă nu trebuie confundată cu starea vapoasă, de blîndă receptivitate caracteristică amatorului de ori ce literatură.

Astfel după ce a *înțeles* opera, asediînd-o din toate direcțiile, folosindu-se de antenele sale cele mai fine, capabile să prindă nu numai ecoul fundamental ci și emanația de unde imperceptibile răspindite de operă, după ce a stabilit deci încotro și cît de departe bat intențiile creatorului ei, criticul se re-

trage din asediu și cuprinde încă odată cu privirea amploarea construcției, verificînd totodată calitatea și trăinicia, gradul de trăinicie a materialului folosit. Intervine acum *gustul*, calitate fundamentală pentru un critic, strîns dependentă și desigur la fel de prețioasă cît și calitatea *înțelegerii*.

Gustul este intuiția valorii reale a unei opere, a unui scriitor sau curent. Pentru criticul care aplică literaturii viziunea marxistă a fenomenului cultural, această *intuiție* se confundă cu sentimentul valorii *reale* a operii de artă. Criticul marxist este așa dar convins că un complex de factori întrețin valoarea obiectivă, indiferentă de percepția sa, a operei respective. Admitem că răsunetul efectiv stîrnit de operă, poate varia de la un individ la celălalt, valoarea operei rămîne însă aceeași, există așa dar o valoare *reală* și rostul criticului e de a comunica, prin mijloacele ce-i stau la îndemînă, sentimentul acestei valori.

Ideia *preferințelor* individuale vehiculată la noi în legătură cu diversitatea de „stiluri“ a realismului socialist (și valabilă pentru artiști), implică, după părerea mea, un factor de anulare a criticii. Ceea ce deosebește pe critic de ori care alt individ care vine în contact cu arta — de la cititorul cel mai puțin experimentat, de la amatorul de literatură de citit în tren, pînă la marele creator, fixat oarecum în formula sa și rezistent la formula altora — este faptul că el, criticul, *nu are preferințe*. Mai exact spus: are preferințele cele mai diverse, are *toate* preferințele posibile, gustă operele existente și pe acelea sortite să existe în viitor, așa dar nu are *preferințe*. Criticul este animat de *patosul adevărului*, el, cel dintîi, și poate și cel din urmă, este convins că opera are o anume valoare obiectivă, indiferent de felul divers în care acționează asupra diversității infinite de cititori. Există un fanatism al criticului. Cine zice: aceasta e părerea mea, aceea e părerea lui, nu știu cine are dreptate, poate că amîndoi avem dreptate, acela nu e critic, e numai un cititor, oricît de rafinat.

Putem acum spori datele „ecuației“ critice stabilite mai înainte. Virtual, criticul

se mișcă într-o lume a toleranței nemărginite, dar în această lume, el, criticul este cel mai intolerant. Doctrina relativismului critic, este generalizarea extrem de periculoasă a erorilor de totdeauna ale criticii. Desigur, din întâmplarea că un mare critic a putut spune că personajele lui Stendhal „nu sînt ființe vii ci automate ingenios construite”, doctrinarii relativismului pot scoate cele mai seducătoare concluzii, dar aceste concluzii vor fi de folos în alcătuirea unui dicționar al erorilor criticii. La întrebarea: există o critică obiectivă, întemeiată pe adevăruri obiective, pe valori obiective, mai presus de individualitatea subiectului care percepe? răspunsul nostru este că o asemenea critică există. Critica obiectivă este suma *adevărurilor* rostite de critici. Afirmînd existența unei critici obiective, ne întemeiem pe convingerea posibilității criticului de a trăi nu numai *între* capodopere ci și *în afara lor*, pe capacitatea criticului de a cuprinde din afară semnificația reală a operei.

„Adevărul e că nu ieșim niciodată din noi înșine. E una din marile noastre mizerii”. Formula aceasta pusă de Anatole France în prefața articolelor sale prezintă un interes strict literar. Scoasă din text e o banalitate. Desigur, criticul se exprimă într-un anume fel pe el însuși. Creatorul de artă se exprimă de asemeni pe el însuși. Deducem de aici că opera sa nu are decît o valoare strict subiectivă? În acest caz, ar fi îninteligibilă. Un creator nu e important în primul rînd pentru că se exprimă pe el însuși, ci pentru că exprimîndu-se pe sine formulează adevăruri fundamentale pentru umanitate în genere, adevăruri semnificative, adevăruri obiective care depășesc nu numai individul creator ci epoca întreagă în care a trăit, astfel că opera, în ce are mai bun, se perpetuează în eternitate. Oricine va admite că gradul de obiectivare a criticului este mai mare decît al creatorului, criticul deosebindu-se de creator tocmai prin această sporită obiectivitate. Admitem că un creator formulează în opera sa adevăruri. Cu atît mai mult un critic. Desigur criticul vorbește despre sine à propos de Shakespeare, de Cervantes, de

Goethe, dar asta nu limitează adevărul ci numai sporește coeficientul de umanitate a comentariului său. E aici o dialectică a contrariilor rezolvate în sinteză ce pare să scape, în chip surprinzător, spiritului eminentamente dialectic al lui Anatole France... Dar acesta e tributul de inerentă limitare plătit de critic artistului Anatole France, și e absurd să scoatem o doctrină a relativismului critic din paginile unui scriitor care, nici nu pretinde, nici nu aspiră să fie cu adevărat un critic. Portretul adevăratului critic ni-l trasează tot Anatole France, într-un moment de splendidă comprehensiune, vorbind despre un contemporan al său (interesează puțin dacă Jules Lemaitre a fost într-adevăr un critic atît de complet, de ideal așa zice, pe cît ne-o spune portretistul său). [Acesta] „se dedublează cu miraculoasă ușurință; vede „le pour et le contre“, se așează succesiv în punctele de vedere cele mai opuse; are, pe rînd, rafinamentul unui spirit ingenios și bunăvoința unui suflet simplu. Dialoghează cu el însuși și pune să vorbească unul după celălalt personajele cele mai diverse. El și-a exersat îndelung facultatea de a înțelege. Este umanist și modern. Respectă tradițiile și iubește noutățile... Critica sa indulgentă, pînă și în ironie, este la drept vorbind, destul de obiectivă”. Anatole France a izbutit deci să „iasă din el însuși” și să nu ne vorbească în primul rînd de el însuși, à propos de nu importă care contemporan al său. În aceste rînduri, France nu se descrie pe sine, ci pe altul infinit mai mult „critic” decît a fost el, vreodată.

III.

Inclinat să descopere *adevăruri*, valori reale, oriunde se manifestă, să valorifice latura valabilă a tuturor creațiilor, indiferent ce tendință artistică reprezintă, că sînt „romantice”, ori „clasice” ori „moderne”, criticul se menține îndeobște într-o prielnică rezervă; dar această rezervă îl împiedică să participe la luptele literare, la ciocnirea felurilor tendințe și idei proprii epocii sale? Această „neutralitate” exclude participarea sa, face imposibilă ati-

tudinea activă? Întrebare care relevă altă „contradicție” specifică criticii literare, pe lângă celelalte înșirate mai sus. Îndeobște se recomandă criticului să nu fie afiliat nici uneia din „școlile” și grupările literare, să fie, adică, obiectiv, nepărtinitor. Ca factor activ al vieții literare a unei epoci criticul nu poate însă privi cu nepăsare destinul literaturii. Are și el, fără îndoială, anumite „idei” — chiar dacă acestea nu ajung să se cristalizeze într-un program (de felul aceluia înfățișat de E. Lovinescu cu a sa teorie a evoluției prozei de la lirism la obiectivitate și a poeziei, dimpotrivă, către lirism — ori a celui înfățișat de G. Călinescu în prelegerea publicată în R.F.R. sub titlul „Sensul clasicismului”) pe care le consideră folositoare mersului literaturii, după cum poate să considere că anumite prejudecăți și „idei” învechite, dăunează literaturii și o abat de la evoluția ei firească. În acest caz este absurd să interzicem criticului „să se amestece”, să acționeze în direcția ce o consideră ca fiind cea mai fructuoasă, capabilă să dea mari rezultate în viitor, să anime creația. Desigur, va păstra în această participare, în această temporară ieșire din neutralitate, un anume tact, o anume rezervă și va proceda așa fel încât temeiurile „obiectivității” sale să nu se clatine (Thibaudet zice glumind că i se permite criticului „în trecere, odată pe lună” să fie clasic sau modern). Cum rămâne atunci cu rezerva sa „neutră”, factor al însăși autorității critice? Incețază criticul să fie *obiectiv*? Nu, pentru că în participarea sa la disputa de idei, criticul se abține de la nedreptățile către care l-ar putea împinge zelul partizan excesiv. Va recunoaște atunci cu cea mai deplină seninătate valorile produse de orientarea literară pe care el la un moment dat o socotește neprielnică. Va combate de va voi „olimpianismul”, va păstra însă cea mai înaltă considerație lui Goethe... Va considera satira un gen incomplet dar va prețui geniul lui Caragiale... Va fi plictisit de poezia de atmosferă, nu va ignora însă valoarea unui poet ca Bacovia... Va repudia lirismul în materie de roman, Sadoveanu va rămâne pentru el

un scriitor mare... (E. Lovinescu confundase punctele de vedere, micșorându-l pe Sadoveanu, din pricină că el, Lovinescu „milita” pentru o proză obiectivă și urbană). Pot fi de părere că tendința „deschisă” pune arta în pericol, mă va împiedica însă această părere să văd în Tolstoi pe scriitorul cel mai mare al timpurilor? Contradicția neutralitate-participare nu este așa dar ireductibilă, cită vreme criticul nu confundă punctele de vedere. Aș spune chiar că o atitudine activă față de fenomenul literaturii dă vitalitate criticii, și că în absența acesteia critica prinde o paloare nesănătoasă. Această „paloare” nu amenință de altfel decit critica pretins neangajată căreia îi sînt, cel puțin programatic, cu totul indiferente „tendința” și ideile artistului. Critica marxistă este o critică „angajată” deosebindu-se prin aceasta de critica burgheză aparent „neutră”, ea proclamă deschis *partinitatea* punctului său de vedere. „Rezerva” obișnuită este cu desăvîrșire inaplicabilă criticului marxist, cînd sînt în joc interese majore, cînd intervine adică necesitatea delimitării literaturii cu adevărat umane, răscolită de marile probleme ale existenței intime și sociale, de literatura minoră sau falsă, anti-democratică și anti-umană. Participarea vie oferă criticului un excelent prilej de verificare a „obiectivității” sale, tonifică încrederea sa în adevăratele valori.

Această *contrazicere* existentă în structura criticii între „participare” și „rezervă” rezolvată în fuziunea celor doi termeni, neduce la o nouă dificultate, în realitate o altă antinomie. Într-adevăr, după ce am admis că participarea, atitudinea activă este unul din factorii de vitalitate a criticii, se ridică întrebarea în ce direcție e nimerit să acționeze această participare; critica este în linia întâi ori în arigerarda literaturii? Cu termeni al căror înțeles nu e tocmai precis: criticul este în structura sa novator ori dimpotrivă un conservator? În alt plan: este „clasic” sau „modern”? Soluția acestei întrebări depinde în cel mai înalt grad de împrejurări concrete, depinde de *moment* și de intuiția

tecării critic în parte. Într-o vreme de excese novatoare criticul, fără să fie în contrapunct, va combate zelul exagerat al contemporanilor săi, invitându-i să mediteze asupra ideii că ori ce literatură se dezvoltă potrivit organicității proprii, cu punctul de plecare în tradiție. Când o fixare în tradiție se prelungește peste ori ce măsură, iar prejudecățile și rezistențele la inovație amenință să producă o anume stagnare și să înăbușe spiritul viu al creației, intuiția asociată meditației va determina pe critic să încurajeze experiențele noi, explorarea de zone necunoscute care să impulsioneze creația, dându-i o nouă vigoare. Și în acest caz, criticul este un participant, mai mult decît atît: un factor de dinamizare a creației. În ce fel se rezolvă în împrejurările de astăzi, cînd sîntem cu toții decîși să dinamizăm noua noastră literatură, această condiție a *participării* criticului?

Putem distinge astăzi tendința unor autori de a se menține în zone ferite, acoperite de marele prestigiu al trecutului, de a face o literatură „așezată“, „cuminte“ și tradițională, o literatură fără probleme, legată convențional de prezent, fără nimic din grandoarea și tragicul epocii contemporane.

În aceste împrejurări criticul cred că trebuie să se arate interesat în primul rînd de experimentarea noilor realități și să analizeze atent efortul unor scriitori mai tineri de a pătrunde originalitatea omului contemporan, de a-i aplica o viziune lipsită de prejudecăți „tradiționale“; „modernitatea“ criticului nu trebuie atunci înțeleasă ca expresie a unei tendințe către extravaganță, ci în sensul unei opoziții mai mult sau mai puțin manifeste față de operele care aplică omului de astăzi criterii vechi, clișee ale unei literaturi de mult ieșite din uz. (Firește clișeele „noi“ trebuie să întîmpine din partea criticului aceeași rezistență).

Unii scriitori ne dau o literatură pitorească, punînd mare preț pe elementul așa numit „decorativ“, pe „culoare“, tratînd în schimb cu neglijență aspectul moral al omului de astăzi. Opera e plină de generalități consumate, dar adevărata *generalitate*

a vremii noastre lipsește. Dacă în materie de roman întîlnim „fresca“ superficială, preocuparea de pitoresc și culoare în dauna problematicei morale, intelectuale și sufletești a omului contemporan, în poezie „umanitatea“ este tratată uneori dintr-un unghi de vedere sterp lipsit de orice orizont, prin reeditarea clișeele simboliste uzate. Dacă în primul caz ne izbește falsă alură tradițională, în poezie se resimte o greșită înțelegere a ideii de „modernitate“. Criticul nu va privi cu indiferență această situație, căutînd în activitatea sa să orienteze creația către o mai dreaptă înțelegere a conceptelor de „tradiție“ și „inovație“ în literatură potrivit convingerilor sale.

IV

Dacă între termenii contradictorii ai criticii se stabilește uneori un echilibru adaptat împrejurărilor (rezervă-participare) iar alteori contradicția e probabil ireductibilă (creator-critic) sînt și cazuri în care ciocnirea se rezolvă hotărît în favoarea unui termen, cu trecerea celui alt pe un plan secundar. E vorba de contradicția existentă între caracterul de procesivitate, de existență latentă, necristalizată a originalității subiectului creator și felul mai mult ori mai puțin cristalizat al judecății și caracterizării critice. Cum să cuprindem unicitatea „inanalizabilă“ a creației în formulele, categoriile și seriile criticii literare? Sugestivității și adeseori vagului creației trebuie să-i corespundă o critică unduioasă, întemeiată pe sugestie și insinuare, care să afirme toate posibilitățile și propriuzis nici o posibilitate, o critică imprecisă, aluzivă, capabilă să ne facă să întrezărim fluxul misterios al creației? E. Lovinescu promova, nu numai teoretic, o asemenea critică. „Am încercat, — spune el în Memoriile II analizîndu-și stilul — ...realizarea unei critici fără afirmare și fără negare, fără întrebuițarea ponderelor materiale ce fixează valorile în cifre și cantități; unei critici de valori imateriale, fără calificări, a unei critici de nuanțe și de sugestie“. Înțeleasă astfel critica se auto-neagă, fundamentîndu-și practic neantul și inutili-

litatea. După cum doctrina relativismului critic este, cum spuneam, o generalizare a cusurilor criticii, doctrina criticii „sugestive“, „artistice“, „unduioase“ „fără calificări“ și „fără întrebuintarea ponderelor materiale“ este o expresie inobilată a fricii de răspundere care definește pe anumiți critici¹⁾. În genere acești critici cu teamă de răspundere, îngrozindu-se numai la gândul că ar putea formula o judecată clară asupra unui autor și ar putea fi infirmați în judecata lor fie de posteritate, fie mai ales de confrăți mai pătrunzători, se declară partizanii criticii ca „artă“, sugerînd că adevăratul lor merit trebuie căutat în planul creației. O foarte exactă caracterizare a motivelor care împing pe acești critici să găsească un refugiu în artă și „muzică“ ne oferă Camil Petrescu în prefața „Tezelor și antitezelor“ sale: „*N-au avut puterea să convingă, deci au evitat din calcul, condiționarea temporală, ori n-au avut judecata precisă, lăsînd loc echivocului, cu iscusințe savante de a juca pe toate ipotezele posibile, dacă nu cumva, din demagogie estetizantă n-au înlocuit judecata esențială critică, prin auxiliar de vehicular ca: „scris frumos“, „portret pitoresc“, „creație critică muzicală“, ori n-au făcut pur și simplu exhibiționism ideologic“.* Camil Petrescu limitează rostul criticii la formularea „judecății de valoare“ („Este o judecată de valoare, este o prețuire a semnificațiilor, subț unghiul dialecticii culturale, funcțiunea ei este selectivă nu explicativă...“) concedînd că „firește, e preferabil“ ca criticul să-și motiveze judecata, și ajungînd astfel la neașteptata încheiere că adevărata critică

n-are decît valoare temporară, se banalizează repede, și numai datorită „deficiențelor lor“ anumite pagini de critică dăinuiesc. Problema „durabilității“ criticii se rezolvă în ideea că nefiind „artă“ critica este totuși creație; judecata de valoare este un factor de condiționare a criticii, fără să acopere totuși sfera criticii în genere; nu limităm așadar rostul criticii la o funcțiune exclusiv „selectivă“, care să excludă elanul demonstrației, acel „suflet“ pus în explicarea și caracterizarea unei opere (în fond „creația“ în critică). Din textul citat, rămînem totuși cu convingerea sterilității criticii înțeleasă ca sugestie muzicală, artă a imponderabilelor etc.

Eliminat din poezie ca procedeu uzat, echivocul încearcă să-și facă loc numai spre a mîngia tînuite veleități „artistice“, în critică, domeniul prin excelență al formulărilor precise, menite să imprime într-o materie ceva mai cristalizată, caracterul și așa destul de fluid al „emoției estetice“. Nu e absurd să ne folosim de critică, numai spre a adăuga sentimentului artistic difuz, un alt sentiment, tot așa de imprecis? Nu ne satisface îndeajuns „misterul“ artei însăși, să-i adăugăm un „mister“ al criticii?

Senzații difuze primește din partea operei de artă, oricine... Primul critic a fost primul om care a simțit nevoia să traducă „sentimentul“ pe care i-l provoca arta, în „ideie“. Firește traducînd sentimentul în „ideie“ adevăratul critic va ști să păstreze în formulările sale cît mai precise, ceva din spontaneitatea artei, ceva din căldura și inspirația operei însăși. E aici o dificultate, pe care e absurd să o ignorăm, pentru că absurd este să ne iluzionăm cu gândul că fluxul de impresii vii emanate de opera de artă se transmite în formulările criticii. Cunoscînd însă această fatală mărginire a posibilităților noastre, această oricum limitată capacitate de a transmite elanul de impresii primite, căldura originară a operei, vom ști să ne orientăm mai bine efortul, într-o încordare capabilă să înfrîngă condiția dificilă a criticii. Așa încît silința de a smulge criticii tot ce e în stare să ne dea, silința de a pătrunde tot

¹⁾ În special, după cum afirmă G. Călinescu într-un studiu publicat în „Viața Romînească“ (1938,) asupra autorului „Memoriilor“ această frică de răspundere e tipică pentru E. Lovinescu: „Ar vrea să scrie despre fiecare scriitor că e mare și că e mic, că place și că nu place, că are și n-are valoare, pentru ca în chipul acesta să fie mereu oracol, mereu autoritate“. Paginile lui E. Lovinescu „și pierd valoarea de durată, fiindcă extirpîndu-se în ele analiza și judecata verde, rămîin simple documente ale unei dezorientări“.

mai aproape de nucleul original, arzător, al creației, să nu cedeze în nici un caz „vagului” impresiei, formulărilor ceptoase, tentațiilor expresiei „muzicale” învăluite, să nu ducă, în nici un caz, la pierderea pozițiilor cîștigate de critică.

Critica explică opera, iar secretul marii critici este să nu răpească, odată cu această explicare, *plenitudinea* și vitalitatea operei de artă (cusurul criticii „tehnică” este că pulverizează senzația de *plenitudine* și dărimă noaptea ceea ce artistul a creat cu trudă ziua).

*

Pronunțindu-ne pentru o critică „la obiect”, precisă (pe cît e posibil) în judecată și caracterizare, avem în vedere în primul rînd funcția activă a criticii literare de astăzi.

După ce a cîștigat în mare măsură o victorie asupra pozițiilor dogmatice critica noastră a făcut o bună demonstrație de suplete în interpretarea fenomenului literar actual, dovedind celor ce încă nu erau convinși de acest adevăr, că poziției active și militante, trebuie să i se asocieze atenția maximă pentru specificitatea artei precum și o grijă sporită pentru expresivitatea stilistică a comentariului, ceea ce a dus, evident, la o perfecționare a însuși instrumentului critic. Fericită evoluție. Numai că, în contactul cu intimitatea artei, criticii se simt adesea ispitiți să-i împrumute mijloacele.¹⁾ Așa încît se ivește pericolul unei literaturi critice, comentariu vag și imprecis în marginea operelor de creație; după cum, în

operele de creație, expresia nemijlocită, excesiv „clară”, insuficient încorporată cu-rentului de sugestii, tonalității învăluitoare a operei, dăunează artei, se socotește probabil că ar dăuna și criticii. Incep să fie cultivate aceleași mijloace, vagul, aluzia, expresia neclară și în critică. O anume inhibare a spiritului critic, căreia i se adaogă probabil și invidia față de mijloacele complexe folosite în opera lor de confrății artiști, împinge pe critic să refuze descrierea pe cît cu puțință precisă a valorii reale a operei și să pretindă că el, criticul-artist, procedează precum artistul însuși, sugerînd „concluzia” (judecata de valoare) printre rînduri, fără să o formuleze în chip — zice — didacticist (adică explicit). Criticul pretinde că judecata trebuie descifrată în „tonalitatea” articolului și că dacă ești cît de cît subtil și te interesează judecata, trebuie s-o descifrezi. Dacă ești de părere că în cutare articol se afirmă excepționala valoare a unui scriitor, vei fi privit cu îngăduitoare milă, autorul articolului invitîndu-te să citești, dacă ești un spirit subtil, adevărata judecată printre rînduri, în „tonalitatea”, în „țesătura” articolului; te vei convinge atunci că opinia reală a criticului e foarte puțin măgulitoare și că, dacă scriitorul tratat acolo cu batjocură, a păstrat un rudiment de onoare, trebuie să termine cu literatura. În genere articolul e compus cam așa: o formulare imprecisă, „sugestivă”, redactată pentru plăcerea scriitorului în cauză, cu înțelesul că e vorba de un scriitor nemaipomenit; altă formulare și mai imprecisă, pe gustul cititorilor rafinați, cărora criticul pare să le dea a înțelege că scriitorul în cauză e cu adevărat nemaipomenit, dar nemaipomenit prin ridicolul său ș.a.m.d. În felul acesta toată lumea pare să fie împăcată, și scriitorul flataț și prilejuiește atîtea formulări complicate, și cititorul rafinat pentru care un text oarecum imprecis, e un admirabil prilej de delicii, pentru că îi verifică perspicacitatea, priceperea de a deslega enigmaticul text.

¹⁾ Nu știu întrucît e nevoie să precizez că vorbind de rafinamentul ieftin al unor comentarii de critică literară, nu mă asociez reproșurilor aduse în genere criticii noastre de către anumiți scriitori nemulțumiți de atitudinea criticii față de lucrările lor. De această natură sînt reproșurile aduse de pildă de poetul Dan Deșliu, în cadrul unei anchete publicate, (V.R.Nr. 12/1957) „Observ adeseori o grijă deosebită pentru detalii, pentru vocabular...; abundă referirile la diverși autori mai mult sau mai puțin distinși, ca să se vadă, nu-i așa, că avem de-a face cu oameni de mare cultură, cu persoane subțiri, rafinate etc.”

Nu numai că atari procedee reduc critica la neantul pur și fac imposibilă orice dezbateră mai serioasă, participând la stabilirea unui climat absolut anti-cultural, dar abat critica de la adevărata ei datorie față de literatură, desființând în cele din urmă orice idee de orientare, de îndrumare a creației literare. Acest „symbolism“ critic sapă autoritatea criticii în rindul maseilor de cititori, care așteaptă, pesemne, de la critică nu ralinamente de prost gust, ci formulări „accesibile“, adică limpezi și luminoase. Cine citește un comentariu critic, e interesat în primul rînd să găsească o opinie clară și motivată, vrea să știe care e, la urma urmei, părerea criticului despre ce se scrie și despre ce se înțîmplă în literatură, ce opere de valoare au mai apărut, ce noutate aduc etc.¹⁾

V

Impotriva includerii judecării de valoare între obligațiile criticii s-a protestat, direct sau alusiv, în publicistica noastră invocîndu-se dreptul criticului de a se abține de la această judecață, cîtă vreme intențiile sale față de operă sînt altele, sînt să zicem, de ordin eseistic; criticul se poate manifesta, s-a spus, în indiferent care plan, singura condiție fiind aceea de a exprima un punct de vedere interesant *à propos* de operă. Firește un „eseu“ este oricînd binevenit și oricînd vom prefera eseul deschizător de perspective asupra operei, unui

¹⁾ Cernîșevski, unul din promotorii criticii democrat-revoluționare, în articolul *Sinceritatea în critică* scrie: „Ce fel de expresie a opiniei publice se poate găsi într-o exprimare echivocă, confuză? Cum va ușura critica cunoașterea acestei opinii, cum o va explica masei, dacă ea însăși va avea nevoie de explicații, va da naștere la nedumeriri și întrebări: dar care este în fond părerea dumneavoastră, domnule critic? În ce sens trebuie să înțelegem ceea ce spuneți dvs. domnule critic?“ De aceea critica trebuie să evite pe cît posibil orice reticențe, rezerve, aluzii fine și confuzii și orice fel de ocoliri asemănătoare care sînt numai o piedică pentru expunerea deschisă și clară a problemei.“

articol „critic“ numit așa numai pentru că autorul său e lipsit de duh autentic, de viziune personală și e satisfăcut să îndruge cîteva banalități privitoare la „varietatea cromatică“, „firul roșu călăuzitor“ și „tipicitatea“ personajelor din opera respectivă, convins că a dat o judecată „critică“. Totuși, nu e deloc mai motivată poziția celorlalți, care se sustrag datoriei de a formula valoarea reală a operei. Asemenea poziție trebuie suspectată, fie și pentru că presupune din partea criticului ce o susține o părere de sine cu totul exagerată. Cine refuză să formuleze o apreciere sugerează pe această cale că meritele sale trebuie recunoscute în altă parte, că are, de exemplu, o viziune foarte personală asupra literaturii, chiar asupra vieții în genere... Ce meschin ar fi acela care să reproșeze unui om atît de înzestrat, faptul că nu face „critică“ la obiect! Ce îndreptățite ar fi ironiile la adresa acestui îngrozitor și meschin individ care nu lasă geniul în pace!

Adevărul este că nu toți inamicii criticii „la obiect“ manifestă asemenea veleități.

De aceea vom repeta că este spre folosul literaturii să existe critici aplicați fenomenului actual, care să aprecieze semnificația și valoarea reală a operelor apărute și din ale căror comentarii să putem oricînd desprinde o apreciere dreaptă a momentului literar, a evoluției și perspectivelor literaturii. Critica nu se limitează la atît, criticul „judecător“, „magistrat“ în exclusivitate este un individ cu totul neinteresant, aș spune chiar antipatic; toată lumea trebuie să fie de acord că Croce nu s-a înșelat cînd vorbind despre un asemenea tip de critică a spus: „Critica concepută ca magistratură omoară morții ori suflă asupra celor vii care sînt foarte vii, închipuindu-și că respirația sa este suflul zeului dătător de viață“. Adevăratul critic, implică pe „judecător“, pe omul de gust, e totuși mai mult decît un judecător. Dar asupra acestui lucru voi reveni.

Practic, am observat că în critică e fals înțeleasă ideea de *perspectivă*, de *proiecție* a operei, proiecție care în procesul caracterizării exacte a unei valori, joacă rolul de

căpetenie. Pot proiecta un autor în cosmos, comparându-l cu Dante sau Horațiu, excelența părerii ce o am despre el e demonstrată; cu oricâte obiecții importante ori de detaliu l-aș hărțui de aici înainte, părerea mea va rămâne că scriitorul este formidabil. Dimpotrivă, dacă-l proiectez „în jos”, pot avea numai cuvinte de laudă la adresa lui, se va deduce ușor că e un autor modest. Din nefericire, iată cum se petrec adeseori lucrurile în critica noastră: un scriitor dacă e remarcabil, criticul îl proiectează cât poate de sus, așezându-l cu cea mai mare ușurință lângă Dante, Flaubert și Tolstoi. Ne-am fi așteptat, în acest caz, să-i aplice măsurile cuvenite; situându-l la altă de ameițoare înălțimi și pretențiile sale să fie mari. Nu se întâmplă așa, criticul proiectează pur și simplu și se retrage, lăsându-l întuit acolo sus.

Dar de cele mai multe ori criticul nu proiectează deloc și atunci sîntem în drept să-l întrebăm: opera ce o elogiezi este într-adevăr remarcabilă; întrucît însă e mai remarcabilă ori mai puțin remarcabilă decît altele față de care te-ai exprimat la fel de respectuos?

Desigur ar fi o monstruoșitate să pretindem *fiecărui comentariu în parte* să proiecteze, să fixeze un fundal, să deschidă o perspectivă; în genere însă, din activitatea pe o perioadă mai îndelungată a unui critic, este firesc să desprindem un *sistem de valori*, ori, ca să nu ne exprimăm atît de pretențios, cîteva criterii mai mult sau mai puțin sigure, mai mult sau mai puțin convergente într-o anumite direcție.

Întîlnim însă tipul de critic incapabil să depășească planul constatărilor indiferente, cu atît mai mult cu cît acestea sînt însoțite de citate neconcludente din opera artistului. „Ah, cît de mult iubesc a vieții țarmă” sună versul citat iar criticul ne șoptește discret despre poetul în cauză: e un îndrăgostit pătimaș de viață, îi place viața, e un hedonist sau: e un apolinic! — sau: priviți-l numai, e un panteist sadea! Indiscutabil că e un hedonist, versul nu minte, vorba e cît valorează hedonismul sau panteismul său în poezie.

Alteori spune: „precum Flaubert, disprețuiește prostia, frazele gata făcute”. Sau „precum Dickens, e un duios, se vede asta de la o poștă”. [Se vede prea bine, sînt ispitit să răspund, am cunoscut și eu un om duios în provincie, dar nu s-a gîndit să scrie romane...]

Am întîlnit și împrejurarea curioasă în care un critic părea că se hotărîse să aducă un reproș scriitorului analizat. Luîndu-și atunci un avînt nemăsurat, vesti că va fi crud și apropiindu-se ferm de scriitor îi obiectă că folosește *prea multă* culoare în descrierea peisajului care deschide capitoul XXV.

În definitiv, de ce să acordăm atîta însemnătate acestui aspect al criticii? Criticul are și el dreptul să creeze o mică lume, alături de lumea reală, cu fabla sa de valori, cu criteriile ce-i convin. Criticul nu este și el un creator? E deajuns ca mica sa lume să fie posibilă chiar dacă nu seamănă lumii reale. Nu, nu e de ajuns ca „universul” criticului să fie posibil, trebuie să fie cît mai aproape de universul *real*, adică de „universul” literaturii la epoca dată. Thibaudet observă în a sa „Fiziologie a criticii” că diferența între artist și critic este că pe cînd cel dintîi crează o lume *credibilă* — puțin interesează dacă „reproduce” sau nu lumea reală — criticul n-are altă rațiune afară de adevăr; ne interesează foarte mult să știm dacă „universul” criticului seamănă sau nu cu realitatea. Prea puțin ne preocupă identitatea reală a lui Rastignac sau Grandet; dar *adevărul, identitatea* figurii lui „Balzac” sau „Stendhal” ai lui Sainte-Beuve cu Balzac și Stendhal nu ne poate lăsa nepăsători.

VI

O atitudine invariabil estetică față de operele estetice contravine condiției umane și este la drept vorbind *imposibilă*. Sentimentul așa numit *estetic* provocat de contemplarea unui spectacol „estetic” este de obicei asociat ființei întregi a criticului, educației și pregătirii sale, ideilor și credințelor sale politice. Chiar dacă am admite că sentimentul ce ni-l provoacă arta, poate

fi curat *estetic*, liber de orice constrângeri, elementul intelectual (care intră în chip obligatoriu în receptarea operei de artă) rămâne într-o strinsă determinare cu mentalitatea, ideile și credințele noastre influențând „contemplarea”. Sentimentul „estetic” este într-o fuziune de nedesfăcut cu felul nostru specific de a „judeca” lumea, potrivit convingerilor noastre estetice, politice, filosofice. În judecata asupra artei a criticului de orientare filosofică marxistă, a criticului legat din punct de vedere politic de cauza socialismului, intervin numeroase elemente provocate de aderența sa la această filosofie și la această cauză. Aderență care deschide cele mai mari orizonturi și în fond cele mai mari posibilități de obiectivitate. Pentru criticul de totdeauna, în fond, efortul era nu de a se situa mai presus de toate punctele de vedere posibile (efort zădarnic) ci de a găsi punctul de vedere cel mai fertil.¹⁾

Pentru criticul de astăzi, acest punct de vedere fertil nu poate fi despărțit de problema spiritului de partid. Spiritul de partid îngăduie criticului să reziste presiunii prejudecăților și teoriilor „autonomiste” despre artă, contribuie la o concepție cuprinzătoare despre aderența artei și literaturii la realitatea imediată, întărindu-i convingerea că arta participă cu un cuvânt greșit la dezvoltarea și soluționarea problemelor omului contemporan în sensul preconizat de ideile socialismului. Înțelegerea dogmatică a noțiunii de angajare, de partinitate a dăunat enorm, aducând cu sine primejdia îndepărtării artistului de „politică”, primejdia, în fond, a sterilității artistice. Valabilitatea ideii de „angajare”, așa dar de *partinitate* rămâne însă intactă și trebuie apărută în continuare; în cazul criticii această idee conține cele mai multe premize de înțelegere a adevărului contemporan.

¹⁾ „Pentru a fi dreaptă, adică pentru a-și avea rațiunea de existență, critica trebuie să fie parțială, politică, adică să fie făcută dintr-un punct de vedere exclusiv, dar din punctul de vedere care deschide cele mai mari orizonturi” — (Baudelaire, Salon de 1846)

În împrejurările de astăzi, criticului nu-i poate fi indiferentă cauza noii noastre literaturi, el nu poate privi ca pe niște „valori” de judecată în absolut, potrivit legilor „eternă” ale artei, operele născute din tendința unor scriitori de a exprima dramatica unicitate a vremii noastre. Ideea de „actualitate” în literatură nu-i poate fi străină, numai de teamă că se va abate din imparțialitate, din obiectivitate și că va fi silit la concesiile de ordin artistic, în numele ideii de contemporaneitate. Aceste „concesiile” nu au de altfel nimic de aface cu adevărata aderență la actualitate, și poziția cea mai periculoasă este a celor care consideră că trebuie să renunțe la spiritul critic și la orice exigență pentru a „încuraja” literatura de actualitate. Nu cunosc o mare literatură care să se fi născut datorită hotărârii unor critici de a fi „îndulgenți”, „toleranți”. Sînt astăzi critici care își închipuie că dacă ei vor fi „generoși” în aprecieri, literatura nouă va prospera. Ei aduc tuturor scriitorilor mari elogii, stabilind astfel un climat idilic cu totul neprielnic creațiilor autentice. Poziția aceasta este la fel de falsă și converge către aceleași rezultate funeste, ca și poziția contrarie a amatorilor de artă „eternă” dispuși să aplice în judecarea literaturii noi, numai și numai criteriile „absolutului”.

Singura poziție rodnică pentru criticul de astăzi este să fie exigent și obiectiv în judecată, dar de o obiectivitate și o exigență venite din pasiune pentru cauza literaturii noastre.

Nu trebuie să înțelegem că efortul de a formula aprecieri exacte, ținînd seama de toate laturile unei opere, „ponderarea” judecății duc în chip automat la o critică rezervată, „căldică”, din teama de a nu greși, de a nu exagera, de a nu subestima, de a nu supraestima etc. etc. Nu în felul acesta trebuie să înțelegem adevărata autoritate a criticii. Să stai să cîntărești toate meritele, toate neajunsurile, mereu cu teamă de a nu greși, de a nu te înșela, de a nu fi contrazis, ce penibilă obligație, ce plicticoasă și în fond străină de adevăratul rost al criticii! *Curajul afirmării*, este un semn

de vitalitate a criticii. Tipul de critic timorat, care se teme de „exagerațiuni“ generalizează una din marile aberații ale criticii, rezultatul unei clasice „deformări profesionale“.

Participând la freamătul zilei, critica, spune într-o formulare excelentă Sainte-Beuve, „trebuie să-și numească eroii“, ea trebuie „să le atribuie cu îndrăzneală cuvintele de glorie și de geniu de care asistența să se scandalizeze“.

Pe lângă atenția (chiar exagerată) cu care înconjoară pe anumiți scriitori „consacrați“, unii critici practică astăzi obiceiul de a-și epuiza întreaga lor rezervă de „măsură“, „pondere“ și „cumințenie“ (inhibată în fața unor „consacrați“) în articolele pe care le dedică scriitorilor tineri, încă nu „consacrați“, care aduc cu sine nu numai „dorința“ (recunoscută condescendent) de a scrie despre actualitate, ci și o viziune originală asupra realității contemporane, și care au și dat lucrări de indiscutabilă valoare.¹⁾

Zona de manifestare a criticului este actualitatea. Din totalitatea comentariilor sale putem extrage nu numai „o tablă de valori“ ci și un anume concept (chiar dacă nu explicit) de actualitate. Este esențial în considerarea unui critic să știm ce înțelege el prin actualitate, încotro se îndreaptă nă-

zuințele sale provocate de acest concept. Adeseori întâlnim tipul de critic care afirmă că nu citește operele contemporane, pentru că: „nu are timp“ sau pentru că „nu le gustă“. Scuza pe care și-o îngăduie este că „gustă“ opere produse în trecut, opere clasice. Nu începe îndoială: nu este un adevărat critic, chiar dacă gustul său în materie de opere vechi este ireproșabil. Ar fi o naivitate să ne închipuim că acest concept de „actualitate“ ține exclusiv de critica și literatura epocii socialiste. Conceptul de actualitate este un concept „clasic“ în critică. El colorează într-un anumit fel acea calitate indispensabilă a criticului, numită în toate epocile *gust*. Există un gust pentru *vechi*, dar există un gust particular pentru operele noi (Thibaudet îl numește gust „vivant, alert, tânăr“) gust care intuiește bine „prezentul“ literaturii. Parafrazînd versul lui Eminescu putem spune că „patria criticii este prezentul“ — acel prezent căruia Thibaudet (care nu era numai un „cronicar“, un jurnalist) îi închină pagini de apologie, din care extragem: „Nimic nu e mai dificil decît a fi un bun modern, cu măsură și cu justețe de spirit, a simți și a gusta timpul în mișcare, sa imediată și labilă“. Și mai departe: „Prezentul nostru are eternitatea întregă spre a fi al trecutului, dar n-are decît clipa de față pentru a fi al prezentului. Să-i păstrăm deci originalitatea“.

VII.

Cei care sînt de părere că critica este și ea „artă“ își motivează convingerea referindu-se de obicei la mijloacele stilistice, menținîndu-se în planul strict al expresiei. O asemenea abordare a problemei este cel puțin limitată. Criticul este „artist“, este „creator“ nu pentru că se exprimă „frumos“, ci numai în măsura în care se preocupă de umanitatea revelată în artă, așa cum aceasta la rîndul său se ocupă de om și umanitate în genere, de totalitatea raporturilor omului cu lumea înconjurătoare. Criticul, dacă se vrea „artist“ are a se ocupa în primul rînd de viziunea personală a creatorului însuși asupra omului și a vieții. Bineînțeles „viziunea“ și „unghiul de vedere“ sînt semnificative pentru critic nu-

¹⁾ O statistică efectuată asupra celor 14 volume de critică (după cum ne informează în repetate rînduri „Gazeta literară“) apărute în cursul anului 1957, ne-ar dezvălui procentul infim de articole consacrate scriitorilor tineri. Despre poezia lui Labiș, un singur articol („Încercări critice“ de Paul Georgescu) apărut și acesta în presă, abia după moartea poetului.

După părerea mea, nici volumele lui Teodor Mazilu nu s-au bucurat de aprecierea cuvenită din partea criticilor. Aceștia s-au mulțumit de cele mai multe ori să semnaleze apariția unui „ucenic“, înlocuind caracterizările serioase cu aprecieri privind... pasiunea, entuziasmul, etc. dragostea de viață și alte calități bune de valorificat în viața personală a omului. Tov. Savin Bratu își amintea chiar să-l fi cunoscut pe Mazilu, băiețaș cu pantaloni scurți, mîncînd cu dragoste în presă, — numai spre a evita să-și spună părerea despre valoarea scriitorului

mai dacă se manifestă în planul ficțiunii artistice, dacă sînt adică „valori“. Să extragă „punctul de vedere“ al creatorului și să-l „judece“ în afară de artă este o operație de nici un folos pentru critic.¹⁾ Cu atît mai mult cu cit desfăcută de artă, „ideia“ nudă a artistului ne poate iluziona asupra adevăratei sale „viziuni“. Comentariile lui Huxley — de exemplu — asupra operelor lui Swift și Baudelaire n-au nimic de-a face cu critica și sînt numai un mijloc de care se slujește eexistul și scriitorul englez pentru a se răfui cu ideile de revoluție, protest social, democrație. Huxley „face abstracție“ de artă, e cu totul dezinteresat de universul artistic al lui Swift. El scoate din operă „ideile“ scriitorului și se răfuieste cu aceste „idei“. Nu arta îl interesează, ci faptul că „viziunea“ lui Swift este protestatară. „Ea este, spune el cu dispreț, o protestare puerilă contra realității (căci numai copilul refuză să accepte ordinea stabilită a lucrurilor) cum sînt toate protestările de acest gen de la poveștile cu zine pînă la utopia socialismului...“ „Gulliver este la fel de absurd ca și Prometeu dezlănțuit“. „Ar fi superflu să insist asupra absurdității, prostiei puerile a acestui refuz de a accepta lumea așa cum este ea“. Iată așadar că punctul de vedere „conținutistic“ asupra artei, interesul pentru conceptul pur, despuit de creație, nu e

numai un obicei al vulgarizatorilor criticii materialiste, și poate fi întîlnit (cînd e vorba să exprime o poziție net reacționară) și printre inamicii esteticii materialiste...

Dacă se menține mereu în sfera artei, determinarea viziunii personale a creatorului asupra umanității, rămîne totuși obligația cea mai de seamă (aș zice și cea mai plăcută, mai captivantă) a unui adevărat critic. Tolstoi, care este incomparabil prin gravitatea aproape religioasă a concepției sale despre artă, ajungînd pînă acolo încît într-o clipă de minie să-i sfărîme tablele de legi și să-i arunce la pămînt idolii, notează în jurnalul său intim aceste rînduri capitale pentru orice critic:

„De cîte ori citești o carte, în special o carte de literatură, ești mai ales interesat de caracterul autorului care transpare printre rînduri. Dar există cărți în care autorul împrumută un punct de vedere afectat, sau și-l schimbă de mai multe ori pe-al său. Cele mai plăcute sînt cele în care autorul cu toate că se silește să ascundă părerile sale personale, le rămîne credincios oriunde acestea au prilejul să se manifeste. Cărțile cele mai fidele sînt acelea în care punctul de vedere al autorului se schimbă atît de des că sfîrșește prin a dispărea complet“.

Important pentru critic este să distingă între punctul de vedere „abstract“ (asupra fragilității căruia și gradului său minim de participare la creație, ne-au avertizat clasicii marxismului) și viziunea reală ce determină și colorează într-un fel particular *universul* fiecărui creator.

Cea mai mare satisfacție a unui critic va fi să exprime această *viziune* în desfășurare, în mișcarea vie a operei, în înfinita ei realitate. Abea atunci criticul se va elibera din mizerabila sa condiție de aprod, înregistrator, arhivar, copist, monitor, ușier, cioclu, simțînd cu tulburare că participă el însuși la marele spectacol.

¹⁾ Cînd se confundă arta cu viața, etica particulară a operei cu moralitatea de fiecare zi a cetățeanului, cînd eroii unei cărți sînt scoși din universul lor specific și aduși printre noi ca niște indivizi oarecare asupra comportamentului civic al căror sîntem îndemnați să ne pronunțăm, devin întru totul posibile judecățile cele mai bizare. Tov. N. Doreanu confundă punctele de vedere, cînd dorind să caracterizeze romanul lui E. Barbu „Groapa“, se întrebă „pe cine să iubească“ și „pe cine să urască“. „Pe Paraschiv? Nu“. „Poate pe Bozoncea ar trebui să-l iubesc?“ Evident că nici pe Bozoncea... Pentru a răspunde acestor întrebări nu trebuie să citim neapărat, romane.

DELIMITĂRI

Împotriva dogmatismului, criticii noștri pot fi stârniți foarte ușor. E de ajuns să strige cineva cuvântul „proletcultist“ sau „vulgarizator“, și confracții mei ca și cum ar auzi cuvântul „ghiaur“, se ridică toți aprinși de o nobilă minie, gata să dezlănțuie pe loc războiul sfânt.

Împotriva estetismului mobilizarea merge însă mult mai greu. Chemările la luptă repetate pînă la răgușire, combatanții le ascultă fără chef, făcîndu-și de lucru printre cămile, controlînd harnașamentele cailor sau urmărind distrați un punct de meditație îndepărtat, undeva spre Mecca.

De ce se întîmplă aceasta? Din cîteva motive foarte omenești. Întîi, dogmatismul i-a cauzat criticii enorm de mult rău. Apoi s-a și compromis într-un mod lamentabil. Însfîrșit, puțini critici nu l-au practicat cîndva cu destul zel și se știe că dușmanii cei mai înverșunați ai unei religii se recrutează de obicei printre ultimii ei renegați.

Estetismul, în schimb, se poartă; e la modă, iar în literatura noastră, astăzi, el nu se afișează chiar ca atare, ci în primul rînd ca adversar al dogmatismului; pozînd deci în aliat secret. Apoi, termenul a fost aruncat prea de multe ori cu ușurință ca să nu îndemne măcar la un minimum de prudență.

Ce rezultă de aci? Că socotesc situația gravă și-i acuz pe critici de pierderea simțului partinic sau de cine știe ce alte păcate teribile? Nu, ferească Dumnezeu! Dimpotrivă, cred foarte serios că niciodată

ca astăzi critica marxistă n-a deținut la noi poziții mai solide. Nu văd lucrurile însă chiar așa în roz cum s-ar părea că le văd colegii mei care se congratulează reciproc de cîteva săptămîni în cadrul discuției pe această temă.

E adevărat, au apărut în ultima vreme numeroase lucrări de critică literară. Ele militează pentru realismul socialist, resping formulele artei decadente, analizează cu atenție cărțile noi, rediscută într-un spirit larg opera unor scriitori din trecut. Oricîte obiecții ar suscita lucrările acestea, nimeni nu va contesta totuși că apariția lor ilustrează un proces de maturizare a criticii actuale. Reprezentantii ei își definesc concepția despre artă, punctele de vedere particulare, metoda de lucru ș.a.m.d. E de asemenea evident că s-a realizat astăzi acea continuitate necesară între generații, un timp amenințată de îngustimile proletcultiste. Un șir de critici noi s-a afirmat. Cei mai mulți critici vechi au reintrat în arena literară și în paginile publicațiilor, un număr impresionant de tineri comentează fenomenul literar cu un real talent. Revistele au iarăși cronici literare permanente. Se scrie despre cărți mai mult și mai atent ca oricînd.

Tot ce am spus pînă aici are sens dacă se referă la critica marxistă. Pentru că de interesat, ne interesează succesele ei și nu altceva. Studii și monografiile, cronici sau eseuri, au apărut și înainte, poate chiar

mai multe. E vorba însă de orientarea nouă, revoluționară a criticii. Ea crează o situație calitativ deosebită. Ea a fost stînjinită de obtuzimile dogmatice, pe ea acestea au încercat să o compromită. Iar victoriile asupra dogmatismului, sînt adevărate victorii, numai în măsura în care îi deschid ei drum.

Prin urmare, toate sînt bune: și unitatea, și atitudinea comprehensivă, și erudiția, și varietatea formulilor de critică, și volumele numeroase, și cronicile permanente, și atmosfera favorabilă apropiierilor. Cu o singură condiție: ca toate acestea să promoveze concepția marxistă asupra artei, să asigure dezvoltarea criticii, care se bazează pe ea. Altfel ne amăgim singuri.

Vrem cu toții să perfecționăm instrumentul criticii marxiste. Am pornit, călcînd o serie de „tabu-uri“ ale gîndirii dogmatice, să ne ocupăm de probleme literare, pe care pînă ieri ori ne făceam a le ignora, ori acceptam o rezolvare a lor descurajant de simplistă. Avansăm ipoteze noi, schițăm la nedumeriri, răspunsuri. E mai mult ca necesar însă acum să le confruntăm mereu cu principiile de la care ne revendicăm. Pentru că ce înseamnă, în fond, a crea un teren propice revizionismului? A lăsa să se acrediteze ca marxiste idei care, nu numai că n-au nimic comun cu ideologia proletariatului revoluționar, dar chiar o contrazic.

În critica noastră literară apar astăzi tot felul de considerații ciudate. Nu mă grăbesc să afirm că fiecare dintre ele trădează un punct de vedere nemarxist, dar nedumeriri serioase trebuie să mărturisesc că-mi provoacă.

Cineva, de pildă, constată plin de admirație într-o cronică la volumul lui A. E. Baconsky „Fluxul memoriei“, că poetul are despre trecut o viziune „hieratică și familiară, decorativă și legendară, dar și patriarhală“, într-un cuvînt de „un bizantinism țărănesc“, că în imaginile lui „liniile se subțiază, se desfac“, „formele se schematizează iar culoriile n-au nuanțe“, „n-au

decît tonuri“ și foarte adesea „se încețoșează“, se „estompează“. 1)

Foarte bine! Dar cum se împacă toate acestea cu ideea realismului? Cronicarul nu mai dă nici un răspuns.

Pe de altă parte, însuși autorul recenzat, care face și critică în orele libere, scrie într-un articol din „Steaua“ consacrat lui Mateiu Caragiale: „Mă interesează detaliat cearta învățătorului Rebreanu cu Popa Belciug, tribulațiile financiare ale lamentabilului afacerist Balzac și cite altele. E firesc să fie așa. Viața lui Mateiu Caragiale nu mă interesează însă deloc, dar portretul pe care i-l face bunăoară Marcel Iancu, l-am privit întotdeauna ca pe o încîntătoare alegorie“.

Iarăși, nimic de zis! Dar unde a rămas concepția marxistă asupra determinărilor social-istorice pe care le suferă creația literară? Și cum se pot exercita ele asupra conștiinței unui scriitor altfel decît prin existența lui? Ca înainte, întrebarea rămîne fără răspuns.

Pompiliu Constantinescu a fost un critic de formație maioresciană în sensul că judecățile sale porneau de la ideea autonomiei esteticului. Pe Ibrăileanu și pe Mihael Ralea i-a socotit „doi critici sociologiști“ (v. Opere și Autori). Despre primul scria că „a deviat critica de pe altitudinile hegelianismului spre încrucișarea confuză de metode inaugurate de acel pătimaș autodidact care a fost autorul *Neoiobăgiei* (ibid.) ; reprezentînd în critica noastră „balastul tendenționismului și relicva fazei defuncte a atitudinii uzurpatoare a cultului estetic, instaurat cu atîta autoritate de Titu Maiorescu pe adevăratul drum al disciplinei critice“ (ibid.). Studiile lui le găsea „naive“ și „didactice analize“, exemple de „galimatias“ și „pedantism meschin“, „un magazin“ „de platitudini torturate în formule, înecate în tot soiul de observații secundare, sociologice, etice, psihologice, dar de o indigență frapantă în comprehensiunea estetică“ (ibid.).

1) Mihail Petroveanu, „Gazeta literară“, nr. 4, 1958.

Celui de al doilea îi reproșă iarăși că „prin interpretarea unui autor sau a unei opere“, înțelege „un raport între psihologia artistului și mediu, între operă și o *lege* psihologică sau socială“ și că astfel nu face decît să urmeze „critica științifică a lui Gherea“ altoită de specificile și anexe *anestetice* ale d-lui Ibrăileanu“ (s.n.), rămînînd doar un „publicist eclectic“, un „nobil colportor de idei generale din atmosfera culturală a vremii“.

Lovinescu l-a elogiat chiar pe Pompiliu Constantinescu pentru maiorescianismul lui consecvent. „El — zice criticul — n-a combinat estetismul cu poporanismul cum a făcut-o de pildă G. Călinescu în „Istoria“ lui, în capitolul asupra lui G. Ibrăileanu“.

Aceasta n-a exclus ca în practică, Pompiliu Constantinescu să fi învins adesea un autonomism programatic steril, să fi acceptat în problemele de istorie literară anumite teze deterministe ale lui Taine, să-l fi urmat în tehnica reconstituirii tipologiilor de artiști pe Sainte-Beuve, sau să fi căutat din cînd în cînd sub raportul autenticității o confruntare a creației cu viața. Poziția lui estetizantă apare oricîteori întră în discuție judecata de valoare. Aici jura pe Maiorescu în 1928 ca și în 1940, văzînd în el, după o sută de ani de la nașterea lui și la aproape un sfert de veac de la moarte, „o stea polară“, „pentru disciplina criticii literare“.

Articolele și studiile lui Pompiliu Constantinescu, inteligente, probe, aplicate riguros la obiect, conțin nenumărate observații fine și judicioase. Meritau deci fără îndoială să fie retipărite, dar pentru aceasta nu era nevoie să se procedeze la o escamotare a pozițiilor autorului lor cum face prefața, care le însoțește,¹⁾ vorbind de un anumit „echilibru“ al criticului între linia maioresciană și gheristă, (s-a văzut de ce tip) sau de părerea lui că „eticul nu poate fi disociat de estetic“ (cînd el credea exact contrariul).

¹⁾ L. Voita. Prefața la „Scrieri alese“ de P. Constantinescu E.S.P.L.A.

Lucru și mai grav, critica noastră actuală, n-a simțit nevoia să intervină aici măcar cu un cuvînt. Ba chiar recenzia²⁾ apărută în „Viața Romînească“, în casa lui Ibrăileanu însuși, ca să spun așa, se face a ignora complet problema și cultivă aceeași amabilă conciliere a contradicțiilor.

În general, ideea leninistă a preluării moștenirii culturale în spirit revoluționar a cam început să fie înțeleasă destul de bizar. Totul s-ar reduce la formularea citorva rezerve față de lucrările evident inacceptabile din opera unui autor. Restul ne mai comportînd nici o problemă ideologică, urmează doar să se arate „la ce ne folosește“. Că nu e vorba de o simplă împărțire a literaturii din trecut în ceea ce „merge“ și ceea ce nu, ci de o interpretare nouă a ei, mulți uită foarte des. Un punct de vedere pragmatic cîștigă aici teren împotriva marxismului, și cazul Brătescu-Voinești, de pildă, e în acest sens foarte concludent. Cum procedează prefațatorul recentei ediții din opera nuvelistului? Izolează întîi paginile imunde pe care le-a scris Brătescu-Voinești printr-o piruetă gazetărească: „Scrierile polemice „Huliganism“ (1938) și „Germanofobie“ (1941) nu intră în sfera literaturii și ar fi fost cu mult mai bine dacă nici bibliografia scriitorului n-ar fi fost nevoie să le înregistreze“. Care e explicația însă că un spirit caracterizat prin „generozitate, căldură umană, dragoste, duioșie, admirație pentru ceea ce e înalt și pur în om, pentru dreptate, pentru cultul valorilor, partizan al celor mai înalte principii de morală și umanitate „a putut să se lase atras în mrejele celei mai imorale și mai josnice mișcări politice și ideologice“? După prefațator, „totul se trage de la „dezorientarea“ autorului, care neatent la determinarea de clasă a conflictelor sociale, a acceptat ca explicație a lor diversiunea naționalistă. „O dată acceptată una din diversiunile ideologice ale regimului burghez — scrie Mihai Gafița — e greu dacă nu cu neputință, de a închide calea altora, chiar mai primejdioase“. „Și Brătescu-Voinești, s-a dovedit neputincios în fața pre-

²⁾ I. Negoieșcu, V.R. nr. 11/1957.

siunii ideologice a regimului, ca și alți scriitori ai epocii". Cu mica precizare că autorul „Puului“ n-a *acceptat* fascismul ci l-a susținut activ, incitînd prin scris chiar la asasinat, nimic nu e neadevărat din ceea ce spune prefața. Numai că asta e o explicație marxistă? Toată aversiunea literaturii lui Brătescu-Voinești pentru „formele fără fond“ ale civilizației noastre, toată amărăciunea pe care i-o inspira stingerea boierimii de neam, și „ridicarea noroadelor“, tot pesimismul unor nuvele ca Pană Trîsnea Sfîntul, sau Neamul Udreștilor rămîn în afara exegezei critice. Se discută în planul unei etici abstracte. „La Brătescu-Voinești scrie prefațatorul, vom constata mai presus de sensul critic al operei, un sens moral dominant, care face ca generalizările să se petreacă în planul principiilor generale, mai puțin în planul social, legat cu precădere de un anumit timp și de o anumită societate“. Brătescu-Voinești „și-a propus în mod vădit să pledeze pentru morală, pentru un control sever al simțurilor și pasiunilor, pentru înfrînarea patimilor“. Eroii lui prețuiesc „valorile morale“, „principiile de viață înaltă“. Ei sînt „purtații unor virtuți, ai unui suflet pur, ai unei curățenii morale desăvîrșite“.

Dar ce fel de morală e aceasta despre care se tot vorbește fără să i se precizeze vreun conținut? Ce atitudine în fața vieții desemnează? Ce interese de clasă apără și le dă înfățișarea unor idealuri general-omenești? Misterul evoluției lui Brătescu-Voinești de la „cel mai cast scriitor român“ la autorul „huliganismelor“ nu-l va limpezi decît cine va face într-adevăr anatomia ideologică a literaturii sale. Și aceasta înseamnă în primul rînd dezvăluirea ambiguității unor valori etice înscrise pe steagul conservatorismului junimist și al căror conținut exact social n-au avut îndrăzneala să-l analizeze nici Ibrăileanu, nici Sanielevici, în studiile lor încă neeliberate complet de anumite prejudecăți mic-burgheze, dar mai marxist orientate în ori și ce caz decît prefața lui Mihai Galița.

Am citat totuși un caz benign.

Întîlnesc însă o notiță în „Tribuna“ la moartea poetului Dan Botta. Știu: „De mortuis nihil nisi bene“. Dar chiar cu prețul oricărei principialități? A ajuns și hermetismul cel mai exacerbant o formă de artă populară, dacă folosește fie și la modul mistic, obscurantist, două, trei motive folclorice? Am renunțat la preluarea critică a moștenirii literare? Tăcere, iarăși tăcere. Toate exemplele pe care le-am citat, ca și multe altele, care li se pot adăuga nu constituie cine știe ce primejdie pentru critica literară marxistă. Primejdioasă însă e tăcerea păstrată în jurul acestor întrebări fără răspuns. Primejdioasă e dulcea antantă în care se evită scoaterea la iveală a contradicțiilor și se contopesc pozițiile pînă la nerecunoaștere.

În modul acesta critica marxistă e silită să ia asupra ei tot felul de inconsecvențe detestabile. De o importanță capitală pentru ea e prin urmare azi, mai mult ca oricînd, să se delimiteze de tot ce nu o reprezintă într-adevăr.

Pledez astfel pentru sectarism, pentru îngustime dogmatică, pentru „acuzatii“ și „demascări“? Nu, pentru un climat de apropiere, pentru angajarea dialogului celui mai urban cu puțință, dar sub semnul afirmării deschise a pozițiilor, sub semnul obligației criticii militante de a-și formula cit de nuanțat, dar limpede, spiritul ei de partid. Nu am în vedere aici persoana ci fenomene. Atitudini din cele semnalate nu e exclus să se întîlnească în ce scriem fiecare, chiar fără să ne dăm bine seama. Dar devenim solidari cu ele atunci cînd refuzăm să le semnalăm, cînd le amintim în general, ferindu-ne să dăm exemple, așa cum fac majoritatea textelor din chiar acest număr închinat criticii.

Marxismul, cu oricîtă înțelegere s-ar înarma, nu poate renunța la radicalismul său critic, la intransigența sa revoluționară, fără să fie amenințat de a-și trăda propria-i esență. El e fără îndoială obligat să ridice în locul construcțiilor teoretice pe care le dărîmă altele noi, mai solide; n-are însă voie să cedeze nici un pas. Lucrul acesta l-au înțeles chiar și unii intelectuali necomuniști. Acum doi ani, la Ve-

neția, cu ocazia întâlnirii Est-Vest, Jean Paul Sartre spunea: „Nu cred că se poate cere unor oameni în posesia unei ideologii culturale ca marxismul să accepte, fie că e vorba de dezgheț sau nu, un adevăr aparținând altui sistem ideologic, fără a încerca să vadă în ce condiții acest adevăr poate fi integrat marxismului“. Nu vom învinge dogmatismul printr-un eclecticism cuminte și politicos. Așa cel mult, ne vom trezi încetul cu încetul, adoptînd o serie nouă de dogme, luate de astă dată direct din arsenalul esteticii idealiste. Pentru că pe un teren unde s-a exercitat îndelung, aceasta își va impune pînă la urmă speculațiile ei, dacă nu va întîlni efortul susținut al gîndirii marxiste de a confrunta mereu orice concluzii noi cu concepția proletariatului revoluționar asupra artei.

Dar aici critica are de înfrînt un alt tabu, al spiritelor care nu tolerează să fie contrazise. Și din păcate ele au început să facă în literatura noastră familie; o familie foarte supărăcioasă dispusă permanent să considere ori ce obiecție la ceea ce proclamă membrii ei, un act de inimicție. Discuția devine, în asemenea condiții aproape imposibilă. Și faptul extrem de trist e că tot cu concursul criticilor, care sînt mai buni amici cu Platon decît cu adevărul, s-a ajuns la situația aceasta. Primul principiu descoperit de ei e că există autori irascibili. Al doilea, că aceștia nu suportă decît să fie lăudați. Al treilea că e mai comod să nu-i critici. Din conjugarea acestor principii a rezultat metoda trecerii cu vederea — grație ei au apărut personalitățile, care și-au cîștigat privilegiul să spună ori ce, fără riscul de a întîmpina vre-o obiecție, chiar cînd ignoră în mod flagrant adevărul.

În volumul „Noi și Neobarbarii“, Petru Dumitriu se războiește cu dușmanul său de moarte, modernismul.

La un moment dat, pentru a-și strivi complex adversarul invocă un argument de autoritate. „Citesc — zice — cu delectare „Principii de Estetică“ de G. Călinescu, București 1939. Claritate, precizie și ordine a gîndirii, progresie metodică a raționamentului, acuitate critică — și totul

iluminat de atitudinea raționalistă în fața fenomenului“ (s.n.); reproduce apoi cu o mare satisfacție ideile care vin în susținerea tezelor sale:

„arbitrariul sistematic oboșește spiritul“, „poezia cere un sens“ ș.a.m.d. Dă ca exemplu modul cum autorul analizează poezia „Noi“ de Octavian Goga, revelînd teoretic, „căile pe care lirica noastră contemporană merge și pe care se pot realiza capodopere, prin îmbinarea unui sens rațional și a unei utilități sociale și politice cu cele mai înalte valori lirice“.

În sfîrșit cu privire la raportul dintre univers și conștiință citează fraza: „Altă legătură decît aceea de la oglindă la obiectul oglindit admițînd oricîtă activitate din partea oglinzii nu este“, conchizînd, „unde se vede cît de aproape este poziția raționalistă, plină de sănătate și vitalitate spirituală a lui G. Călinescu în 1939, de fundamentul esteticii marxist-leniniste, teoria ogîndirii“.

Cine deschide însă „Principiile de Estetică“ rămîne stupefiat. Fără îndoială există aici o profundă critică imanentă a modernismului, deși G. Călinescu recunoaște dadaismului calitatea de a fi o negațiune „nu lipsită de inteligență și premeditare“, un protest „împotriva ideii umflate de artă, de tehnică, împotriva rutinei clasice, a excesivei conștiințe estetice“ (p. 24), suprarealismului de a fi proclamat prin plutirea în vis un lucru „care nu numai nu contrazice poezia ci o condiționează“ (p. 53), și de a ne fi învățat „că e bine să ne scăpăm din cînd în cînd de tirania inteligibilului“, „hermetismului“, de a fi foarte aproape de însăși esența poeziei.

Dar poziții „raționaliste“ și încă „ferme“ nu se pot scoate din Principiile de Estetică decît printr-o mistificare grosolană¹⁾.

¹⁾ Lucrarea profesorului G. Călinescu, dezvoltînd cu o rară pătrundere cîteva antinomii fundamentale, din care nu pot ieși diferitele curente moderniste, polemizează, de fapt, de la un capăt la altul cu raționalismul „logic“, „aristotelic“ în estetică. Autorul caută tocmai să determine specificul poeziei demonstrînd cît de departe este esența acesteia de definițiile curente „conceptualiste“. Exagerările în sens idealist de

Petru Dumitriu citează fraza lui G. Călinescu „Poezia cere un sens”. Dar autorul precizează : „Să ne ferim însă să traducem cuvîntul *sens* cu acela de *înțeles*. Ornamentațiunea unui chilm nu are nici un înțeles, dar are un sens, o orientare, putem să zicem mai nimerit, un ritm, care constituie forma, structura” (pag. 22).

Despre poezia „Noi” de Octavian Goga se scrie textual : „E o poezie patriotică și chiar subversivă. Dar în planul estetic, și mai târziu, această poezie evident rezistentă, nu mai are nimic de a face cu patriotismul. Ea e numai aparent descriptivă. Țara pe care o înfățișează are un vădit aer hermetic. E un eden în care se petrec lucruri procesionale, rituale, semnificînd un mister. De ce cresc aici numai fluturi inutile și nu turme? De ce toată lumea cîntă aproape corul? De ce apele au graiu? De ce toți plîng ca într-un apocalips? Pentru ce toată această ceremonie? Este același hermetism din „Cintecul lui Maeterlink”.

Cu teoria ogîndirii capitolul respectiv are comun numai ogînda din fraza pe care o citează Petru Dumitriu. Și nici măcar ea, pentru că profesorul G. Călinescu opune aici modul de cunoaștere „logic”, „aristotelic” al omului de știință modern, celui al „gnosticilor”, al gînditorilor asiatici, „al ocultiştilor” și în ultimă instanță al poezilor hermetici. Aceștia din urmă nu împart lumea în subiect și obiect, ci („totul fiind spirit”) în spiritul mare și spiritul cel mic, în macrocosm și microcosm”, ființa umană fiind considerată măsura tuturor lucrurilor și universul creat într-o tainică analogie cu ea; totul se explică printr-o corespondență de simboluri și nu causal

care va fi vorba vin tocmai de aici și dacă nu le acceptăm, nu înseamnă că subestimăm complet sugestiile criticului în această direcție pentru o viitoare cercetare a problemei din punct de vedere marxist. Dar Petru Dumitriu, grăbit să opereze în artă cu noțiunea de „raționalism” într-un sens foarte simplist și ignorînd asemenea preocupări de un interes vital în prevenirea vulgarizărilor „conceptualiste” și „teziste”, proclamă „raționalismul” „Principiilor de Estetică”, „ajustîndu-le” fără ezitare așa cum îi convine.

ci final. Cît privește raționalismul, în același capitol, G. Călinescu scrie : „Inteligibilitatea nu este singura formă de cunoaștere cu putință, noi puțînd avea sentimentul de descoperire a universului și pe alte căi, prin revelație de pildă, prin intuiție, prin inițiere” (pag. 64).

Concluziile cu privire la poezie, sînt : „poezia trebuie să cadă din cînd în cînd într-o verbalitate pură pentru a se atrage atențiunea asupra situației ei” (pag. 79).

„Ritmul este inițierea simbolică în mistere, care trebuie să rămînă totdeauna absconse pentru mintea rațională” (ibid.). Și în încheiere : „Poezia este un mod iremediabil, ineficient de a comunica iraționalul, este forma goală a activității intelectuale (s.n.). Ca să se facă înțeles poezii se joacă, făcînd ca și nebunii gestul comunicării fără să comunice în fond nimic decît nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii” (pag. 99). Cum pot fi convertite afirmațiile acestea printr-o simplă complectare la pozițiile raționalismului ferm fără a abuza de buna credință a cetitorului, nu văd. Profesorul G. Călinescu a spus prea multe lucruri substanțiale despre literatură — și chiar în volumul amintit — ca să aibă nevoie de asemenea scamatorii ieftine și în fond jignitoare sub raport intelectual, pentru a i se recunoaște contribuția excepțională la dezvoltarea literaturii noastre. Dar procedeele pe care le semnalez și care sînt de natură să arunce măcar un dubiu serios asupra seriozității unor articole fabricate în felul acesta n-a întîlnit în critică cea mai palidă ripostă. Îmi vine greu să cred că recenziile volumului „Noi și Neobarbarii”¹⁾ nu cunosc lucrarea profesorului G. Călinescu. Dar principialitatea și respectul pentru cititor au fost sacrificate aici cu seninătate metodei complezente în critică, autorului servindu-i-se numai un regal de elogii.

O atitudine nepărtinitoare, străină de orice interes personal e condiția elementară a muncii noastre. Critica e o magistratură,

¹⁾ Mihail Petroveanu în „Gazeta literară”; Savin Bratu în „Contemporanul”; Paul Georgescu în „Romînia Liberă”.

care nu se poate exercita decît cu o perfectă probitate morală, într-un spirit eliberat de obligații, calcule sau rachiuni extraliterare. Lipsite de acest suport toate verdictele ei devin suspecte și-și pierd definitiv autoritatea. Critica adevărată s-a edificat luptînd de la început împotriva unor practici care-i negau însăși rațiunea de existență. La noi, chiar indulgentul He-liade constata că cineva „ca să arate greșelile unei scrieri nu poate să le laude“. Și că „Tunețul curăță aerul și revarsă rodnicia, dar și trăsnește din cînd în cînd. Ce ne pasă dar de trufia căzută după nasul ardicat în vînt al unuia, *cînd e vorba de folosul celor mai mulți*“, iar Kogălniceanu cerea „o critică *nepărtinitoare, aspră*“, care să cerceteze mulțimea cărților apărute, „lăudînd cele bune și aruncînd în raionul uitării pe cele rele; și una și alta după *principiile sale și fără a lua seama la persoane și la starea autorilor*“ (s.n.). Mai e nevoie astăzi să fie amintite asemenea cerințe minimale? Spiritul de partid nu presupune cea mai înaltă obiectivitate a criticii, nu respinge cu silă ori ce combinații mărunte care ar trece înaintea datorii ei de a servi cauza revoluției proletare? De ce să nu ne delimităm atunci și de niște practici incompatibile cu etica socialistă?

*

„Dogmatismul“, „sociologismul vulgar“, n-au încetat să fie inamici primejdioși ai criticii marxiste. Cine-și închipuie că înfrîngerile din ultima vreme i-a lichidat se hrănesc cu iluzii.

Ingustimea de vederi, simplismul au o existență latentă în nenumăratele probleme literare cărora nu le-am găsit încă o rezolvare corespunzătoare. Am izbutit oare să arătăm destul de clar unde critica lipsurilor construcției socialiste încetează să mai servească revoluția și aduce apă la moara dușmanilor ei? Ne-am precizat aici niște criterii suficient de diferențiate? Am stabilit cit se poate de nuanțat raporturile realismului socialist cu diferitele și variatele formule artistice contemporane? Am explicat în profunzime ce înțeles are no-

țiunea de caracter popular? Sîntem în stare să aplicăm cu toată finețea teoria leninistă a reflectării pe tărîmul atît de delicat al poeziei? N-aș jura după cum n-aș jura nici că teze vulgarizatoare nu reapar din cînd în cînd chiar sub formele cele mai directe în revistele noastre. Cu ce argumente a respins „Tribuna“ povestirea lui Nicuță Tănase „Derbedeii“? În ce spirit a discutat romanul „Groapa“? Dar să nu mă opresc la aceste exemple, în care, ca să spun așa, am fost parte. Iată, de curînd un articol despre Bacovia,¹⁾ reproșează criticii că nu a subliniat îndeajuns „coordonata nouă“ a operei poetului din versurile lui închinete realității socialiste. Acestea se rezumă — recunoaște și autorul articolului — la două poezii: prima „Cogito“, pe care au citat-o aproape toți exegeții actuali ai scriitorului și a doua „Egipet“, pe care o citează în întregime Ion Oarcășu. Ultimele versuri ale lui Bacovia au fără îndoială o înduioșătoare însemnătate istorico-literară. Că poetul mărturisește „mi-am realizat / toate profețiile politice / sînt fericit“ e un lucru mișcător, peste care nu poate trece indiferent nici un comentariu. Dar a scoate de aici un nou capitol al liricii bacoviene e cu totul altceva. E perpetuarea unei metode pe care am mai cunoscut-o și prin virtuțile căreia articolul lui Odobescu „Muncitorul Român“ trecea înaintea lui Pseudo Kinegetikos, „1907“ al lui Caragiale înaintea „Scrisorii Pierdute“ și Neculuță, în definitiv, înaintea lui Eminescu. Nu exagerez deloc. Ion Oarcășu precizează negru pe alb în articolul citat că prin aceste două poezii, lirica lui Bacovia cîștigă o coordonată nouă de certă valoare, autentică și *superioară*. (s.n.) Iar ca să nu mai fie nici în dubiu pe baza acestor versuri, nici mai multe nici mai puține se descrie faza nouă „clasică“ (*teneatis risum*) a creației poetului:

„Sumbrul și iulețul bacovian, sugerînd cromatic drama unei conștiințe în derută cedează locul unei luminozități interioare, izvorîtă din înțelegerea dialectică a lucrur-

¹⁾ Ion Oarcășu, *Lección Deceniului și poezia lui Bacovia*, „Tribuna“ nr. 6.

rilor". Ba mai mult: „expresia aici deși suplă și lapidară tinde spre o rotunjire deplină, spre o armonie clasică“.

Păcat că Ion Oarcășu s-a oprit la atât. Cu încă puțină silință demonstra cum s-au modificat și prozodia și limbajul lui Bacovia, fără îndoială tot în sensul depășirii creației anterioare.

Un act de azeziune, valoros și emoționant sub raport ideologic e investit — cum se vede — automat cu virtuți superioare estetice, în spiritul celei mai jalnice trivializări a ideii marxiste despre raportul dintre conținut și formă.

Să vină acum cineva și să pretindă că „Tribuna“ n-a scos „lecția deceniului“ din poezia lui Bacovia. I se va arăta într-un

răspuns scurt și usturător că și-a pierdut simțul politic și că pășește pe căile estetismului.

Și dacă într-adevăr acesta din urmă e permanent cruțat, astfel de aserțiuni au chiar șanse să fie luate în considerație.

Lupta împotriva dogmatismului de pe pozițiile de partid ale criticii marxiste nu poate fi dusă cu succes mai departe, fără acea delimitare principială care să împiedice confuziile de planuri și valori.

„Oamenii cu adevărat convinși că au dedus știința înainte — scria Lenin în „Ce-i de făcut“ — ar trebui să ceară nu libertatea pentru noile păreri de a sta alături de cele vechi, ci înlocuirea acestora din urmă prin cele dintii“.

ARTA CRITICULUI

Problema, mult dezbătută altădată, dacă critica literară ține de domeniul artei sau al științei nu se mai pune la noi. Toți recunoaștem necesitatea de a utiliza criterii științifice în aprecierea fenomenului literar, cu excluderea impresionismului, necesitatea, mai precis, a fundamentării judecății critice pe principiile învățaturii marxist-leniniste, singura doctrină consecventă științifică. Unanimi sintem de asemeni, pe cât se pare, în recunoașterea calității beletristice a veritabilei critici literare. Rămîne de discutat ce înțelegem concret prin exercițiul critic conceput ca o creație artistică, temeiurile principial-științifice ale profesiei în dezbatere avînd pentru toți, măcar teoretic, o accepție în afara oricăror posibile controverse.

Prin ce intră critica în sfera artelor? Prin expresie numai sau prin chiar modul apropierii de obiectul cercetării sale? Dacă apelăm la luminile unui critic român de prestigiu între cele două războaie, E. Lovinescu, ca la unul ce s-a pronunțat de nenumărate ori în problema ce ne preocupă, vom primi un răspuns pe cât de franc, pe atît de puțin nimerit pentru a urni discuția din punctul ei mort. Pornind de la premiza incompatibilității între critica literară și știință, corifeul impresionismului critic în literatura romînă conștețe activitatea celor ce lucrează în domeniul său drept „un periplu în jurul operelor de artă“, o învîrtire lenevoasă în jurul adevărului (neavînd siguranța cunoașterii lui), cu „expansiunea

propriei noastre individualități“¹⁾. Într-o conferință ținută la radio și reprodusă în volumul omagial E. Lovinescu, criticul făcea în 1942 profesia de credință a întregii lui cariere, formulînd cu desăvîrșită claritate concepția anti-științifică a unei critici preocupată mai de grabă să concureze creația artistică decît să o analizeze, interpreteze și judece. Critica ar fi „cea a zecea Muză“, menită „să intre în esența creației artistice printr-o creație critică, suprapusă celorlalte“²⁾. După Lovinescu, criticii moderni „nu sînt esteticieni, adică teoreticieni, ci artiști ei înșiși prin facultatea intuiției, prin sensibilitatea și darul expresiei artistice“³⁾. Asemenea convingeri nu sînt doar teoretizate ci traduse de critic în practică (nu tocmai consecvent, de unde și existența multor pagini viabile în *Critice și Istoria literaturii romîne contemporane*). Rezultatul este desliințarea criticii. Opera examinată nu formează obiectul analizei, ea e doar un pretext de confesiune lirică. În *Memorii*, vol. II, E. Lovinescu chiar vorbește despre „originea muzicală“ a criticii sale, atrăgînd și prin aceasta asupra-și fulgerele lui Camil Petrescu din *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile*. Criticul nu e preocupat, adică, să reveleze cititorului realitatea artistică obiectivă (sau irealitatea) a cutărei cărți, el izolează arbitrar o

1) E. Lovinescu : *Douăzeci de ani de critică*, în *Critice*, VIII, p. 3.

2) E. Lovinescu, Ed. Vreimea, 1942, p. 208

3) Op. citat, p. 213.

imagine, un citat, în jurul cărora, apoi, fantezia sa execută zboruri grațioase cu scopul de a forța admirația cititorului nu pentru opera despre care ar trebui să fie vorba (aceasta e lăsată adesea, pur și simplu, pe dinafară), ci pentru piruetele frazei „critice“. Prof. G. Călinescu a citat numeroase exemple dovedind că impresionismul lovinescian, „nu e decît o vegetație livrescă în jurul operei de artă“¹⁾ (fanta-zarea pe marginea volumului *Pe Marea Neagră* de Duiliu Zamfirescu, sceneta cu ursitoarele adunate în jurul leagănului celui ce avea să devină M. Sadoveanu, coloc-viul criticului cu Ka (?), spiritul său). S-ar putea adăuga încă multe. Ocupîndu-se, bunăoară, de *Scrisorile Bianței Porporata către Don Juan, în eternitate* de Hortensia Papadat-Bengescu. E. Lovinescu simte „o emoție impersonală, ce ne ridică dintr-odată în lumea ficțiunii, din care se desprinde un răspuns deslușit.“... Mărturisirea aceasta aduce aminte numai decît de aceea a lui Hasdeu din *Sic cogito*: „Într-o seară, umedă și posomorită, ședeam singur în odaie lîngă masa mea de lucru. De'nainte-mi, ca totdeauna, era o testea de hîrtie și mai multe creioane. Cum? nu știu, nu știu, nu știu; dar fără ca s-o știu, mîna mea luă un crăion și îi răsămă vîrfu de luciul hîrtiei. Incepuî a simți la tîmpla stîngă bătăi scurte și îndesate, întocmai ca și cînd ar fi fost băgat întrînsa un aparat telegrafic. De odată mîna mea se puse în mișcare fără astîmpăr“²⁾. Intocmai ca Hasdeu care, senil, recepționează telegrama Iuliei transmisă prin mijloace spiritiste, criticul impresionist stenografiază, în transa emoției impersonale, „răspunsul“ spiritalului lui Don Juan:

„Bianca, slovele tale muritoare au ajuns pînă-n eternitatea mea. Prin zgomotul armelor și al războaielor, cuvîntul tău cald, și dorința înflăcărată a inimii tale au răzbătut cu anevoie — dar au răzbătut! Nu este oțel cît de călit pe care să nu-l stră-

pungă subțirea săgeată a Amоруlui și nu sînt spații pe care să nu le străbată raza ochiului de femeie care iubește sau numai dorește“³⁾... etc.

Calitatea literară a unor asemenea divagații se poate discuta. Criticii, însă, ele nu îi aparțin, evident.

Aceasta nu vrea nicidecum să spună că, în critică, trebuie urmat drumul opus, al lui Mihail Dragomirescu. Autorul *Științei literaturii*, cu ale sale „selectări“, „clasificări“, „ierarhizări“, nu e mai puțin un asasin al criticii de artă. El confruntă opera cu un sistem complicat de reguli, făcînd abstracție de pulsația ei vie, judecînd așa dar nu o anume operă concretă (concretă tocmai prin sinteza elementelor constitutive, din care rezultă fiorul particular, inefabil), ci o sumedenie de concepte goale precum: „intuițiunea poetică“, „imaginea poetică“, cu subdiviziunile ei: „imaginea brută“, „imaginea neutră“, „imaginea polarizată“, „imaginea concepțională“, apoi „forma capodoperei poetice“, în care intră „limba“, „stilul“, „armonia“. Cu asemenea percepte dogmatice, criticul aluneacă inevitabil în afirmații aberante, ca aceea că „Cerna e un poet genial; Goga un poet de talent“, deoarece „Cerna aduce un fond, o formă și-o armonie nouă și adîncă“, în vreme ce Goga aduce „numai o formă și-o armonie nouă“...⁴⁾

Cum, dar, vom examina opera literară? Conduși de principii generale, de concluziile unei științe a esteticii, sau călăuziți doar de gust, de impresia spontană? Soluția integrală ne-o oferă estetica marxist-leninistă. Înainte însă de apariția marxismului, această soluție a fost întrevăzută de marii critici europeni, îndeosebi de democrații revoluționari ruși, iar Dobroliubov a formulat plastic condiția unei critici eficace. Dobroliubov respinge metoda judecării cărților după criteriul raportării la reguli, considerînd-o dogmatică, „judecă-

³⁾ E. Lovinescu: *Critice*, VII, ed. definitivă, „Ancora“ f. a. p. 85

⁴⁾ Mihail Dragomirescu: *Sămănătorism, poporanism, criticism*, Ed. Institutului de literatură, 1934, p. 93.

¹⁾ G. Călinescu: *Eugen Lovinescu*, în „Viața Romînească“, nr. 8—9/37, p. 26

²⁾ B. P. Hasdeu: *Sic cogito*, Ed. Socec, 1907, p. 9

toarească". „Criticul — scrie el — își spune părerea; îi place sau nu-i place o anumită lucrare; și — cum se presupune că e un om cu scaun la cap și nu un flecar, el caută să prezinte argumentele pe baza căroră consideră că lucrarea cutare e bună, iar o alta — proastă. El nu socotește că părerea sa ar fi un verdict definitiv, obligator pentru toată lumea; dacă vrei totuși să luăm un termen de comparație din domeniul juridic, el e mai curînd un avocat decît un judecător. Împărtășind un anume punct de vedere care i se pare a fi cel mai just, expune cititorilor în deamănunt problema așa cum o înțelege el și se străduiește să le transmită propriile sale convingeri în favoarea sau defavoarea autorului analizat. Se înțelege de la sine că va putea întrebuița în acest scop toate mijloacele pe care le va crede de cuviință cu condiția numai să nu denatureze fondul chestiunii: poate astfel să vă inspire groază sau să vă înduioșeze, să vă zmulgă lacrimi sau să vă stîrneasce rîsul, să-l silească pe autor să mărturisească lucruri în dezavantajul lui sau să-l pună în imposibilitate de a răspunde".¹⁾

Cu alte cuvinte, criticul se conduce, în aprecierea operelor literare, de gust: „Îi place sau nu-i place o anumită lucrare". Fără facultatea de a intui sensul implicat în structura specifică a imaginilor unei opere, acel „gînd ce străbate cînturile" despre care vorbește Eminescu, exercițiul critic e de neconceput. Nimeni nu poate învăța din cărți prin ce e frumoasă o capodoperă; realizat în toate cazurile în forme particulare nerepetabile, frumosul se relevă gustului format anume spre a-l percepe. Gustul acesta nu e însă o însușire magică, nesubordonată ansamblului facultăților psihice. La formarea gustului, ca atare înăscut, contribuie întreaga experiență de viață a individului, cultura sa, concepția despre lume, poziția de clasă. Exprimîndu-și adevărul față de o carte sau un autor, criticul nu exprimă o preferință exclusiv subiectivă; prin judecăți critice, el se face

purtătorul unei ideologii. De aici, valabilitatea obiectivă sau nevalabilitatea punctului său de vedere, a unghiului personal, din care privește opera. Criticul se exprimă, evident, și pe sine, cînd apreciază fenomenul literar, dar nu prin aceasta este el, de fapt, critic. Valabilitatea meseriei specifice criticului rezidă, natural, în virtutea celui ce o practică de a comunica cititorilor adevărul asupra scrierilor examinate, auto-confesiunea nefiind ținta, ci unul din efectele derivate, inconștiente, adesea, ale pledoariei critice. Dacă scopul articolului consacrat unui volum de versuri ar fi să se ia la întrecere cu acesta în tîlmăcirea emoțiilor, prin ce s-ar diferenția criticul de poet? Condiția criticii autentice este, — pe lîngă subînțeleasa facultate de a intui valorile — obiectivitatea în expunerea datelor problemei dezbătute, pe care o are în vedere Dobroliubov, cînd zice că verva pledoariei în favoarea unui punct de vedere anumit nu trebuie să „denatureze fondul chestiunii", obiectivitate care în limbajul lui Ibrăileanu se traduce prin expresia: „supunere la obiect". Acest deziderat se realizează concret în faptul de a axa articolul pe acea problemă pe care o ridică realmente o anume operă și de a ține seamă, în discutarea ei, de structura particulară a operei în cauză, de a clădi considerațiile critice pe o analiză scrupuloasă.

Aceasta e o latură a chestiunii deduse din raționamentul lui Dobroliubov. Cealaltă latură privește mijloacele criticului. Admițînd că un comentator al literaturii „poate... să vă inspire groază sau să vă înduioșeze, să vă zmulgă lacrimi sau să vă stîrneasce rîsul", Dobroliubov recunoaște, implicit, în critic un scriitor, în scrisul acestuia o creație beletristică.

În cuprinsul literaturii romîne, calitatea de creator a criticului o subliniază, în afară de E. Lovinescu, cu deosebită stăruință, exponentul cel mai autorizat al criticii realizate ca artă, G. Călinescu. În postfața primei ediții a *Vieții lui Mihail Eminescu*, disprețul autorului este neacoperit față de acei preținși „oameni de știință" care înțeleg prin „știință" „lipsa de

¹⁾ N. A. Dobroliubov: *Opere alese*, Ed. Cartea Rusă, 1950, p. 191.

talent și neîndemînarea de a lăsa să se vadă cusăturile materialului“¹⁾).

Într-o altă ediție a aceleiași opere, criticul mărturisește în post-față „sforțarea de a crea literar“, pentru ca într-un alt loc, să se considere „un scriitor cu bătătoare la ochi aplecare (fie că are, fie că n-are talent) către lirică și construcția epică“²⁾... „Cei care cunosc mai de aproape activitatea noastră — citim în prefața la *Istoria literaturii romine* — știu că critica (deși pentru unii mai notorie) ne este o preocupare secundară...“ În unul din articolele despre Lovinescu, publicate în *Viața românească* din 1937, G. Călinescu formulează explicit proporția: „...criticul este și el un poet în felul lui, un creator, și de altfel numai criticii poeți au înțeles cu adevărat poezia“³⁾. Naturii artistice a criticii și istoriei literare (aceasta din urmă fiind, în concepția călinesciană, tot o „înfățișare“ a criticii), prof. Gheorghe Călinescu îi consacră două studii masive: *Tehnica criticii și a istoriei literare* (în *Principii de estetică*) și *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică* (în *Jurnalul literar*, nr. 1, 1947). Ideia fundamentală a ambelor studii e aceea că principala condiție a criticului este talentul artistic. În *Tehnica criticii și a istoriei literare* stă scris: „...Dacă nu poate fi bun artist el însuși, criticul trebuie cel puțin să rateze cît mai multe genuri. Ratarea este o participare activă la procesul creator, o garanție de comprehensibilitate. Criticul care n-a făcut în viața lui un vers, ba chiar își face o mîndrie din asta, care n-a încercat niciodată să facă nuvelă sau roman, acela e fals critic, un doctor, un profesor. Toți marii critici au făcut literatură și, contrar prejudecății comune, literatură foarte bună, căzută în umbră numai prin renunțare. Invers, artiștii, contrar iarăși părerii comune, cînd au o conștiință largă, sînt criticii cei mai

pătrunzători și adevăratele valori au fost descoperite de către artiștii-critici“⁴⁾).

O mai răspicată exprimare a unui punct de vedere decît aceasta nu e posibilă. E cazul, totuși, să ne întrebăm cum anume înțelege G. Călinescu exercitarea efectivă a facultăților creative în critica și în istoria literară? De o identitate de vederi în această privință între autorul *Principiilor de estetică* și E. Lovinescu nu poate fi vorba din vreme ce criticul zburătorist e criticat de Călinescu atît de violent tocmai pentru transformarea criticii într-un joc steril, superficial raportat la opera în discuție. În *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică*, prof. G. Călinescu formulează considerații teoretice edificatoare privitor la concepția sa istorică (și implicit critică). De la început, e necesară precizarea că acest studiu se întemeiază pe o concepție fundamental idealistă, concluziile autorului reprezentînd o dezvoltare pînă la ultima consecință a unor teze emise de filosofi idealști moderni. G. Călinescu e însă un dialectician, un gînditor îndrăzneț, care, chiar mergînd pe căile cele mai întortochiate, se apropie de ținta urmărită, de adevăr. Risipind ceața idealistă ce învăluie terminologia cugetătorului, înlăturînd generalizările grăbite și privind ca atare exagerările provenite din rîvna potențării maxime a unor idei prin ilustrarea lor cu exemple-limită, ne găsim în fața unor surprinzătoare intuiții. Corolarul întregului studiu e ideea că istoria nu se realizează ca istorie decît după ce un talent epic a organizat într-o viziune unificatoare puzderia de fapte care în realitate se înlățișează haotic. Detaliile — scrie G. Călinescu — „sînt în sine fără sens și nu capătă o semnificație decît în momentul în care începem să narăm, legîndu-le printr-un fir epic și făcînd din ele un eveniment, o mișcare“. În studiul anterior consacrat aceleiași probleme, în *Tehnica istoriei și a criticii literare*, autorul, fără să formuleze teoretic atît de explicit ideea, dădea un

¹⁾ G. Călinescu: *Viața lui Mihai Eminescu*, ed. Cultura Națională, 1932, p. 462.

²⁾ G. Călinescu: *Cronica literară*, în *Viața Românească* nr. 7/38.

³⁾ G. Călinescu: *Eugen Lovinescu*, în *V. R.* nr. 8—9, 1937, p. 25.

⁴⁾ G. Călinescu: *Principii de estetică*. Ed. Fundației Culturale pentru Literatură și Artă, 1939, p. 117.

exemplu concludent în sprijinul unei afirmații identice în conținut celei citate, zicând că marii artiști din secolul XVI creau fiecare pe cont propriu, neavînd (chiar atunci cînd colaborau unii cu alții) conștiința faptului de a participa la o mare operă comună: noțiunea de „Renaștere” a apărut abia după ce spirite precum Burchardt și M-me de Staël au încadrat fenomenele considerate pînă atunci disparat într-o sinteză originală. Realitatea obiectivă se constituie deci, în concepția călinesciană, din păienjenişul insignifiantelor fapte particulare; rolul de a le grupa pe acestea în categorii, conferindu-le un sens, revine spiritului nostru. Istoricul nu poate avea pretenția de a „reda” faptul consumat „așa cum este el”, „adică așa cum a fost”. „Istoria este, în înțeles filosofic, „subiectivă”, întrucît obiectul ei se constituie ca atare numai după ce subiectul s-a infiltrat în el și l-a declarat obiect. „Faptul istoric nu se impune cu necesitate, ci printr-un act de libertate al spiritului nostru”. Mai concret: „O inscripție, un manifest, o scrisoare, o dată statistică sînt documente, piese moarte ce trebuiesc înviate epic”. Documentele sînt ca niște fotografii ce nu devin „film” decît puse „în aparatul de proiecție”, recte subordonate viziunii noastre epice, orientată într-o anumită direcție. Viziunea istoricului fiind fatal subiectivă, rezultă că „sinteza epică” a datelor istorice va purta întipărirea spiritului celui ce a construit-o atît de evidentă încît „pentru aceleași documente istorice sînt posibile mai multe scenarii”, adică viziuni diferite. Admițînd aceasta, nici vorbă nu poate fi de comunicarea unui adevăr cu necesitate obiectiv asupra episoadelor istorice. Istoricul nu descoperă marile momente, ci le „inventează”. Iată cuvintele profesorului Călinescu: „El [istoricul] „inventează” pe temeiul documentelor autentice, și mai ales pe temeiul documentelor incluse în viziunea conștient sau inconștient epică a altora”. Ergo: „Nimic nu este deci cu necesitate adevărat în istorie ci numai posibil și e o copilărie să încerci ca prin critică să desprinzi „adevărul”. Spre a nu îngă-

dui nici un dubiu în legătură cu concepția sa, G. Călinescu scrie, exagerîndu-se pe sine însuși, deliberat: „Am putea să ne închipuim o istorie ridicată pe documente în totul falsificate care să fie totuși posibilă și credibilă”¹⁾.

Punctul vulnerabil al acestor raționamente sare în ochi numaidecît. Dinamita menită să sfărîme edificiul argumentărilor în spirit idealist o descoperim chiar în studiul acad. prof. G. Călinescu. După toată verva cheltuită pentru a demonstra că „toate viziunile istorice sînt egal de probabile”, criticul afirmă: „Singura condiție proprie istoriei este autenticitatea documentelor”...; iar mai jos: „Autenticitatea documentelor permite o sinteză epică mai aproape de logica naturii, în vreme ce invenția totală a romancierului e hazardată”. Dar „logica naturii” nu e decît o altă expresie pentru „adevărul istoric”. Căci, recunoscînd existenței o „logică” obiectivă, independentă de spiritul istoricului, ce îndreptățire mai poate avea o viziune subiectivă neconformă acestei logici? „O istorie ridicată pe documente în totul falsificate” nu poate fi nicicum „posibilă și credibilă”, căci ea ar contrazice flagrant „logica naturii”. Chiar dacă dăm termenului de „natură” o accepție idealistă, înțelegînd prin el natura spiritului nostru, contradicția dintre propozițiunile acad. Călinescu nu dispăre. Condiționînd valabilitatea absolută a sintezelor istorice prin concordanța lor cu „logica naturii”, G. Călinescu presupune, dacă nu — explicit — dezvăluirea adevărului istoric obiectiv, în ori ce caz crearea unei viziuni epice care să poată părea adevărată nu numai celui ce a produs-o, dar tuturor acelorora în care se exprimă „spiritul” într-un moment dat al dezvoltării sale. Cum mai poate sta, astfel, în picioare afirmația că „toate viziunile istorice sînt egal de probabile”? E probabilă oare chiar o viziune „ridicată pe documente în totul falsificate”? Una din două: ori viziunea istorică răspunde exi-

¹⁾ G. Călinescu: *Istoria ca știință inventabilă și sinteză epică*, în *Jurnalul literar*, nr. 1, 1947, p. 24—26.

gențelor rațiunii în măsura — și numai în măsura — în care se întemeiază pe „documente autentice“ (și, în acest caz, apropierea de „logica naturii“, e tot una cu apropierea de adevărul obiectiv al vieții); ori, documentele sînt indiferente, putînd fi suplinite prea bine de ficțiune, și atunci pretenția de a construi potrivit unei „logici a naturii“ n-are sens.

Dificultatea nu e, precum se vede, de a releva șubrezenia speculațiilor idealiste cuprinse în studiul din *Jurnalul literar*, ci mai curînd aceea de a descoperi „simburile rațional“ al citatului studiu. Celui ce a intuit spiritul operei lui George Călinescu considerată în întregul ei, fondul rezistent al ideilor din studiul *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică* nu-i rămîne tănuț. Teoreticianul sceptic, propagator al agnosticismului în materie de reconstituire a trecutului, dovedește un zel exemplar, cînd e vorba de a întocmi biografia unui scriitor, în adunarea documentelor în stare să închege imaginea obiectiv veridică a personalității respective. Este oare *Viața lui Mihai Eminescu* o construcție epică fantezistă? Da de unde! „Prezenta *Viață a lui Mihai Eminescu* — scria autorul în post-fața ediției prime — nu este o „viață romanțată“, ci o biografie critică, alcătuită cu toată băgarea de seamă după toate izvoarele ce ne-au fost la îndemînă și cu scopul de a strînge laolaltă știrile așa de risipite și contradictorii. *Nimic fictiv n-a intrat în țesătura acestei cărți...*“ (sublinierea îmi aparține. D.M.) O dovadă suplimentară a metodei riguroase științifice după care istoricul literar G. Călinescu înțelege să elaboreze o monografie este preocuparea constantă de a îmbogăți neconținut cu noi date „viziunea“ asupra unui autor, viziune cristalizată în scrieri de mult intrate în conștiința publică. În cîteva numere consecutive din *Contemporanul*, G. Călinescu aduce, la *Cronica optmistului*, corectări de detaliu unor pasaje din *Viața lui Mihai Eminescu*, corectări sugerate de descoperirea unor noi documente. În *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* putem consulta, pe lîngă ex-

celentele (din punct de vedere documentar și nu numai documentar) monografiile consacrate lui N. Filimon și Gr. Alexandrescu, capitole substanțial îmbunătățite dintr-o nouă versiune a *Operei lui M. Eminescu*. Tot din revista *Institutului de istorie literară și folclor* aflăm de existența unui manuscris al *Istoriei literaturii romîne*, ediție nouă, revăzută. O asemenea muncă ciclopică destinată a făuri o viziune istorică subiectivă care să suporte confruntarea cu documentele ce înfățișează virtual imaginea realității obiective nu e deloc a unui agnostic. G. Călinescu e un istoric și critic literar pentru care lumea exterioară, vreau să spun realitatea obiectivă a scriitorilor și a operei lor, există. Nu se poate face aceeași constatare cu privire la E. Lovinescu, cu toate că acesta, în oroarea lui de idei generale, nu și-a ridicat solipsismul (căci solipsism e impresionismul său, cînd e dus la limită) la rangul de principiu filosofic. Atît de ascuțită este preocuparea prof. Gh. Călinescu pentru prezentarea faptelor din trecut în lumina adevărului obiectiv încît nu tolerează intervenția arbitrară a fanteziei, nu numai în istorie (chiar în studiul din *Jurnalul literar* e condamnată „literaturizarea istoriei“), dar nici chiar în operele de ficțiune. Lovinescu, spre exemplu, e sancționat drastic, și în articolele din *Viața Romînească*, și în *Istoria literaturii romîne*, pentru vina de a-l fi pus pe Eminescu, în *Mite* și *Bălăuca*, să pledeze în favoarea unor teze care sînt ale criticului, precum „diferențierea“. Un adevărat torent de lavă prăvălește G. Călinescu peste amitrionul *Sburătorului* care și-a permis să născocoască un manuscris eminescian, în care poetul formulează teza... „mutației valorilor estetice“. E oare G. Călinescu, antilovinescianul, același cu G. Călinescu din *Jurnalul literar nr. 1*, 1947, care consideră că istoricul „inventează“ ?

Oricît ar părea faptul acesta paradoxal, contradicția între atitudinea prof. Călinescu — teoretician al istoriei — și același prof. Călinescu, ca istoric și critic literar, nu e atît de izbitoare cum se relevă la

intuitivă vedere, ba — privită din interior — chiar inexistentă. Traducând (procedul e utilizat cum se va vedea, de însuși criticul) într-un limbaj depozat de aură filozofică (mai precis, spălat de zgura idealistă), ceea ce voiește să spună în fond autorul în *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică* obținem câteva idei cu esența cărora nu putem să nu ne declarăm de acord. Am sentimentul de a găsi cheia pentru dezlegarea înțelesului intim al afirmațiilor din studiul numit într-o frîntură de frază din post-fața la *Viața lui Mihai Eminescu*: „*Scopul biografiei este viața, nu faptele*” (subl. mea. D.M.) Sub felurite forme, această idee a fost reluată în repetate rânduri. O întilnim, astfel, la *Cronica optimistului* din *Contemporanul* nr. 4, 31.I./1958, în care citim: „Ce este biografia unui scriitor? Este viața în sensul cel mai înalt al cuvintului, succesiunea de momente superioare sufletești explicând opera, sinteza ideologică a zilelor trăite, proiectată pe tabloul epocii”? Se va înțelege numaidecît că acad. G. Călinescu protestează împotriva factologiei. În aceeași *Cronică a optimistului* stă scris: „Biografia, ca și romanul, e operă realistă, adică de generalizare concretă, iar nu de notație naturalistică”. În lumina acestor reflecții, ni se dezvăluie mai clar țelul pledoariei din studiul apărut în *Jurnalul literar*. Obiectul atacului nu e, în acest studiu, concepția consecvent științifică a istoriei (pe care, în expresia ei superioară: materialismul istoric, G. Călinescu nu dovedește, în 1947, a o cunoaște esențial), ci pozitivismul, pretenția de a „reda” adevărul istoric prin simpla consemnare a datelor. Autorul studiului e iritat de „notația naturalistică” frecventă la o seamă de istorici, inclusiv la istorici literari, așa dar în fond, de obiectivismul istoric. Numai că, în înverșunarea sa împotriva arhivisticii cu pretenții de istorie, criticul găsește nimerit să îmbrățișeze o concepție încă mai antiștiințifică decît obiectivismul — subiectivismul filozofic. Ceea ce nu împiedică observațiile critice îndreptate contra factolo-

giei de a fi, în substanța lor, juste. Cu ascuțime observă criticul caracterul abstract al unei pagini de istorie încărcată de date ce nu se constituie într-o viziune încheată: „Lipsa de pîine, condamnările la moarte, exaltarea populară, sînt fenomene caracteristice în orice revoluție. Numai revoluția franceză e un particular în urma unei sinteze epice”. Prof. G. Călinescu distinge între istorie și istorisire. Istoria adevărată nu se mulțumește să relateze întâmplări, ea intuiește în concret semnificația lor; în fenomenele particulare universalitatea. Din păcate, noțiunea de „universalitate” e adoptată în accepția pe care o are ea în filozofia idealistă. Ca atare, ea nu poate fi, bine înțeles, decît respinsă. Contrar celor susținute de G. Călinescu, nu spiritul nostru încadrează arbitrar fenomenele individuale în categorii universale; conștiința *reflectă* (nu crează, nu „inventează”) realitățile lumii obiective; ea *descoperă* raporturi existente obiectiv între fenomene, *legi* ce guvernează existența socială și existența în genere. De n-ar exista ceva comun în mod obiectiv între arta lui Ghilberti, Donatello, Leonardo da Vinci, Rafael, Michelangelo, Bramante, Cellini, între acestea și istoria lui Machiaveli, într-un cuvînt dacă n-ar exista un stil propriu tuturor manifestărilor vieții italiene din „quattrocento” și „cinquecento”, n-am recunoaște existența Renașterii, oricît de interesante ar fi considerațiile lui Burckhardt și ale Doamnei de Staël pe această temă.

Oricît de contestabile însă, concluziile teoretice din studiul acad. prof. G. Călinescu prezintă mare însemnătate prin indicațiile metodologice pe care le conțin. Concepînd istoria literaturii ca „o adevărată comedie umană”, criticul emite observația — capitală ca punct de plecare pentru scrierea unei istorii literare de valoare artistică — potrivit căreia istoricul, operînd cu universalități, nu le formulează pe acestea explicit, ci le insinuează în narațiune, făcînd „tot ce-i stă în putință să obnubileze prin note accidentale noțiunea

lul". Înălăturind tot ce e idealist în tezele studiului de care ne ocupăm, nu putem să nu împărtășim punctul de vedere după care opera istorică de valoare implică deopotrivă „conștiința universalului”, a existenței unor legi (am traduce noi) fără determinarea cărora fenomenele individuale ar apărea de neînțeles, absurde, și „făcerea logică” exprimată în evitarea procedurii de a înlocui nararea faptelor vii prin expunerea de considerații filozofice abstracte: „Tactul istoricului stă în a fugi și de ineditul sistematic care ar fi haosul și de tipologia prezumțioasă care simplifică complexitățile și desființează istoria”. Sau, exprimat aforistic: „Fără absurditate istoria e proverb, fără concepte istoria e coșmar”¹⁾.

Insistența asupra concepției istorice a prof. G. Călinescu a avut de scop netezirea căii spre înțelegerea specificului metodei utilizate de critic în activitatea sa concretă. Științifică (chiar dacă nu pînă la capăt) prin orientarea ei dialectică, această metodă se dovedește a fi practic, un instrument de cercetare eficace, conducind adesea pe cititor spre concluzii care, obiectiv, pledează în favoarea unei concepții estetice opuse celei profesate de critic. Cînd alcătuiește, de pildă, o biografie, istoricul literar G. Călinescu e preocupat, în primul rînd, de intuirea *portretului spiritual* și mai puțin de epuizarea datelor exterioare ale vieții unui scriitor. Biograful „se ocupă cu viața cerebrală a artistului, străduindu-se a-i descoperi finalitatea” și „capitolele unei biografii sînt implicit sau explicit o cronologie a operei”²⁾. Biografia unui poet reprezintă „un mod de oglindire a vieții printr-o experiență de creator”, găsindu-și locul în ea numai acele documente care pot lumina un aspect al personalității creatoare. Istoricul literar uzează, dar, de metoda tipizării, procedînd asemeni romanțierului, cu deosebirea că fabulația lui se

întemeiază pe document, cu limitarea rolului ficțiunii la structurarea datelor autentice în vederea obținerii unei semnificații. Ce se înțelege însă prin document? În accepția curentă, documentele sînt felurile de acte, însemnări, corespondența scriitorului, mărturiile contemporanilor despre el, adică toate dovezile scrise ale trecerii lui prin lume. G. Călinescu are față de toate acestea o atitudine creatoare, recunoscînd calitatea de document numai acelor scripte care relevă într-un anume fel un episod al biografiei spirituale. Piese ce n-au vreo legătură cu conștiința artistului, precum „notele de plată a curentului electric, sau a apei consumate, contractele de închiriere, biletele de tramvai, scrisorile trimise de necunoscuți la care este evident că artistul n-a răspuns vreodată, invitațiile oficiale...”³⁾ sînt date la o parte ca nefolositoare în mod obișnuit, chiar dacă în împrejurări speciale pot aduce și ele lumini. În schimb, G. Călinescu, recurge la o categorie de „documente” la care nimeni nu s-ar fi gîndit. „Cînd nu mai găsesc o hîrtie, mă duc la locul de naștere, să zicem, al scriitorului, îl descriu, ca-ntr-un roman și iată un document nou la care arhivistul nu se gîndea”⁴⁾. O sursă documentară din cele mai generoase este pentru acad. G. Călinescu, opera artistului. Nicăieri, un scriitor nu-și dezvăluie ființa morală în esențialitatea ei mai din plin decît în creație. Chiar mistificarea la care recurg o seamă de scriitori, doritori să nu apară posterității sub înfățișarea lor reală, e un mod de a se revela involuntar. Utilizarea unor pasaje din operă ca document biografic are pe deasupra darul de a colora specific monografia critică, contribuind la constituirea calității ei artistice. Cine nu-și amintește scena din *Viața lui Ion Creangă*, în care protagonistul petrece ceasuri de elevație, în bojdeuca sa, în tovărășia lui Eminescu? După o succintă și sugestivă descriere a interiorului bojdeucei, eroii încep să converseze: „Eminescu trebuie să-i

¹⁾ Op. cit. p. 12—13.

²⁾ G. Călinescu: *Despre biografie*, la *Cronica optimistului*, în *Contemporanul*, nr. 4, 1958.

³⁾ G. Călinescu: art. citat.

⁴⁾ Idem.

fi expus lui Creangă teoria lui, citindu-i bunăoară din manuscrisul *Cezarei*..." Urmează citate din nuvelă, întrerupte de indicațiile scenice ale biografului: „Cînd Creangă era prins în cămeșoiul lui țărănesc culcat pe prispă pe o saltea, poetul pletos avea numaidecît îndreptățirea, citind mental despre Ieronim: ...Adesea în nopțile calde se culca gol, pe malurile lacului, acoperit numai c-o pînză de in"... etc. Citatul încheiat, biograful-regizor urmează: „Apoi Eminescu, trecîndu-și mîna prin păr, îi va fi declarat cu glasul lui profund, privind în grindă, lucruri ce-l dureau și pe Creangă:

*Zdrobiți orînduiala cea crudă și nedreaptă
Ce lumea o împarte în mizeri și bogăți!*

...Ori văzînd că s-a golit carafa de vin,
poetul declama:

*Ah, garafă pîntecoasă, doar de sfeșnic mai
ești bună!*

*Și mucoasa luminare sfîrîind săul și-l arde
Și-n această sărăcie, te inspiră, cîntă,*

*barde, —
Bani n-am mai văzut de-un secol, vin
n-am mai băut de-o lună.*

— Curat! — trebuie să fi zis Creangă, minunat de potrivire — „cum am fost eu sărac ieri și alaltăieri și săptămîna trecută și în an și în toată viața, apoi nu am mai fost de cînd sînt“.

Natural, sursa unui document ca acesta nu poate fi citată la bibliografie. În loc de indicarea izvorului (autorul, opera, ediția, editura, anul, pagina), G. Călinescu face această mențiune, nu fără o secretă satisfacție de a servi discret o lecție șoarecilor de bibliotecă: „Firește, nu este nici o dovadă că, formal, convorbirile au urmat astfel, dar substanțial nu încapе îndoială că apropierea sufletească s-a făcut în temeiul ideilor de mai sus“¹⁾.

¹⁾ G. Călinescu: *Viața lui Ion Creangă*, Ed. Fundației pt. literatură și artă, 1938, p. 187—189.

Scena citată este relevantă pentru metoda prof. G. Călinescu. Ce importanță poate avea în sine faptul dacă Eminescu își ducea sau nu mîna prin păr, cînd declama, dacă privea în tavan sau chiar faptul dacă va fi declamat vreodată într-adevăr în bojdeuca lui Creangă? Esențialul este că el și Creangă profesau într-adevăr ideile din pasajele reproduse, iar biograful, imaginînd pomenita scenă, conturează profilurile sulatești și fizice ale celor doi mari scriitori cu un succes infinit mai mare decît în cazul că s-ar fi mărginit să comunice sec date certificînd prietenia lor. Interesîndu-se, nu de biografia mecanică, ci de cea interioară a scriitorilor, G. Călinescu dărimă implicit bariera didactică dintre om și operă, viața unui autor devenind pentru istoricul literar poarta de pătrundere în intimitatea creației acestuia. Biografia este introdusă astfel și ea în sfera criticii literare, omul lăuntric dintr-un scriitor neputînd fi separat de literatura pe care el a creat-o. Desemnarea chipului unui scriitor are adesea funcția de a împlini printr-o imagine sugestivă analiza creației lui. E cazul schiței de portret a lui M. Sadoveanu, cu care se încheie capitolul consacrat prozatorului în *Istoria literaturii romîne*: „Omul însuși personifică în chipul cel mai izbitor opera: voinic, trup mare, cap voluminos, gesturi cumpănite de oier, vorbire îmbelșugată, dar prudentă și monologică, ocolind disputa; însă, lăsarea în jos a gurii, zîmbetul împietrit al feții, aduc pe față o nepăsare felină; ochii, nelămuriți, reci, venind de departe și trecînd peste prezent, sînt ai unei rase necunoscute“. Deducerea vieții din operă (și invers) constituie doar unul din mijloacele portretistice ale criticului. Talentul de romancier al autorului *Enigmei Otiliei* se afirmă și în opera sa istorică. Fiind vorba de un scriitor sau de eroii săi, criticul — creator epic — purcede, asemeni lui Sainte-Beuve, la executarea unor „autopsii morale“ slujindu-se de toate mijloacele ce-i stau la îndemînă în cazul concret. Structura psihică a unui erou e dedusă, firește, din datele oferite de opera

examinată; ea este luminată surprinzător, adeseori, prin stabilirea unei asemănări cu alte personaje, eventual din opera altor autori (Anca din *Năpasta* e „un Hamlet feminin“, Mari Popescu dintr-o schiță de Caragiale este un „Mitică feminin“, „bădăranii“ lui Goldoni sînt „niște „salvadeghii“ ca eroii lui Emil Gîrleanu“, iar bețivul din *Un dușman al poporului* de Ibsen „seamănă grozav cu „cetățeanul turmentat“ al lui Caragiale“). Portretul scriitorilor se alcătuieste din detalii semnificative furnizate de documentele în înțelesul cel mai larg al cuvîntului. G. Călinescu știe să stoarcă informația caracterizantă de pretutindeni: sînt scotocite arhivele publice și caietele intime (Maiorescu), se apelează la amintirile celor ce au cunoscut pe scriitor ori au fost în legătură cu cei apropiați lui (Caragiale), se fac deplasări în locurile pe unde a trăit scriitorul, descriindu-se imobilul în care a viețuit (E. Lovinescu), localitatea de baștină și împrejurimile ei (Creangă, Goga), se efectuează investigații pentru cunoașterea familiei, a ascendenților (Eminescu) recurgîndu-se de asemeni la datele furnizate de istoria generală referitoare la momentul social-istoric în care s-a produs opera scriitorului studiat. În cazul autorilor aparținînd perioadei contemporane, intră printre elementele caracterizării și aprecierea bazată pe observația nemijlocită. Ce-l interesează pe istoricul literar? Absolut tot ce ar putea concura la compunerea portretului moral: înfățișarea fizică a scriitorului, deprinderile lui, preferințele și gusturile mărunte (alimentare, vestimentare, etc.), dar mai cu seamă cele cerebrale (autori, sisteme de idei), modul tipic de a reacționa în felurite împrejurări, temperamentul, apucăturile, ticurile, anomaliiile, ciudățeniile (îndeosebi acestea), într-un cuvînt ansamblul manifestărilor concludente.

Dușmanul atît de categoric al excesului de erudiție sterilă e un pătimaș căutător de date ce pot dobîndi o semnificație. Cătare fapt ce ar putea părea neglijabil, „neceros“, unui cercetător fără imaginație, capătă virtuți comunicative deosebite, cînd

e mînuit de G. Călinescu. Ce poate spune unui arhivar informația că Ion Eliade Rădulescu, pîlmuit de tatăl său pentru înfruptarea ilicită dintr-un borcan, îi întoarse acestuia și celălalt obraz? Într-un portret construit pe ideea mesianismului lui Eliade, un asemenea amănunt e cît se poate de grăitor: „Niță dă de pe acum semne de creștinism radical și de voluptate a martiriului, căci pîlmuit pentru devastarea unui borcan de dulceață, el întoarce și obrazul celălalt zicînd: Mai dă!“ Amănuntele împrăștiate orgiastic în studiile călinesciene au și o altă funcție, a cărei explicație ne-o servește criticul însuși. Citata *Cronică a optimistului* din *Contemporanul* cuprinde această confesiune: „...îmi displace informația repezită și un demon interior mă împinge să tulbur pe alții cu alte amănunte, pe care le dibui malițios, cînd totul părea încheiat“. Ca și capitoul *Tehnica* din *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. IV, scris numai pentru a ilustra sterilitatea analizelor școlărești, luxul de informație are evident, menirea, uneori, de a parodia cultul datelor uscate, zdruncinînd suficiența cercetătorilor „științifici“. Efectul literar al erudiției împinse peste limită este un pitoresc de mare rafinement. Părintele Gherman, dascălul lui Alecsandri, „avea obiceiul să doarmă după amiază, umplînd ograda de horcăituri“. N. Filimon era poreclit „mălai mare“, „fiindcă umbla după mîncare bună, plăcîndu-i în chip deosebit ciorba de știucă fiartă în zeamă de varză acră cu hrean, iahniile, plachiile, crapul umplut cu stafide, curcanul pe varză îndesat cu castane și purcelul fript“. În timpul serviciului militar, Hasdeu se adăpostește la un moment dat la o tînără „de la care capătă pentru o rublă pe săptămînă hrană și favoruri. De fapt, ne mai avînd bani, era întreținut „pour amour“. Neglijează instrucția și-și omoară timpul citind. La exercițiile de cavalerie cade de pe cal.“ Ion Creangă „mîncea chincit pe pat, fără muiere, bucatele făcute de Tinca, înconjurat de o turmă de pisici (....), printre care un cotoi se numea, în onoarea criticului junimist, Titu“. Bursier, Barbu Ștefănescu,

viitorul Delavrancea purta „chapiu și tunică roasă cu 12 nasturi din care pierduse șase.“ „Existența lui Anghel a fost legată de a lui Iosif cu care în simbioză literară a scris *Caleidoscopul lui A. Mirea*. I-a luat însă soția. Intr-o bună zi i-a spus Nataliei Negri: *Maică, mai că te-aș săruta!* apoi se duse la Iosif și-i mărturisi că-i iubește nevasta și nu mai poate colabura cu el.“ Cervantes se căsătorii cu o fată ce „se numea sonor dona Catalina de Palacias Salazar y Nozmedio, avea vreo șaptesprezece ani și o zestre macră, compusă dintr-o sfiorică de vie, din fel de fel de ustensile caznice uzate, apoi saltele, perne, icoane și un crucifix și pe deasupra patruzeci și cinci de găini“. Nespun de savuroase sînt detaliile (cu care un cap de arhivar n-ar fi știut ce să facă) din care se alcătuieste profilul lui Gh. Eminovici: „Slugă de tînăr la boieri mai mari, el era pătruns de ierarhia lumii, împărtășită de la dumnezeu pînă la prostime, în trepte nemîșcătoare, și de principiul de autoritate ce derivă din ele. De aceea postea posturile, iar duminica și sărbătorile asculta cu evlavie și cap descoperit sînta liturghie de la început pînă la sfîrșit, tot așa cum în colțul salonului de la Dumbrăveni urmărea cu zmerenie mișcarea și vorbirea boierilor. La rîndu-i însă aplica același postulat al autorității în propria familie și față de subalterni, alergînd cu harapnicul, călare, vociferînd, bătînd strașnic la nevoie..., proferînd înjurături răcoritoare și patriarhale“.

Ca în cazul portretizării eroilor din operele capitale, criticul sporește cunoașterea cîte unui scriitor prin surprinderea corespondențelor posibile între viața sau literatura lui și viața și opera unui alt autor îndepărtat de obicei de acesta în timp și loc. G. Călinescu reține chiar asemănările fizice dintre marile figuri ale culturii (Delavrancea „are un zîmbet de Fr. Villon“, barba tînărului Ibsen, neagră, abundentă, seamănă cu a lui Karl Marx“), căutînd însă a sugera pe calea analogiilor mai ales formația intelectuală și estetică a bărbaților iluștri. Astfel, N. Iorga este, pe rînd, prin diverse aspecte ale personalității sale,

„Virgiliu, Sf. Paul și Beatrice“, „un Marcarie sau un Azarie compilînd pomelnice“, un Voltaire („ca și Voltaire... veșnic senil teribil“). Sporul de cunoaștere e înfăptuit de asemeni prin numirea unor tipuri literare în clasa cărora intră un scriitor datorită cutărei însușiri caracteristice. Hasdeu, tînăr, petrece în orgii romantice byroniene, fiind „neliniștit, nestatornic, un Childe Harold, iubit de femei ca ori ce om fatal“. Calistrat Hogaș, e un „maniac la modul sublim“ care, vara, îmbrăcat într-un costum „inverosimil“, ca Don Quijote, cutreieră munții, „călare pe Rosinanta lui ce se cheamă Pisicuța, însoțit de un tovarăș, leneș, somnoros și mîncău, înveșmîntat pe jumătate cetățean și pe jumătate militar (acesta e Sancho Panza)“, crezînd „a vedea înaintea lui piedici ne mai pomenite și plăceri refuzate muritorilor“. „Literar vorbind“, „Ion Minulescu este în bună măsură un Mitică, un Cașavencu și un Eleutheriu Popescu deveniți lirici“. Sainte-Beuve, acest mare iubitor de clasificări, ajunge să fie clasat el însuși de criticul român, și nu într-o categorie din cele mai înalte. Conservator, marele critic francez, „are aprehensiunea oricărui tumult nou. Ca și lui Conu Leonida, îi e frică de furia poporului“.

Ajunși aici, putem încerca să definim esența metodei critice a lui G. Călinescu. Criticul împarte scriitorii în clase, nu însă după criteriile etice, ci estetice. Preocuparea lui nu e de a descoperi „omul în dosul operei“, ci de a fixa tipul estetic sub eligia căruia poate fi așezat, pentru o mai vie reprezentare a valorii specifice, portretul spiritual al unui scriitor, așa cum se alcătuieste acesta din confluența vieții și operei. Nu cred că e hazardat a încerca de asemeni să numim, pe temeiul citatelor făcute, acea calitate suverană care diferențiază estetic opera lui G. Călinescu de literatura altor mari critici. Am impresia de a descoperi sursa tuturor procedeele literare călinesciene într-o tehnică ce constă — după expresia criticului însuși — în „ruperea proporțiilor zilnice“, ceea ce — citîndu-l tot pe prof. Călinescu

„cu un termen înțeles just, se cheamă : „caricatură“¹⁾. În sforțarea de a da viață figurilor literare, criticul e mereu în căutarea acelor detalii biografice sau fragmente din operă care să le reveleze în chip uluitor personalitatea. Numai deocamdată am fi înclinați să exclamăm : iată un artist romantic ! Intr-adevăr, o notă romantică în literatura lui G. Călinescu e vizibilă. Prin substanța sa, arta călinesciană intră însă în clasicism, dacă în acesta vedem nu un stil, ci „un mod de a crea durabil și esențial“, admitând cu criticul nostru că tot „ce este mareț în romantism, baroc, aparține tot ținutei clasice“²⁾. Intr-adevăr, cum accentuează G. Călinescu de mai multe ori, scoaterea flagrantă în relief a unui detaliu esențial e frecventă la Cervantes, la Tolstoi, la marii realiști. Deci procedeul exagerării conștiente se impune adesea cu necesitate romancierului, acest procedeu având destinația de a exprima, prin îngroșarea trăsăturilor ce definesc conturul unei individualități, mai plin tipul uman căruia personajul în cauză aparține. Ca un exemplu demonstrând înălțimea artei portretistice călinesciene se citează, printre multe altele, portretul lui N. Iorga din *Istoria literaturii române*. Intr-adevăr, acest portret e de neuitat. Ca în toate cazurile, construcția se organizează în jurul unui ax considerat a reprezenta atributul esențial al omului și scriitorului. Nicolae Iorga este Oratorul. Metoda reducerii unei personalități la o trăsătură predominantă unică este și a lui Lovinescu. Diferența între „figurinele“ acestuia și portretele lui G. Călinescu e însă considerabilă. Nu numai că, în opoziție cu Eugen Lovinescu, autorul *Istoriei literaturii române* exclude arbitrarul în stabilirea facultății primordiale a eroilor, căutând să reproducă esența reală a modelului, dar — cu toată preocuparea de reliefare a unei trăsături fundamentale unice — complexitatea contradictorie a unui caracter nu e trecută nicidecum cu

vederea. Schematismul artistic propriu „figurinelor“ lovinesciene e străin portretelor create de G. Călinescu. Tip al oratorului, Iorga apare, deși creionat doar prin câteva linii, ca o personalitate puternic individualizată, cu atribute multiple, orientate într-o direcție anumită, dar nicidecum dizolvate într-o singură însușire, prin sublinierea calității esențiale. Individualitatea lui N. Iorga, intuită de critic, se exprimă exterior, în „inefabila voce graseiată, tărăgănată, cicălitoare ori înfuriată“. Scrisul marelui polemist nu poate fi înțeles deplin fără ascultarea lăuntrică a acestei voci. Spre a desconfira cititorilor săi secretul percepției estetice a operei lui Iorga, G. Călinescu îl înfățișează pe marele istoric vorbind. Pagina respectivă din *Istoria literaturii române* ar putea fi interpretată dramatic. Intrarea protagonistului în scenă e surprinsă magistral : „N. Iorga avea multe afinități cu zmeul din poveste. După cum buzduganul acestuia își preceda stăpînul, izbînd în poartă, în ușa, spre a se așeza apoi singur în cui, tot astfel glasul profesorului Iorga se auzea indistinct pe scări și pe culoare, înainta intensificîndu-se viforos, apoi intra adus de un val de studenți retardatari în mijlocul sălii cucernice. La sfîrșit apărea și N. Iorga, identificîndu-se ca autorul glasului“. Prezentat în acțiune, adică în actul cuvîntării de la catedră, protagonistul își desfășură în fața noastră întreaga personalitate (literară !), revelîndu-se ca un alt Zarathustra descins dintr-o lume ideală spre a învăța noroadele și a le biciui cu fraza sa profetică. Într-o oră de curs, oratorul încearcă cele mai variate și contradictorii stări sufletești pe care, ca printr-o putere ocultă, le transmite, torturant, auditorului. Primele momente sînt de nedumerire și iritare : „Marele istoric își potolea respirația accelerată cu câteva spirite, căuta neliniștit prin sală, fulgera ușa cutremurată de spatele staționarilor pe culoar, se aprindea, vocifera, decapita cu degetul prin aer un dușman nevăzut“. Brusc, eroul trece la o stare psihică opusă : „Apoi devenea vesel ! Găsisse legături spirituale, pe care însă deseori

¹⁾ G. Călinescu : Studii și conferințe, ESPLA, 1956, p. 213.

²⁾ G. Călinescu : Sensul clasicismului, în R.F.R., nr. 2, 1946.

uita să le comunice și auditorului. Vorbea cu grația leneșă a femeii căreia i se face o dulce violență. Avea în priviri vanități mărunte, își culca urechea pe sonoritatea moale a cuvintelor, stabilea cu ascultătorul mici corespondențe delicate, prin zîmbete galeșe sau clipiri confidențiale". Pe neașteptate, devine bănuitor: „Cite odată privea cu îngrijorare spre uși și ferestre, ca spre a se sustrage unor spioni ascunși". Este momentul grav al destăinuirilor, adevărat moment liturgic, în care toate ușile trebuiesc încuiate spre a se recita în taină (reminiscentă a primelor veacuri creștine) „Simbolul credinței". Blocul tăcerii încremenite în sală e sfărîmat apoi deodată, cu detunătură. N. Iorga devine minios. „Sala se umplea de grîndină, de ceață și de tunete. Străpunși de degetul răzbunător al lui N. Iorga, dușmanii invizibili se prăbușeau surd pe dușumele, în timp ce cuvintele cădeau ca trăznetele într-un copac noduros". Părăsirea scenei e descrisă cu aceeași artă superioară ca și apariția protagonistului: „În sentințe biblice se ridica deasupra patimelor mărunte, se închidea în negura de fum a unei înălțimi inaccesibile și întocmai ca Moise, spărgînd tablele legii aduse unui popor netrebnic, tunînd asupra sălii profeții grozave, fugea întunecat de o justă minie, în aplauzele ropotitoare ale auditorului".

Apreciînd activitatea istoricului, G. Călinescu relevă judicios absența unui sistem, a unei filozofii a istoriei pe care Iorga s-o împărtășească în chip conștient. Criticul pierde însă din vedere faptul că, mărturisită sau nu, o concepție există obiectiv în cărțile lui Iorga și anume o concepție antiștiințifică, concepția care atribuie rolul precumpănitor în istorie eroilor, personalităților. Criticul nu ia atitudine nici față de tendințele naționaliste șovine ale eruditului istoric. Astfel, excelentul portret rămîne, cu toată expresivitatea lui, incomplet, iar considerațiile ce preced portretul vădesc limitele concepției filozofico-estetice a criticului.

Viguros creator epic, G. Călinescu e însoțit permanent, în opera critică, de poetul

din el. Fondul liric congenital se exprimă în participarea afectivă a criticului la viața și creația scriitorilor înfățișați. G. Călinescu înțelege actul critic ca „o mișcare de simpatie între spiritele creatoare"¹⁾, prin care comentatorul „reface în el starea originară a autorului și o exprimă din nou în mod discursiv"²⁾. Compunînd biografia și analizînd obiectiv literatura altora, criticul își întocmește implicit autobiografia spirituală. Un singur rînd lipsit de vibrație nu vom găsi în scrisul călinescian. Tot ce scrie, G. Călinescu scrie la o înaltă tensiune cerebrală și pulsația emoției intelectuale este, în cărțile sale, neîntreruptă. Cei predispuși să considere critica acad. Călinescu ca descriptivă (avînd în vedere abundența rezumatelor și citatelor) nu i-au intuit caracterul. Consemnarea obiectivistă e tot ce poate fi mai străină metodei călinesciene. Criticul interpretează, judecă în permanență și e o insuficiență a cititorului grăbit aceea de a nu sesiza în cutare reproducere a subiectului unei scrieri sau în cutare citat manifestarea implicită a unei atitudini. Năvăliții analizelor didactice și pasionații de „probleme" („probleme" echivalînd, în înțelegerea lor, cu banalitatea școlărească expusă doct), pot vedea doar o descripție în cutare pasaj din capitolul consacrat lui Eliade-Rădulescu. Pasajul respectiv e, cu toate acestea clocoțitor de probleme, iar judecata critică, neformulată mecanic, transpare în fiecare detaliu al propozițiilor: *Căderea îngerilor* e lamartiniană și întîlnim în ea chiar acea erotică ciudată între „un ange dechu" și o ființă de grad inferior. Din nefericire totul e friguros alegoric. Din capul marelui Arhanghel Lucifer, printr-o groaznică cefalgie, iese (mitul Minervei) Păcătuirea, ființă „cochetă", cu care Arhanghelul începe o dragoste incestuoasă. Crizele sexuale ale îngerilor obsedau atunci pe toți și un poem al lui Thomas Moore, *Dragoste a îngerilor*, avea mare ecou pretutindeni. În

¹⁾ G. Călinescu: *Istoria literaturii române*, p. 352

²⁾ G. Călinescu: *Eugen Lovinescu*, în V. R. nr. 8—9, 1937, p. 25

istoria primilor oameni, Eliade urmează de aproape pe exegeții Biblii“... etc. Nu alta este calitatea pasajelor despre partea caducă a poeziei lui Bolintineanu, în care rezumatul expeditiv sprijinit pe citate revelatorii conține în sine condamnarea. Se descrie, cu citate, o idilă ciobănească: „Sărutarea se execută pe întindere mare, începînd de la pâr :

*Să sărut cu înfocare
Fîr cu fîr cel perior...*

.

și sfîrșind cu sînul : *Dacă eu aveam putere!
A săruta! Astfel pe cît am plăcere!
Gurița ta, Gura, sînu-ți de ninsoare,
Nu aș cruța și merge pînă la forma absorbitivă a băutului : Nu voi vinuri bălsămite!
Căci am sufletu-ți a bea!*“ După asemenea citate compromițătoare, sentiința critică explicită are doar rolul de a sublinia aprecierea dată anterior, implicit : „Toate acestea dezgustă și dau puternică impresie de stupiditate“...

Nu numai în textul operei critice se traduce consecvent atitudinea autorului, dar pînă și în detaliile paralele textului, precum ilustrațiile și indicațiile de sub acestea. Dedesubtul unei fotografii înfățișînd doi copii în costum național citim : „Vințilă și Horia Rosetti, fiii „bulbucaților ochi de broască“. Prezența lui A. C. Cuza în *Istoria literaturii romîne* se reduce la o fotografie din care privește arogant un militar cu figură de cretin. Sub fotografie stă scris : „A. C. Cuza, sergent în armată“. Errata *Istoriei literaturii romîne* se încheie cu explicația că unele greșeli de tipar menționate nu sînt prea grave, „semnalate de noi numai din nostalgie pentru perfecțiunea tipografică“.

Nu totdeauna sentimentele, atitudinile criticului sînt subtextuale. Obișnuit, G. Călinescu spune foarte precis ce gîndește, avînd repulsie de exprimările echivoce, de onctuoșitatea menită a camufla aversiunea secretă. Ceea ce nu înseamnă, bineînțeles, că autorul lui *Șun* nu profesează, la nevoie, politețea chineză, folosind-o însă cu intenții ironice manifeste. Foarte adesea, în

opera criticului ne întîmpină mirări, entuziasme și indignări spontane, exclamații dovedind trăirea, alături de scriitorul descris, a bucuriilor și întristărilor lui. Autorii analizați sînt persiflați fără răutate, birfiți cu dragoste, personajele lor sînt provocate la dueluri de idei. Ce relevă aceasta dacă nu un fermecător fond de candoare travestit în purpura considerațiilor savante?! Organic refractar oricărui academism exterior, acad. G. Călinescu n-are nimic din morga unui critic de catedră și, în loc să vorbească cititorului despre eroii săi (scriitorii) într-un limbaj pretențios, marcînd distanța între autor, eroi și cititor, povestește și dă aprecieri întocmai ca și cînd ar avea în vedere niște personaje familiare deopotrivă criticului și lectorului. Narînd, istoricul literar are zîmbete însumînd toate nuanțele simțirii, clipiri din ochi șirete, perfide ori malițioase, inflexiuni ale vocii, insinuante. Voluptatea semnalării imperfecțiunilor, micilor slăbiciuni omenști, e invederată. Aflăm astfel că Eliade, cu toată supravegherea soției, care-i ascundea cismele „întreținea legături fructuoase cu alte femei“, că același „deveni italianist“... „probabil fiindcă nu știa latinește“, că Odobescu, avînd „legături amoroase cu o directoare de școală“ și cu alte femei, nu uita să scrie dintr-o stațiune „scumpei și sîntei sale amice“ (soția), spre a o consola, că și-a decorat biroul cu „toute la collection de vos photographies d'Argeș“, sau că Lovinescu (scena e inventată) aruncă în mormînt, peste sicriul decedatei Bebs Delavrancea ultimul său volum de *Memorii* (sinteza întregii sale creații după părerea criticului) — mod de a insinua proveniența ideilor lovinesciene. Nici chiar scriitorii cei mai mari nu scapă examenului în vederea dezvoltării micilor mizerii și într-o paranteză discret ironică ni se spune ce urme a lăsat în viața lui Eminescu, Viena : „Viena îi lasă amintiri dulci (și probabil și boala din care i se trase moartea)“.

Adesea, criticul ia peste picior personaje din mari opere. Pe Vronski „il aflăm, la

sfârșitul romanului, într-o gară, foarte trist, firește din cauza teribilei lui dureri morale (sinuciderea Anei Carenina), dar și fiindcă îl dureau dinții“. „In definitiv, chiar sinuciderea Anei, oricât de dramatică, privită subiectiv, poate fi, prin raport la psihologia de clasă, căutarea unei senzații tari în moarte“.

Cînd obiectul examenului critic îi acordă îndreptățire, G. Călinescu trece de la ușoara maliție, ca în cazul lui H. Grandea, „noul Cromwell, nepot al lui Byron“ („Cromwell se pregăti la 47 de ani pentru licență“), la sarcasm, scriind, spre pildă, despre Pantazi Ghica: „Pantazi s-a făcut ilustru prin injuriile cu care l-au acoperit Eminescu și ceilalți contemporani“.

În cuprinsul unui asemenea stil critic, limbajul familiar își găsește un loc firesc, conferind frazei o savoare rară: „...lui Eliade îi intră în cap mari nebunii“, „Odobescu bate cimpii cu grație“, farmecul operei sale *Pseudokinetikos* stînd „în scandalul de a surprinde pe un om atît de serios schișind comcamul pe scara rulantă a bibliotecii lui înșesată cu autori greci...“

Prilejul de valorificare plenară a darurilor satirice îi este oferit criticului de descoperirea cite unei minți obtuze, ca aceea a colonelului Lăcusteanu, personaj flaubertian, în care G. Călinescu este entuziasmat de a recunoaște un ins de o „mediocritate perfectă“ și „de o reducție sufletească încîntătoare“. Personajul, emițător de „plătitudini sublime“, procură moralistului „marea satisfacție de a verifica îngustimea mintală eternă“ și de a contempla o „perfectie a comunului“ cum rar se mai poate întîlni. Pentru a picta verbal un atare specimen cumulînd „toate cusururile burghezului“, criticul recurge, cu mare efect stilistic și forță revelatoare, la asocierea termenilor contradictorii („mediocritate perfectă“, „reducție... încîntătoare), procedeu frecvent dealtminteri în toată opera călinesciană („Miorescu avea o puternică inteligență mediocră“, C. Sandu-Aldea publică sub titlul *Drum și popas* „note de călătorie... inteligente și superficiale“, „Hogaș e un scriitor minor. Însă un minor

mare“, proza lui e „genială și nesigură“). Criticul e un neîntrecut mînuitor al epitetelor, știind ca nimeni altul să ghilotineze printr-un cuvînt o atitudine, o idee falsă sau o mediocritate literară (ori ceea ce criticul socoate că atare). C. D. Aricescu este „un bolintineanizant ridicul“, „Cariera lui A. Vlahuță publicist merituos, este cu totul absurdă“, *Privighetoarea Socolei* e „cea mai leșinată nuvelă a lui Gane“, N. G. Rădulescu-Niger e un „îngrozitor romancier popular“, nuvela lui H. G. Lecca, *In spital*, „o lungă trivialitate“, „un făcător de versuri goale este G. Crețeanu“, „G. A. Baronzi... a fost un vulgarizator productiv ca o uzină“, A. de Herz e „industriașul teatral“. Criticul păstrează ace în epitete chiar pentru unii scriitori de frunte, caracterizînd, bunăoară, pe Alecsandri drept „un revoluționar bine dispus“, iar pe Goga ca „demagog academic“. Ar fi greșit să vedem răutate în micile înțepături sau chiar în decapitări, criticul procedînd în genere fără idei preconcepute cu un calm insidios, pronunțînd verdictele impuse de dosarul estetic al fiecărui scriitor discutat. Mizantropia, în înțelesul de ură față de om, nu umbrește nici o pagină din opera lui Gh. Călinescu, cu toate că, ani în șir, criticul a ținut pe vremuri, succesiv, în coloanele cîtorva publicații „Cronica mizantropului“, înțelegînd prin „mizantrop“, de bună seamă, acel tip uman care (potrivit unei definiții date mai tîrziu) „e un iubitor de oameni“, un încrezător în perfectibilitatea lor, „care contrariat în nobilele lui aspirații, s-a îmbolnăvit de melancolie“. ¹⁾ Se pot numi însă și cazuri în care duritatea termenilor trădează furia necenzurată. Din aprecieri precum: „Asupra lui Eminescu (Aron Densușeanu) strecoară în *Istoria limbii și literaturii romine* cele mai veninoase dobitocii“ sau „Judecățile lui Anghel Demetrescu sînt ale unui cretin“ erupe ura.

Asemenea explozii sînt însă izolate. Poet cu variate, inepuizabile resurse, G. Călinescu își canalizează pronunțatele aplicări

¹⁾ G. Călinescu: *Despre mizantropie*, în *Contemporanul*, nr. 8, 22 II 1957.

spre satiră îndeosebi în direcția umorului cu ghimpi și a ironiei lipsite de patimă, excelență în iscusința de a produce efecte mai ușor sau mai apăsător comice pe cele mai diverse căi. O cale e introducerea în corpul unei fraze neutre a câte unui epitet sau expresie, împrumutate anumitor personaje literare comice sau unor persoane reale neinstare să înțeleagă ce valoare stilistică poate avea un cuvânt oarecare al lor. Pentru G. Eminovici, fiul său, viitorul poet național, era un „țîlhar“ care-i scotea peri albi. G. Călinescu adoptă în narațiune epitetul: „Clasa I-a gimnazială merse binîșor, a II-a rău și „țîlharul“ fugi iarăși“. Istorisind despre suprimarea lui Caragiale, în 1901, din funcția deținută la R.M.S., criticul apelează la un termen caragialesc: Au venit economiile bugetare de la 1901 și șefii l-au „suplimatără“. Jocul de cuvinte e un alt mijloc al umorului verbal („Tehnica lui Odobescu constă... în ruperea sistematică a oricărui sistem“); asemeni folosirea ca substantive comune a numelor proprii tipice: „Alecsandri, excesiv aristocrat... frecventează femei de lume de educație și o cultură desăvîrșite, puternic francizante, Coane Chirițe subțiri, care nu pot despărți literatura de cerințele unei soarele de bon ton“; „Boala reveni, poetul (Eminescu) deveni supărător pentru Dalilele de pe drum...“ Un straniu pitoresc verbal se împlinște prin plasarea tendențioasă a unor neologisme într-un context nu tocmai indicat pentru astfel de termeni. Tatăl lui D. Anghel a fost „un mistuit de mari himere agricole“, într-o pădure, aerul „se umple de un miros funebru de putrefacție silvică“, Horațiu făcea „naționalism viticol“. Nu mai puțin delicioase sînt „traducerile“ termenilor științifici sau a expresiilor specifice străine. Vocabula germană „die Einmaligkeit“ devine, tradusă „can temirește“, „osingurădatitatea“, „die Anderseitigkeit“ dă „altfelitatea“, „die Jenseitigkeit“ și „die Deseitigkeit“ (termeni din filosofia lui Dilthey) se metamorfozează în „Dincoloitatea“ și „Dincoaceitatea“, spaniolul „hidalgos“ e tălmăcit prin „cum s-ar zice „băieți de familie.“ De un

comic irezistibil sînt parafrazele și mimările stilistice caricaturizante. Două-trei fraze presărate cu termeni culeși din scrierile autorului discreditează mania italianizantă a lui Eliade mai mult decît ar face-o un studiu metodic: „De aci încolo, păsările zvoolă, sînt zvolătoare, pe mări trec *pyroscaphe*, *batelle*, ciuma e *abominabilă*, aduce *trăpas*, *lutt*, *turmete*, e *mortiferă*, pictorul *depinge mulieri*, *dame*, *donsele*, care sînt pline de *bellețe*, *bellissime*, *dilecte*, cu *bellă copellură*, *amoroase*, *radioase*, cu ochi *langhizi* ce merită un *baciu*, cu sîni care se *gonflă*. Cavalerul cu sabia *apendută* se cade să ia *diflesa damei amate*...“ Adevărată replică la odobescianul „prandiu academicu“! Parodia se creează uneori prin coborîrea unui text celebru în cadrul anumitor realități prozaice. Criticul „traduce în limbaj franciscan“ elogiile aduse de un personaj al lui Tolstoi viețuirii în mijlocul naturii și al țințarilor și astfel celebrul cîntec al soarelui capătă versiunea aceasta: „Lăudat fii, doamne, prin fratele nostru țințar, / Care este rău și împungător / Și ne învață, înțepîndu-ne și însîngerîndu-ne, / Ca prin durere să gustăm viața“. Alteori, G. Călinescu „traduce“ frazele unor scriitori romîni, demonstrînd, bunăoară, că unele pagini lovinesciene nu conțin, în afara florilor de hirtie, decît niște enorme banalități. Lovinescu imaginează cinci zîne adunate în jurul lui Sadoveanu-copil pentru a-i ursi destinul. Cuvintele ursitoarelor vor să definească metaforic particularitățile artei sadovenești. Colectînd „toate urările într-o singură versiune la persoana a treia“, G. Călinescu obține cîteva locuri comune: „D. Mihail Sadoveanu iubește frumusețile naturii, petrece zile întregi culcat în fundul bărcii...; colindă pădurile îndepărtate, înduioșat de căderea frunzelor...; străbate ogoarele galbene cu pușca în spate, în așteptarea vînatului...“ șcl. Indubitabil, cel mai pregnant efect comic realizat de critic prin procedeul „traducerii“ e acel din finalul studiului despre Tolstoi prin care se urmărește denunțarea absurdității unor voci ridicare la un moment dat, la noi, împotriva folosirii pe scară mare a

neologismelor în creații beletristice chiar dacă obiectul reflectării literare implică aceasta : „Fermecător este bătrînul Neculce, dar ce ați zice dacă eroii lui Tolstoi, din zelul traducătorului, s-ar exprima așa : „Oblicit-au boierul Karenin sminteala și necinstea giupînesei sale și întristatu-s-au foarte“, ori (fiind vorba de mergerea la Balșoi Teatr a Anei) : „Iară Vronski zice giupînesei Ana : Nice se cade să te arăți la lume, nice să pășești întru soborul desfătîndu-se cu pehlivăni!“

Nu e cazul de a mai insista asupra faptului — evident — că specificul coloraturii lirice a scrisului călinescian este hotărît, în ultimă analiză, întocmai ca și acel al artei de portretist a criticului, de tendința constantă spre „ruperea proporțiilor zilnice“. Exagerarea conștientă, șarja, se simte pretutindeni. O expresie a tendinței de potențare deosebită a ideii e aplecarea spre paradox, plăcerea dezvăluirii unor relații intime uimitoare între fenomenele spiritului și a răsturnării prejudecăților statornicite. Criticul are voluptatea denunțării contradicțiilor : „Cînd inventează, Ghica pare sărac, dimpotrivă, evocarea dă impresia lucrului imaginat și memoriile lui iau totdeauna proporții fabuloase“ ; „Toate ideile „Sămănătorului“ sînt în Maiorescu și totuși criticul a fost atacat ca adversar“ ; „Duiliu Zamfirescu care va arunca anatema asupra arendașilor, stigmatizîndu-i în figura lui Tănase Scatiu, și va exalta aristocrația de baștină, departe de ce s-ar crede, era fiul unui Tănase Scatiu, însă de treabă...“ ; „Scriitorii ieșiți din mahalaua bucureșteană vor dovedi întotdeauna, contrariu reputației de vulgaritate, o mare predispoziție romantică“ ; „Nu e greu să se vadă aci (în *Spiritul critic* al lui G. Ibrăileanu) sincronismul și diferențierea lui E. Lovinescu, formulate strîns cu cincisprezece ani înainte, spre a fi combătute în chiar numele lor“ ; „Propriu-zis Densușianu nu era un simbolist și ca ardelean n-a înțeles niciodată spiritul noii școale“ ; „Poezia lui G. Bacovia a fost socotită, în chip curios, ca lipsită de orice artificiu poetic, ca o poezie simplă, fără meșteșug

(E. Lovinescu, A. Maniu). Și tocmai artifiiciul te izbește și-i fixează în definitiv valoarea“, „...Tolstoi era clasificat și el printre descriptorii de firi iraționale. Și totuși, nu cunosc un artist mai franc pozitiv, mai umanist, mai grec, pot să zic, pentru care totul este inteligibil, apt a fi tradus în sculptură“. De același resort ține concupiscenta, aș spune, căutare a analogiilor livrești paradoxale. În viziunea lui G. Călinescu, Horațiu e un... rousseauian („Horațiu e contaminat de rousseauianism „avant la lettre“), Ovidiu „estet ca un Mallarmé“, crează *Metamorfozele*, operă cu „pronunțat caracter medieval“, scrie tratatul „Ars amandi“ care e „un *Cortegiano* al epocii lui August“, pentru ca în *Tristia* să se afirme ca „întîiul mare romantic european“. Continuînd analogiile Don Quijote „este o Madame Bovary“, Sainte-Beuve „produce pictură olandeză“ și „judecă la fel ca și Titu Maiorescu“, Levin, eroul tolstoian, „e un soi de junimist“, profesînd „teoria eminesciană a patriarhalității“, „*Război și pace* este un roman proustian, fără metoda lui Proust“, Grandea „cînta Mensa înconjurată de furnale și acoperită de fum industrial, ca un Verhaeren prematur“, toamna lui N. Beldiceanu „cu surpări de nuci și cu idile naiv stilizate sugerează panteismul fructifer și bizantin al lui L. Blaga“.

Infinita inventivitate satirică și neastîmpărul asociațiilor scînteietoare nu epuizează nici pe departe zăcămintele lirismului călinescian. Criticul ce știe să înțepe atît de elegant, cînd nu izbește minios sau justițiar cu securea, reușește, nu mai puțin, să-și transporte cititorii în sfere celeste pe aripile unor sublime imagini artistice. Metaforele și comparațiile torturant de sugesive apar, în paginile lui G. Călinescu tot atît de spontan ca și expresiile din vorbirea curentă. Iată-l pe Hasdeu bătrîn : „În acest interior aiuritor, trăiește ca o buhă un om cu nas ascuțit, cu o barbă albă aruncată parcă de vînt peste un umăr, tip de rabin nebun“. Iată o caracterizare a muzicalității eminesciene : „Poezia se umple de ronronuri adormitoare, de cuvinte rotacizante, de imagini de liniște și roadere, de vaiere,

troznituri, țiriituri“. Iată caracterizarea finală a „Lucafărului“: „Unificarea se înfăptuiește muzical. Unele strofe tac, altele cîntă, în acord ca flautele unei orgi. La sfîrșit răsună toate într-un țipăt coral: Trăind în cercul vostru strîmt...“ etc. La fel de mărețe sînt metaforele chemate să caracterizeze atmosfera baladei lui Bolintineanu *Mihnea și baba* („Un tumult de monștri se iscă..., totul într-o procesiune hohotitoare, crunt umoristică și poetică, vis dureros în soiul lui Brueghel și Callot“, specificul viziunii lui Odobescu, acest „peisagist al imensității prăfoase melancolice“, peisajul literaturii sadovenești care, în imensitatea ei, „dă impresia unei mari muțenii și a unei placidități de fluviu lent“, stilul lui C. Hogaș, ale cărui comparații „se răsucesc ca un sul baroc“, stilul lui Rebreanu („Frazele, considerate singure, sînt incolore ca apa de mare ținută în palmă, cîteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și urletul mării“) sau, în sfîrșit, caracterul vizionar al liricii argheziene („Ca să înțelegi poezia lui Tudor Arghezi trebuie să ai vocația miturilor grozave, a viziunilor cosmice“). G. Călinescu plămuziește cu egală dexteritate metafora cu elemente din sfere livrești („Tolstoi e bijutier și sculptor de torsuri nemăsurate, un Cellini și un Michel Angelo“) și aceea inspirată din realitatea cotidiană, precum: „Dacă iubirea în sine care e cauzatoare de bucurii și amărăciuni, ar trebui în mod necesar să producă drame de felul aceleia a cărei victimă e Ana, atunci textilistele ar trebui să se spînzure cu firele pe care le produc. Inșă asemenea accidente nu se întîmplă, pentru că învîrtirea vertiginosă și orchestrală a fuselor cîntă mereu despre țelurile vieții, așezate dincolo de fericirea sensorială“. Prin concizia și expresivitatea lor, construcțiile metaforice au adesea valoarea unor aforisme grele de sens: „Creațiile cu adevărat geniale sînt paricide, Cervantes a fost aproape eliminat din istorie de don Quijote și Sancho Panza“. „...strălucită este aceea tinerețe la care ai ajuns prin maturitate“. „...nu putem să ne sărutăm într-una fără a ne sufoca“. „frumuse-

țea stîrnește iubirea, adică în fond dorința ca această organizație a materiei să se întindă cît mai mult în univers“. Din descrierile călinescieni răsar într-una reprezentări simbolice tulburătoare, ca aceea a „miracolului“ unei desăvîrșite și indestructibile fericiri erotice: „Cînd pretutindeni, ca în societatea noastră socialistă, femeia va fi egală cu bărbatul în răspunderea civică, înția jumătate de miracol se va fi produs. Iar cînd, chiar greșind civic, femeia va fi prețuită pentru Paradisul către care ne poate duce și noul Dante va îngenuchia înaintea noii Beatrice, abia atunci miracolul va fi deplin“.

Mijloacele literare ale criticului G. Călinescu sînt realmente inombrabile, nepuțindu-se pune deci problema menționării tuturor. Autorul *Vieții lui Mihai Eminescu* și a *Enigmei Otiliei*, al *Istoriei literaturii romîne* și al *Scrinului negru* e unul din cei mai mari scriitori romîni, comparabil cu Caragiale, Sadoveanu și Arghezi (încă Ibrăileanu îl așeza alături de Caragiale și Sadoveanu!), creator în toate domeniile literaturii. Ca istoric și critic literar, G. Călinescu aduce contribuția unui remarcabil om de știință, chiar dacă excelența sa metodă de cercetare nu era condusă în trecut de o concepție înaintată despre lume, de unde apropierea numai parțială de adevăr în aprecierile date personalității unora dintre scriitori. Criticii noștri actuali, în frunte cu G. Călinescu însuși, urmează o concepție opusă celei exprimate, de pildă în *Principil de estetică*, concepția materialist istorică, pe care se străduiesc să o aplice în domeniul lor de activitate. Paginile acad. G. Călinescu (de astăzi sau mai vechi), chiar cele discutabile sub aspectul validității științifice a judecăților, procură oricărui cititor evoluat rare emoții estetice, iar pentru critici străbaterea lor e prilej de rodnice, instructive reflecții. Metoda călinesciană nu e desigur, în ceea ce are mai personal, unica valabilă și mimarea ei mecanică ar fi catastrofală. Considerînd latura exclusiv artistică a exercițiului critic, sîntem ținuți să recunoaștem realitatea sub

acest unghi de vedere și a operei altor critici, între care, în primul rând, G. Ibrălleanu (a cărui dialectică fină tradusă într-o „beție de idei“ Călinescu o subliniază), H. Sanielevici, în ale cărui pagini ne întâmpină un adevărat delir al inteligenței, C. Dobrogeanu-Gherea chiar, în ciuda neglijențelor stilistice ușor de îndreptat, apoi bineînțeles, E. Lovinescu (cu toate limitele și facilitățile lui), iar dintre cei mari în viață Tudor Vianu, „omul tânăr“, poetul „izbăvit de vîrste“, deprins (după expresia tot a prof. Călinescu) a „adora poemul și a impregna cu el o operă oricît de severă“. Fiecare critic din generațiile mai noi își

caută, cum e firesc, drumul propriu, determinat de constituția interioară a individualității sale, constatînd în mers înrudirea structurală cu unul sau altul din iluștrii înaintași. Unii din criticii noștri tind să fructifice creator mai ales experiența pozitivă a lui G. Călinescu. Aceștia vor ajunge, desigur, la rezultate rodnice în măsura în care vor ști să preia critic vastă experiență a scrisului călinescian și să o îmbogățească, militînd sub steagul ideilor estetice marxist-leniniste pentru o literatură revoluționară, realist-socialistă, demnă de timpul pe care îl trăim.

AL. PIRU

TEHNICA CRITICII LITERARE

Anatole France — zicea Ibrăileanu — a spus odată că vremea noastră e a criticii și că critica va înlocui poate toate genurile literare“. Este desigur o butadă. Dar ca ori ce vorbă de spirit a lui Anatole France, una care îndeamnă la reflecții. De altfel, Anatole France, el însuși critic de prestigiu, făcând această constatare, avea în vedere o realitate. Niciodată literatura nu a fost mai dominată de spirit critic ca în a doua jumătate a secolului al nouăsprezecelea. În ceea ce privește Franța, se poate afirma chiar că în acest timp critica a cunoscut cea mai mare înflorire de la originile ei. E de ajuns a pomeni de marile construcții și sisteme critice ale lui Sainte-Beuve, Taine, Brunetière, Lemaître, Faguet. Un elev al lui Brunetière, Emile Montégut, se vedea nevoit a adăuga la numărul celor nouă muze o mezină: muza a zecea, a criticii.

Albert Thibaudet în *Physiologie de la critique* (1930) deosebește trei forme de critică, etape istorice în același timp ale criticii: critica oamenilor de lume (la critique des honnêtes gens), critica profesională și critica artiștilor. Pe cea din urmă a definit-o Sainte-Beuve în *Causeries du lundi*, I:

„Adevărata critică — zicea el — se face la Paris conversind și vedem în trecut că de câte ori a existat o artă a conversației, a causeriei, practică delicat și spontan de buna societate, a apărut și adevărata critică“.

Este critica orală a cititorilor cultivați și Sainte-Beuve era de părere că dacă s-ar face un scrutin al tuturor opiniilor, am avea critica cea mai bună, un veritabil „secretaire du monde“.

Dar această critică avea în vedere nu mai operele contemporane, prezente. Critica profesională, constituită din profesori, a susținut că este nevoie de o confirmare a operelor de artă în timp și că prin urmare critica nu se poate exercita în chip exclusiv asupra literaturii curente, fluctuante: „La critique au jour le jour.. n'est pas de la critique — scria de pildă Jules Lemaître —. Ce sont propos sans importance“.

Mai tirziu, Lemaître a trebuit să-și revizuiască această părere și să declare dimpotrivă că pe el, cel puțin, nu-l interesau decît scriitorii prezenți, pe care i-a și analizat în opt volume de critică (*Les Contemporaines*). Lucrul s-a produs sub presiunea criticii jurnalistice, cea mai răspândită formă de critică, datînd încă din vremea lui Sainte-Beuve.

Intotdeauna a existat o tensiune între critica jurnalistică (reluare a criticii spontane, orale, a „oamenilor cinstiți“) și critica profesională. Aceasta din urmă a tras mereu către trecut, neîncercătoare în valorile ce se nășteau sub ochii ei, cea din urmă a făcut totdeauna abstracție de tradiție. Frații Goncourt puteau să noteze în jurnalul lor: „l'antiquité est le pain des professeurs“, iar spiritualul Joubert să atragă atenția: „e mai ușor să fii antic.

decît modern". Nu mai puțin, un eseist ca Julien Benda, ieșit din rîndurile jurnaliștilor, avea să combată chiar după cel de al doilea război — cînd critica jurnalistică învinsese în întregime vechea critică profesională, pătrunzînd și la universitate, — prezenteismul, denunțat ca una din racilele culturii franceze contemporane.

Critica artiștilor — spre a pomeni și de această formă de critică — a unui Baudelaire, Balzac, Flaubert, s-a dovedit adesea mai pătrunzătoare, mai fină și mai eficace decît critica profesională și uneori și decît cea jurnalistică, mai ales după ce critica jurnalistică a devenit și ea profesională, dacă nu și profesorală.

Nu încape îndoială că în ceea ce privește tehnica criticii literare actuale idealul ar fi fuziunea criticii profesionale cu cea jurnalistică și cea a artiștilor. Nu vreau să spun că un critic trebuie să fie neapărat și profesor și jurnalist și artist. Cine are geniu poate să fie de exemplu numai artist, ca (în literatura noastră) Eminescu sau Caragiale, ale căror opere critice, cîte există, sînt toate admirabile. Dar un adevărat critic trebuie să cunoască trecutul și să poată discerne viitorul din scrutarea prezentului, lucru imposibil fără erudiție, experiență și pregătire ideologică.

În 1928 Ibrăileanu care a fost și profesor și jurnalist și artist, polemizînd cu Paul Zarifopol, scria în *Viața Romînească* nr. 1. (*Greutățile criticii estetice*):

„...Critica literară, așa cum s-a constituit de o sută de ani încoace, este un tot. Critica estetică, critica psihologică, critica științifică, etc., sînt părțile acestui tot. Critica literară cînd privește opera din toate punctele de vedere, este completă.

„Vom trece peste pretenția (justificată, credem noi) a unei întregi școli occidentale care nu poate concepe nici estetica fără de sociologie (aluzie la școala lui Ch. Lalo, n.n.). Vom admite că estetica nu are a face de loc cu sociologia și, dacă voiți, nici cu psihologia (concesia e și mai absurdă). Dar neclintîți pe terenul nostru că,

fenomen al vieții legat cu și condiționat de întreaga viață, opera de artă, chiar dacă ar putea fi perfect înțeleasă sub aspectul ei tehnic fără ajutorul nici unei alte discipline decît estetica pură, nu poate fi înțeleasă complet fără psihologie, biologie, istorie, etc. — vom reclama drepturile criticii complete...“

Ibrăileanu, care studiasse la Universitate științele istorico-sociale, se inițiasse încă de mai înainte în marxism, consultase mereu pe marii psihologi (James, Wundt, Dumas), pe esteticienii filozofi (Kant, Hegel, Guyau :) și pe sociologi (Durkheim și școala sa), pe biologi (Darwin, Lamarck), a făcut critică literară completă, sociologică în *Spiritul critic în cultura romînească*, psihologică în *Note și impresii*, estetică în *Studii literare*. A făcut chiar și un breviar de estetică în *Creație și analiză*. Este evident că toate acestea nu le-ar fi putut încerca un simplu jurnalist fără orientare și fără priză asupra trecutului, dar nici opiniile despre scriitori ca Mihail Sadoveanu, G. Topîrceanu, Ionel Teodoreanu, Demostene Bottez, etc. nu le-ar fi putut formula un G. Bogdan-Duică, un istoric literar foarte erudit, dar fără gust, fără capacitatea de a se adapta la prezent și incapabil de a întrezări viitorul.

E. Lovinescu a făcut mare caz mai ales la începuturile activității sale de metoda impresionistă în critică, împrumutată, după cum însuși mărturisea, de la J. J. Weiss și în deosebi de la E. Faguet. Decît că simplul impresionism capricios, ferit de ori ce idei generale, pus sub semnul ideii de mutație a valorilor, este cel mai caduc cu puțință și e de mirare că E. Lovinescu, om cu solide studii clasice, nu bănuia inconsistența metodei sale, precaritatea criticii private de ori ce bază teoretică. E. Lovinescu a fost un critic formalist, cu atît mai puțin substanțial cu cît nu și-a îndreptat măcar atenția asupra formei operelor analizate, preocupat de stilul propriu, un prețios tardiv și un alexandrinist ce părăsise pe Horațiu pentru Al. Robot. Nuvelist searbăd și romancier de duzină, critica lui E. Lovi-

nescu este pe măsura biografiilor sale romanțate, cu raportare la Eminescu sau la Anton Klentze zis Clenciu zis și Bizu (autorul însuși). I-a lipsit acestui critic, care a jucat totuși un rol important în literatura romină dintre cele două războaie, acea acuitate analitică, pe care poate tocmai dintr-un complex de compensație, el care pretindea a despica firul în patru, o reclama la alții, observația asupra propriului suflet și a sufletului omenesc în genere ce ne izbește în *Adela* și în atâtea alte pagini de critică propriu zisă ale lui G. Ibrăileanu.

Lipsa oricărei metode este evidentă la G. Călinescu, care a teoretizat atât imposibilitatea unei estetici normative, cât și baza științifică a istoriei literare, înțeleasă ca o știință „inefabilă” și convertită într-o „sinteză epică”. Impresiile lui G. Călinescu nu sînt în orice caz arbitrare, ci rezultate ale unei mari sensibilități, ale unei fine intuiții, ale unei excepționale culturi și ale unui indiscutabil talent (dispoziție creatoare demonstrată practic.) Ele sugerează idei *a posteriori* extrase și sistematizate cînd nu te aștepti de criticul însuși (A se vedea de pildă articolul *Poezia realelor* din *Jurnalul literar*, 1948, nr. 5 în care se definesc permanențele poeziei rominești de la Văcărești pînă la Lucian Blaga, ceea ce poate fi considerat realism în poezie, înțelegînd prin reale — după Schopenhauer din *Skizze einer Geschichte der Lehre vom Idealen und Realen* — formele eterne ale lumii, lucrurile în sine).

G. Călinescu a negat în *Principii de estetică* puțința comunicării tehnicei criticii, pentru că — zice el — critica este o vocație care nu se poate învăța, pe care o ai sau nu. Actul critic, la criticii cu vocație, constă însă din recunoașterea într-o operă de artă a propriului lor spirit creator, adică în recunoașterea unei creații pe care ar fi putut-o înfăptui ei înșiși cu aceleași mijloace:

„Simțul critic e actul creator eșuat, răsfrînt în conștiință înainte de a ajunge la

periferie și devenit astfel sentiment artistic, actul creator întrerupt din cauză că altul l-a săvîrșit după norma însăși a spiritului nostru creator. În măsura în care materialul poetic deșteaptă în fantezia noastră elanul creator, provocînd astfel o idee creatoare ce se recunoaște într-o formă străină ca într-o expresie proprie, emoția psihologică se transformă în sentiment estetic. Facultatea noastră creatoare, virtuală, nu poate accepta ca valoare întreg materialul perceput, nu poate adică recunoaște peste tot o posibilă producție proprie. O parte din opera artistică este deci respinsă de spirit ca formă goală fără ecou asupra fanteziei, ca manieră ce nu dă normă activității artistice. Cu alte cuvinte simțul critic este *forma* propriei noastre facultăți creatoare, sub unghiul căreia primim și valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmînd normele de creație ale spiritului nostru. A înțelege înseamnă a recunoaște că dacă am fi executat noi opera, am fi urmat norma însăși a artistului. De aici acel sentiment că autorul ne-a exprimat parcă propriul nostru gînd, de aici comunitatea de simțire între autor și critic”.

Însă acest proces spiritual trebuie tradus în cuvinte, deci criticul trebuie să reconstruiască opera de artă, s-o explice, adică s-o desfășoare și s-o recompună în spiritul în care a fost înțeleasă și corectată de el. Se înțelege de la sine că un critic de un talent creator virtual, inferior autorului analizat, nu va înțelege complet opera supusă criticii și nu va ști s-o lămurească în întregime. Aceasta e primejdia cea mai mare. Un inconvenient mai mic ar fi acela ca criticul superior dotat, să supraliciteze opera autorului inferior, împrumutîndu-i prea mult din disponibilitatea sa creatoare.

Refuzînd îndeletnicirea criticii cui n-are vocație, practic G. Călinescu nu respinge niciuna din formele criticii. Pentru generația de critici marxști din literatura noastră actuală, G. Călinescu a fost în ori ce caz

un spiritus rector și chiar linia gheristă sau ibrăilenistă a acestei critici, a luat în prealabil un contact serios cu opera sa critică, chiar dacă acest contact a însemnat o poziție contrară, contradictorie. În urma discuțiilor, G. Călinescu a dobândit un punct de vedere nou pe care încearcă a-l aplica în studiile sale recente, iar preopinienții au avut prilejul să mediteze mai adânc asupra concepțiilor lor, ca și asupra părerilor comune.

G. Călinescu e al doilea critic care după Ibrăileanu întrunește în personalitatea sa cele trei tipuri descoperite de Thibaudet: jurnalist, profesor, artist. Și fiindcă ultima calitate e poate și cea mai importantă, critica lui G. Călinescu este critica unui artist. O critică lipsită de metodă, de precepte aplicabile și de alții, dar totodată o critică de creație, de mare creație, rivalizând cu aceea a unui De Sanctis, Sainte-Beuve, Belinski.

Critica universitară, prin Tudor Vianu, cheamă în timpul din urmă, mergând pe un făgaș mai vechi, deschis de Ovid Densusianu, la stilistică, propunându-ne o metodă foarte precisă, în felul celei cultivate în apus de Leo Spitzer și Giacomo Devoto, confruntată și cu opinia sovietică (V. V. Vinogradov).

„Felul propriu al oricărui scriitor — afirmă Tudor Vianu în cartea sa *Problemele metaforei și alte studii de stilistică* — în exprimarea imaginilor fanteziei, ale sentimentului și ale concepției lui nu poate fi pus în lumină decât stabilind, cu mijloace lingvistice, din ce domeniu al lexicului își culege poetul cuvintele, care dintre acestea revin cu o insistență semnificativă, ce părți de cuvânt sînt mai deseori întrebuințate, ce expresii și locuțiuni i se prezintă, care este felul construcțiilor folosite mai des, dacă expunerea lui se apropie de tipul limbii vorbite sau scrise, din ce domeniu își extrage de preferință termenii metaforelor și comparațiilor sale, care sînt stilurile limbii pe care le utilizează, în ce chip conținutul este exprimat prin sonoritatea cuvintelor și prin cadența frazelor, prin ordonarea contextului, dacă

scriitorul preferă unul sau altul dintre modurile expunerii: descrierea, narațiunea sau dialogul, dacă folosește stilul direct sau indirect sau dacă, în expunerea sa, introduce expresiile personajelor zugerăvite prin efectul stilului indirect liber, și multe alte particularități de limbă prin care caracterizarea impresionistă vagă sau prea generală poate deveni științifică, precisă și adecvată“.

Această critică stilistică este fără îndoială necesară la noi, cu condiția ca specialității s-o practice nu numai în cursurile universitare, ci și în reviste și volume, pentru a deveni un bun comun, nu rezervat citorva inițiați. O primejdie și mai mare ar fi ca acest soi de critică să încapă pe mîna diletanților sau chiar a celor fără nici o pregătire lingvistică specială.

În general critica actuală, marxistă, luptă pentru o cît mai mare diversitate de forme sau cum s-a spus de modalități și de stiluri, conform cu înclinațiile diferite ale cititorilor de literatură. A întui esența vieții sociale, mersul înainte al forțelor revoluționare, omul nou ce se naște în condițiile construirii unei alte lumi, toate acestea prefigurate în operele de artă angajate pe drumul realismului socialist, constituie țelul principal al criticii marxiste. Critica psihologică, sociologică, estetică sînt și trebuie să rămînă ramurile principale ale criticii științifice. Critica impresionistă, cînd nu e făcută de artiști, se cade să fie privită cu toată rezerva. Bine înțeles critica psihologică trebuie să evite a cădea în psihologism, critica sociologică să evite a cădea în sociologism, iar critica estetică să evite a cădea în estetism. Dogmatismul e piedica cea mai însemnată în calea unei critici marxiste, principiale, creatoare. Critica științifică trebuie să țină seama în orice caz că obiectul ei este artă, nu arta confecționată pe bază de calcule și rețete, ci arta creată de om, prin cele mai alese însușiri ale sale.

Unii au văzut în pluralitatea criticii actuale un fenomen puțin îmbucurător: psitacismul, imitația servilă a unuia sau mai multor critici anteriori epocii noastre. În-

trucit mă privește, repet că originalitatea absolută nu există în artă și că imitația, de sigur, nu servilă, a unui mare model, o socotesc utilă. Gherea, imita pe Taine și pe criticii revoluționari ruși. Ibrăileanu a debutat sub înfrurirea lui Gherea. G. Călinescu imită, conștient sau nu, pe Sainte-Beuve, portretistul, romancierul din *Port-Royal* și naturalistul clasificator de spirite (A se vedea articolul său despre *Metoda lui Sainte-Beuve* din *Steaua*, 1957, nr. 2). Sainte-Beuve desemnase însuși pe Taine ca urmaș al său. G. Brandes imită, uneori pînă la pastişă, pe Taine. Pompiliu Constantinescu la noi imita pe E. Lovinescu. Șerban Cioculescu în *Istoria literaturii române* din 1944 imită pe G. Călinescu (modelul său mai vechi era Paul Souday). Cu toate acestea, „imitatorii” amintiți își au fizionomia lor proprie, tehnica lor critică proprie. Căci, aci voiam să ajung, există atîtea tehnici, atîtea metode critice, cîți critici sînt.

Ar fi foarte instructiv să se compare, nu sub raportul valorii, ci sub raportul tehnicii personale, monografia critică de tipul Tudor Vianu (*Poezia lui Eminescu*, 1930) cu monografia critică de tipul G. Călinescu (*Viața și opera lui Eminescu*, 1932—1936) sau cu monografia de tipul Ion Vitner (*Eminescu*, 1955). Să se compare modul monografic folosit de E. Lovinescu (*Gri-gore Alexandrescu, viața și opera lui*, ed. III, 1928) cu modul de a trata monografic același poet al lui Silviu Iosifescu (studiu introductiv la ediția critică I. Fischer, 1957) sau al lui G. Călinescu (*Gr. M. Alecsandrescu*, 1955). Atît Ion Vitner cît și Silviu Iosifescu sînt preocupați mai mult de sinteză, neocolind analiza, oferind totuși mai mult o imagine comentînd esența vie a operei, ceea ce e actual (la Silviu Iosifescu chiar „modern”) în opera lui Eminescu sau Alexandrescu. Personalitatea poetilor respectivi, ceea ce interesează pe monografistul de tip sainte-beuvian, definirea spiritului autorului, precum și încadrarea acestuia într-o familie de spirite, nu este țelul principal al lui Ion Vitner și Silviu Iosifescu, criticii urmărind mai curînd le-

găturile cauzale ale operei și ecoul ei în sufletul contemporanilor. În alte lucrări, Ion Vitner și Silviu Iosifescu optează pentru critica de idei, luînd ca pretexte de discuții eroi, cărți sau evenimente contemporane, nu orice eroi și nici orice cărți, ci tipuri sau opere semnificative pentru epoca noastră. Această critică de „atitudini” și „perspective”, eseistică, problematică fără insistențe exegetice, critică de „honnêtes gens”, ca să rămînem la expresia lui Thibaudet, descinde din publicistica lui Mihai Ralea (vezi în *Firul Ariadnei* de Ion Vitner articolul „Combaterea estetismului” despre scrierile din trecut ale lui Mihai Ralea și vezi în *Drumuri literare* de Silviu Iosifescu articole ca „Modern și anacronic” sau „Romantism contemporan” similare unor teme din Ralea: „Condițiile scrisului modern” sau „Contradicțiile interne ale romantismului”). Natural, stilul lui Ion Vitner diferă de stilul lui Silviu Iosifescu și amîndouă diferă la rîndul lor de stilul lui Mihai Ralea.

Și mai bine individualizat este stilul lui Paul Georgescu, eseist de excursie livrescă, malign în forme ceremonioase, umorist la modul filistin, cultivînd cărțile vechi de savori aforistice și lexicale, pe Anton Pann, Odobescu și Mateiu Caragiale (predilecția sa mărturisită este pentru Montaigne).

Ar fi trist spectacolul cronicilor literare care s-ar repeta de la revistă la revistă și de la o săptămînă sau lună la alta. Din fericire sînt tot atîtea moduri de a întocmi o cronică literară, cîți cronicari sînt. Nu este iarăși în chestiune problema valorii și a ierarhiilor. Dar toată lumea va fi de acord că altfel vede o carte Ov. S. Crohmălniceanu, altfel aceeași carte Radu Popescu, Șavin Bratu, Mihail Petroveanu, George Munteanu și toți cei care întrețin în publicațiile noastre periodice o astfel de rubrică. În ce constă particularitatea tehnicii fiecăruia, ar fi greu de spus, cert este că toți dispun de o manieră (După părerea noastră, insuficient documentată pentru moment). Ov. S. Crohmălniceanu este un critic persuasiv, analist precis fără a se rătăci în meandrele exegezei, știind să spună

ce elemente lipsesc construcției, interpret rațional, supus la obiect și ferm în deciziune; Radu Popescu practică o critică de atașament, petulantă, făcînd eroice eforturi spre a nu leza susceptibilitatea autorilor; Savin Bratu, cultivă, prin Ibrăileanu, analiza cu comprehensiune a operelor literare, plină de deferență față de autorii consacrați, entuziastă cînd are prilejul de a descoperi nădejdi noi și sincer întristată cînd se află în fața ratărilor.

Sînt cronicari ca Radu Popescu, Mihail Petroveanu, Savin Bratu (mai înainte și mai de curînd — în cronica literară de la radio — și Ov. S. Crohmălniceanu) care țin să-și spună înaintea tuturor sau măcar simultan părerea, asumîndu-și toate riscurile unei astfel de tentative. Alții așteaptă

ca opinia publică să se formeze ori ca toți criticii să se pronunțe pentru a face apoi media. Alții în fine, din considerente de strategie, evită a se ocupa de cărțile ce comportă discuții și asupra cărora părerile sînt împărțite. Promptitudinea cronicarului literar este un lucru demn de laudă, dar și mai lăudabilă este lipsa de grabă în darea judecăților de valoare. Obiectivitatea e o condiție absolut obligatorie pentru orice critic și se cade ca impostura și dezinformarea să fie excluse din tehnica criticii literare. Numai o critică onestă, conștientă de rolul pe care literatura îl are în mersul înainte al societății și în renașterea interioară a omului poate satisface cerințele ceasului de față și poate aspira la suferințele viitorului.

N. TERTULIAN

E. LOVINESCU (I)

I. „CULTURĂ” ȘI „CIVILIZAȚIE”. II. CONTRADICȚIILE IDEOLOGIEI LOVINESCIENE. III. CONCEPTE SOCIOLOGICE — CONCEPTE ESTETICE. IV. „CEEA CE ESTE VIU ȘI CEEA CE ESTE MORT” ÎN TEORIA LOVINESCIANA A „AUTONOMIEI ESTETICULUI”. V. CRITICA IMPRESIONISMULUI ȘI A RELATIVISMULUI ESTETIC.

I. „CULTURĂ” ȘI „CIVILIZAȚIE”

Gîndirea sociologică a lui Lovinescu oferă cîteva particularități interesante în ansamblul sociologiei burgheze europene a epocii. Nimic nu-i era mai străin spiritului lovinescian decît ideea scumpă unor anume curente sociologice de tip germanic — și în primul rînd spenglerianismului — după care „civilizația” urbană modernă ar fi simbolul mortificării și vestejirii „culturii” organice și autohtone, nimic nu era mai departe de gîndirea lovinesciană decît tendința de a opune formelor generoase și fecunde ale „culturii” născută din plasma originară a vieții autohtone un pretins prozaism „practic” și un pretins caracter anorganic al vieții citadine moderne. „Sociologia” lovinesciană își afirmă originalitatea ei tocmai prin faptul că se află la antipodul tuturor acelor teorii care exaltau virtuțile și forțele „culturii” primare, „organice” — aruncînd anatema și blasfemul asupra „civilizației” mecanice și frigide a orașului modern. În sociologia germană exaltarea „culturii” și discreditarea „civilizației” era o formă de apologie a orînduirii junkero-prusace și a virtuților ei în contrast cu democrația burgheză modernă, ale cărei anomalii și deformații erau proectate cu semn negativ în conceptul de „civilizație”.

Lui Lovinescu îi repugna ori ce romantism anticapitalist, ori ce nostalgie rurală sau medievalizantă, ori ce idealizare a vieții patriarhale, ori ce elogiul adresat „virtuților bucolice ale tradiționalismului reacționar” — și în acest sens ne apare semnificativă opoziția între orientarea „Istoriei civilizației romîne moderne” a lui Lovinescu și concepția de bază a creatorului sociologiei germane moderne Ferdinand Toennies expusă în celebra sa carte „Gemeinschaft und Gesellschaft” („Comunitate și societate”). Toennies distinge două categorii sociologice fundamentale: „comunitatea” și „societatea”. Prima clădită pe ceea ce sociologul german numește „voința organică”, cea de a doua generată de o pretinsă „voință reflexivă” („Wesenswille” și „Kürwille”). „Comunitatea” reprezintă în viziunea lui Toennies forma *organică* a vieții sociale, o formă de viață *vegetativă*, la baza căreia se află legături naturale, spontane, (familia, localitatea), totul constituindu-se într-o uniune bazată pe *comprehenșiune* și *concordie*, pe legături afective, simpatetice — a căror expresie caracteristică este satul sau micul oraș cu economie domestică, „comunitară”. Acestei „comunități” (die Gemeinschaft) Toennies îi opune ca tip

antipodic „societatea“ („die Gesellschaft“), formă socială în care domină calculul și speculația, reflexiunea și deliberația, indivizii nefiind legați prin nici o afinitate reală — ci doar prin interese, raporturile dominante aci fiind *schimbul* și *tranzacția* iar expresia lor caracteristică marele *centru urban, orașul universal*. În timp ce raporturile *comunitare* ar fi calde, intime și afectuoase, cele *sociale* sînt frigide, exterioare și convenționale. (Toennies transfigurează aci în forma mistificată a unor prefinse „categorii fundamentale ale sociologiei pure“, opoziția concretă pur reală, între o orînduire socială de tipul comunismului primitiv și cea de tipul capitalismului modern). Dacă simpatia (fie și indirectă) a unui Toennies se îndreaptă așa dar către formele de viață socială vegetative, gregare, „comunitare“, „organice“, dacă Toennies consecvent cu această viziune a sa nu va ezita să afirme că „marele centru urban și societatea în general personifică coruperea și moartea poporului“, dacă nostalgia sa de tip romantic se îndreaptă către imaginea idealizată a formelor de viață precapitaliste — Lovinescu va privi cu scepticism și ironie crudă ori ce tentativă de restaurare a „idilei rurale“, va considera ca iremediabil anacronice formele de viață socială arhaice, revolute, simpatia sa îndreptîndu-se nu către viața letargică, nediferențiată a vechii economii „comunitare“ ci către formele de viață evolute, mai complexe și mai diferențiate, ale civilizației burgheze și ale vieții citadine moderne.

În ordinea ideologică, curentele tradiționaliste și conservatoare au cultivat cu o tenacitate rară — ridicînd-o la rangul unui mit — faimoasa falsă opoziție între „cultură“ și „civilizație“.

Pornind de la sentimentul real al caracterului defavorabil pe care-l are orînduirea capitalistă față de „cultură“, așa dar de la o stare de spirit romantică ostilă „civilizației“ capitaliste — s-a ajuns treptat la o hipertrofiere abstractă a acestei opoziții, la constituirea unei dualități abstracte între „cultură“ și „civilizație“ în general, la autonomizarea „culturii“ față de „civiliza-

ție“. „Cultura“ devenea simbolul rezistenței vechei spiritualități, al vechilor credințe și obiceiuri, depozitarea valorilor „organice“, autohtone, pe care evoluția economico-socială către formele capitalismului modern, nu putea decît să le anihileze și să le desrădăcezeze.

Tentativa de a constitui „cultura“ și „civilizația“ în două sfere distincte, ireductibile și impenetrabile, integrînd „civilizației“ formele vieții materiale a societății, tehnica și forțele de producție, orînduirea socială și organizarea politică, iar „culturii“ creațiile pur spirituale, filozofia, arta și credința religioasă, avea o finalitate precisă. „Cultura“ devenea un „organism“ autonom, un mod de existență singular, cu o logică și o finalitate imanentă, în raport cu care „civilizația“ — viața economico-socială —, apărea ca o realitate exterioară, independentă, „neutră“; prin această prismă evoluția „civilizației“ către formele de organizare socială moderne nu urma să afecteze cîtuși de puțin logica și ritmul de dezvoltare a culturii, aceasta desvoltîndu-se prin realizarea unor virtualități primare, a unor germeni originari dintr-un *humus* ancestral. Pentru un sociolog ca Alfred Weber, „civilizația“ — viața economico-socială — apare doar ca produsul adaptării biologice a omului la mediu, ca o zonă a utilului destinată conservării și perpetuării vieții *naturale* a omului, ca un „cosmos“ raționalizat și intelectualizat; „cultura“ îi apare însă ca o zonă transcendențială, ca un „curent“ asemănător „elanului vital“ bergsonian, ca un „fundal metafizic“, descinzînd din cu totul alte orizonturi decît viața „moartă“, fetișizată a „civilizației“ materiale („Der soziologische Kulturbegriff“ în „Verhandlungen des zweiten Deutschen Soziologentages“, Tübingen, 1912—1913). În concepția unui H. St. Chamberlain — „întemeietorul teoriei moderne a raselor“ cum a fost numit în critica marxistă a iraționalismului — „cultura“ apare ca o fatalitate etnică, cu rădăcini fixate în matricea originară, în nebuloasa primitivă a rasei pure — în timp ce civilizația economico-socială modernă este degradată la rangul unui produs mecanic, mnemotehnic, de aglutinare

și configurare de materiale. În ordinea „culturii” nu există progres — ci numai fatalitatea rasei „cu contrastele și caracterul ei fixate odată pentru totdeauna”. Chamberlain exaltă „autonomia” culturii față de civilizație și știință: exemplul vechii Chine este utilizat de Chamberlain pentru a demonstra teza după care „cultura nu derivă automatic din știință și civilizație ca un produs necesar și printr-o evoluție logică, ci ea este condiționată de natura personalității, depinde de *Individualitatea* etnică. Cu cunoștințe materiale foarte limitate și o civilizație foarte mediocră dezvoltată, hindusul arian posedă o cultură, care escalează cerul și a cărei semnificație este eternă” în timp ce Chinezul nu ar poseda niciuna „cu toate cunoștințele sale de detaliu prodigioase, cu toată civilizația sa rafinată și febril activă” („*Les fondements du XIX siècle*”, pag. 1015). Nimic nu era mai opus spiritului Iovinescian, partizan al mobilismului istoric, al civilizației urbane moderne, al sincronizării culturii cu civilizația modernă, decît acest elogiu reacționar, al forțelor și virtualităților „culturii” primare arhaice, gregare, decît această hipertrofiere a valorilor ancestrale ale rasei și individualității etnice, decît o asemenea depreciere violentă a vieții economico-sociale moderne și a rolului ei în dezvoltarea culturii (să nu uităm că pentru Chamberlain „cultura” reprezenta factorul „aristocratic”, arian, pur germanic al vieții sociale moderne în timp ce „civilizația” contemporană era stigmatizată ca „vestică, superficială, iudaică, democratică”).

Nu mai puțin revelatoare ne apare și confruntarea ideologiei sociale Iovinesciene cu anume teze ale lui Oswald Spengler: *pessimismului* radical al gînditorului german în atitudinea față de *civilizația* modernă a marilor metropole capitaliste, față de „democrația” vestică, occidentală, considerată ca un ferment de disoluție și dezagregare a *culturii* — i se opune *optimismul* istoric al lui Lovinescu, care vede în triumful civilizației burgheze moderne un ferment de progres considerabil și în ordinea culturii nu o involuție de la organic la anorganic — asemenea lui Spengler — ci o evoluție

de la nediferențierea, letargia și inerția vieții feudale sau semif feudale, la o fază superioară, modernă a culturii. „Cultura” și „civilizația” apar la Spengler ca două faze succesive, prima organică, a doua artificială, prima epocă de eflorescență, a doua epocă de declin și mortificare. „Civilizațiile” sînt stările cele mai *exterioare și mai artificiale* pe care le poate atinge o speță umană superioară — scrie Spengler. Ele marchează un sfîrșit; ele urmează devenirii ca ceea ce este devenit, urmează vieții asemenea morții, evoluției asemenea cristalizării, peisajului și copilăriei sufletului, vizibile în doric și în gotic — ca bătrînețea spirituală și orașul mondial pietrificat și pietrificant. Ele sînt un termen irevocabil, dar care este atins totdeauna cu o necesitate foarte profundă”. Astfel ar fi urmat sublimei epoci a antichității elenice, civilizația brutală, barbară, fără suflet, fără filozofie, fără artă a Romanilor.

Cu ajutorul unor asemenea raționamente, civilizația democratică modernă este stigmatizată ca un factor de declin, de disoluție și dezagregare, ca amurgul sec și trist al acelei epoci de cultură magnifice care ar fi dat pe Haendel și pe Mozart: „În locul unui univers, (apare) un oraș, un punct în care se concentrează întreaga viață a unor vaste regiuni, în timp ce restul se vestejește; în locul unui popor cu forme abundente, care s-a dezvoltat pe țarină, un nou nomad, un parazit locuitor al marelui oraș, om al realităților pure, fără tradiție, înecat în masa sgomotoasă și informă, ireligios, inteligent, steril, detestînd profund viața țărănească (și nobilimea legată de pămînt care este expresia supremă a acestei vieți) — *ce înseamnă acest pas de uriaș către anorganic, către sfîrșit* (s.n.)?” — se întreabă patetic și semnificativ Spengler. („*Le Déclin de L'Occident*”, I. pag. 67.). Nimic nu i-ar fi rămas mai străin partizanului deliberat și programatic al „democrației burgheze” moderne care era Lovinescu — decît această apologie indirectă pe care o face Spengler „culturii” vechii societăți feudale în contrast cu „materialismul” financiar-prozaic al „civilizației” orașului modern, nimic nu i-ar fi

rămas mai străin lui Lovinescu decât elogiul celui respect pentru tradiții, elogiul acelei „religion du coeur“ care ar fi caracterizat în viziunea spengleriană „cultura“ vechii societăți pre-capitaliste. Exaltarea „culturii“ și anatemizarea „civilizației“ de către Spengler era astfel caracterizată în „Die Zerstörung der Vernunft“: „Lupta ideologică împotriva democratizării Germaniei se realizează sub steagul acestei opoziții, întrucit prin „civilizație“ sînt înțelese toate anomaliele capitalismului, și înainte de toate democrația occidentală, căreia îi este opusă „cultura“ autohtonă, organică pur germană. Spengler unifică... tendințele reacționar-prusace cu o formă modernă ostentativ paradoxală“.

În literatura noastră sociologică, caracterul violent conservator al opoziției între „cultură“ și „civilizație“ apare limpede din lucrarea „Cultura Romină și politicianismul“ a lui Rădulescu-Motru. În paginile acestei cărți fuzionează cu o claritate absolută elogiul necondiționat al vechilor forme feudale de viață, elogiul vieții pastorale și de „mică agricultură“, elogiul vieții modeste, stîngace, primitive, elogiul deprinderilor seculare, „organice“ — al evlaviei și pietății sufletului popular, al ortodoxiei și al mării proprietăți („adevărată forță de coeziune a vechii noastre organizații sociale“) — cu condamnarea violentă a invaziei „capitalismului fără suflet și fără naționalitate“, a liberalismului burghez și a „democrației“ capitaliste moderne.

„Caracterul distinctiv între cultură și civilizațiune stă în aceea că, una, cultura, pătrunde adînc firea poporului, pe cînd civilizațiunea stă numai la suprafață“. Rădulescu-Motru exalta virtuțile strămoșești, viața populară a epocii feudale cu „începuturile unei culturi sănătoase“, cu „oameni întregi la minte și la fapte, caractere necioplite dar turnate dintr-o bucată“. cu credințe și obiceiuri străvechi, ereditare, care „întregeau de minune sufletul strămoșilor noștri“ și pe care, „cu niciun preț nu le-ar fi părăsit sau schimbat“. Această ideală și „organică“ stare de lucruri s-a perpetuat pînă către mijlocul secolului al XIX-lea: peste acest fond sufletelesc organic,

ereditar, conservat printr-o admirabilă continuitate sufletească — și care constituia în viziunea pur conservatoare a lui Motru „cultura romînească“ — s-ar fi suprapus însă printr-o irupție brutală ideologia democratică, libertară a revoluționarilor de la 1848, „civilizația“ formelor de organizare burghezo-capitalistă a societății, astfel încit „în mai puțin de 50 de ani vatra țărănilor de la Dunăre ajunse de nerecunoscut“.

În viziunea lui Rădulescu-Motru, întreagă această ideologie a drepturilor politice largi, a constituției liberale, a libertății comerțului, a emancipării clăcașilor apărea ca o suprastructură anorganică, ca un mecanism eterogen aplicat fondului sufletelesc tradițional al poporului român. „Oare aceste schimbări de decor, începute la 1848 și continuate în tot cursul jumătății de a doua a secolului trecut, pătruns-au ele în firea poporului român, pentru a constitui cu acesta o unitate sufletească, din care să izvorască motivele unei activități viitoare? Asimilat-a oare poporul nostru în firea sa obiceiurile, instituțiunile, cultura Apusului, pe care în aparență, le imitam atît de docil?... Sau sub aceste forme de împrumut, trăiește mai departe fondul nostru propriu, moștenit din veacuri?“.

Teza uluitoare a lui Rădulescu-Motru, era că sufletul oriental, sufletul unor păstori și agricultori primitivi, deprinși cu o activitate temporară, de citeva luni, restul anului însemnînd o hibernare aproape totală — făcea impracticabilă pentru poporul român economia capitalistă, care presupune o muncă organizată, continuă, regulată, un spirit de economie și prevedere inexistent în sufletul rural românesc; nu mai puțin impracticabile ar fi fost și libertățile politice ca și drepturile politice în general întrucit ortodoxismul tradițional al sufletului românesc — religie care cultivă doar „ritualul“ și nu are nici o finalitate în viața practică — se mulțumește cu „afirmarea credinței nețărnumite“ și ar pierde timpul cel care ar căuța într-o asemenea religie „o școală de pregătire pentru practicarea drepturilor politice“ (rugăciunea de îmbărbătare a lui Popa Șapcă, pentru revoluționarii adunați la Islaz — Motru o considera „prea

neînsemnată ca să turbure direcția urmată de Biserica noastră timp de secole. Ea rămîne ca un fapt accidental, produs al unei inteligențe puțin rezistentă la sugestiunile din afară"! „*Nepregătit pe terenul economic și refractar pe terenul religios* (s.n.) este oare în armonie sufletul poporului nostru cu împrumuturile făcute culturii apusene pe terenul vreunei activități oarecare morale, intelectuale și artistice?"

„Civilizația“ burgheză, capitalistă, „democratică“ dezvoltată în a doua jumătate a secolului XIX-lea îi apăsă Rădulescu-Motru a fi o grefă superficială pe un fond sufletesc eterogen, o impostură externă, o alienare a „culturii“ tradiționale românești. Exaltarea „culturii“ și degradarea „civilizației“ apar aci în reacționismul lor cel mai pur. O asemenea încercare lamentabilă de idealizare flagrantă, violentă a evului-mediului românesc și a feudalismului românesc — de discreditare și compromitere a „democrației“ burgheze moderne și-a găsit în Lovinescu un critic energic și vehement. Cînd Rădulescu-Motru aureola viața socială românească din epoca feudală scriind: „În viața lui artistică (a poporului român, n.n.) era naivitate, dar nu grotescul; în viața sa morală, simplitatea, dar nu totala pervertire a caracterului; în viața sa intelectuală limitarea dar nu minciuna. Deprinderile sale din trecut erau deprinderile ieșite în mod natural din viața unui popor pastoral și de mică agricultură obișnuit să conteze mai mult pe dărnicia naturii de cît pe disciplina muncii — restrîns în obiceiurile micului grup de familie; sfîngaci, deși cu simțul răspunderii în actele vieții publice. Cu aceste modeste deprinderi, totuși, ce popor războinic; ce popor patriot!“ etc. etc... — Lovinescu avea să denunțe ferm o asemenea simplistă idealizare a evului-mediului românesc, subliniind categoric că „tabloul e desmînjit în fiecare linie de realitatea istorică“, iar întrucît „se referă... la epoca primilor noștri voveozi, el devine tot atît de hipotetic ca și idilica viziune a sociologiei rousseau-iste ce-i trezea lui Voltaire pofta de a umbla în patru labe“ („Ist. civ. rom. moderne“, II p. 184). (În legătură cu *idealitatea vieții medievale* — Lovinescu îi

amintea lui Rădulescu-Motru că „n-au trecut nici trei sferturi de veac de cînd Mihai Sturdza vindea de la cel din urmă post de diac pînă la cirja mitropolitană, și de cînd iscălitura domnească nu se punea pe sentințele divanului decît după scrupuloasa cîntărire a pungei de bani strecurate de împricinat, pe sub masă, în lacoma mină voivodală...“)

„Adevărul e că nu se putea crea o Romînie modernă pe bazele unei tradițiuni culturale înapoiate și pervertite... — scria Lovinescu — ...abia revoluția de la 1848 ne-a pus pe calea progresului natural... Civilizația noastră a luat, deci, fatal, drumul unui proces de formație revoluționară“.

Numai după ce am înțeles pe deplin semnificația reală, de clasă, pe care o avea în sociologia burgheză de tip germanic apoloogia „culturii“ și defăimarea „civilizației“, crearea unei tensiuni artificiale între „cultură“ și „civilizație“, elogiul „sufletului colectiv“, „organic“ în contrast cu impersonalitatea seacă a vieții cetățene din democrațiile moderne — ca o atitudine paseistă, de simpatie disimulată pentru formele sociale revolute, pentru stările de spirit gregare, „anistorice“, antidemocratice — numai după aceasta putem prețui la dreapta ei măsură valoarea inițiativei lovinesciene de reabilitare a conceptului de „civilizație“, semnificația sociologică net pozitivă — anti-paseistă, anti-conservatoare, anti-tradiționalistă — a acestei inițiative, valoarea reală a polemicii sale ferme împotriva tuturor acelor care tindeau să considere cuceririle „democrației burgheze“ moderne — ale „civilizației“ — drept o alienare a „sufletului organic“ — pretîns iremediabil conservator și rural-medieval —, al poporului român.

„Pe aceste bunuri materiale ale „civilizației“ unui popor (votul universal, constituția, codul Napoleon, etc. n.n.) dl. Rădulescu-Motru ca și mulți alți critici, le socotesc lipsite de valoare. *Nu tot așa și noi* — (s.n.) — scria Lovinescu. Drumul de la cultură la civilizație nu e ireversibil; devenind condițiile vieții noastre, aceste bunuri materiale intră în deprinderi și se *prefac cu timpul*, prin adaptare la unitatea noastră temperamentală, în valori sufletești; cu

alte cuvinte, civilizația se transformă în cultură (s.n.)...“ (Ist. civ. române moderne, III, 19).

În lumina acestor observații s-ar putea stabili în cultura românească dintre cele două războaie o anume opoziție caracteristică între linia „tradiționalismului meta-fizic“ al lui Lucian Blaga și linia „Istoriei civilizației române moderne“ a lui E. Lovinescu. Și la Blaga există o — secretă — exaltare a „culturii“ și un — secret — dispreț condescendent, fundamentat însă „ontologic“ față de „civilizație“ („Cultura răspunde existenței umane întru mister și revelare, iar civilizația răspunde existenței întru autoconservare și securitate. Între ele se cascadează deci o deosebire profundă de natură ontologică“). Și poate că nu ne înșelăm văzînd în acest *distinguo* „ontologic“ — premiza esențială pentru acel „elogiu“ (reacționar) al „satului românesc“ în contrast cu mediocra și terna civilizație urbană: „A trăi la oraș — scrie Blaga — înseamnă a trăi în cadru fragmentar și în limitele impuse la fiecare pas de rînduilele civilizației. A trăi la sat înseamnă a trăi în zăriște cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie“. Blaga exalta satul ancestral românesc, „satul-idee“ — întrucît „sînt aci în joc sentimente și vedenii nealterate de niciun act al rațiunii (s.n.) și de nici o cosmologie învățată și acceptată de-a gata“. În viziunea „tradiționalismului metafizic“ al lui Blaga „omul satului... se găsește în raport de supremă intimitate cu totalul și într-un neîntrerupt schimb de taine și revelații cu acesta“, în timp ce „omul orașului, mai ales al orașului care poartă amprentele timpurilor moderne (s.n.) trăiește în dimensiuni tocmai opuse: în fragment, în relativitate, în concretul mecanic, într-o trează tristefă și într-o superficialitate lucidă (s.n.)“. Blaga nu ezită să vadă în „civilizația modernă“ un factor de corupție a feciorelnicului și miticului „sat“ originar: „...de sigur că pe urma contactului diformant (s.n.), direct și indirect cu civilizația timpului, satul românesc s-a depărtat și el, câteodată chiar destul de penibil (s.n.) de definiția a cărei circumscriere o încercăm“. Așa dar în timp

ce Blaga exaltă satul medieval românesc și acea „tărie fără pereche de a boicota istoria (s.n.)“, a acestui „sat“, văzînd în el matricea culturii și istoriei românești viitoare, Lovinescu va considera ca iremediabil anacronice și perimate vechile rînduile rurale de tip medieval, va exalta la polul opus lui Blaga, „civilizația română modernă“ a democrației burgheze, viața citadină a metropolelor: dacă simpatia lui Blaga se va îndrepta pe plan intelectual către „urzelile mitice“ ale „omului de la sat“, sustrase oricărui control al rațiunii și oricărui spirit de discriminare, simpatia lui Lovinescu va merge tocmai către raționalism, către „intelectualitate“ și „cerebralitate“, considerate ca suprastructuri psihologice inevitabile ale vieții citadine moderne.

II. CONTRADICȚIILE IDEOLOGIEI LOVINESCIENE

Lovinescu se afirma ca un partizan al revoluției sociale (burgheze), al soluțiilor de continuitate în dezvoltarea istoriei, al dislocării vechilor forme de organizare feudală pe calea forței — și ca un adversar categoric al tuturor acelor doctrine „organice“ și „evoluționiste“, care propagau ideea unor schimbări sociale numai pe calea lentă a unor reforme minuscule, „trep-tate“, lipsite de bruscetă și violență, efectuate cu acordul clasei dominante. Lovinescu se afirma ca adversarul oricărui conservatorism social, al oricărei apologii a vechilor forme de viață feudale, semi-feudale sau patriarhale — simpatia sa îndreptîndu-se către burghezia națională și către „liberalismul revoluționar“ al pașoptiștilor, în care vedea adevărații fermenți ai „civilizației române moderne: „Rupînd cu trecutul imediat și istoric și, deci, cu doctrina evoluției lente, ce ne-ar fi menținut multă vreme în cadrul *Regulamentului organic*, pașoptiștii au făcut din revoluție principiul generator al civilizației noastre, singurul de altfel, posibil popoarelor tinere, împotriva căruia, în zadar s-au ridicat forțele tradiționalismului“ (II, 177).

Nu este însă mai puțin adevărat că întreaga viziune lovinesciană asupra revolu-

ției de la 1848 și a procesului social care i-a urmat este atinsă de o gravă miopie, de un diletantism sociologic absolut: antipatia sa față de ori ce „organicism” în dezvoltarea socială l-a condus nu numai la negația îndreptățită a tuturor acelor teorii sociale descinse din ideologia Restaurății franceze care revendicau conservarea vechilor stări de lucruri „organice”, a servituzilor feudale și instituțiilor „vechiului regim”, care cereau o evoluție lentă, cu transformări abia perceptibile, făcute pe cale de conciliațiuni, pertractări, tratative, între clasa feudală și cea burgheză — dar și la ideea că întreaga structură organică a societății românești este identică cu o stare de letargie conservatoare și de inerție socială. Lovinescu ignora în această structură „organică” a societății românești virtualitățile ei revoluționare, contradicțiile ei lăuntrice gata să irumpă într-o izbucnire revoluționară. În concepția lui Lovinescu, forța motrice a revoluției, au constituit-o nu conflictele de clasă interne, nu antagonismele sociale organice vechii societăți românești, nu jocul imanent al raporturilor de clasă — ci „ideologia umanitară” a Apusului propagată prin „contagiune” în mințile unui grup de revoluționari, „febra mistică” a ideilor Revoluției franceze care a invadat întreaga Europă. Revoluția de la 1848, era în viziunea lovinesciană o tipică „revoluție imitativă”, o simplă răsfrîngere a celui „spirit al veacului” („saeculum” numit de Tacit) ale cărui unde s-au propagat prin intermediul unor capete liberale și pe meleagurile dunărene. De o mare superficialitate, concepția lovinesciană vedea în mișcarea revoluționară de la 1848, o simplă revoluție „de sus în jos”, o creație pură a „ideilor” generoase și umanitare, un simplu fenomen de „sincronism” automat și fatal cu dezvoltarea societăților occidentale. „Sociologia” sa tăgăduia voluntar, dîr și principial ideea că mișcarea pașoptistă ar fi fost un produs al logicii imanente de dezvoltare a societății românești, expresia acută a revendicărilor maselor largi ale țărânimii, expresia unui conflict violent de clasă între păturile burgheziei și micii burghezii orășenești cu vechea oligarhie feu-

dală. „Ex occidente lux” („Lumina vine din Occident”) — această formulă era citată cu o semnificație programatică în primele pagini ale „Istoriei civilizației române moderne”. Eșecul revoluției se datora, în viziunea lovinesciană, faptului că ideologia „radicalismului” revoluționar a conducătorilor liberali nu ar fi găsit în realitatea socială românească forțele interne corespunzătoare, „ideile” lui Brătianu și Rosetti asimilate prin „febră intelectuală și afectivă” la Paris anticipînd cu mult evoluția reală a societății românești. Este pur și simplu lamentabilă încercarea lui Lovinescu de a explica întreaga mișcare revoluționară pașoptistă prin inițiativa și acțiunea „politicienilor liberali”, iar eșecul ei prin insuficiența forțelor sociale revoluționare, prin amorfismul maselor, prin structura vegetativă a societății românești.

Întreaga simpatie a lui Lovinescu se putea îndrepta însă astfel către reprezentanții ideologici ai burgheziei naționale, în care vedea unicul și adevăratul ferment al revoluției pașoptiste — manifestînd o cecitate și o insensibilitate absolute pentru ideea adîncă a lui Bălcescu că revoluția ar fi produsul „celor optsprezece veacuri de trude, suferințe și lucrare a poporului român”, pentru ideea că revoluția ar fi putut fi generată de suferințele seculare ale maselor poporului român, de revendicările de clasă ale clăcășilor, meseriașilor și burgheziei urbane, de elanul democratic, social și național, al maselor populare. Ignorarea caracterului democratic și revoluționar al mișcării pașoptiste, a contradicțiilor sociale complexe care au generat-o, a excepționalelor acțiuni de masă, care au alimentat-o și susținut-o — l-a condus pe Lovinescu la o viziune a revoluției de un simplism turburător. Cînd Lovinescu scrie fraza uluitoare: „Lipsa oricărei asmuțiri și a oricărei semănări de ură între diferitele clase sociale, ne dovedește că revoluția pașoptistă nu răspundea unei ciocniri de forțe sociale, unei lupte urmate de prăbușiri și de ascensiuni, ci era răsunetul unei ideologii sociale și umanitare...” (cu completarea în notă: „Chiar instrucțiunile date comisarilor propagandiști erau însuflețite de un spirit im-

păciuitor" !), cînd scrie : „Revoluția a scoborît... de sus în jos, prin acțiunea citorva și, venind sub forma teoretică a libertății, s-a insinuat, fără să reușească de altfel, în raporturile economice pentru a le disolva și a le reface după cerințele capitalismului modern. *De ar fi plecat din jos în sus, adică de la realități, revoluția ar fi izbutit* (s.n.); natura hibridă a rezultatelor ne precizează, de altminteri, sensul acțiunii ei...” — întreaga realitate istorică ne apare răsturnată și mistificată. Văzînd în mișcarea pașoptistă o simplă „revoluție imitativă”, un fenomen de contagiune, de importanță externă pe un teren arid — lui Lovinescu îi scapă cu totul mecanismul complex de clasă al revoluției, jocul complicat al raporturilor sociale în interiorul ei. Moderația, conciliatorismul, frazeologia abstractă, oportunistă a conducătorilor liberali, îi apar dictate de o pretinsă absență a unei largi baze de masă în inițiativa lor radicală, de faptul că revoluția nu s-ar fi afirmat ca o revoluție „de jos în sus” — cînd de fapt ele erau expresia tipică a lașității, a capitulărilor, a inconsecvenței și lipsei de democrație revoluționar ferm ce caracteriza aripa liberală a revoluției, în contrast cu reala și adevărata consecvență revoluționară a maselor țărănești și orășenești — al căror exponent a fost Bălcescu.

Cînd Lovinescu scrie această frază ultra-caracteristică pentru viziunea sa : „Din spiritul întregii proclamații de la Islaz, din discursul lui Rosetti în comisia proprietății, din moderația programului pașoptist, cu privire la proprietate... reiese că, în realitate, departe de a ațîța pe țărani împotriva boierilor, revoluționarii au căutat să ajungă la înfăptuirea împroprietăririi pe cale de conciliațiune. Înșelîndu-se, în fața rezistenței întîmpinate, au dat îndărăt. Acțiunea lor, *n-a fost, așa dar, cum susține materialismul istoric, expresia unui conflict de forțe sociale* (s.n.), ci ecoul unei ideologii umanitare, fără nici un substrat economic” — se desprind în fața noastră citeva concluzii revelatoare pentru întreaga ideologie lovinesciană : a) subaprecierea evidentă a rolului forțelor sociale populare, a acțiunii și presiunii maselor largi țărănești,

ignorarea absolută a rolului democrației revoluționare în luptele sociale pașoptiste (este tipică această observație lovinesciană care exemplifică întreaga sa miopie sociologică : „Cu excepția unor revolte cu scopuri materiale imediate, țărănimea reprezintă însă o masă amorfă ; nici o revoluție nu se poate bizui pe ea (s.n.) ; b) idealizarea flagrantă a politicianilor burgheziei liberale, întrucît acțiunile lor conciliatoare sînt prezentate ca dictate de izolarea în care s-ar fi aflat ideologia lor generoasă, ca un pragmatism *silit* de împrejurări și nu ca o manifestare a șovăielilor, lașității și inconsecvenței liderilor burgheziei în raport cu exigențele revoluției consecvente. c) absolvirea acestora de ori ce responsabilitate în eșecul revoluției, hipertrofierea rolului liberalilor burghezi în revoluție și exaltarea lor necondiționată, întrucît acțiunile lor apar dictate de o „ideologie umanitară”, „fără nici un substrat economic” — teză care-i îngăduie lui Lovinescu să ocolească cu desăvîrșire contradicțiile, timorările și culpele democrației liberale burgheze, provocate tocmai de limitele de fier ale poziției ei de clasă în revoluția pașoptistă.

Meritul remarcabil al lui Lovinescu de a fi „reabilitat” cu toată vigoarea rolul hotărîtor al revoluției de la 1848 pentru destinele istorice romînești, după deceniile încercărilor asidue de a compromite mișcarea pașoptistă efectuate de „junimism” și maiorescieni — merit concretizat în această formulare lovinesciană categorică : „Constituția de la 9 iunie 1848 rămîne adevăratul punct de plecare al unei noi orientări a poporului nostru, ea reprezintă gestul simbolic prin care axa vieții politice și culturale s-a schimbat din răsărit în apus ; de ea se leagă viitoarea formație revoluționară a civilizației romînești — singura cu putință” — trebuie, să-i adăugăm acest corectiv decisiv : subaprecierea quasi-totală a rolului forțelor sociale populare, și în primul rînd al maselor țărănești, în dezvoltarea acestui moment hotărîtor al istoriei romînești — subapreciere pe fundalul căreia se ridică apologia „liberalismului revoluționar” și a burgheziei politicianiste conside-

rate unicul și adevăratul ferment al civilizației române moderne.

Ideologia lui Lovinescu ne apare ca un amestec curios și caracteristic și fuzionează în ea idealismul istoric al iluminiștilor francezi ai sec. XVIII, credința nelimitată în fecunditatea ideilor revoluționare, în forța regeneratoare a rațiunii, în puterea modelatoare exercitată asupra „materiei istorice“ de către spiritul uman, așa dar un frenetic idealism și voluntarism istoric — cu o tendință tipic liberal-burgheză (cu accente conservatoare) de a ignora autenticele forțe sociale care determină mersul istoriei, de a privi ca pe un derivat insignifiant rolul maselor plebeiene și țărănești, considerate simplă „materie pasivă“ asupra căreia s-ar exercita „de sus în jos“ acțiunea creatoare a burgheziei urbane (vorbind despre mișcărilor țărănești Lovinescu scria: „În ele se cuvine însă să vedem mai mult opera propagandiștilor care din entuziasm revoluționar și din nevoia de a-și găsi un sprijin în țărani, au incendiat la 1848 satele la torța libertății. În toate revendicările țărănești de mai înainte, *nu întîmpinăm însă, cererea de a se desface vechile raporturi de muncă* (? , s.n.). Și de data aceasta ideea și-a imprimat acțiunea asupra materiei: *mens agitat molem*“) Este semnificativ că Lovinescu vedea în Ion Brătianu „adevăratul suflet“ al revoluției, la Bălcescu remarcînd „obsesia trecutului“ și reproșindu-i, în cel mai pur spirit naționalist: „Din nefericire se lăsase ademenit și de ideea înfrățirii cu Ungurii“ — ceea ce demonstrează că de departe era Lovinescu de înțelegerea autentică a căilor reale de salvare și înfăptuire a revoluției.

Concepția sociologică a lui Lovinescu — pusă pe asemenea baze — ne apare astăzi de un diletantism violent: Lovinescu introduce în explicarea tuturor evenimentelor istorice conceptul de *sincronism*, afirmînd existența în fiecare epocă istorică a unui „*saeculum*“ („spirit al veacului“) înțeles ca o totalitate de condiții morale și materiale care s-ar propaga automat, cu o putere de penetrațiune nelimitată, în toate punctele globului, violentînd ori ce tradiții și particularități specifice, desrădăcinînd cu o forță

de acțiune fatală ori ce rezistență. Viața istorică românească nu se mai desfășoară așa dar în virtutea unor legi interioare, particulare, ireductibile; toate transformările sociale inițiate de revoluția de la 1848 îi apar dictate nu de logica imanentă a dezvoltării noastre sociale — ci simple emanații ale revoluției burgheze occidentale. Mobilurile reale ale evoluției istorice, forțele ei motrice autentice sînt în viziunea lovinesciană nu procesele profunde din adîncurile vieții noastre sociale — considerată ca o simplă masă vegetativă de o infinită plasticitate și receptivitate — ci această putere de contagiune internațională a fenomenelor sociale. Lovinescu tăgăduiește cu îndirjire ideea că evoluția socială românească — ca și a oricărui alt popor — ar putea fi determinată de raporturile ei economice specifice, de relațiile de clasă, de echilibrul și dezechilibrul raporturilor dintre forțele sociale interne, — privirea sa fascinantă îndreptîndu-se exclusiv către *undele* de influență „exportate“ de viața materială și morală a popoarelor occidentale, care circulînd cu viteză la „superficia“ vieții europene își exercită pretutîndeni automat acțiunea lor modelatoare, uniformizatoare și nivelatoare. Nimic nu-l irită mai mult pe autorul „Istoriei civilizației române moderne“ decît tendința unui Kogălniceanu sau Bălcescu de a găsi în trecutul organic al vieții poporului român argumente în favoarea revendicărilor sociale revoluționare: nu este o exagerare a se afirma că trecutul reprezintă pentru Lovinescu un neant istoric, o imensă „tabula rasa“ — revoluția și ori ce transformare socială radicală descinzînd exclusiv din interdependența vieții sociale europene, din efluviile instituțiilor occidentale. Ideea trecutului ca „*Vorgeschichte der Gegenwart*“ („preistorie a prezentului“) îi este profund străină lui Lovinescu — ideea că revendicările sociale și naționale ale pașoptismului ar avea o îndelungată tradiție istorică, o strălucită precedentă în evenimentele istorice ale trecutului i se pare o imposibilitate și o neverosimilitate — în Kogălniceanu vede un „tradiționalist“ — simpatia sa mergînd către revoluționarii liberali

munteni contaminați de febra revoluției în cluburile și pe baricadele pariziene.

„In marea lor majoritate, instituțiile nu izvorăsc din „sufletul popoarelor“ ci sînt simple obiecte de împrumut integral... caracterul de integralitate — recunoaște în-suși Lovinescu — constatat în formația revoluționară a civilizației noastre, *se reduce în realitate la superficialitate* (s.n.)“.

„...Credința în putința unei desvoltări proprii împotriva spiritului veacului“ — i se pare himerică. Lovinescu vulgarizează în fond teza materialismului istoric cu privire la inevitabilitatea succesiunii formațiilor social-economice, cu privire la caracterul universal al acțiunii legilor economice. Ca atitudine polemică împotriva conservatorismului social, a „organicismului“ reacționar, a inerției și perpetuării formelor de viață vegetative ale societății feudale — poziția lovinesciană e remarcabilă. Dar preținsa acțiune fatalistă, uniformizatoare și nivelatoare — a legii „sincronismului“ — se pulverizează la cea mai elementară observație istorică. Prin prisma acestei teze devine inexplicabilă evoluția particulară, sui-generis, cu trăsături ireductibile a diferitelor țări. Nu se poate înțelege de ce Germania s-a desvoltat nu pe calea radical-revoluționară, nu pe calea „mimetică“, a asimilării ideilor revoluției franceze, ci pe o cale „prusacă“, profund deosebită de cea a „democrațiilor occidentale“ de tipul Franței sau Angliei, de ce Italia și-a realizat unitatea națională cu atitea secole mai tîrziu față de alte țări occidentale (abia la 1870!), de ce un curent filosofic atît de influent ca iraționalismul modern a luat totuși forme atît de deosebite în „Existenz-philosophie“ germană, în bergsonismul francez, în „idealismul actual“ italian — și exemplele de absență a unei fatale uniformități și nivelări în viața socială și culturală europeană s-ar putea înmulți la infinit.

Pus în fața faptului ineluctabil al diferențelor sensibile în desfășurarea revoluției pașoptiste în Muntenia și Moldova, a faptului că revoluția s-a manifestat cu mult mai mare energie și vigoare în Muntenia în raport cu Moldova, în fața așa dar a

unei abateri evidente de la legea fatalității sincronismului și a uniformizării automate — prin „imitație integrală“, Lovinescu oferă o explicație ce azi pare de o superficialitate absolută: insuficiența mișcării revoluționare în Moldova s-ar explica nu prin absența unei burghezii urbane consolidate cu aspirații revoluționare, nu prin înapoierea feudală pronunțată a Moldovei în comparație cu Muntenia — ci prin „rasă“ moldoveană, prin temperamentul moldovean contemplativ, înclinat spre reverie, inacțiune și creație poetică, iar tăria revoluției muntene, s-ar explica nu prin prezența unor forțe revoluționare interne puternice, prin acuitatea contradicțiilor sociale lăuntrice — ci prin „rasa“ munteană, prin temperamentul mobil, activ, comprehensiv și practic al muntenilor!

Surditatea și insensibilitatea lui Lovinescu față de contradicțiile sociale specifice vieții românești, față de eficiența socială progresistă pe care o are spiritul de răsvrătire al maselor proletare și țărănești, față de rolul social pozitiv al presiunii exercitate de nemulțumirile și agitațiile claselor de jos ale societății, miopia față de compromisurile, lașitățile și oportunismul burghezii liberale provocate tocmai de teama radicalismului revendicărilor populare, — l-au condus pe Lovinescu la idealizarea absolută a rolului burghezii liberale urbane în formația societății române moderne, la acea concepție sociologică generală care vede în clasele superioare ale societății — prin receptivitatea lor la spiritul vieții sociale occidentale — unicul agent de progres social; astfel Lovinescu ajunge la teoria bizară cu privire la preținsa „plasticitate“ a claselor superioare și pretinsul „conservatorism“ al claselor de jos — ce stă la baza întregii sale concepții sociologice (și estetice): „Stratificarea socială a tuturor popoarelor — scrie în cel mai pur spirit burghezo-liberal Lovinescu — poate fi privită, așa dar ca o fericire: la temelie o țărănime numeroasă, inertă, pasivă, tradițională, păstrătoare a naționalității, și deasupra clasele superioare, nobile

odinoară, urbane astăzi, inteligente, receptive, prin care se introduc *toate elementele civilizației universale și care, prin urmare, constituie adevăratul factor al progresului*" (s.n., op. cit. III. pag. 87).

„Rolul nobilimii defuncte l-a luat astăzi marile aglomerații orașenești, pe care l-au avut, de altfel, într-o măsură oarecare și în trecut... Capitalele, porturile, cu deosebire, fiind porii prin care se absoarbe șuvoiul tuturor înoirilor, civilizațiile moderne au devenit, astfel, exclusiv citadine: *lumina nu vine de la sate* (s.n.)“

Simpatia lui Lovinescu pentru burghezia liberală română și pentru politicianismul brătienist, — se manifestă cu elocvență și în adeziunea sa tipică la politica de compromis a liberalismului brătienist cu marea proprietate funciară în problema improprietății țărănești de la 1864, în adeziunea sa la calea „prusacă“ de compromis și nu la cea „americană“ revoluționară în problema țărănească. Recunoscînd pe deplin că „reforma agrară nu se putea face decît în sensul emancipării țaranului“, întrucît — după concepția tipic lovinesciană a „sincronismului“ — „înainte de a deveni o realitate, emanciparea ajunsese o forță ideologică care prin interdependența vieții morale și materiale a Europei, biruise pretutindeni în jur și trebuia să biruie și la noi, chiar și pe această cale“, denunțînd categoric caracterul retrograd al rezistenței conservatorilor în menținerea vechilor forme feudale — Lovinescu susținea totuși politica de compromis a lui Brătianu în problema agrară, pretinzînd că „neo-iobăgia“ ar fi fost un fenomen inevitabil, întrucît „a cere o „improprietărire cît mai largă“ în momentul rezistenței desperate a conservatorilor și în momentul cînd prin glasul lui Ion Brătianu, chiar liberalii socoteau învrăjbirea sufletelor prea mare pentru a îngădui o reformă agrară... înseamnă a nu ține seama de condițiile obiective ale chestiunii“, și întrucît „munca silită“ deși „contrazice esența regimului burghez“, „era însă necesară unei țărănime nedeprișe cu principiul muncii libere“!? Amintind de „sîngerosele revoluții“ din Franța la 1789 și din Rusia la 1917, cînd țaranii „au alungat pe

nobili, împărțindu-și între ei pămînturile“, Lovinescu elogia „cumințenia țaranului român“ și „perspicacitatea și perseverența bărbaților noștri politici“, care au evitat calea sîngerasă și revoluționară, alegînd „o fază de tranziție, în care proprietatea pămîntului a devenit burgheză, pe cînd munca a rămas feudală“. (II, 99).

★

Nutrind o încredere nelimitată, sgomotoasă în virtualitățile de progres ale burgheziei moderne a orașului capitalist, — Lovinescu detesta ori ce „naționalism“ tradiționalist și gregar, orice formă de melancolie față de triumful „democrației burgheze“ și de regresie în viața vegetativă a vechiului regim agrar. Critica publicistică a lui Eminescu la adresa liberalismului român, la adresa promotorilor instituțiilor democratice liberale și apologia făcută de poet „epocii de aur“ voevodale, vechiului feudalism românesc — erau denunțate categoric de Lovinescu drept paginile cele mai obtuze sub raportul comprehensiunii sociologice: „concepțiile lui sociologice — scria Lovinescu — înguste și fanatice, s-au încercat inutil să stăvilească mersul revoluționar al civilizației romîne“. Vehemențele lui Eminescu la adresa „păturii superpuse“, a „Fanarioșilor“ — i se păreau profund nedrepte, întrucît Eminescu biciuia astfel „pe adevărații făuritori ai renașterii noastre naționale, pe care nu-i înțelegea“ (s.n.).

În această lumină, devine limpede de ce resurecția naționalistă și conservatoare a „sămănătorismului“, de la începutul secolului nostru a devenit obiectul fundamental al polemicii lovinesciene. Repulsia lui Iorga și a „Sămănătorului“ față de civilizația urbană a „democrației burgheze“ moderne, aversiunea lor declarată față de ideea lărgirii „libertăților publice“, a penetrației capitalului străin („Lărgirea libertăților publice? Socialismul? Capitalurile străine? — Păreri greșite, momeli, mofturi și fleacuri!“... „Ne trebuie o cultură romînească, cărți pe rîndurile inspirate ale cărora să cadă deopotrivă lacrima înal-

fei, bogatei doamne și a sătenței...“), exaltarea conservatoare a vechilor forme de viață rurală, pietatea filistină față de formele sociale revoluate, au fost denunțate de Lovinescu ca tot atâtea violente anacronisme sociale și istorice, ca tot atâtea forme de rezistență a sufletelor reacționare în fața procesului de desvoltare burgheză a României. „Vremurile moderne au adus pe lângă păcatele noastre cele vechi, și unul nou, foarte greu, ura de clasă“ — scria Iorga într-un articol intitulat „Boierimea de țară, care se duce“ și consacrat nuvelor lui Gîrleanu. „Pînă atunci avusesem o țără-nime, niște boieri și un cerc de cărturari cari puteau trăi bine alături, înțelegindu-se în multe lucruri, iubindu-se în oarecare măsură, mai mare de cum ne închipuim astăzi, și în stare să se unească în anumite împrejurări pentru a îndeplini fapte folositoare tuturor. Dacă era dușmănie între anumite strate ale societății, ea nu atinzea pe domnul pămîntului în puterea moștenirii, pe acela lângă strămoșii căruia trăiseră, lucrînd aceleași ogoare, strămoșii celor ce-și primeau în fiecare an brazda pe care aveau s-o lucreze, ci dușmănia se îndrepta, într-adevăr, puternică, împotriva ciocoimii dregătorilor nemilostivi, cari arau cu condeiul și secerau cu biciul... *Cu boierii, cum am spus, era altfel: țărănimea rezunoștea că ei trebuie să fie și nu se gîndea la o stare nouă de lucruri, în care boierimea ar pieri d'inaintea ochilor* (s.n.)...“ Și Iorga aureola „acea curățenie de viață patriarhală, acea deplinătate de simț romînesc, acea legătură sufletească față de pămînt și de oamenii lui pe care o avuseră „bătrînii“, păstrători credincioși ai unei tradiții istorice, ai unei vechi moșteniri de cinste, de mîndrie, de muncă, de oameni și de bună rînduială, care s-a pierdut...“ Este evident că Lovinescu nu se putea împăca în nici un chip cu o asemenea ideologie și literatură — ce tindea să arunce un vâl idealizant asupra „idiotismului vieții de la țară“. Dacă ne amintim în cercarea lui Sanielevici în a defini originea de clasă a semănătorismului ca „un complot al oligarhiei noastre neo-feudale și protecționiste, în contra industrializării

țării, adică în contra burgheziei libere“ („Poporanismul reacționar“ p. 201), dacă ne amintim de teza sa după care trecerea lui Iorga la „Semănătorul“ a însemnat „îndreptarea apei poporaniste către moara conservatoare“, un viraj „către boierii care reprezintă trecutul“, către Nicolae Filipescu (a cărui ideologie Sanielevici o definește astfel: „țărănul să rămîie în birlogul lui — pentru ca arendașul sau vechiul boieresc să poată lua în liniște zece piei de pe dînsul...“) — putem înțelege mai clar originile antipatiei dirze a burghezului urban deliberat și programatic Lovinescu, față de acest curent retrograd, obscurantist și medievalizant.

Este unul din meritele remarcabile ale lui Lovinescu acela de a fi denunțat reacționarismul profund al tuturor celor care — asemenea lui S. Mehedinți — exaltau la Eminescu cultul mitologiei vechi romînești, prezența unor figuri mitice ca Arald și Odin, al celor care făceau apologia filistină a umilei bojdeuci a lui Creangă ca simbol al purității vechii vieți romînești, al celor care exaltau „răsura dealurilor și munților noștri“ și nu „trandafirul Maréchal Niel“ — într-un cuvînt a fi denunțat cu tărie „reacționarismul gregar“, și „misticismul național“. Este una din intuițiile reale ale lui Lovinescu de a fi relevat în toate aceste tendințe nu numai „spiritul (lor) esențial antidemocratic“, dar a fi descifrat în toate aceste forme de exaltare tradiționalistă „ascunse (le) aspirații spre fascism“. Și Lovinescu cita ca elocvență această frază anti-liberală și anti-democratică a junimistului S. Mehedinți: „Pe cînd Italia avea pe Cavour, noi aveam frazeologi ca cei ce ne-au ticluit constituția într-o zi și-o noapte... *Iar azi, cînd Roma pare a fi dobîndit iarăși o intrupare a vechiului spirit latin* (s.n.), noi avem tot frazeologi — bogați în vorbe, ologi la fapte — care pot primejdui însăși întregimea statului...“ După cum Lovinescu a fost cel care a denunțat cu tărie semnificația retrogradă a resurecției „ideologiei eminesciene“ scriind: „...influența eminesciană... își supra-viețuiește și astăzi în unele manifestări xenofobe sau fasciste ce se reclamă încă de

la „actualitatea lui Eminescu“ („Evoluția ideologiei literare“ I, 12).

★

Există însă în ideologia lovinesciană o ambiguitate fundamentală: critica acută și dreaptă efectuată la adresa forțelor sociale „tradiționaliste“, — exprima la Lovinescu doar un optimism istoric burghez, o viziune apologetică asupra rolului burgheziei urbane moderne și a civilizației capitaliste; aceasta echivala însă cu o cecitate și o insensibilitate absolută față de toate acele contradicții teribile pe care le aduce cu sine dezvoltarea civilizației burgheze, o insensibilitate absolută față de clasele producătoare desmoștenite, cu miopia totală față de destinul tragic al maselor țărănești în condițiile exploatării coalizate burghezo-moșierești. — Această cecitate și miopie ne explică viziunea pur burgheză a lui Lovinescu asupra țărănimii românești — văzută exclusiv ca o masă inertă, letargică, reacționară purtând „sumanul, cușma și pletele Dacilor de pe columna lui Traian“, continuând să mănânce „milenara ei mămăligă“. Virtuțile țărănimii păreau a fi complet necunoscute lui Lovinescu — o himeră „poporanistă“ — țărănimea fiind pentru Lovinescu un factor static, regresiv al vieții sociale. „Neclintirea“ ei „nu reprezintă și o superioritate sufletească“ — scrie disprețuitor criticul. „Dimpotrivă, de cele mai multe ori, ea pornește dintr-o iremediabilă inerție sufletească, dintr-o incapacitate absolută de adaptare la împrejurări schimbate, la deprinderi, limbă și oameni noi“ — trăsături care pentru un partizan al mobilismului istoric ca Lovinescu echivalau cu tot atâtea stigmate de inferioritate socială și sufletească.

Prin prisma acestor observații putem înțelege de ce pentru Lovinescu „simpatia față de țărănime“ propagată de poporanism era considerată o atitudine „reacționară“. Există în polemica lui Lovinescu, împotriva „poporanismului“ „Vieții românești“ câteva aspecte revelatoare pentru ambiguitatea ideologiei lovinesciene, pentru limitele de fier ale poziției sale de clasă strict bur-

gheze. Convingerea indestructibilă în inevitabilitatea dezvoltării capitaliste a României, în inevitabilitatea evoluției societății românești către formele de organizare socială burgheze — îi îngăduia lui Lovinescu să denunțe pe bună dreptate caracterul utopic, reacționar al tezei „poporaniste“ despre posibilitatea instaurării unei „democrații rurale“ în România prin ocolirea fazei capitalismului industrial, a cărui dezvoltare autohtonă Stere o proclama imposibilă din cauza concurenței „industriei mondiale“. Dar aceeași poziție pur burgheză, apologetică la adresa burgheziei române, îl împiedeca pe Lovinescu să fie sensibil față de mizeria și suferințele cumplite la care erau condamnate masele țărănești, păturile muncitoare ale țărănimii — de către exploatarea coalizată burgheză-moșierească, să fie sensibil la acele revendicări profund îndreptățite ale țărănimii suferinde și exploatare — aspirații și revendicări care și-au găsit expresia tocmai în publicistica democratică a „Vieții Românești“, în „poporanismul“ militant al lui Ibrăileanu (acesta văzând în „poporanism“ — în primul rând expresia „urii împotriva iobăgiei“); stări de lucruri pe care miopia sociologică a lui Lovinescu le-a ignorat cu totul, asimilându-le simplist și brutal cu o atitudine „reacționară“. *„Idealul artistic al poporanismului — scria Lovinescu ca exponent al burgheziei citadine — prezintă caracterul celui mai pur reacționarism; el descinde direct din semănătorism cu circumstanța agravantă a unei închipuite obligațiuni morale a scriitorilor față de țărănime. A lega literatura unei țări în plină revoluție burgheză, de clasa cea mai înapoiată sub raportul civilizației înseamnă a lucra împotriva sensului dezvoltării noastre istorice: definiția oricărei reacțiuni.“*

Era oare într-adevăr „lovinescianismul“ o ideologie progresistă și „poporanismul“ „Vieții Românești“ o ideologie pur reacționară? Răspunsul nu poate fi uniliniar. Lovinescu avea deplină dreptate să respingă teoria posibilității unui stat țărănesc — a unei „democrații rurale“ — ca pe o utopie retrogradă, mic-burgheză, în contradicție cu dezvoltarea ineluctabilă a istoriei și pă-

rea să aibă deplină dreptate răspunzând „Vieții Românești“: „Oricit ar dori unii să rămână la „mulsul vacilor“ mersul evoluției noastre sociale se îndreaptă automatic spre dezvoltarea burgheziei, pentru existența căreia nu e nevoie de altfel, de o „industrie mondială“, pe care *Viața Românească* mi-o cere s-o dovedesc ca posibilă, ci de o industrie „pur și simplu“, în cadrele României întregite“. Dar „Viața Românească“, — prin Ibrăileanu și Ralea — avea nu mai puțin dreptate atunci când denunța optimismul ieftin, idealizant, al viziunii lovinesciene asupra procesului de dezvoltare burgheză a României, când arăta că penetrația capitalului străin în economia românească — după teza lovinesciană a „interdependenței“ vieții sociale românești cu cea a Occidentului capitalist — departe de a dezvolta acel proces armonios și echilibrat de evoluție socială pe care-l înfățișa Lovinescu poate avea în fond consecințe dintre cele mai nefaste, prin tendința de a transforma România într-o anexă agrară înapoiată, într-un „hinterland“ agrar al marilor puteri capitaliste. Intrucît „interdependența“, departe de a dezvolta inevitabil o „industrie mare“ autohtonă — poate tinde prin jocul de interese al monopolurilor capitalismului occidental — să dezvolte mai curînd aci „mulgerea vacilor“ (ca în Olanda sau Danemarca) după cum poate aduce cu ea „sclavia și negoțul de sclavi“ ca în unele regiuni africane intrate în „orbita capitalismului“, sau chiar „împodobirea Hotentotelor cu cercei de sticlă.“! Asemenea contradicții fundamentale, anomalii și deformări radicale pe care le aducea cu sine inevitabil triumful burgheziei și exploatarea capitalistă — Lovinescu le trecea însă sub o tăcere absolută, ignorîndu-le dirz în calitatea sa de apologet necondiționat al „democrației burgheze“ moderne, liberalismul său diluat rămînînd strein și opac față de procesele economice reale din viața socială românească.

Dincolo de idealul pur mic-burghez al „democrației rurale“, de tipul Danemarcei — în „poporanismul“ lui Ibrăileanu exista un autentic sentiment democratic de simpa-

tie pentru suferințele păturilor țărănești și mic-burgheze: „simpatia pentru țărănime“ departe de a fi fost o atitudine „reacționară“, retrogradă, involutivă cum o caracteriza Lovinescu — cuprindea în ea germeii unui democratism mai consecvent și mai autentic decît cel care-i era propriu liberalului „democrat burghez“ Lovinescu. *)

Confuzia aceasta — care l-a condus pe Lovinescu la eronata identificare și asimilare a „poporanismului“ cu „semănătorismul“, confuzie vinovată care străbate întreaga ideologie lovinesciană — este exprimată limpede în înlocuirea autenticelor antagonisme de clasă ale societății românești printr-un himeric și simplificat dualism între „clasele urbane“ pretins integral inovatoare și „clasele rurale“ pretins integral conservatoare: „...de la lupta dintre agrarianul Aristide și burghezul Temistocle și pînă la lupta dintre partidele liberale și conservatoare ale tuturor țărilor moderne, viața politică a omenirii se polarizează fie în ideile democratice, inovatoare ale claselor urbane, fie în ideile tradiționaliste, reacționare, reprezentînd interesele și mentalitatea claselor agrare“ (Lovinescu violenta istoria propriei țări — ignorînd deopotrivă realitatea virtuții conservatoare și antidemocratice de care a dat dovadă „partidul liberal“ cu prilejul marilor răscoale țărănești, ca și nu mai puțin realele virtuți inovatoare și democratice de care a dat dovadă „letargica“ și „reacționara“ clasa agrară a țărănimii cu același prilej!)

*

*) „Noi sîntem democrați și vom apăra democrația — scria Ibrăileanu în octombrie 1926. Nici nu ne-ar ședeia bine altfel: noi sîntem oameni din popor. Pe noi Revoluția Franceză cu „drepturile omului“ ne-a scos din birlog.“ „Noi nu sîntem conți, marchizi și baroni deposedați de titluri și avere ca să insultăm democrația“; „...trebuie să fie cineva orb și surd — și lipsit chiar de cea mai obscură sensibilitate — ca să nu simtă cum se apropie valul celor mulți, care muncesc cu brațele și cu capul și vreau ca să trăiască ca oamenii liberi“.

Nu este lipsită de interes pentru caracterizarea exactă a fizionomiei ideologice lovinesciene — atitudinea sa frenetic războinică și patriotardă, net francofilă și anti-germanică, din perioada primului război mondial. Cuprins de febra naționalistă a războiului — Lovinescu se plimba pe străzile Parisului într-o stare de anxietate și de fierbere interioară, consternat de figurile „pacifiste” ale francezilor, iritat de lipsa lor de entuziasm războinic, cutremurat și îngrozit de demonstrațiile anti-războinice și anti-imperialiste ale celor care cântau „Internaționala”. („Acum, când nu mai fierul va mai vorbi, când ființa patriei e sprijinită pe vârful săbiilor se mai găsesc nenorociți cari să strige: „jos armata! și să întretie războiul civil...” — scria mînios Lovinescu, la adresa celor care aveau absurdă idee de a propaga războiul civil revoluționar în locul luptei inter-imperialiste). El exprimă deplin pe burghezul liberal Lovinescu — aceste rînduri elocvente scrise ca un comentariu pe marginea morții lui Jaurès: „— Jaurès! *Nu l-am iubit niciodată. I-am admirat talentul, i-am recunoscut o convingere hotărîtă, nobilă, dar primejdioasă patriei* (s.n.)... *ce sac de vînturi și de nouri... ce semănător de ideologie vătămătoare*” (s.n.1) „...Jaurès e mort. A murit la timp (s.n.) O viață întregă și-a pus imensul lui talent în slujba păcii și a Internaționalei; cu vorba lui impetuoasă o viață întregă a săpat militarismul răspîndind printre milioanele de luptători otrava dezarmării universale (s.n.)...” Crisparea în fața plebei antirăzboinice, în fața figurilor sumbre ale urmașilor comunarșilor parizieni, înliorarea burgheză în fața murmurului surd al maselor socializante — aceasta părea să fie starea de spirit a lui Lovinescu, vizibilă în tonalitatea în care descrie următoarea întâmplare: „Trec pe lîngă o circumă, Măria sa poporul e îndesat pe terasă, dinaintea paharului cu otravă verde. Sute de lucrători zdrențăroși își potolesc setea lor neistovită. Aud un glas răgușit de la o masă:

— Hé, Monsieur, une cigarette s'il vous plaît!

Trec înainte fără să întorc capul. De o dată simt o mîină ce mă zguduie de piept.

— Dis donc, bourgeois, tu vas me donner au moins une cigarette?

Firește că i-am dat fără să zic un cuvînt...

Iată stăpînul nostru de mîine (s.n.) La cea dintîi înfrîngere, cetățeanul acesta va deveni tiranul unei străzi sau al unui cartier. Dacă știe citi și scrie — adică dacă citește *La guerre sociale* și *L'Humanité* — încingînd un briu roș, va deveni căpitan de gardă națională, comunist gălăgios și orator popular.

Sîntem în stare de asediu. Toate armele au fost prohibite și rechiziționate. Foarte bine. Dar cel dintîi lucru ce l-aș fi făcut... ar fi fost să închid toate circumile, oprind alcoolul, o armă mult mai primejdioasă decît armele de foc. *Comuna în mare parte a ieșit din fumurile absintului*. La mai bine de patru decenii de la izbucnirea ei — spectrul *Comunei* îl teroriza pe Lovinescu care nutrea pueril credința că interdicția alcoolului ar fi putut însemna și înăbușirea eventualei insurecții populare.

În acea epocă, Lovinescu va duce o campanie violentă pentru intrarea Romîniei în război — în paginile ziarului liberal „Naționalul” al lui Toma Stelian — denunțînd cu o vehemență și o furie puțin obișnuită la partizanul de mai tîrziu al „seninătății imperturbabile” pe toți cei care se opuneau intervenției — pe Galaction, Topîrceanu, D. D. Pătrășcanu, etc. — drept agenți ai „Kulturii” germane. În acea epocă, „autonomia esteticului” este părăsită violent și „estetismul” lovinescian devine de nerecunoscut sub pana celui care cerea retoric și patriotard „o literatură ieșită din marile împrejurări de acum, o literatură patriotică de solidaritate națională, o literatură militantă, o literatură care să ne unească pe toți prin legătura cea mai puternică a dragostei de neam” întrucît — citim nu fără uimire sub pana celui care se va revendica mai tîrziu din Kant și Croce — „finalitatea scrisului în clipa de față nu stă în emoția estetică, ci în valoarea lui utilitară și morală potrivită cu nevoile prezente” — ceea ce dovedește că în anume împrejurări

estetismul cel mai intransigent se putea converti în naționalismul cel mai frenetic fără a altera unitatea conștiinței lovinesciene.

După război, Lovinescu va conduce paralel cu „Sburătorul“ o revistă ilustrată „Lectura pentru toți“ — în care va exalta cu o fervoare jurnalistică comună, „întregirea neamului“ și „monarhia“ (almanahul acesta pare de altfel subvenționat direct de cercurile dinastice). Din articolele în care lustrul frazei lovinesciene acoperea o atitudine vulgară — se desprinde însă și atitudinea categoric negativă a lui Lovinescu față de izbucnirea revoluției proletare. Lovinescu blasfema retragerea Rusiei din războiul imperialist, caracteriza patetic și sdrobot izbucnirea revoluției printre soldații ruși din Moldova ca „Jalnica Moldovei întâmplare“ („un milion de urși polari cuprinși de molima revoluției bolșevice“!), citind un manifest al lui Karl Liebknecht publicat în acea epocă scria semnificativ: „Germania atît de intransigentă și de trufașă la Brest-Litowsk, a intrat deci pe calea de descompunere a Rusiei lui Lenin și Troțki...“ și în sfîrșit — trebuie s-o spunem cu regret — cobora atît de jos pînă la a publica în aceeași revistă preținse documente ale „grozăviei bolșevice“ sub titlul „Teroarea bolșevică“ (p. 256), notă semnată de el însuși.

După acest episod penibil — Lovinescu se va consacra exclusiv „cauzei estetice“ care „avea nevoie de apărători“ — și va conduce revista și cenaclul „Sburătorul“, creațiile sale într-adevăr durabile care i-au adus marele prestigiu de care s-a bucurat în epoca literară dintre cele două războaie.

Lovinescu credea într-o „desvoltare armonică“ a Europei postbelice — efectuată sub semnul „democrației burgheze“, în care vedea adevăratul „saeculum“, „spirit al veacului“ nostru, optimismul său liberal-burghez caracterizînd „fascismul“ și „comunismul“ ca simple abateri de la „sincronismul“ vieții contemporane: „*spiritul veacului nostru* — scria în ultimul volum al „Istoriei civilizației romîne moderne“ (1925) — *nu se exprimă nici prin dictatură proletară, nici prin dictatură militară, ci prin*

formula democrației burgheze“. Lovinescu nutrea o antipatie sinceră și o aversiune programatică față de fascism — intuind cu precizie în erupția fascismului mussolinian un fenomen social retrograd, involutiv, pe care l-a denunțat cu tărie imediat, fără a se lăsa nici un moment înșelat de pretenția „putsch-ului“ mussolinian de a se afirma drept o „revoluție socială“. Subliniind că fascismul reprezintă o „dictatură civilă sau militară, care, sub pretextul intereselor naționale, suprimînd libertățile constituționale, a ajuns un regim absolutist *impotriva spiritului veacului*“ (s.n.), Lovinescu își exprima convingerea liberală că „revenirea la o formă socială în contradicție cu spiritul timpului nu putea fi însă de lungă durată“.

Era oricum una din intuițiile remarcabile ale lui Lovinescu în acea epocă a fi definit net opoziția între „bolșevism“ și „fascism“: „bolșevismul reprezintă o revoluție, fascismul o inovație“ (III, 63); dar limitele intratabile ale orizontului său burghez îl făceau să ignoreze adevăratul sens al desvoltării istorice și să vadă și în bolșevism ca și în fascism simple „epifenomene ale dezzechilibrului războiului“, „apariții trecătoare“, care „în perspectiva timpului vor apărea ca neînsemnate abateri ale ritmului uniform al desvoltării sincronice a societății contemporane“, afirmație care revelează din nou în Lovinescu pe apologetul banal al „democrației burgheze“ moderne, lovit de o iremediabilă miopie sociologică.

Indiferent de ori ce considerații teoretice — Lovinescu era animat față de perspectiva revoluției proletare de spaima cea mai adîncă, iar instinctul său de clasă burghez funcționa cu o acuitate și o luciditate dintre cele mai reale: „...tirania sindicatului muncitoresc, odată cu începerea erei lui Caliban“ îi trezea aversiunea cea mai rea. În 1920 scria cu intoleranță burgheză despre „spectrul grevei generale care lovindu-ne în pîine, în apă, în lumină și în scris, ne lovește în nevoile ideale și materiale“, iar intervenția lui Iorga în favoarea grevei generale o denunța ca pe un act de inconștiență politică, („d. Iorga pare a nu-și da seama de primejdia momentului istoric sau

vrea să fie un complice al ei", — scria alarmat și cu o fermitate amenințătoare Lovinescu). Dornic să trezească la luciditate conștiința burgheziei contemporane, Lovinescu îi lansa acest avertisment: „...în dosul unei greve generale de caracter politic, e o formidabilă armă de luptă de clasă. Până la războiul civil, greva generală e instrumentul decisiv al revoluției sociale. Prin tendințele lui afirmate în scris și fapt proletariatul nu urmărește idealul unei justiții sociale ci dictatura unei clase *neînsemnată ca număr și nulă ca valoare politică; mușchiul vrea să domine nervul*" (s.n.), (Critice, I pag. 193) Aroganța burgheză a lui Lovinescu, instinctul său de clasă intratabil, disprețul său agresiv, plin de orgoliu conservator, față de „pretenziile“ unei clase pe care o socotea iremediabil inferioară și menită doar a se supune dominației burgheziei asemeni „mușchiului“ față de „nerv“ după propria sa imagine elocventă — apar la apogeul lor în această izbucnire pătimașă împotriva drepturilor proletariatului.

Lovinescu chema intelectualii „să lupte împotriva revoluției proletare“ întrucît „în societatea viitoare și-ar pierde nu numai dreptul legitim de conducere, ci și libertatea cugetării, după cum ne-a dovedit-o experiența din răsărit“ și Lovinescu nu-și ascundea adevărată necondiționată la regimul „dictaturii burgheziei“ în care vedea unica salvare față de primejdia ascensiunii proletariatului: „Admițînd că și noi (s.n.) am exercita o tiranie burgheză — încerca să-și justifice Lovinescu „conștiința nenorocită“ în fața adevărilor marxismului — tirania noastră e mult mai liberală, de oarece nu lipsește pe nimeni de nici un drept indispensabil“ (suferințele muncitorimii exprimate în „greva generală“ ieșeau cu totul din cîmpul vizual al lui Lovinescu).

Și Lovinescu chema intelectualitatea burgheză să adere necondiționat la înăbușirea sau represiunea grevei — conștientă că se află în joc înseși destinele existenței ei ca clasă: „In numele libertății omenești ca și în numele propriei lor conservații, clasele dirigente nu pot, deci, întrebuița față de greva generală decît o înfrînare ce-și va

modera sau accentua violența după natura grevei. *O politică de concesiune e o politică de abdicare* (s.n.) pe care nu ne-o recomandă nici adevărata democrație a egalității tuturor *nici instinctul de clasă*“ (s.n.) (aci Lovinescu devenea deplin sincer —, întrucît se identifica lucid și integral cu interesele de clasă ale burgheziei).

III CONCEPTE SOCIOLOGICE — CONCEPTE ESTETICE

Concepția estetică și sensibilitatea literară a lui Lovinescu au apărut și s-au definit ca o suprastructură armonioasă a viziunii sale sociologice. Dacă ideologia lovinesciană se afirma ca un ferment puternic de dezagregare a oricărui arhaism, al oricărei nostalgii patriarhale, dacă Lovinescu detesta semănătorismul ca o resurrecție a forțelor conservatoare, — sensibilitatea estetică lovinesciană se va arăta ulcerată de anacronismul și simplismul tuturor acelor creații literare care exaltau vechile forme de viață rurale, de primitivitatea și reducția sufletească a „materiei“ tuturor acelor opere literare, de insuficiența lor sub raportul creației obiective.

Logică sociologică — sau logică estetică? Criteriu istoric — sau criteriu estetic? Iritația doctrinarului în fața unei literaturi al cărei resort intern era „ura împotriva burgheziei“, regresivitatea în viața vegetativă a vechilor forme de viață socială, elogiul imobilității și al contemplativității blînde, — sau iritația esteticianului consternat de fragilitatea și precaritatea estetică a unei asemenea literaturi? Nu cumva „percepția“ estetică a criticului se lăsa subjugată de conceptele sociologice ale ideologului, de aprehensiunile sale social-istorice? Nu încapă îndoială că sensibilitatea literară a lui Lovinescu se voia acordată deplin cu ritmul vertiginos al dezvoltării civilizației prezentului, liberă de orice inerție sau conservatism, la unison cu ascensiunea rapidă a burgheziei urbane. Conceptul despre artă al lui Lovinescu se voia în armonie cu ceea ce în viziunea lovinesciană constituia „spiritul veacului“

său, în consonanță cu sensul evoluției sociale, „sincronic“ cu „ritmul vremii“. În primele pagini ale operei sale esențiale „Istoria literaturii române contemporane“ se află scrise aceste propoziții programatice: „Expresie mai mult sau mai puțin realizată a unui stil, orice operă de artă se prețuiește, și prin efortul de diferențiere față de stilul trecutului și de colaborare la fixarea sensibilității actuale... talent adevărat și real în sens de creațiune, înseamnă diferențiere și deci discontinuitate; *tot ce am susținut în domeniul cultural și social al Istoriei civilizației române își va căpăta astfel, o aplicare literară în Istoria literaturii române contemporane* (s.n.) (I, p. 8). „...Scriitorii vor fi judecați și din punctul de vedere al *caracterului de sincronism cu dezvoltarea vieții noastre sociale și culturale* (s. n.) și cu multiplele întretări de curente ideologice dar și din punctul de vedere al efortului de diferențiere față de ce a fost înainte, diferențiere de material de inspirație, *în sensul evoluției preocupărilor momentului istoric* (s. n.), și de expresie în sensul capacității limbei de a se înnoi prin imagine și armonie“.

Benedetto Croce ar fi rămas fără îndoială consternat și stupefiat citind aceste rânduri scrise de un critic ce se va revendica din „Kant și Croce“, din linia cea mai pură a „autonomiei esteticului“: pentru un partizan riguros și ortodox al „autonomiei esteticului“ ideea lovinesciană de a analiza literatura, prin raportare la „momentul istoric“, adică la „congruența tuturor factorilor sufletești ce i-au determinat stilul“ ar fi apărut ca cea mai profundă și radicală erezie; pentru un partizan al „autonomiei esteticului“ definirea caracterului idilic, regresiv, patriarhal, paseist al unei literaturi sint noțiuni neutre, indiferente sub raport estetic, concepte extra-estetice (întrucât a fi „arhaic“ sau „modern“ nu ar afirma nimic asupra „calității“ estetice, nu ar afecta cu nimic „expresivitatea“ operei); pentru un critic „autonomist“ problema „sincronismului“ cu sensul dezvoltării istorice, a „congruenței tuturor factorilor sufletești ce au determinat stilul“ (operei) este o problemă ce

privește „materia“ operei, istoria „civilă“ a literaturii — cu totul indiferentă însă sub raportul „expresivității“ (ce se realizează în orice „materie“!); pentru un „critic estetic“ pur de structură crociană singura problemă reală în judecata estetică fiind cea a existenței sau inexistenței aceluși „accento...inconfondibile“, acelei „liricități“ — care singură conferă operei apartenența la sfera „artei“ și care singură trebuie să capteze interesul criticului — orice considerații asupra „materiei“ operei, asupra caracterului ei „regresiv“ sau „modern“, „paseist“ sau „sincronic“ constituind inevitabil o alienare a „percepției“ estetice pure. Stabilind drept criterii de apreciere în judecata literară „momentul istoric“, „sincronismul“ sau „congruența factorilor sufletești“ Lovinescu părea să comită așadar tot atâtea abateri flagrante de la ortodoxia „autonomiei esteticului“, să subordoneze în mod evident conceptele sale estetice conceptelor sale sociologice.

Dar această tentativă lovinesciană de a conjuga judecățile sale estetice cu judecățile sale sociologice merită toată atenția noastră. Nu este oare adevărat că tocmai critica literară marxistă a încercat pentru prima oară să stabilească o armonie deplină între judecățile genetice, explicative, social-istorice asupra operelor literare și judecățile estetice, să stabilească o simetrie naturală, un paralelism, o fuziune firească între judecățile de caracterizare sociologică și judecățile de valoare estetice, să dea un fundament social-istoric exact judecăților pozitive sau negative asupra unui curent literar sau asupra operei unui scriitor? Nu este oare adevărat că tocmai critica marxistă modernă a încercat să stabilească o corespondență logică și o simetrie organică între epocile de ascensiune estetică sau de declin estetic și logica dezvoltării sociale, să explice de pildă eflorescența unei mari literaturi realiste, cu puternic caracter social, în Rusia și Norvegia într-o perioadă în care restul Europei occidentale cunoștea un fenomen de dezagregare și declin al realismului, prin contrastul între efervescența acută și perpetuarea contradicțiilor sociale specifice în

Rusia și Norvegia celei de a doua jumătăți a secolului trecut — în opoziție cu intrarea ideologiei dominante a societății burgheze occidentale într-o fază de „apologie vulgară“ a orînduirii existente? Nu aceiași logică teoretică strictă va determina critica marxistă să afirme deopotrivă superioritatea acelei literaturi istorice născute ca un reflex al unei epoci de mari și complexe evenimente social-istorice (revoluțiile burgheze, războaiele napoleoniene, luptele pentru unitatea națională împotriva fărâmițării și a provincialismului feudal etc.) — romanele istorice ale lui Walter Scott, Manzoni, Tolstoi, față de acea proză istorică generată de o epocă de atrofie a sentimentului marilor mișcări istorice populare, epocă de „privatizare“ a viziunii istorice, de reducere psihologică, a-istorică a orizontului literar — epoca burgheză de după 1848 cu romane „istorice“ de intrigă strict sentimentală („Une vie“ de Maupassant, romanele lui Iacobsehn, etc.)? Nu este oare evident că în toate aceste cazuri erarhia valorilor estetice apare inevitabil condiționată de caracterizarea social-istorică a genezei operelor analizate?

Lovinescu avea așadar cele mai solide temeiuri să conjuge logica sa sociologică — lupta sa lucidă și dreaptă împotriva „sămănătorismului“ anacronic — cu logica estetică, cu polemica împotriva literaturii „lirice“ de exaltare a vechilor clase în proces de dispariție sau de exaltare a formelor gregare ale vieții rurale.

Sensibilitatea literară a criticului — descinzînd din diviziunea sa social-istorică a unei burghezii victorioase, consolidate economic și sufletește, — se afla consternată de spectacolul unei literaturi ce exalta liric vechea boerime în declin, ultragiată în sentimentul acut al „momentului istoric“ contemporan de o literatură ce exalta figura inadapabilului cu sufletul rural pur — aruncat în viața infernală, juvenalică a orașului modern. Unghiul din care își desfășoară inițial critica Lovinescu este așa dar unul social-istoric — condamnarea operelor literare din speța celor mai sus pomenite din sentimentul insuficienței lor sociologice, din sentimentul anacronismului

lor social-istoric și al discordanței violente cu ritmul real, contemporan al dezvoltării societății românești: „...dacă din civilizația noastră de azi — scria nu fără iritație Lovinescu în articolul „Cinquantenarul romanului românesc“ — n-ar rămîne posterității decît puținele romane ce avem, urmașii și-ar face o falsă idee despre fizionomia societății noastre, întrucît eroul de predilecție al romanului românesc este *învinsul*. De la Dionisie al lui Eminescu, fără stare civilă, cu capul în lună, fantastic, străin de orice realitate, pînă la eroii celor mai multe romane, găsim gama întregă a unor oameni înzestrați sufletește, dar *alături de ritmul vieții luptătoare* (s.n.). Dan al lui Vlahuță e un tînăr cu iluzii și cu însușiri de inimă, pe care viața îl zdrobește repede ca pe un om nefolositor și-l aruncă în casa de nebuni; eroii d-lui Brătescu-Voinești sînt niște inadaptabili: suflete distinse, discrete, se ofilesc cu încetul într-un colț de provincie, fără a fi însemnat ceva; Nicolai Manea e iarăși povestea unui profesor, scos repede din circulația vieții bucureștene și integrat apelor potolite ale vieții provinciale; întreaga literatură sămănătoristă reflectă de altfel acest proces de inadaptație. *Se pune atunci întrebarea: societatea românească, în generalitatea ei, este compusă oare din oameni distinși sufletește, dar nepregătiți pentru luptă, incapabili de acțiune, învinși cu anticipație? Și dacă nu, pentru ce atunci literatura noastră a făcut din învins un fel de erou național* (s. n.)?

Răspunsul nu poate fi decît că... în țara noastră încă tînără și plină de energii, e un număr nesfîrșit mai mare de Dinu Păturică și de Tănase Scatiu decît de Dan și de Niculai Manea; *de pretutindeni se ridică oameni noi, aprigi la luptă, harnici, ambițioși ce vor să ajungă cu orice preț, călcînd totul în picioare, așteptii, legați sfinte, în vederea scopului suprem de-a se îmbogăți și de a fi puternici* (s. n.) Adevăratul erou reprezentativ al societății noastre e, așadar, Tănase Scatiu. *Lipsa de concordanță între societate și literatură se explică însă prin faptul că, la începutul evoluției sale, literatura noastră este încă în faza lirică*“.

Intuiția socială exactă a evoluției societății românești către forme de organizare infinite mai complexe și mai diferențiate decât banala „idilă rurală” cîntată de „tradiționalismul reacționar” al „alianței junimisto-semănătoriste” — îi îngăduia lui Lovinescu să denunțe simetric pe plan estetic întreg convenționalismul și întreaga insuficiență a acelei literaturi „junimiste” ce aureola cu un lirism duos și fad figuri de boeri vechi, legați de pămînt, maniaci, preocupați de genealogia lor sau de dragostea toamnătică pentru o ființă ideală — într-un contrast stereotip, uniform și inexpressiv cu apriga lume nouă a burgheziei dornice să parvină; aceiași intuiție socială exactă determina și exactitatea percepției estetice lovinesciene: Lovinescu a înțeles cu precizie că nici neantul sufletesc al unor ființe patriarhale, dezabuzate și maniace (idealizat în figurile de boieri din nuvelele lui Gîrleanu) nici lamentația lirică a unor suflete rurale în fața încleștării dure ce caracterizează viața orașului burghez modern (v. prima parte a „Însemnărilor lui Neculai Manea”), nici apoteoză dulceagă, delicată și lirică a vechii „boerimi de neam” (Brătescu-Voinești: „literatura sa e de măsuri atît de mediocre încît nu i se poate aplica, prin nici o latură, atributul măreției”) — nu pot forma materia unei literaturi substanțiale; toate acestea nu pot da naștere decât unei literaturi idilic-provinciale, iremediabil inferioare prin îngustimea și înapoierea orizontului ei social — dar mai ales prin caracterul ei „liric”, uniform și inexpressiv, incapabilă să se ridice la acea „*reflectare... mai complexă și mai circumstanțiată*” a realității ce constituie condiția inalienabilă a romanului modern. „Oricîte merite ar avea deci o astfel de literatură lirică și personală — scria Lovinescu în concluziile articolului său „Cinquantenarul romanului românesc” — ea nu e nici în tradiția, nici în formula adevăratului roman”. Logica sociologică dreaptă a celui care în pretinsa opoziție dintre „cultură” și „civilizație” a știut să se situeze, prin elogiul său făcut „civilizației” la antipodul teoriilor sociologice germanice — și-a găsit o expresie estetică fericită în con-

știința superiorității literaturii bazate pe reflectarea complexă și multiformă a vieții civilizației urbane moderne, pe observația „obiectivă” față de acea literatură „lirică”, monocordă de tipul minorei „Kunstprosa” germanice. Dacă ne aducem aminte de constatarea pe care critica marxistă contemporană o făcea cu privire la insuficiența epică și anemia „creației obiective” a prozei germane din sec. XIX în comparație cu monumentele epice, de o mare densitate, introducînd o lume socială complexă și diferențiată — ale prozei franceze, engleze sau ruse, fenomen explicabil prin orizontul mărginit și înapoierea vieții sociale germane a sec. XIX în comparație cu evoluția mult mai rapidă a vieții sociale din Franța, Anglia și, mai tîrziu din Rusia — putem prețui mai bine meritul remarcabil al pledoariei lui Lovinescu în favoarea „creației obiective”, a construcțiilor epice ordonate și complexe, considerate pe bună dreptate ca un simptom de maturitate literară. Este semnificativ că Lovinescu își găsea un punct de sprijin în exemplul literaturii ruse: „Deșteptată tîrziu la civilizație și păstrîndu-și, ca și noi, vechea structură agrară ca temelie a vieții naționale, — prin Pușkin, Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev, Gogol și alții, Rusia a ajuns la o literatură esențial urbană, alcărei erou tipic e intelectualul frămîntat de probleme sociale, agitatorul revoluționar, vizionarul sau ideologul preocupat de chestiuni morale și religioase, într-un cuvînt, un om cu o altă viață sufletească decât cea a cuconului Gheorghieș sau a cuconului Andrieș; cînd, totuși, apar și acești boernași cu neantul vieții lor intelectuale și cu micile manii și deprinderi ale unei epoci în proces de disolvare, ei sînt fixați prin pana satirică a lui Gogol din *Suflete moarte* și nu prin sentimentalismul romantic al scriitorilor moldoveni. Societatea rusă e, negreșit, frămîntată de probleme mult mai serioase decât societatea romînă, dar chiar și în cadrele preocupărilor noastre, literatura sămănătoristă a rămas sub nivelul intelectualității medii a societății romîne”.

Logica estetică a lui Lovinescu se dovedește însă în cele din urmă atât de solidă cât îi permite logica sa sociologică. Percepția sa estetică se dovedește la o analiză mai adâncă — predeterminată strict de orizontul viziunii sale social-istorice (o recunoștea într-un anume sens el însuși: „...firul formației mele spirituale a trecut mai întâi prin domeniul socialului înainte de a se afirma în domeniul esteticului — așa că toate presupunerile relative la o presiune din afară conțin în ele elementul gratuității” — scria Lovinescu răspunzând celor care-l acuzau de a fi fost receptiv în judecățile sale estetice la opiniile persoanelor ambiante „...dacă mi s-ar îngădui și mie puțința de a-mi determina singur motivele revoluției spirituale, le-ași căuta cu mai multă exactitate în domeniul socialului de cît al esteticului” (s. n.). Conceptele sale estetice ne apar într-o anume simetrie subtilă cu viziunea istorică a celui care vedea în burghezia urbană modernă și în imitația automată, sincronică a formelor de viață occidentale — autenticul nerv de progres al vieții sociale românești. Detașare și superioritate condescendentă față de conflictele primare, rudimentare, „inferioare” în primitivitatea orizontului lor — ale vieții țărănești; rezervă și antipatie față de literatura „tendențioasă”, antiburgheză, a „proletarilor intelectuali”, a inadaptabililor — considerată ca o formă de opoziție inutilă față de mersul ineluctabil al civilizației române moderne; cultul necondiționat, apologetic al civilizației burgheze moderne — acesta aducînd pe primul plan al conștiinței estetice gustul pentru „psihologie”, pentru analizele infinitezimale ale unor complicate probleme de conștiință, pentru „jocurile complexe de sentimente” și pentru „năzuințele dezinteresate”, pentru „cerebralitate” și „intelectualitate”, — considerate ca suprastructuri psihologice inevitabile ale unei vieți sociale evolute, rafinate, libere de brutalitatea conflictelor sociale materiale; cecitate și insensibilitate față de accentele de penetrație critică la adresa societății burgheze, ostilitate față de *funcția socială critică* a literaturii denunțătoare a tarelor so-

cietății capitaliste moderne — miopia față de orice lumină crudă aruncată asupra vieții burgheze de privirea ulcerată a scriitorului realist — toate acestea laolaltă formează premisele și componentele „estetismului” și „modernismului” lovinescian. Cît de strîns se îngemănează conceptele estetice de genul celor definite mai sus — cu logica sociologică a criticului, o putem deduce din însăși textele sale: „ar fi... nedrept să nu adăugăm că urbanismul impune... o lume nouă cu probleme noi, de o psihologie mai complexă și oricît ar părea de paradoxal, se poate afirma că aduce chiar cu sine *psihologia, posibilă decît de la anumite forme de civilizație*” (s. n.). Raționamentele sociologice ale celui care considera viața țărănească în condițiile semif feudale drept o viață primitivă, nediferențiată, inferioară, de o iremediabilă reducție sufletească — își vor găsi echivalența estetică în subaprecierea quasi-totală a literaturii lui Sadoveanu, considerată anacronică, prin atitudinea de simpatie față de „durerile înăbușite” ale țărănimii, prin pretinsa absență a „bazei psihologice” („...e știut că d. Sadoveanu nici nu cunoaște ce înseamnă analiza psihologică”), prin lipsa de „cerebralitate” și „intelectualitate”, ceea ce o situează în viziunea lovinesciană cu „numeroase trepte” mai jos față de literatura proustiană, de subtilitate psihologică și de analiză minuțioasă a Hortensiei Papadat-Bengescu. Gustul accentuat, unilateral, de o parțialitate evidentă, pentru „complexitatea sufletească” în literatură („gama sufletească a poporului român nu se mărginește numai la cele citeva sentimente primare luate în expresia lor violentă, cum e dragostea pornită din instinctul proprietății, goana după un trai mai bun, și vițiile elementare...” — scria disprețuitor Lovinescu) — pentru „rafinare” și „intelectualizare” — gust format ca o suprastructură firească a ideologiei sociale lovinesciene — ducea însă la o îngustare sensibilă a receptivității estetice a criticului, la judecăți estetice negative asupra unor opere cu o substanță totuși organică și reală. Analizînd „Venea o moară pe Siret” Lovinescu vorbea despre tema roma-

nului ca „vechea temă esențial sămănătoristă, a unei fete de țaran îndrăgită de boier”. Subiectul i se pare totuși criticului a conține „grele probleme psihologice” — sentimentul „singular” în sine al bătrînului boier cerînd „perspicacitatea analizei scriitorului”: „el este însă numai enunțat și dat ca un fapt care fiind brut, nu ne mai interesează; în nici un moment cei doi eroi atît de nepotriviți nu sînt puși față în față pentru precizarea naturii sentimentelor lor”. În același sens sînt formulate și celelalte obiecții: „Rivalitatea amoroasă a tatălui și fiului ar fi trebuit, de asemeni, să ducă la un conflict de forțe sufletești, de care nu avem nici o urmă în romanul scriitorului. O negură opacă se lasă peste sufletul tînărului și al bătrînului... Conflictul devine pur exterior și se rezolvă în elemente senzaționale, fără rezonanțe spirituale. Și romanul acesta, ca de altfel întreaga operă a lui Sadoveanu, este așa dar, lipsită de o bază psihologică: — ceea ce ne face s-o privim mai mult ca pe o literatură a trecutului decît a prezentului” (s. n.). Fetișizarea „analizei psihologice” — considerată ca un simptom inevitabil al unei literaturi evoluată, „sincronice” cu ritmul vieții contemporane — îl ducea pe Lovinescu la o eroare de percepție estetică evidentă: deși sentimentele eroilor romanului lui Sadoveanu nu sînt supuse acelei cazuistice psihologice pe care o revendica — cam dogmatic — Lovinescu, substanța romanului era departe de a fi anulată. Dezagregarea internă a boierimii moldovenești, declinul ei social iremediabil, abulia ei socială ireversibilă (dragostea lui Filoti și ratarea ei ca și conflictul cu fiul său sînt în roman motive de potențare a temei esențiale) — totul într-o tonalitate de poezie pesimistă pe care pictura ascensiunii dure și tenace executate de noua clasă burgheză a arendașilor nu face decît să o accentueze — aceasta forma substanța socială pe deplin autentică a romanului sadovenian, care i-a scăpat gustului excesiv pentru „psihologie” al „urbanistului” modern Lovinescu (nu însă și criticii „Vieții Romînești” care prin Mihai Ralea vedea cu claritate în roman „epopeia declinului unei clase” după cum „Neamul

Șoimăreștilor” era „epopeia ascensiunii”: „Aceste două romane reprezintă „grandeur et décadence” a nobleței noastre, începutul și sfîrșitul ei”. Critica „sociologică” avea cîteodată mai multă receptivitate literară decît critica strict „estetică”!).

Nu putem afirma nici că liberul joc al gustului estetic determina simpatia lui Lovinescu pentru schițele din viața țărănească ale lui Brăescu — în contrast cu judecata net defavorabilă asupra literaturii „durerilor înăbușite” a lui Sadoveanu. Antipatia ideologică a autorului „Istoriei civilizației romîne moderne”, față de orice tendință de compasiune și simpatie pentru țărănimă — tendință considerată retrogradă, involutivă: „Cînd susții că reprezinți o concepție determinată de legea interdependenței vieții morale și materiale a popoarelor apusene — e o datorie să lucrezi și în literatură în sensul acestei legi, adică a evoluției noastre sociale” i se adresa cu reproș în acest sens Lovinescu lui Ibrăileanu — determina la criticul nostru respingerea literaturii „sociale” țărănești — și prețuirea la polul opus a acelor mici schițe de studiu a psihologiei individuale a țaranului, văzută în nuditatea ei crudă, cu incisivitatea literaturii de tipul Zola-Maupassant. Respingerea literaturii sadoveniene de evocare a tragediei „durerilor înăbușite” — și prețuirea ostentativă a modestelor schițe ale lui Brăescu pentru tendința lor de a prezenta țaranul ca pe o mică fiară economică — arată că și aci percepția estetică lovinesciană asculta de o logică sociologică subterană: criteriile judecății de valoare estetice și ale comprehensiunii criticului deveneau pur „confinutistice”, strict istorice, departe de orice „autonomie” a judecății de gust (acesta ar fi trebuit să recunoască totuși că mediocrele schițe țărănești ale lui Brăescu nu pot fi puse deasupra literaturii lui Sadoveanu). Iar dacă reacția lovinesciană împotriva idealizării sămănătoriste merita toată aprobarea, ideea de a respinge o literatură pentru simplul motiv că criticul nu agreea „materia” ei (virtualitățile compri-mate ale țaranului și tragedia durerilor sale înăbușite), oferă un caz tipic de îngustare vinovată a receptivității estetice lovinesc-

ene (în cazul că obiecția ar fi fost pur estetică, discuția devenea posibilă, dar Lovinescu afirma pur și simplu: „Durerea sa (a țaranului n. n.) înăbușită nu interesează literatura“, deoarece aceasta echivalează cu a „proecta îndărătul țaranului o finalitate socială și o concepție politică“ — ori interesantă pentru criticul nostru era doar „psihologia individuală“ !)

Acel amestec de luciditate și viziune apologetică ce caracterizează perspectiva social-istorică lovinesciană — conștiința evoluției inevitabile a societății românești către o civilizație burgheză modernă diferențiată cu probleme sufletești complexe și specifice („complicațiile psihologiei amorului sînt condiționate și de întrebuițarea apei calde...“ — scrie undeva cu accent semnificativ Lovinescu) — dar și escamotarea principială a puterilor contradicții interne a distorsiunilor și deformațiilor radicale ce caracterizează o asemenea societate, miopia față de cangrena socială acută care roade inevitabil întregul ei organism — și-au aflat un reflex semnificativ și în conceptele estetice ale criticului.

Ceea ce-l fascina pe Lovinescu în literatura Hortensiei Papadat-Bengescu era tocmai rarefierea ei intelectuală, rafinamentul psihologic, cerebralitatea („în crupa senzației stă înfipt sigur de sine, spiritul analitic, care o conduce, o amplifică, îi înregistrează traectoria...“), „minuțioasa putere de analiză, de calitate proust-iană, împinsă pînă la infinitesimal în adîncul unor complicate probleme de conștiință“ — literatură în care „estetismul“ lovinescian părea a-și găsi echivalența deplină. Sensibilitate și receptivitate pentru analiză, „psihologism“ (în sensul bun al cuvîntului), cerebralitate, „rafinament“ „și intelectualizare“ — într-o literatură modernă superioară cum era cea a Hortensiei Papadat-Bengescu — dar insensibilitate, opacitate și indiferență pentru implicațiile ei sociale, insensibilitate pentru funcția critică a acestei literaturi, „estetism“ voluntar, deliberat, oroarea de „atitudine“ în literatură — astfel se traducea pe plan estetic ideologia socială a criticului.

Așa se explică și de ce Lovinescu a putut deveni un teoretician al „modernismului“,

al „estetismului“, al prozei de analiză și speculație — dar nu putea deveni nici o clipă un teoretician al „realismului critic“, al prozei de atitudine socială *).

Ce remarcă de pildă criticul în romanele ciclului Hallipa al Hortensiei Papadat-Bengescu? Analizînd „Fecioarele despletite“ — primul din ciclu — descrie evoluția eroinei, „criza de nervi“ a frumoasei Lenora, „lunga ei boală sufletească“, „ciudata repulsiune față de bărbatul său, atît de nevinovat și atît de iubit odinioară“, rezolvată prin mărturisirea — „nereclamată de nici o altă logică de cît cea a unei psihologii morbide“ — că Mikă-Le nu e copilul soțului ei ci rodul unei clipe de uitare de sine cu un zugrav italian; și criticul își exprimă judecata de valoare, subliniind că „toată partea aceasta, nu atît de analiză psihologică cît de alăturare de atitudini succesive într-o linie de psihologie morbidă, e magistrală deși nu totdeauna explicabilă pentru discernămintul logic“, fiind de altfel „una din caracteristicile scriitoarei „studiu“ acestei psihologii“

*) Pentru urmărirea repercusiunilor în judecata literară a viziunii social-istorice lovinesciene — este caracteristic și acest reproș pe care criticul îl adresa unui roman al lui Dem. Teodorescu ce urmărea satirizarea high-life-ului românesc din perioada primului război mondial, prin relevarea contrastului între „idealismul“ și „patriotismul“ aparent al eroilor romanului și egoismul și spiritul de afaceri real: „Mai adăugăm și imprudența alegerii subiectului: deși oferind și material de inspirație satirei, luată, totuși, global și considerată în rezultate, epoca neutralității constituie una din cele mai nobile sforțări ale poporului român și, recentă încă, are aderențe sentimentale în sufletele noastre. Obiecției că războiul și deci, întregirea neamului, au fost realizate de soldatul român și nu de snobismul doamnelor de la *Vitorul latin, Acum ori niciodată, Foia verde, Energia femeii*, etc., satirizate de scriitor i se poate răspunde că pentru a ajunge la declararea războiului a fost, totuși, nevoie de o atmosferă intervenționistă pe care n-a întreținut-o soldatul român ci tocmai aceste doamne de societate și tocmai aceste personalități politice caricaturizate (s.n.) Ori cum din terenul anevoios al subiectului ies la fiecare pas amenințătoare limbi de foc de sub picioarele scriitorului...“ Și Lovinescu remarcă „atitudinea juvenalică față de depravarea lumii bucureștene care ar trebui să dea de gîndit și să respingă chiar“ (s.n.).

ilogice...” Tot ce era în roman intuiție socială organică — revelarea fină a unor forme subtile pe care le ia parvenirea socială feminină în lumea înaltă — ieșea însă astfel din câmpul vizual al criticului — preocupat să observe doar aparenta psihologie „morbida” și „illogică” a eroinei (intențiile autoarei apar chiar în textul romanului: „Lenore din Mizil — citim în paginile concluzive ale cărții — făcea în tărîmul existenței salturi mari. Imprejurările trecind peste trupul ei sensual și simplist nu o doborau. Era totuși cît pe aci să fie învinsă, crezuse că înstărirea ei moșierească e stadiul suprem și își cheltuisese pentru ea toată seva; dar suflase vînt străin, și timpul nou, cinic, o sfidase cu ochii perverși, pe care ea îi zugrăvisese cu italianul, lui Mikă-Le. Simțind primejdia, asvîrlise pe Mikă-Le, pe Doru, se descurcase din robia Prundenilor... Și iată că aproape să dispară, se refăcuse. Vitalitatea ei enormă găsise noi resurse. Cît drum parcurs numai acum în urmă de la starea aceea de părăsire de sine, desuetudinea ei pînă la „reeducarea aspirațiilor” în Sanatoriul Walter”. Lovinescu însă eluda această secretă tonalitate critică a romanului, implicațiile sociale ie-

șind cu totul din sfera de investigație a criticii lovinesciene).

Și în „Concert din muzică de Bach” — critica lovinesciană cu tot elogiul necondiționat al românului descoperă numai aspectele de suprafață ale cărții („o mare frescă a vieții noastre orășenești” „viața intensă, puterea de analiză, intelectualitatea și chiar ordonanța compoziției”, etc.): „estetismul” său programatic rămîne indiferent la analiza structurii lumii sociale descrise în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu. Convenționalismul, spiritul de protocol și de etichetă ce domină tiranic pînă la desumanizare reacțiile superficiale ale acestei lumi „înalte”, instinctele comune, aspirațiile joase care se ascund sub jocul ceremonialei sociale, mecanismul subtil al acestui „univers” dominat de snobism și parvenitism, de duplicitate și disimulație, acea artă a scriitoarei de a surprinde dramele ascunse sub calmul convențiilor mondene, de a descoperi „murdăriile lustruite”, despre care vorbea G. Călinescu — tot ce forma substanța originală a viziunii sociale din romanele H. P. Bengescu, dispăreau cu totul din orizontul „estetic” al criticii lovinesciene.

HUBERT JUIN

ORIENTĂRI ÎN CRITICA LITERARĂ FRANCEZĂ

Scrisoare din Paris

Aș vrea să consacru această scrisoare unei priviri panoramice asupra criticii franceze. Nădăjduiesc că cititorii mei români nu se vor mira văzînd că m-am ocupat, o vreme, în această corespondență, de o serie de probleme cu caracter general: noul roman francez, problema picturii, etc., după care vor urma situația cărții și a cititorilor din Franța contemporană, curentele în poezie, etc... Acest bilanț a fost și va fi întocmit lună de lună, astfel încît să constituie o oglindă fidelă a actualității culturale franceze. M-am străduit, așadar, să consacru o serie de *Scrisori din Paris* unor probleme de ordin general, din dorința de a informa cit mai exact cu puțință pe cititorii mei români. Cred că procedînd astfel le-am oferit contextul necesar și că, pe fundalul acesta, diferitele aspecte ale actualității se pot desprinde mai ușor și căpăta relieful lor real.

Dacă am ales, de data aceasta, să fac un examen al criticii franceze actuale (personalitățile care ilustrează această critică, tendințele ce se manifestă, operele ce ilustrează aceste tendințe etc.), este pentru că, de totdeauna, în Franța critica a jucat un rol considerabil. Ea a izbutit, deseori, să forțeze literatura. Începînd cu Sainte-Beuve, acest critic al *constatului* (cel mai anti-Bielinski dintre critici) și al căutării rădăcinilor biografice ale operei, critica a devenit, în Franța, un gen superior. Și totuși, de la același Sainte-Beuve, critica franceză se înăbușă. Monumentala lui operă care este seria *Causeries du Lundi*, uriașul *Port-Royal*, faimosul *Chateaubriand et son école*, toate acestea apasă asupra destinului criticii, în măsura în care, într-o altă epocă, a apăsă asupra destinului romanului celălalt monument, *Comedia Umană* a lui Balzac. Închipuiți-vă un tînăr care face primii pași în literatură în clipa în care, la umbra lui Balzac, frații Goncourt își încheie opera și în care Zola publică *Les Rougon-Macquart*. Ce are de făcut? Pe ce drum să apuce? S-ar putea, la rigoare, să încerce o experiență explozivă, să schimbe orientarea romanului, să scrie lapidar, fără psihologie (sau cu cit mai puțină) și la nivelul gesturilor cotidiene. Ei bine, tînărul ăsta a existat — și ceea ce ne-a rămas de la el este însăși povestea creației sale. Il cunoașteți. Il cheamă Jules Renard. De altfel, Jean-Paul Sartre așa i-a și scris povestea (în *Situations*).

O vreme, cam tot așa s-au petrecut lucrurile și în critică. Mai bine zis, pînă în ziua cînd Thibaudet a luat tocul în mînă și a început să scrie

intr-o revistă a epocii — La Nouvelle Revue Française — reflecții și comentarii critice. Thibaudet a îngăduit criticii franceze să respire și — ca să spunem așa — să se pună pe picioare. Intenția lui nu mai era să se substituie autorului, să agăte cartea de circumstanțele biografice ale scriitorului. Ceea ce urmărea el era să facă ordine în concepția pe care omul o are asupra Literaturii.

În aceeași clipă, proptit de căminul apartamentului său din Rue de Rome, Stéphane Mallarmé, în fața unui auditoriu în care se aflau laolaltă Paul Valéry, André Gide, Paul Claudel și Pierre Louys, revendica, cu vocea lui subțirică și acida de profesor de engleză: „Ceva care s-ar chema Literatură, este oare cu puțință?”. Această frază, o vom întilni ceva mai jos. Să n-o uităm însă.

Critica à la Sainte-Beuve nu ne dovedește însă că ceva care s-ar chema Literatură este cu puțință. Ea demonstrează, pur și simplu că un ins, apoi un altul, și încă un altul comit, fiecare în parte, și de mai multe ori *actul de a scrie*. Același lucru — sau aproape același lucru — s-ar întâmpla dacă unul ar scrie în planeta Marte, celălalt în Lună iar al treilea pe Pământ. Sub aspectul ei anodin, întrebarea pusă de Mallarmé era totuși de o însemnătate capitală, grea de sensuri, valabilă și pentru ceea ce se arăta a fi viitorul apropiat. Dadaismul, suprarealismul, descoperirea romanțicilor germani, dicteul automat (scrisul care nu este un scris *personal*), acele așa numite „ready-made” literare — toate acestea n-ar fi fost cu puțință decît printre oamenii care aveau îndoieli asupra existenței fenomenului literar.

Atunci și-a publicat Thibaudet o serie celebră de volume. Să observăm în treacăt că Thibaudet și-a consacrat teza de doctorat (imediat publicată la Gallimard și pînă azi de nenumărate ori reeditată) poeziei lui Mallarmé. Poezia era socotită un fenomen literar, și nicidecum o secreție a biografiei unui individ. Să observăm de asemenea — și tot în treacăt — (pentru a sublinia imprecizia epocii) — că Thibaudet consacră 500 de pagini celuiia ce se situa tocmai la polul opus concepțiilor sale. Într-adevăr, dacă toată opera lui Mallarmé se bazează pe neîncrederea față de limbaj (în linii mari există două limbajuri: limbajul comun, care este perfect ireal pentru că nimic din ceea ce constituie arborele real nu se află în cuvîntul „arbore”; și celălalt, limbajul operei, mai mult sau mai puțin metafizic), opera lui Thibaudet se sprijină pe încrederea în limbaj (spre deosebire de Mallarmé, pentru Thibaudet nu există decît un singur limbaj: arborele real există în realitate, pentru că prin cuvîntul „arbore” acesta este denumit și participă la dialectica umană a înțelegerii). Despre aceste probleme vom mai discuta.

După aceasta, Thibaudet a scris o *Istorie a Literaturii Moderne*. Și această carte capitală în concepția ei (ar mai putea fi totuși re-scrisă) este un eveniment pentru critică: istoria literaturii încetează să mai fie o nomenclatură de biografii însoțite de bibliografii, unele urmînd celorlalte, pe capitole, pentru a deveni, în sfîrșit, o concepție generală a unei mișcări în interiorul căreia operele încetează *de a se mai naște din nimic*. De acum înainte clasificarea se face pe categorii, nu pe indivizi. Thibaudet dovedește că în literatură nu există o generație spontană. Să subliniem, de pe acum, că Thibaudet nu se inspiră *niciodată* din sociologie și că ignoră cu

desăvîrşire marxismul. Concluziile la care a ajuns nu le-a datorat — el, care era un spiritalist — nici unei discipline filozofice. De unde putem deduce semnificația ei.

Numai că Thibaudet, tocmai pentru că era spiritalist și pentru că se împotriva oricărei discipline, s-a prins în plasa propriilor sale teorii. El a exagerat peste măsură categoriile și a pierdut din vedere acel „ceva care s-ar chema Literatură“ despre care vorbea Mallarmé. Pentru acest critic, o carte, o dată ciclul ei împlinit, dispărea ca atare, devenea prilejul unei noi categorii literare. Solicitat de arhitectonica din ce în ce mai complexă a operei sale, Thibaudet pierdea în drum esențialul: *savoarea*.

Socot că era necesar să reamintesc toate acestea, liniile mari ale luptei de opinie Sainte-Beuve-Thibaudet.

Puțin timp după eliberarea Franței, Jean-Paul Sartre publica în revista *Les Temps Modernes* un text de o mare însemnătate, retipărit mai târziu într-un volum la Gallimard: *Ce este literatura?* E de-ajuns să citim titlul volumului ca să ne dăm seama că, o dată spulberați norii întunecoși ai Dadaismului, ai suprarealismului, lettrismului etc., întrebarea lui Mallarmé nu pierduse nimic din acuitatea și actualitatea ei. Să observăm, totuși, că, așa cum e pusă de Sartre, întrebarea se apropie de real. Mallarmé întreba la nivelul metafizicii. Sartre nu. Studiul lui are două aspecte: întâi unul fenomenologic (el efectuează punerea între paranteze și se consacră studiului, analizei unui *comportament*); după care urmează unul sociologic (deschide parantezele, restituie contextului său social comportamentul în prealabil analizat). Această carte are merite deosebite. A fost un îndreptar pentru o întreagă generație de critici tineri pe care i-a învățat cum să scape de sub imperiul esteticii beuve-iene. Aceste două aspecte vor continua să coexiste la mulți critici tineri: întâi studiul *comportamentului* (care echivalează cu punerea între paranteze a fenomenologilor), adică analiza unei cărți luată strict, ca atare; în al doilea rând, analiza situației și semnificației cărții studiate (așadar restituirea acestei cărți contextului său social și cultural, mai presus de orice însă, *social*). Într-o serie de studii critice: *Jules Renard ou l'homme ligoté*, *Francis Ponge ou le parti-pris des choses* etc... dădea și exemple.

Criticul care s-a inspirat cel mai mult din Sartre este tânărul scriitor francez Roland Barthes. El a făcut aplicația unei metode care își trage rădăcinile deopotrivă din lucrarea lui Sartre: „Ce este literatura?“, ca și din textele despre artă ale lui Marx și Engels, a făcut aplicația acestei metode într-o serie de articole critice publicate în revistele *Critique*, *Les Temps Modernes*, *Esprit* și *Les Lettres Nouvelles*. A publicat de asemenea, în editura du Seuil, în colecția astăzi celebră: *Les Ecrivains de toujours* un *Michelet* care constituie o dovadă a maximum-ului de acuitate a acestei metode. De asemenea a publicat în editura du Seuil o lucrare teoretică: *Le degré zero de l'écriture*.

Printre temele dragi lui Roland Barthes vreau să citez aici următoarele:

— Stilul (sau scrisul) ca atare (cu alte cuvinte analizat fără să iei în seamă conținutul) este expresia unei concepții istorice și a unei atitudini de clasă.

— Romanul psihologic, așa cum îl descoperim în Balzac este un roman al adâncimilor. Generos, scriitorul atribuie personajelor sale ceea ce îi aparține numai lui. Noi trebuie să ajungem nu la un realism al adâncimilor, ci la un realism al suprafețelor, cu alte cuvinte la o formă de roman care ar descrie cele două dimensiuni ale lumii, fără să interpreteze, pentru necesități de tematică, ceea ce se află sub această suprafață.

— Destinul eliberator al literaturii (și al romanului) este de a spulbera toate miturile pe care omul le-a substituit realității și istoriei.

Toate acestea sînt schițate aici sumar și așa putea să întîrzi mai mult asupra acestui subiect. Adaug numai că tinerii critici francezi urmează drumul trasat de Roland Barthes, ca, de pildă, Bernard Dort, care face critica romanelor în *Cahiers du Sud* și a publicat, la editura de l'Arche un foarte discutat *Corneille*.

*

Înainte de a continua această privire de ansamblu asupra criticii franceze, să ne oprim o clipă și să vorbim despre un alt critic foarte important, Gaston Bachelard. Acest filozof a consacrat șase volume (majoritatea publicate la editura José Corti) studiului poeziei. Vreau să spun că Gaston Bachelard nu s-a limitat să analizeze mai multe lucrări într-o suită de studii adunate apoi într-un volum, nu! Gaston Bachelard a întreprins o analiză *sistematică* a poeziei în calitatea ei de eveniment al cuvîntului dezvăluind, prin intermediul limbajului, așadar al *imaginilor poetice*, un conținut de esență dinamică. Cum vedem, Bachelard a împrumutat unele din noțiunile sale de bază psihanalizei. Afară de asta, el este un adversar neînduplecat al existențialismului (teoriile sale sînt potrivnice celor ale lui Jean Wahl, Benjamin Fondane — totuși Sartre n-a omis aportul pe care l-a adus Bachelard criticii franceze).

Dedicîndu-se studiului sistematic al poeziei, în măsura în care aceasta poate fi privită ca un ansamblu de teme dinamice (chiar cînd e vorba despre teme de *repaos*); în măsura în care poezia poate fi înțeleasă ca o tentativă de a nu stabili o *limită* realului (a nu se confunda nici cu ceea ce psihologii numesc *sublimarea*, nici cu ceea ce Germanii denumesc *Sehnsucht*); în măsura în care poezia este crearea unui univers verbal care nu este o dare de seamă asupra realității — Gaston Bachelard a început prin a sistematiza primele teme ale Artei Poetice. Aceste teme sînt: focul, aerul, apa, pămîntul. El a consacrat cîte un volum fiecărui din acele elemente (și două volume Pămîntului).

Din ceea ce ne interesează pe noi să reținem numai că Gaston Bachelard a abordat o *sistematizare* a unui gen (aducînd prin aceasta o breșă în *beuve-ism*) și, implicit, a defînit universul verbal ca *dinamism*. Era primul răspuns hotărîtor dat întrebării lui Mallarmé.

Totuși, i se puteau aduce lui Gaston Bachelard, acest precursor, și unele imputări: în ura lui împotriva existențialiștilor și a sociologilor, el desincarna *dinamismul* de tematica poetică. Altfel spus, refuzînd să caute rădăcinile acestui dinamism în istorie, el nu putea (în pofida apelului la

psihanaliză, dar la o psihanaliză non-existențială) oferi acestui dinamism decît o unică soluție: direcția spirituală.

Intr-o vreme cînd Gaston Bachelard, dînd dovada unei erudiții fabuloase (fiecare capitol al fiicăruia din cele șase volume ale sale îl poartă pe cititor de la Novalis la Lermontov, trecînd prin Whitman, Leopardi, Paul Eluard: înseși citatele constituie o antologie *universală* a imaginii poetice) scruta dinamismul poeziei, Albert Béguin redacta o carte care avea să joace un rol foarte important în Franța: *l'Ame romantique et le rêve* (editura José Corti). Béguin analiza romantismul german (pe atunci aproape necunoscut în Franța), îl organiza în jurul temelor onirice, dar refuza să desincarneze operele citate și analizate. Temele sale pornesc de la un fond social și istoric, totdeauna vizibil. Gaston Bachelard, profesor la Sorbonna, este acum la pensie. Albert Béguin a încetat din viață acum un an.

Un tînăr critic francez care trăiește la Londra a publicat de curînd la editura du Seuil două lucrări: *Littérature et Sensation* și *Poésie et Profondeur*. Sînt două culegeri de texte critice (foarte lungi) al căror merit este încercarea de a face o sinteză între metoda lui Bachelard și cea a lui Sartre, adoptînd în același timp voința de demitizare a lui Roland Barthes. De pildă, analizîndu-l pe Flaubert, J. P. Richard (acesta e numele tînărului critic) descoperă că dinamismul imaginilor lui Flaubert este un dinamism *gustativ*. Flaubert este un bulimic și întreg universul lui verbal se definește ca o delectare, ca o savoare, ca o degustație. Flaubert utilizează la maximum (indiferent dacă descrie un peisaj, un sentiment, un obiect, o ființă) calificativele care se referă la degustație. Trecînd apoi la cel de al doilea punct al analizei sale, adică restituind opera contextului, J. P. Richard menține dinamismul prim al tematicii lui Flaubert și, în această lumină, analizează comportarea lui Flaubert ca scriitor al societății timpului său și al literaturii epocii sale. Vă cer iertare dacă analiza pe care o fac aici textului lui J. P. Richard este din păcate cam seacă și schematică.

Să trecem acum la un alt sector al criticii franceze și să ne întoarcem la întrebarea pe care o punea, în apartamentul său din Rue de Rome, Mallarmé: „Ceva care s-ar chema Literatură, este oare cu puțință?” (gîndiți-vă puțin că întreaga viață, întreaga activitate a lui Valéry, de la *La Fileuse* la *Monsieur Teste* este dominată de această întrebare).

Un critic francez care și-a exersat condeiul la *Journal des Débats*, care a fost unul din fondatorii și unul din primii colaboratori ai revistei *Critique*, care astăzi este cronicar la *Nouvelle nouvelle Revue Française* — îl numesc pe Maurice Blanchot — a publicat la editura José Corti o mică lucrare intitulată: *Literatura este cu puțință?* Textul acesta, care se ocupă de Jean Paulhan, a fost apoi retipărit în prima culegere de critică a lui Maurice Blanchot, la Gallimard: *Faux Pas*. Jean Paulhan în *Les Fleurs de Tarbe* (Gallimard), în *Jacob Cow* (ed. Sans Pareil), în *Les Clés de la poésie* (Gallimard) a reluat, la modul ironic și la nivelul sofisticeii întrebarea lui Mallarmé. Scepticismul lui ascuțit i-a îngăduit să folosească humorul său necruțător întru contestarea literaturii.

De aci se desprinde clar că dezbateră pentru această secțiune a criticii se situează la nivelul istoriei. Într-o vastă lucrare publicată acum doi

ani la Gallimard, *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot opune în modul cel mai răspicat, cel mai categoric, Arta și Istoria. Își însușește teoria mallarmé-iană a celor două limbaje: nimic, în limbajul comun, nu trece în cuvântul „arbore” din ceea ce constituie arborele adevărat. Pe deasupra — spune el — timpul unei opere nu este un timp trăit, spațiul unei opere nu este un spațiu resimțit. O carte există numai în spațiul situat între ea și cititor (adică atita cât ține actul lecturii). Nu există, așadar, o realitate a literaturii decât pe plan metafizic, și încă pe un plan *inutil și inutilizabil* al metafizicii. Arta este, pentru Maurice Blanchot, ceea ce scapă istoriei și, în același timp, ceea ce, fiind cu desăvârșire inutil, înseamnă ceea ce omul posedă mai esențial.

Pornind, de asemenea, de la o meditație asupra cazului Paulhan, un alt critic, Brice Parain, ca și Maurice Blanchot și-a scris ale sale *Recherches sur la nature et les fonctions du langage* (Gallimard). Afirmând: a fi, înseamnă a fi fost spus, el da o grea lovitură teoriilor mallarmé-ene reverendicate de Maurice Blanchot. De altă parte, și eu am scris o mică lucrare asupra acestui subiect: *La Littérature en question*, care urmează să apară la editura *Le Cercle du Livre*. Poziția lui Blanchot trebuie combătută. E ceea ce am și făcut în această lucrare.

Dacă pentru Maurice Blanchot, opera literară nu trebuie să aibă nici o altă exigență decât aceea de a fi și nimic alta (idealul lui literar este un roman în care n-ar exista oameni, în care n-ar exista nici măcar o lume interioară a scriitorului; așa înțelege el ceea ce Mallarmé numea Literatură), întrebarea lui Mallarmé a primit, vă închipuiți, și alte răspunsuri. Nu le pot trece pe toate în revistă într-un spațiu atât de restrâns.

Să observăm mai degrabă că în Franța criticii se împart în două grupuri. Primul (cărui aparțin toți criticii despre care am vorbit mai sus) se consacră activității criticii cu intenția de a sistematiza sau de a degaja tematica de literatură sau de a da un sens (fie social, fie politic, fie existențial, fie metafizic) operei literare. Celălalt grup reia legătura cu critica episodică, adică cea consemnată la zi, cum procedează, de pildă, Robert Kemp în *Les Nouvelles Littéraires*, Emile Henriot în *Le Monde*, Kléber Haedens în *France-Dimanche*, Marcel Arland în *La Nouvelle nouvelle Revue Française*, Dominique Aury la aceeași revistă. Acești critici discută cărțile după un criteriu estetic, fără să lege textele lor de o concepție generală asupra lumii, a societății și a literaturii.

Un critic cum este Claude Roy (care a publicat la „Pierre Seghers”, în afara câtorva lucrări critice ca *Supervielle* și *Aragon*, la editura du Seuil un *Stendhal*, la Gallimard *Commerce des Classiques* și *Descriptions critiques*) este, astăzi, cel mai bun reprezentant al criticii sentimentale. El se lasă ghidat de simpatie și, fără să pătrundă cu adevărat în opera studiată, *gravitează în jurul ei* și degajă analogiile cu năzuința progresistă actuală.

Un critic cum este Samuel Sylvestre de Sacy, directorul revistei *Mercure de France* și care a publicat un *Vauvernagues*, un *Descartes* și un *Montaigne* la editura Club des Libraires de France, un *Descartes* la editura

du Seuil (care i-a adus Premiul Criticii) și un *Alain* care este în curs de tipărire la Gallimard, menține stilul criticii umaniste. El este discipolul lui Alain (care a avut și el unele năzuinți pentru sistematizare în scrierile sale asupra Artelor Frumoase, dar nu și în ale sale *Propos sur la Littérature* care par să-l călăuzească pe Sacy în activitatea sa critică).

Claude-Edmonde Magny, în *Scandales d'Empedocle* (Ides et Calendes) în *Histoire du roman américain* reia, într-o măsură, tentativa lui Thibaudet, vrea să descopere sensul literaturii în istoria literaturii. Într-o lucrare ca *Lettre sur le pouvoir d'écrire* (ed. Pierre Seghers) se vede bine că și această autoare este tentată de întrebarea lui Mallarmé.

Totuși, într-o mai mică măsură decât Gaetan Picon, a cărui carte, *l'Ecrivain et son ombre* (Gallimard) reia, încă odată, întrebarea pusă în apartamentul din rue de Rome, la începutul acestui secol, și vrea să-i găsească un răspuns. Volumul al doilea al lucrării sale ne va spune dacă a izbutit. Găsim însă, în acest critic complex, un umanist (volumul său despre Balzac, publicat la ed. du Seuil stă mărturie) și un amator al categoriilor lui Thibaudet (acest lucru reiese clar din *Panorama de la Littérature* și *Panorama des Idées* publicate la Gallimard).

★

N-am socotit că ar mai fi fost necesar să vă vorbesc în această scrioare despre criticii de formație marxistă, ca Aragon, André Wurmser sau Pierre Daix. Ei joacă un rol mare la noi. Cititorii mei din România îi cunosc însă și le pot da, în succinta mea privire de ansamblu, locul pe care îl merită și care le aparține.

...cum ar fi scris-o : RADU POPESCU, MIHAIL PETROVEANU, PAUL GEORGESCU, ION VITNER, SILVIAN IOSIFESCU, OV. S. CROHMĂLNICEANU.

„SCARA PRINCIPALĂ“

Etapa hipnagogică¹⁾ se prezintă de obicei ca o defilare de viziuni nevinovate, sugerînd chietudine: globulețe irizate diafan rotindu-se în ritm de vals sau castele ce-și amplifică structura așa cum subiectul însuși le ordonă prin intermediul unei suave arii compuse ad-hoc.

Cu Octav Spătaru lucrurile se petreceau oarecum altminteri. Digestia laborioasă era singura de vină. Din pricina ei, castelul semăna mai curînd a catedrală gotică — stil care este și al „Carului cu bere“ — iar locul globulețelor fusese ocupat de mutrele familiare ale citorva amici. Acestea, chiar detașate de corp, continuau să se biție îngrijorător, intonînd pe o melodie inavuabilă marșul festiv: „Să trăiască O. Spătaru“. Ce mai! Fusese un chef strașnic! Octav Spătaru se văzuse obligat să dea satisfacție amicilor, el însuși bucurîndu-se de una deplină: primul lui roman, „Scara principală“, apăruse în librării; onorariu — categoria întii; condiții grafice — idem; ca să nu mai pomenim de copertă, care ca stilizare gîndiristă lăsa în urmă toate reușitele anterioare, inclusiv „Ciulinii Bărăganului“ și „Proză“ de Brătescu-Voinești.

*

Nu știa cum a trecut din patul de nuc la masa de brad. Visul — operînd adesea prin montaj sintetic — facilitează asemenea tranziții. Cert este însă că acum se făcea că șade²⁾ la masa de lucru, avînd la îndemîină proaspătul volum. Și prin fața ochilor lui începu procesiunea criticilor. Fiecare apărea în mărime naturală, deschidea gura și emitea în mod nemijlocit o pagină tipărită.

Aceasta, aterizînd pe masa lui Octav căpăta — asemeni scrisorilor de amor din filme — darul miraculos de a-și rosti singură cuprinsul cu glas omenesc.³⁾ Așa încît lui Octav Spătaru îi erau desfătate simultan cele două simțuri fundamentale: văzul și auzul. Și nici o consolare nu mai fu posibilă pentru el; în somn, uita întotdeauna versul eminescian: „Urechea te minte și ochiul te-nșeală“⁴⁾.

¹⁾ Popular: „cînd ești cit pe ce să adormi“.

²⁾ El de fapt ședea cu toată convingerea. „Se făcea“ e însă formula consacrată a introducerii în universul oniric.

³⁾ Caracterul expresionist al viselor nu mai sperie astăzi pe nimeni.

⁴⁾ Cititorii vor spune că pînă aici a fost doar o introducere. Departe de noi gîndul de a-i contrazice.

★

Primul text se prezintă în chip de fragment, înzestrat cu atributele divinității : era fără început și fără sfârșit.

...Frazele lui Horațiu Zamfiropol, nu întotdeauna perfecte din punct de vedere sintactic, câteodată întortochiate, uneori abrupte, adesea neinteligibile, dar totdeauna purtătoare a unei ipocrizii totale, sînt pur și simplu de neuitat. Exercițiind la exterior o simulațiune, s-ar zice metodică, de inocență mieroasă, el rămîne în fond foarte impenetrabil și-și relevă esența inenarabilă exclusiv în solilocvi, în autoanalize, în monologuri interioare, în convorbiri cu sine însuși. Horațiu Zamfiropol nu se împiedică în probleme, cum s-ă spun, de conștiință. Zgîrcenia atavică, cupiditatea nemărginită, avariția plurală, venalitatea imensă țipînd sub diferite forme reprezintă la el o monomanie sinistră, sterilizantă, ucigașă, care îl sapă, ca să zic așa, pe dinăuntru și care totuși înseamnă unica rațiune a existenței sale. Figura lui, fie zis în treacăt, se reclamă de la modelele nepieritoare ale tipului pe care le-a fixat literatura, de la Plaut pînă la Balzac și de la Molière pînă la Delavrancea. Dar cu aceasta sîntem încă departe de a fi spus ceva și încă destul de aproape de a nu fi spus nimic. Să ne întoarcem de unde am plecat. Relațiile lui Horațiu cu verișoara sa Adela se întemeiază pe falacioase promisiuni și ciudate reticențe, aceasta pînă în ziua cînd intervine evenimentul extraordinar, exorbitant, formidabil și, de ce să nu pronunțăm cuvîntul, decisiv : căsătoria lor. Dezvăluirea minuțios-cumulativă a acestor stări și manifestări, a acestor porniri curente și latente — nu rareori ignorabile din punct de vedere static, totdeauna revelatoare din punct de vedere evolutiv — are de efect ordonanța epică a cărții pe o linie logică, organică, precisă, firească, în direcția dinamică a tezurizării neîncetate.

Ceea ce uluiește, seduce și imbată în timpul lecturii este faptul că toate calitățile, adesea supărătoare, ale lui Octav Spătaru și-au aflat în acest roman o folosire deplină, ceea ce e mult, și beneficiază de o valorificare majoră, ceea ce e și mai mult. Vreau să laud, vreau să-mi exprim adeviziunea, respectul și admirația pentru prozatorul care a scris această carte vie, proaspătă, tratică, durabilă și care, nu mă sfîesc s-o spun, are mult mai multe merite decît am izbutit eu să arăt...

Radu Popescu

★

Impresia lecturii nu izbuti să se coaguleze, căci o nouă pagină solicită atenția lui Octav Spătaru :

OCTAV SPĂTARU : „SCARA PRINCIPALĂ“

Pentru că alții mai bătrîni nu o fac, o face Octav Spătaru. Cartea lui Spătaru umple un gol. (Dacă bătrîinii scriau, ar fi existat acest gol?). Sînt voci care contestă oportunitatea romanului și implicit a problematicii lui. Să le dăm dreptate? N-am înclina.

Dar ce se întîmplă în romanul lui Spătaru? Fabulația e aproape precară și, parțial, cunoscută de aiurea. O familie mic-burgheză se descompune. Există un pater familias retrograd, copleșit de tarele clasei și ale mediului moral? Da. Alecu Zamfiropol rămîne un specimen al genului. Un fiu derutat, moștenitor al acelorași tare, consumat în iubiri echivoce, practicînd oportunismul comod și aspirînd totuși spre purificare? Horațiu Zamfiropol este acesta. Avocat și social-democrat, suficient de dibaci pentru a trage pe alții

pe sfoară, dar insuficient pentru a nu se lăsa el însuși trăș, Horațiu abdică azi de la principiile susținute ieri cu înfrigurare, fără obsesii de conștiință, fără a simți dezacordul lăuntric, clătinarea echilibrului (poate nu îndeajuns subliniată în scena autoexilării). Se află în roman și verișoara interesată și cochetă care îl atrage pe tânărul Zamfiropol într-o mezialianță? Desigur. E Adela, care vede în căsătoria cu Horațiu punea spre societatea selectă pe care acesta o frecventează. Nu lipsește nici amanta frivolă și coștisoare (Zizica), nici prietena sinceră și dezinteresată. În sfârșit, romanul posedă elementele tipologice pentru a-și întrețese substanța conflictuală.

În cronică din „Contemporanul“ se conferă scriitorului o poziție oarecum izolată în câmpul literar, privit istoric. Se face o concesie în privința originalității? Poate. Dar tocmai aici sălășluiește elementul contradictoriu al logicii cronicarului. Este cartea pe deplin originală? Da, răspunde cronicarul „Contemporanului“. Să-l credem? Firește, din moment ce o afirmă nereticent. Atunci cum rămîne cu filiația pe care cu aceeași dezinvoltură suspectă o stabilește același cronicar? Plaut, Molière, Balzac, Delavrancea? Această contradicție ne împinge într-o rezervă suspicioasă față de consecvența cronicarului.

Cred că romanul nu admite aprecieri categorice. Granițele sînt mobile și optarea ne-ar duce indiscutabil pe o pantă falsă. Instrumentul critic cere o zveltețe și o mlădiere aparte pentru a preîntîmpina surpriza neplăcută a ricoșeului. Important este să delimităm personalitatea scriitorului. Și e cert că într-o perioadă cînd mai toți prozatorii tineri scriu ca Slavici, Spătaru scrie ca Spătaru. Paradox? Fie. E o realitate însă. Totuși romanul se resimte puternic de excese, de excesele voluntare sau nu ale prozatorului, decis să spună în carte tot ce știe, fără discernămint, fără simțul proporției. Ce caută de pildă Eugen Martin, un personaj șters, în vălmășagul intrigii (și așa destul de întortochiată)? De unde a răsărit Marcela Munteanu? Pare-se că nu are nici un rol în soluționarea conflictului. În sfârșit, de ce bătrînul Zamfiropol își scoate pălăria în fața lui Postolache pe care nu-l respectă, ba chiar îl detestă? Octav Spătaru mai are de purificat. Dar să nu uităm că este abia la început și că, de bine de rău, cu acest roman, a devenit tatăl unui copil viu.

Mihail Petroveanu

*

După care, fără pauza pe care și-ar fi acordat-o în stare de trezie, Octav Spătaru citi mai departe:

AURI SACRA FAMES

Citesc romanul lui Octav Spătaru, care a încetat de a fi un tînăr scriitor, devenind un scriitor tînăr. E un voiaj fantastic printr-un univers grotesc și sinistru, aflat sub tirania unei porniri inexorabile:

Auri sacra fames!

Blestemata foame de aur!

(Virgiliu, Eneida, III, 57)

E o tendință? Nu, e o pasiune! Evident, o pasiune veche a unei lumini asemenea. Veche de cînd galbenii au întunecat — pentru unii — strălucirea soarelui, iar arginții au eclipsat lumina palidă a lunii. Dar abia vremea în care se desfășoară acțiunea romanului „Scara principală“ (cînd, vai! — chiar umanitatea omului uman este mutilată de non-oameni) poate dezvălui toate valențele infernale ale acestei porniri, devenită ultima rașio. Horațiu Zamfiropol n-a cunoscut-o de la început. Dar odată intrat în orbita ei ucigașă, a fost captat definitiv. Pasiunea aurului l-a înhămat la carul ei, tîrîndu-l din ce în ce mai tiranic, din ce în ce mai iute. Căci, scrie Virgiliu:

Vires acquirit eundo

In mers își sporește puterile

(Virgiliu, Eneida, IV, 175)

Soarta acestui flăcău iernatic care începuse prin a fi — dacă mi se iartă paradoxul — o remarcabilă impersonalitate, dovedește așadar cum inocența poate deveni bestialitate, cum omul poate deveni non-om. Implacabilă mutație dialectică, asemănătoare aceleia prin care, din suavul fluture, vor lua naștere — monstruoasă faună! — omizi oribile și nesățioase.

Cele două femei care gravitează în jurul eroului par a figura alternative opuse. De fapt ele se aseamănă ca două picături de otravă. Zizica, mare amatoare de jazz și whisky, „fata de viață“, este gata să sară la bătaie cînd privilegiile îi sînt amenințate. Searbăda Adela urmărește și ea scopuri venale, contrar frazelor duioase pe care le debitează în virtutea inerției sau — dacă voii — a inepției. Atitudinea lui Horațiu față de ele, balansare echivocă între indiferență și atracție intempestivă, se va clarifica totuși, metalul nobil — sau ignobil — îndeplinind rolul de catalizator. Poziția finală era dealtminteri conținută în premise, așa cum în ou preexistă găina.

Altruism? Alt truism — pare a rosti lăuntric Zamfiropol. El ne apare ca un Antohi Zgircea care și-a pierdut polivalența, fiind epurat de generozitate. Intreaga lui capacitate afectivă este dăruită banului. Pe acesta îl recunoaște ca idol, singurul (fără a-și cere iertare de la Bacon că și-a păstrat totuși unul), pe acesta îl exaltă, cu el năzuiește a se contopi. Dar tendința de identificare a eului cu totemul de aur are ca efect neantizarea eului însuși, care își pierde substanța umană și se transformă în antieu. Cel mai mare dușman al lui Horațiu Zamfiropol este Horațiu Zamfiropol.

Paul Georgescu

*

O rază de lună pătrunse prin jaluzele. Ea luminează chipul adormit al lui Octav Spătaru, precum și textul care urmează :

OMNIA MUTANTUR

Personajele din romanul prozatorului Spătaru sînt ivite parcă din Comedia umană și revivificate într-o epocă de adinci prefaceri, efectuate, ca și pe timpul titanului Balzac, sub puterea modelatoare a banului. Acțiunea de demoliție exercitată asupra unei familii mic-burgheze de către forța extrem de corosivă a aurului este remarcabil figurată în paginile „Scării principale“. Degringolada familiei Zamfiropol apare ca un corolar al măcinării idealurilor generoase în zbaterea disperată pentru ocuparea unui loc pe scara adulatoarelor vișelului de aur, zbatere caracteristică imundeii societăți capitaliste. Un exeget al operei balzaciene observa în acest sens : „Forma cea mai acuzată a egoismului în societatea modernă este, incontestabil, patima banilor. Să-l citim pe Balzac. Dacă reflecțiile sale nu prețuiesc, ca expresii literare, cit descrierile unor personaje ca Gobseck și Grandet, ele merită totuși o atenție aparte datorită convingerii care le animă.“¹) Remarca se poate aplica și în cazul romanului nostru. La Octav Spătaru descrierea plastică a personajelor păstrează ponderea esențială, dar nu mai puțin convingătoare rămîn reflexiile autorului însuși.

Pentru a arăta că nimic nu este imuabil, sugerînd astfel destinul principalelor personaje ale cărții, Traian Becheru, prietenul lui Horațiu Zamfiropol exclamă la un moment dat : „Și zidurile cele mai durabile, mai curînd sau mai tîrziu devin ruine“. În această formulare, în acest „omnia mutantur“ trăiește din plin esența filozofiei dialectice a lui Heraclitos — concentrată în adagiul „panta rhei“ și reluată de latinul Lucretius în acel grandios poem filozofic : „De rerum natura“. Nu m-aș fi oprit asupra lui Heraclitos sau Lucretius dacă nu eram obligat să fac reflecția că acest extrem de cunoscut principiu al dialecticii constituie cheia destinului comun al principalelor personaje

¹ Geoffroy Atkinson : „Les idées de Balzac d'après La Comédie Humaine.“ Genève, Librairie Droz 8, Rue Verlaine ; Lille, Librairie Giard 2, Rue Royale, 1949. Tome IX, — La morale, les sentiments politiques. — Avarice et intérêt — p. 36.

din romanul lui Spătaru. Nu vreau să afirm că „Scara principală“ este o carte de adn-cimi filozofice, deși orice artist este un gânditor, ca o condiție esențială a creației. Dar trebuie spus că odată cu acest roman filozofia scriitorului, aflată pînă acum în stare de ebulliție, a trecut într-o fază de cristalizare. În ciuda faptului că romanul a fost estropiat prin prezența unor episoade extrem de vagi și ne semnificative, în linii mari se remarcă totuși reflexul în conștiința personajelor al palpitiului cotidian și, în partea finală care intră în actualitate, fervoarea scientistă a epocii socialismului manifestă în efervescența de înaltă spiritualitate caracteristică mediilor intelectuale noi.

Ion Vitner

★

UN NOU ROMANCIER ¹⁾

Un nou romanțier? Apariția lui o atestă interesul cu care i-a fost întimpinată cartea și discuțiile ample purtate pe marginea ei pînă acum cîteva luni. Pe de altă parte, opiniile emise de diverse cronici în legătură cu „Scara principală“ se arată foarte deosebite: unele manifestă un entuziasm facil, altele ridică rezerve exagerate. E ca și cum opera ar fi fost privită prin binoclu și a depins doar de poziția instrumentului ca dimensiunile ei să apară monumentale sau neglijabile. Dar asemenea erori de optică sînt doar în aparență opuse. Echivalența lor e ușor de observat, căci amîndouă se află la aceeași distanță de valorificarea științifică.

Aprecierea trebuie făcută cumpătat. Fără a avea deloc ambiția de a întreprinde o clarificare definitivă, sînt necesare din capul locului cîteva precizări. Este cert că avem de a face în persoana lui Octav Spătaru cu un prozator înzestrat. Dar pe de altă parte ar fi exagerat să credem că resursele lui au atins punctul culminant al dezvoltării. Să nu ne amăgim. Un scriitor nu se formează cu viteza unui trucaj cinematografic. Procesul este în curs. Nu există legi invariabile ale acestei devenirii și ar fi eronat să improvizăm previziuni acolo unde pot exista mai curînd supoziții. Totuși, o seamă de trăsături și inclinații ne îndreptălesc să credem într-o anumită orientare a evoluției ulterioare. Trebuie adăugat că romanul lui Octav Spătaru se deosebește de scrierile lui anterioare printr-un minus și un plus de însușiri. Dar ca să nu se încâlcească prea mult ghemul de probleme, asupra acestui aspect aș vrea să mă opresc.

În „Scara principală“ o pondere specială pedalează pe autenticitate, plusul de concentrare, minusul de idilism, punerea în lumină a figuri memorabile și a fapte semnificative. Pe de altă parte, este clar că propunîndu-și obiective prea numeroase și variate, autorul nu izbutește să le cuprindă pe toate, alunecă spre mărunțire. E ceva asemănător — ținînd seamă de diferențele dintre creație și interpretare — cu situația bizară a unui pianist care nu și-a coordonat suficient reflexele ambelor mîini și acestea scapă succesiv de sub control. Ar fi desigur nedrept și pe deplin absurd să-i reproșăm lui Octav Spătaru că n-a dobîndit siguranța în execuție a unui instrumentist versat. Dar îi putem cere — fără a pierde din vedere că analogiile sînt întotdeauna aproximative — o mai atentă proporție între resursele actuale și dificultățile partiturii.

Silvian Iosifescu

★

Iată, în fine, forma (și conținutul!) ultimei etape a visului:

„SCARA PRINCIPALĂ“ de OCTAV SPĂTARU (Ed. II) ²⁾

Se povestește că un bătrîn islandez, avînd o familie numeroasă și o casă mult prea neîncăpătoare, s-a dus într-o zi la pastorul orășelului să-i ceară un sfat. Acesta,

¹ Epuizînd formulele de tranziție, cititorii pot relua ad-libitum una din cele precedente.

² Deoarece „Viața Romînească“ apare cu întîrziere, cronica s-a putut face abia la ediția a II-a a romanului.

ascultându-i necazul, l-a întrebat: „O capră ai?”. „Da.“ „Și o vacă?”. „Și“. „Și vreo cîteva oi?”. „Am“. „Ei bine, ia toate aceste animale în casă cu dumneata“. „Dar eu mă plîngeam că nu am loc în casă...“. „Fă cum te-am învățat și ai să fii mulțumit“. Bătrînul plecă nedumerit, dar făcu întocmai. Pește o săptămînă se afla din nou la pastor: „Ți-am urmat sfatul, dar acum am și mai puțin loc“. „Foarte bine, i-a răspuns înfeleptul, acum scoate capra, vaca și oile din casă. Casa o să-ți pară foarte încăpătoare“. Bătrînul procedă și de data aceasta întocmai și se convinse că pastorul avea dreptate. După scoaterea animalelor casa i se părea, într-adevăr, foarte încăpătoare.

N-aș jura că Octav Spătaru n-a cunoscut această veche poveste islandeză în clipa cînd s-a decis ca din ediția a II-a a romanului să elimine acele capitole excedentare ce sufocau acțiunea. Abia acum, după ce a dat afară capra, vaca și oile, scriitorul se poate simți mai comod în propria-i casă. Romanul a cîștigat imens și mărturisesc cu umiînță că mi-au rămas misterioase rațiunile pentru care unii conștrași i-au imputat scriitorului tocmai această emancipare de leșt, considerînd-o drept o intervenție chirurgicală inutilă și riscantă.

Bunul simț popular stabilește că „după ce-ți frîngi capul, mulți îți arată drumul“. Acum, după apariția romanului, au răsărit nenumărați critici care dau sfaturi asupra modului cum ar fi trebuit să opereze autorul. De fapt, tînărul prozator a procedat conform legilor interioare ale artei. El n-a stat să dozeze cu lingurița de ceai părțile „utile“ și „inutile“, separîndu-le sau „aranjîndu-le“ într-o mixtură egală (nici prea slabă, nici prea tare), conform unor reșete mai indicate în practica zilnică a cafegiilor decît în literatură. Spătaru a renunțat la capitolele fastidioase în care se descria spaima sălbatică a lui Alecu Zamfiropol în fața ruinei ce-i amenința familia și s-a concentrat în înfățișarea reacțiilor lui Horațiu Zamfiropol, eroul principal al cărții, poreclit „hirciogul“ din pricina zgirceniei sale.

Hirciogul este un soi de șoarece mare, cu o blană foarte frumoasă, care obișnuiește să-și strîngă sub pămînt, pentru iarnă, provizii, constînd mai ales din grăunțe.

În Horațiu scriitorul a realizat un personaj de adîncime, intruchipînd deruta și rătăcirile tineretului într-o perioadă tulbură de căutări. Și de aceea nu vîd în acest erou — spre deosebire de tovarășul S. Damian — „un personaj cu un profil sufletesc nedefinit și stingaci desenat“ (Gazeta literară nr. 38). N-aș jura că tovarășul S. Damian este singurul care gîndește astfel. Dar nu aceasta este poziția cea mai ciudată. Există unii care strigă cît îi ține gura că un erou literar trebuie să aibă un drum defînit chiar în momentele de rătăcire și că scriitorul are datoria să nu scape de sub control faptele eroului său. Această poziție, așa formulată, ni se pare mai primejdioasă și necesitatea de a o combate mai stringentă...

Ov. S. Crohmăniceanu

★

Trezindu-se lac de sudoare și rememorîndu-și lecturile, Octav Spătaru constată că nu visase cronici veritabile, ci niște biete parodii cărora subsemnații le dădusem citire în cadrul banchetului din ajun. Drept care adormi din nou, de astă dată liniștit, și sforăi în pace pînă a doua zi.

ȘTEFAN CAZIMIR și DUMITRU SOLOMON

SCHIMBARE

A ici am uitat atâtea lucruri.
Nu-i o fereastră să ne uităm la mare.
Altfel se vede marea de la o fereastră.
altfel, de după sirma ghimpată.

Glasul unui copil în amiezi — unde-i?
o femeie pe pragul unei case,
casa — unde-i?
și dulapul cu hainele de iarnă
și tăcerea ce cade din pendulă pe scaune
și umbra unei mâini delicate ce pune o floare într-un pahar — unde-s
și patefonul de simbătă seara pe periazul umbrit,
pisica ce se plimba pe coperișul casei de peste drum
într-un asfințit plin de naftalină,
aceeași pisică a tinerilor lui Arbuzov,
acea pisică neagră a cartierului — chinuită,
cu doi picuri de ulei de singurătate-n ochi,
chinuita pisică neagră pe-acoperișul de vis-à-vis
— ciudat de liniștit — ce se plimba-n amurg
scârpînind cu coada ei luna albă. Am uitat.

Aici e foarte frig nopțile,
e multă singurătate sub frică
și e multă tovarășie sub frică.
e și-un pîrjol sub frică
ce arde frica
atunci cînd moartea sus, la gheretă,
joacă zaruri cu paznicii șezînd turcește pe pămînt.

Aici și pisicile sint altfel,
sălbatic și răbdătoare și tăcute
nu-și freacă obrazul de cotul nostru,
stau pe genunchii noștri și studiază
studiază moartea,
studiază tristețea,

*studiază răzbunarea și hotărîrea,
studiază tăcerea și dragostea,
studiază viața-n ochii noștri
nemîngîtatele
sălbaticile pisici,
tăcutele pisici din Makronisos.*

*Și-această lună de august ce-atîrnă deasupra noastră
e ca marele cuvînt ce nu s-a spus
înmărmurit în gîtlejul nopții.*

COPIII NOȘTRI

*Acești copii poartă pe piele frunzulite de cimbru,
pe tricourile lor se preumblă păduchii stelelor,
noaptea-n pantofii lor ouă șoimițele.*

*În fiecare Duminică-mbracă pantalonii : doi platani.
un mic alun : cămașă,
au o batistă mare și șapcă : vîntul.
au în ochii lor
un munte
un rîu
o pădure.*

*Cu ghindă își încheie haina,
cu briceagul lor taie pîinea liniștii
cinează piatra,
beau cerul
și urcă și coboară-n sufletul lor
mai-ul și decembrie mină-n mină.*

*Au brațe vînjoase,
glas puternic,
îndărătnicie de catîr. Nu trag chiulul
Sînt copii cu obraz.*

*Stiu ce-nseamnă lupta.
Ce-nseamnă datoria. Încăpățînați.
Nu se-ndepărtează nici cit un fir de păr de la datoria lor.*

*Cînd apusul pictează trandafirii corturilor,
cînd se-aude-ndărătul liniștii prima-mpuscătură a luceafărului,
stau cu picioarele depărtate înșifți-n piatră,
își strîng în buzunare pumnii
și urcă panta spre apelul de seară
tirînd în urmă-le umbra lor asemeni unui leu legat.*

*Sint frumoase aceste cărămizi din chirpici de pământ roșcat,
armată-ntreagă de chirpici — pătrați-pătrați uscându-se la soare,
liniștiți, gravi, gînditori.*

Așa mă gîndesc că trebuie să fie cuvintele noastre:

frămîntate cu pământ roșcat și cu apă din mare,

frămîntate cu puternicele, miniatele picioare ale tovarășilor însetați.

Să le lăsăm să se usuce la soare și la vînt

ca să clădim destule cîntece, ca să apere inima noastră de ploi și de frig.

Nu vorbim.

*Alaltăieri un tovarăș și-a mușcat limba ca să nu mărturisească,
un altul și-a tăiat mina ca să nu semneze declarația de pocăință;
ieri au ridicat încă 14 pentru curtea marțială.*

Serile rumegă niște graiuri vorbite cu o limbă tăiată,

niște cuvinte scrise cu o mină tăiată,

niște cuvinte de toate zilele ca pînea pe genunchii înfometatului,

ca înjurătura ce-o mușcă toată noaptea în gura lui nedespărțitul,

*ca acest „ah!” al mamei ce-aprinde opaițul deasupra celor trei paturi goale
ale copiilor ei,*

ca glonțul mușcat în palma închisă a democratului.

Luna cade prin gaura cortului

ca o limbă tăiată.

Încă nu putem vorbi.

În romînește de Ianis Veakis și Ștefan Popescu

AL. SANIELEVICI

ÎNTRECEREA MONDIALĂ PE TĂRÎMUL APLICAȚIILOR PAȘNICE ALE ENERGIEI NUCLEARE

Pregătirile pentru cea de a doua conferință internațională organizată de O.N.U. sub emblema „Atomul pentru Pace” care urmează să aibă loc în luna septembrie la Geneva, au intrat într-o fază activă. Secretariatul comitetului de pregătire a făcut cunoscut programul calendaristic al conferinței și planul ei tematic. În fiecare din țările care își propun să participe la această importantă manifestare științifică și tehnică a început trierea comunicărilor ce urmează a fi prezentate. Titlurile și rezumatele lor au fost, sau vor fi înaintate în cel mai scurt timp, Secretariatului de la Geneva, urmînd ca cel mai târziu pînă în luna iunie să fie depuse spre tipărire textele integrale.

Este extrem de probabil că atît numărul țărilor participante cît mai ales volumul lucrărilor prezentate vor întrece într-o măsură simțitoare cifrele înregistrate de prima conferință similară care, precum vă amintiți desigur, a avut loc tot la Geneva, în august 1955. Prima conferință a „atomului pentru pace” întrunise atunci reprezentanți a peste 70 de state și a avut de luat cunoștință cu peste 1000 de comunicări, în diferitele ramuri ale științei și tehnicii bazate pe folosirea pașnică a energiei nucleului atomic.

Este de altă parte de așteptat ca țările fruntașe în domeniul cercetărilor și aplicațiilor nucleare să profite de prilejul oferit de conferința din septembrie pentru a aduce la cunoștința generală cel puțin o parte a progreselor realizate de ele în ul-

timii trei ani, în domeniul amintit. Se poate nădăjdui, de aceea, ca a doua conferință a atomului pentru pace să marcheze o etapă importantă în competiția mondială care se desfășoară pe tărîmul utilizărilor pozitive multilaterale ale energiei nucleare.

Se pune în mod firesc întrebarea: ce noutăți pot fi scontate la această a doua conferință mondială a atomului pentru pace, noutăți care ar caracteriza nivelul actual al realizărilor mondiale în domeniul nuclear? Un răspuns precis și amănunțit la această întrebare nu poate fi dat, căci este evident că dacă s-ar cunoaște de pe acum noutățile de care e vorba, rostul însuși al conferinței ar dispărea. Totuși, anumite previziuni generale pot fi formulate, cu toată prudența cuvenită, dacă ne bazăm pe liniile mari, cunoscute, ale evoluției științei și tehnicii nucleare în ultimii ani.

*

Nu este inutil să începem prin a aminti roadele primei conferințe mondiale a atomului pentru pace, din august 1955. Ea a prilejuit un vast schimb de experiență și de informații științifice și tehnice, de o amploare pînă atunci fără precedent, care a permis savanților și inginerilor din lumea întregă să cunoască nu numai principiile fizice ale diverselor utilizări posibile ale energiei nucleare, dar și numeroase realizări, concretizate sub formă de instrumente și aparate, de agregate sau instalații, cu caracter semi-industrial și chiar industrial.

Un rol esențial l-a jucat în această pricină Expoziția tehnico-științifică ce a însoțit desfășurarea conferinței, expoziție în care principalele puteri atomice ale lumii au înfățișat, pentru prima dată în public, o tehnică nouă, bazată pe progresele fizicii nucleare din ultimii douăzeci de ani. Realizările sovietice au atras cu deosebire atenția specialiștilor și vizitatorilor; din aceste realizări o parte au figurat și la expoziția pe care publicul din București și din alte câteva mari orașe ale țării au vizitat-o anul trecut cu un atît de mare interes.

Concluziile care s-au desprins din desfășurarea conferinței din 1955, ca și din vizitarea standurilor expoziției însoțitoare, ar putea fi rezumate în felul următor.

În ceea ce privește utilizarea izotopilor radioactivi ca *trăsori* sau ca *surse intense de radiații penetrante*, pentru cercetări fundamentale sau aplicative de fizică, chimie, biologie, medicină, tehnologie, etc., marile puteri atomice și în primul rînd U.R.S.S. și S.U.A. au prezentat realizări similare, echivalente sau chiar uneori identice. Acest lucru a pricinuit o puternică dezamăgire peste ocean, unde cercurile conducătoare promovaseră o politică de totală tăcere în domeniul cercetărilor nucleare aplicative de ori ce fel, în speranța de a păstra cît mai mult timp cu putință așa zisul „secret atomic“. Conferința din 1955 — și acesta nu a fost cel mai mic dintre meritele ei — a arătat cu limpezime zădărnicia politicii de tăcere în materie științifică și tehnică. În adevăr, oamenii de știință și inginerii sovietici știau absolut tot ceea ce știau colegii lor americani, obținuseră în mod independent rezultate de aceeași valoare și calitativă și cantitativă, ba chiar superioare în anumite sectoare.

Avansul sovietic se dovedea, de pildă, deosebit de remarcabil în sectorul folosirii *energetice* a energiei nucleare. Se știe că prima centrală electrică alimentată cu energie de origine nucleară fusese pusă în funcțiune în U.R.S.S., încă din iunie 1954, adică cu peste un an de zile înainte de prima conferință de la Geneva.

În timpul conferinței centrala atomo-electrică sovietică continua să fie singura din lume. Este deci explicabil interesul deosebit cu care participanții apuseni examinau macheta centralei și a reactorului ei, sau urmăreau desfășurarea filmului documentar care explica în amănunt funcționarea centralei. (M-am referit la participanții *apuseni* pentru motivul simplu că cei din țările socialiste avusesem prilejul să vizităm însăși centrala atomo-electrică din regiunea Moscovei).

Au trecut de atunci aproape trei ani, răstimp în care au apărut centrale atomo-electrice și în țările apusene, S.U.A., Franța, Anglia. Voi spune în treacăt că Anglia este cu deosebire interesată în dezvoltarea pe scară largă a energiei nucleare, din cauza scăderii rapide, cu adevărat amenințătoare, a rezervelor sale naționale de cărbuni.

Dar apariția unor centrale atomo-electrice în principalele țări capitaliste nu a putut anula avansul sovietic în sectorul energiei nucleare. În adevăr, specialiștii sovietici au putut acumula o experiență mai îndelungată decît aceea a colegilor lor apuseni, în materie de proiectare și exploatare a reactorilor nucleari energetici. Pe baza acestei experiențe mai vaste se află în construcție, în U.R.S.S., într-o fază avansată, centrale atomo-electrice cu mult mai puternice decît tot ceea ce s-a realizat pînă acum în restul lumii, centrale înzestrate cu tipuri variate de reactori nucleari, considerabil perfecționați. Pînă la sfîrșitul anului 1960. puterea instalată totală a centralelor atomo-electrice sovietice va fi de cel puțin 2 milioane kw.

*

În strînsă legătură cu utilizarea energetică a energiei nucleare, utilizare ce constituie unul din aspectele majore ale folosirii pașnice a acestei energii, stau problemele tehnice ale propulsiei mijloacelor de transport — terestre, navale, aeriene și chiar cosmice.

S.U.A. au realizat, în această direcție, două sau trei nave submarine cu motor

atomic. Veți fi însă de acord că aceste realizări pot fi cu greu încadrate în categoria aplicațiilor *pașnice* ale energiei nucleare.

Prima și la ora de față singura navă *civilă*, de suprafață, propulsată cu ajutorul energiei nucleare este spărgătorul de gheață „Lenin“, lansat de curînd la unul din șantierele navale din Leningrad. Presa a publicat la timpul său informații ample asupra acestui vas, al cărui tonaj este de două ori mai mare decît al celui mai mare spărgător de gheață american. Fără a mă opri deci asupra datelor tehnice ale vasului sovietic, voi aminti doar autonomia lui de peste un an de zile, care îi va permite să se depărteze fără risc de porturile căii maritime de nord și îi va permite să țină mereu deschisă navigația în Oceanul Arctic, de la Arhanghelsk pînă la Kamciatka.

În ceea ce privește propulsarea prin mijloace nucleare a locomotivelor și avioanelor, au apărut în ultimii ani, atît în U.R.S.S. cît și în țările apusene, diferite proiecte și propuneri. La ora actuală însă nu au fost date în vileag, nicăieri, realizări concrete în această direcție. Succesul răsunător al științei și tehnicii sovietice în domeniul rachetelor balistice intercontinentale și al lansării sateliților artificiali au provocat, în apus, numeroase comentarii, în care se făcea și ipoteza că savanții din U.R.S.S. ar folosi un combustibil nou, de tip nuclear. Lucrul este desigur de domeniul posibilităților, dar nu există nici o informație serioasă în această privință. În fine, există proiecte mai mult sau mai puțin precizate, de construcție a unor reactori nucleari de putere mijlocie, transportabili pe camioane automobile, destinați să aimenteze cu energie electrică regiuni periferice ale vastelor întinderi din U.R.S.S., lipsite de alte resurse energetice. Dar și aici informațiile publicate au un caracter prea general sau de pură anticipație. Nu vom stăru-i de aceea asupra acestor idei.

*

Problema majoră a energiei nucleare este însă alta, la ora actuală. Este problema *controlului reacțiilor termo-nucleare*,

adică realizarea în mod *neexploziv* a contopirii, a *fuziunii*, la temperaturi foarte ridicate, de milioane sau chiar zeci de milioane de grade, a nucleelor celor mai ușoare (nucleele izotopilor *hidrogenului*) în nucleele mai grele ale atomilor elementului *heliu*.

Acest proces de fuziune nucleară, care liberează enorme cantități de energie, are loc în mod *exploziv*, adică într-o fracțiune de timp infimezimală pentru întreaga cantitate de materie pusă în joc, în bombele H (bombe cu hidrogen), de tristă celebritate. Precum se știe, exploziile termo-nucleare au efecte distructive nemăsurat mai mari decît acelea pricinuite de bombele zise A, adică bombele atomice bazate pe despicarea (*fisiunea*) nucleelor grele, de U sau Pu.

Din punctul de vedere al utilizării *pașnice* a reacțiilor termo-nucleare, ca sursă de energie industrială, problema științifico-tehnică constă în a produce temperaturile enorme la care procesul de fuziune poate avea loc, în așa fel ca instalația în care s-ar desfășura acest proces să nu se volatilizeze din cauza temperaturii, comparabilă cu cea care domnește în soare și stele; cu alte cuvinte să nu facă explozie ci să permită desfășurarea procesului de fuziune în mod *continuu*, *treptat*, destul de rapid ca energia să fie debitată în cantități industriale, dar totuși destul de lent pentru ca să nu se producă o explozie. Din acest simplu enunț, se poate vedea de ori cînt este de grea problema pusă. Dar de pe acum se poate afirma că ea nu este insolubilă, ba chiar că va putea fi probabil rezolvată pe mai multe căi, așa cum se întîmplă în general cu problemele tehnice. În ori ce caz, atunci cînd omienirea — într-un viitor pe care specialiștii îl evaluează între 10 și cîteva zeci de ani — va dispune de reactori termo-nucleari, actualii reactori bazați pe *fisiunea* nucleelor grele vor apărea tot atît de demodați, cît este pentru noi, contemporani ai avioanelor cu reacție super-sonice, patriarhalul poștalion al străbunicilor noștri. De altă parte, în vreme ce rezervele terestre de materii prime care

servesc la fabricarea combustibililor nucleari de *fisiune* (adică *U* și *Th*) sînt limitate, rezervele de materie primă pentru fabricarea combustibililor nucleari de *fuziune* sînt, pe pămînt, practic infinite. Căci această materie primă nu este altceva decît *apa*, compus chimic al hidrogenului, și apă există pe pămînt în cantități de miliarde și miliarde de tone.

Din cele ce am spus rezultă, cred, destul de clar enorma importanță a cercetărilor fundamentale asupra reacțiilor termonucleare controlate. Ei bine, U.R.S.S. are și aici o incontestabilă prioritate în competiția mondială pentru utilizările pașnice ale energiei nucleare. Vă veți aduce aminte că în timpul vizitei la Londra a lui N. S. Hrușciov și a lui N. A. Bulganin, academicianul Kurceatov, care-i însoțea, a expus la centrul nuclear englez de la Harwell, în fața unui auditoriu de cîteva sute de specialiști eminenti, unele din rezultatele dobîndite în problema de care ne ocupăm, la Institutul de fizică atomică din Moscova, de sub direcția lui Kurceatov. Această expunere a provocat atunci o adevărată senzație și nu este de mirare că fizicienii englezi și americani, folosind informațiile date de Kurceatov cu autorizația guvernului sovietic, s-au lansat de îndată în cercetări similare. De curînd au fost anunțate în mod semi oficial

rezultatele obținute de englezi și de americani prin metoda experimentală descrisă de Kurceatov. În vreme ce acesta din urmă anunțase obținerea unor temperaturi de ordinul 1 milion de grade, englezii și americanii vorbesc de 4 sau 5 milioane de grade, deci un progres important. Dar este neîndoieinic că fizicienii sovietici au folosit avansul pe care-l aveau în cercetările de acest gen, pentru a realiza ei înșiși pași mari în direcția țelului propus. După cum vedeți, competiția în problema controlului reacțiilor termo-nucleare este deosebit de strînsă. În cercurile științifice mondiale se exprimă părerea că cea de a doua conferință pentru folosirea pașnică a energiei nucleare ar constitui un prilej cît se poate de nimerit pentru confruntarea rezultatelor obținute la ora actuală în această pasionantă competiție. Dacă această așteptare se va realiza, vă dați seama ușor ce importanță deosebită va căpăta conferința din septembrie. Bizuindu-ne pe avîntul general atît de strălucit al științei și tehnicii sovietice, în cursul ultimului deceniu mai ales, putem sconta că avansul ei în problema controlului reacțiilor termo-nucleare se va reafirma în mod categoric, tot atît de categoric ca în domeniul cuceririi de către om a spațiilor cosmice.

AL. GRAUR

„LIMBA“ SCRITORULUI

Subiectul este foarte la modă în țara noastră, numai că i se spune, cu un nume nu tocmai exact, *limba literară*. E clar în primul rând că prin *limbă* înțelegem aici „stil“, căci, bine înțeles, nu poate fi vorba de o limbă personală a unui scriitor, nici a tuturor scriitorilor la un loc, și nici măcar a tuturor celor care se exprimă literar. Există o singură limbă română, comună pentru toți cei care vorbesc și scriu românește, chiar dacă apar unele aspecte diferite pentru diverse categorii de vorbitori și scriitori și chiar unele aspecte individuale: acestea sînt numai diferențe stilistice ale aceleiași limbi. Dar termenul *limbă* cu valoare de „stil“ a devenit tradițional; putem deci să continuăm a-l folosi, cu condiția să nu ne înșelăm asupra valorii lui.

Trebuie să ne fie clar, în al doilea rând, că limba literară nu o formează numai stilurile folosite de autorii operelor beletristice, căci și oamenii de știință, autorii de documente administrative etc. se exprimă tot literar. Așa-numita limbă literară cuprinde stilurile mai îngrijite ale limbii, în opoziție cu graiurile regionale sau cu stilurile conversației neîngrijite. Stilurile literare și, cu atît mai mult, manierele personale ale unor scriitori constituie numai o ramificație a limbii literare.

Se înțelege că este interesant să se studieze evoluția limbii literare, și de fapt ea s-a studiat și pînă acuma, numai că fără să se sublinieze acest lucru. E drept

că s-au făcut și cercetări dialectale, de argou etc., dar de cîte ori s-a vorbit de istoria limbii s-a înțeles în fapt istoria limbii literare, deoarece alte aspecte ale limbii comune sînt foarte greu de studiat istoricește, din lipsă de material. În ultimii ani, de cînd se subliniază că se studiază în special limba literară, în realitate se studiază numai stilul unor opere beletristice.

Revistele noastre de lingvistică, devenite numeroase și voluminoase, publică un mare număr de articole intitulate „Limba și stilul scriitorului X. Y.“, deși, la drept vorbind, nu știu cine ar putea explica ce deosebire este între *limbă* și *stil* în cazul dat. La Institutul de lingvistică din București, un colectiv larg, condus de acad. Tudor Vianu, studiază „limba literară“ și a publicat de curînd un volum de *Contribuții la istoria limbii romîne literare în secolul al XIX-lea*. Cu excepția unui singur articol (care, de altfel, nu a fost lucrat în colectivul ponent), toate tratcază despre stilul unor scriitori luați individual.¹⁾

Există o explicație. Pentru a face o lucrare de lingvistică, trebuie să ai un subiect: să întrevezi explicația unor fenomene și să o demonstrezi în practică, folosind materiale lingvistice. Pentru a face o lucrare asupra limbii unui scriitor, punctul de plecare e mai ușor de stabilit: scrii-

¹⁾ Un al doilea volum a apărut după ce prezentul articol fusese dat la tipar.

tori sînt foarte mulți, nu ai decît să-ți alegi unul dintre ei, eventual numai o operă a lui, și subiectul e gata. Dar cum se poate studia limba unui scriitor? Scriitorii folosesc limba comună, nu inventează una a lor. Ceea ce distinge un scriitor de altul este măiestria artistică, adică modul iscusit de a folosi faptele de limbă; dar studiul măiestriei artistice nu poate fi rupt de studiul conținutului operei, și acesta este în sarcina istoricului literar, a criticului literar, nu a lingvistului. Pentru a pune în lumină capacitatea scriitorului de a folosi resursele limbii, nu e nevoie să cunoști gramatica istorică, indispensabilă oricărui lingvist.

Acad. Tudor Vianu a făcut în repetate rînduri dovada că știe să pună în lumină măiestria artistică a scriitorilor; ne-am fi așteptat ca în *Contribuțiile* apărute să găsim lucrări, pe aceeași linie, ale colaboratorilor d-sale. În loc de aceasta, a mers acad. T. Vianu pe linia colaboratorilor și a făcut „lingvistică”, clasificînd după stiluri diverse elemente de vocabular folosite de Odobescu. Tot așa se studiază, în celelalte articole ale volumului, limba poeziilor lui Barbu Paris Mumuleanu (și se arată, de pildă, că autorul folosește neologisme ca *academie*, *atestat*, *clas*, *profesor*), neologismele în scrierile lui Anton Pann (și allăm că în aceste scrieri apar cuvinte ca *advocat*, *capitală*, *comisie*, *curier* etc.). Și ce concluzii se pot trage din aceste lucrări? Desigur, nici una în privința valorii literare a operelor autorilor pomeniți, dacă nu le discutăm conținutul; iar dacă e vorba să tragem concluzii asupra istoriei limbii, nu ar fi oare mai interesant să studiem actele oficiale, juridice, didactice etc., din vremea aceea, pentru a ne convinge că *advocat* sau *profesor* circulau de multă vreme în lumea celor interesați? Inerarea întâmplătoare a acestor cuvinte într-o operă literară nu înseamnă absolut nimic în viața lor.

Există și un al doilea fel de a cerceta limba literară. Lingvistul, citind o lucrare a unui scriitor actual, fie el autor de opere beletristice sau nu, descoperă unele erori în ce privește folosirea limbii. Pe acestea le

aduce la cunoștința publicului, pentru a face să fie evitate pe viitor. Numim această activitate „cultivarea limbii”. Pe această linie se situează curentul creat de acad. Iorgu Iordan (vezi articolul teoretic intitulat *Cultivarea limbii* și publicat în „Limba română”, 1956, nr. 5, articol urmat de o serie de alte articole cu caracter concret). D-sa conduce un colectiv de tineri lingviști bucureșteni, care examinează din acest punct de vedere operele literare, științifice, administrative etc. Lucrările lor se concretizează în articole publicate în „Limba română”. (În legătură cu limba scriitorilor, mi se pare interesant de citat articolul acad. Iorgu Iordan care discută amestecul de dialecte în opera unui dramaturg al nostru: un erou moldovean al acestuia e pus să spună, în loc de *au făcut*, *or făcut*, așa cum nici un moldovean nu a spus niciodată.) Fără îndoială, această activitate este folositoare și ea trebuie încurajată. Ea nu necesită discutarea subiectului, a conținutului operelor literare, deci trebuie făcută de lingviști, nu de literați.

Desigur însă că, avînd să decidem dacă un mod de exprimare este corect sau nu, ar fi necesar în primul rînd să stabilim anumite criterii după care să ne formăm judecățile. Fiind vorba în special de felul cum se exprimă scriitorii, ar urma să ne lămurim în primul rînd asupra limitelor pe care ei trebuie să le respecte. Are voie scriitorul să folosească termeni arhaici, regionali, de jargon, de argou etc., și, dacă da, în ce măsură? Este cumva obligat scriitorul să reproducă fotografic felul de a se exprima al eroului său, sau e suficient să dea unele indicații în privința aceasta? Are voie scriitorul să creeze cuvinte, și dacă da, este el obligat să respecte normele curente de îmbogățire a limbii, sau își poate permite să inventeze cuvinte din nimic? Acestea, și multe alte probleme se presupun rezolvate în momentul în care ne apucăm să dăm lecții de scris. Dacă nu le-am rezolvat, sau dacă le-am rezolvat greșit, una din două, sau sfaturile noastre nu vor fi luate în considerare

și munca ne-a fost zadarnică, sau, și mai rău, ele vor fi urmate și vor duce pe scriitorii la greșeli.

Imi vin în minte aceste întrebări când recitesc articolul lui G. Istrate, *Limba în poemul „Minerii din Maramureș” de Dan Deșliu*, publicat în „Studii și cercetări științifice ale Academiei R.P.R.”, Filiala Iași, anul V., nr. 3-4. Autorul încearcă să-l ajute pe Dan Deșliu, căruia îi recunoaște meritele de poet combatant și capacitatea artistică, dar îi găsește greșeli de vocabular, explicate prin „graba” cu care poetul și-a redactat poemul. Înainte de a vedea care sînt acele greșeli, cred că este necesar să vedem dacă pozițiile teoretice ale lui G. Istrate pot fi aprobate.

Chiar de la început, nu în mod deschis ci oarecum pe o cale ocolită, el leagă limba literară de literatura beletristică: „Împotriva faptului că la unele popoare limba literară s-a putut naște sub impulsul clasei dominante, singura care „făcea” literatură, la noi limba scrisă a avut și are caracter popular” (p. 489). Înțeleg de aici că limba literară este tot una cu limba scrisă, că clasele exploatare nu au avut și nu au literatură, concluzii pe care nu mă îndoiesc că nici autorul rîndurilor de mai sus nu le-ar aproba. Imediat mai departe el adaugă: „limba literaturii moderne a început să fie un „instrument de comunicare și de luptă” abia atunci cînd elementele populare s-au impus în scris.” E greu de înțeles cum limba literaturii moderne nu era un instrument de luptă, și mai ales un instrument de comunicare, pînă nu s-au impus în sinul ei anumite elemente.

„Valoarea artistică a unei opere literare este determinată, în primul rînd, de limbă”, ne spune G. Istrate (p. 500). Nu înseamnă oare aceasta că, dacă un scriitor rutinat face fraze frumoase care nu spun nimic, opera lui are esențialul pentru a fi apreciată favorabil? Sper că avem aici un simplu lapsus.

Ajungem acum la o problemă centrală a discuției noastre: ce poziție trebuie să aibă un scriitor față de diversele ramificații ale vocabularului limbii naționale? La p. 490 a articolului pe care-l discutăm ni se dă un lung citat din Slavici, care ar trebui să ne convingă că poetul ar fi obligat să fie în același timp dialectolog: să umble din sat în sat și să se intereseze de valoarea exactă pe care o are fiecare cuvînt în fiecare sat, și numai după aceea va putea scrie bine. Se pare că Istrate este de acord cu această teorie, căci el ne spune (la p. 489) că „Dacă Budai-Deleanu este primul mare creator în literatura noastră, apoi lucrul acesta nu-i de loc străin de „amănuntul” că autorul Țiganiadei utilizează, din plin, elementele ardelenesti”. Se înțelege deci că nu s-ar putea crea în literatură fără a se folosi „din plin” elemente regionale. Dar mitropolitul Simion Ștefan știa încă la 1648 că „cuvintele acelea sînt bune, care le înțeleg toți” și, deci, trebuie folosite în primul rînd cuvintele limbii comune și nu cele regionale. Ce să spunem noi astăzi, în epoca eliminării dialectelor?

Dar Istrate merge și mai departe pe această linie, și reproșează lui Dan Deșliu că și-a scris poemul în limba literară și nu în dialectul maramureșean: a folosit cuvîntul *foale* cu sensul lui literar, deși în Maramureș înseamnă „pîntece” (p. 510), sau a scris *cocoșii țipă*, deși în Maramureș *a țipa* înseamnă „a arunca”. E cazul să atragem atenția că Deșliu nu scrie pentru Maramureș, ci pentru întreaga noastră republică, și are dreptul și datoria să întrebuințeze cuvintele cu sensul lor literar. (*Țipetele lungi și ascuțite ale cocoșilor* le găsim și la Eugen Barbu, *Groapa*, p. 127.) Dacă ar fi adevărat că scriitorul trebuie să fie dialectolog, atunci poemul lui Dan Deșliu ar fi urmat să se prezinte cam la fel cu textele dialectale culese de acad. Em. Petrovici, pe care imprimeria noastră,

din lipsă de semne speciale, nu le poate reproduce decît pe cale fotografică :

STRIGĂTURI

*Mult, i p^opă - ș^ălă^lo^ri,
Că t^e strigă d^e t^ri v^orⁱ
Și t^e scri^le p^ă hⁱr^ti^le
Și t^e zvⁱră^le - f^oc d^e zⁱl^e.*

*Păhăru^t cu ș^lirbăt^ură,
Cît îl puⁱ la g^ură c^ură;
Gîⁿșⁱ c^ă-i cu făc^ăl^ură.
Păhăru^{țu} cît uⁿ cuⁱ,
Cît îl puⁱ la g^ură nu-ⁱ.*

Dacă sarcina scriitorului ar fi să reproducă cu fidelitate felul de a vorbi al personajelor (și aceasta chiar acolo unde vorbește autorul, nu personajele), atunci ar trebui să pretindem ca Nicoară Potcoavă să vorbească exact pe modelul lui Coresi, cu care era contemporan :

Nemica amu alta așa nu poate, fraților, să turbure cugetele omeneshi, ca cela ce se apropie ceștii lumi cu totu suflutulu, și cu pokta și cu iubirea aurului cine va fi ținutu. Că dentr-aceasta amu mii de reale nascu-se, intii ce e cătră vecini uriciune și cătră iubiți șărăcredință și cătră orăjmași neîmpăcare — că și însușu acesta firea-șu uraște, și în mii de griji slăbește-șu suflutulu — și apoi și a suflutului piardere și den împărășia cerului cădeare.

Ce era dacă Deșliu scria ca țaranul din Maramureș sau Sadoveanu ca Coresi ? Ar fi produs opere interesante, poate, pentru lingviști, în nici un caz însă pentru publicul larg. Sadoveanu știe că nu scrie pentru contemporanii lui Nicoară Potcoavă, ci pentru noi, și i-a fost de-ajuns să introducă ici și colo o notă arhaică, dar nu neînțeleasă de noi, ca să creeze culoarea necesară. Ii vom reproșa oare că scrie *săbioi* (p. 55) și nu *sabiei*, cum se spunea în secolul al XVI-lea, sau că scrie *dipio-maticesc* (p. 97), folosind un sufix (-icesc) care s-a introdus la noi abia în secolul al

XVIII-lea ? Desigur, nu vom proceda așa, ci vom recunoaște că Nicoară Potcoavă este bine scris așa cum e scris.

Altă chestiune principială : scriitorul are dreptul să inoveze în materie de vocabular ? După părerea mea, rolul scriitorului nu este acela de a crea cuvinte, ci, în linii mari, el trebuie să se folosească de vocabularul existent. Nu am făcut o cercetare specială, dar cred că dacă cineva ar face-o, ar constata că Mihail Sadoveanu nu a creat nici un cuvînt în toată cariera lui scriitoarească. Acad. Iorgu Iordan, în volumul *Contribuții...*, de care am vorbit mai sus, arată că marele merit al lui Creangă este tocmai acela de a se fi servit de limba obișnuită a poporului. Cu toate acestea, mi se pare evident că nu i se poate interzice scriitorului ceea ce se permite oricărui alt cetățean. Fără să consider, așa cum fac unii, că rolul scriitorului este tocmai acela de a crea cuvinte, nu mă pot solidariza cu G. Istrate, care refuză lui Dan Deșliu dreptul de a crea chiar și un singur cuvînt, chiar și după normele obișnuite ale limbii. Pe Istrate îl supără (p. 501) că Deșliu a îndrăznit să scrie *a mineri* cu înțelesul de „a face meseria de miner”. Ce poate fi rău într-asta ? De ce putem zice a *birjări*, a *ciobări*, a *grădinări*, a *haiduci*, a *hoși* etc. și nu și a *mineri* ? Semnalez că Dicționarul limbii romine literare contemporane, în volumul al III-lea, apărut după articolul lui Istrate, a introdus verbul a *mineri*, cu un citat din Deșliu.

Alt exemplu a putut părea mai grav (p. 512) : *orîndă*, folosit cu înțeles de „orînduire”. Este un așa-numit derivat regresiv, adică un substantiv format prin suprimarea unui sufix de la un verb ; de acestea limba noastră are multe și ele constituie o bogăție a limbii noastre : *alint* de la a *alînta*, *cînt* de la a *cînta*, *goană* de la a *goni*, *roată* de la a *roti*, *rugă* de la a *ruga* și sute de altele. Coșbuc a creat numeroase asemenea cuvinte, care au devenit un bun al întregii colectivități. De ce n-ar putea spune Deșliu *orîndă* după *orîndui*, așa cum alții înaintea lui au format pe *șăgadă* de la *șăgădui* ? Nenorocirea

este că *orîndă* exista dinainte, cu alt sens, și anume cu acela de „cîrciumă“. S-ar părea că nu s-a mai auzit de dublete și nu se știe că se poate chiar forma, pe lîngă un derivat existent, încă unul din exact aceleași elemente, dar cu altă valoare. Exemple se pot da cu zecile. De la *obraz*, considerat ca sediu al îndrăznelii, s-a format, cu sufixul *-nic*, *obraznic* „îndrăzneț“; tot de la *obraz*, ca sediu al sfiei, s-a format, tot cu sufixul *-nic*, *obraznic* „sfios“, curent în unele regiuni. De la *curte*, cu sufixul *-ean*, s-a format derivatul *curtean* „nobil“, „boier“, și tot de la *curte*, cu același sufix *-ean*, s-a format derivatul *curtean* „slujitor“, „argat“. Va prinde oare cuvîntul format de Deșliu? Nu știu, dar nu văd nici un motiv ca să luăm foc pentru că a îndrăznit să-l formeze.

Pentru Istrate există un etalon cu care se poate măsura calitatea limbii unui scriitor: asemănarea cu Sadoveanu. Departea de mine gîndul de a contesta marea valoare a operei lui M. Sadoveanu și felul desăvîrșit în care el stăpînește mijloacele limbii. Se înțelege însă că nu e bine să-l transformăm într-un șablon și că n-ar fi de loc recomandabil ca Deșliu să scrie exact ca Sadoveanu. Un scriitor n-are valoare dacă se mulțumește să copieze pe altul, oricît de mare. Istrate are, pentru orice cuvînt, citate din Sadoveanu, și le folosește fără economie. Dacă Deșliu scrie că *ușa clămpănește*, imediat Istrate îi servește (p. 503-4) 13 citate din diverse opere ale lui Sadoveanu, unde nu clămpănește ușa, ci trăsura, cocostîrcii, melițele etc. El merge pînă acolo, încît afirmînd că *lapoviță* se folosește rar în Moldova (p. 509), ne dă imediat două citate din Sadoveanu, ca să ne demonstreze că le folosește rar! Deșliu a zis *niscăi foale*. Istrate comentează: „Nu mă pot opri, nici aici, de a cita un exemplu de măiestrie desăvîrșită în plasarea unui cuvînt în frază, din opera lui Sadoveanu: „Să mai aduc *niscăi* lemne, să mai cresc focul“. Cred că această metodă poate numai să bagatelizeze opera lui Sadoveanu.

A *plumbui* are mai multe sensuri în opera lui Sadoveanu, iar la Deșliu apare

încă unul. În asemenea ocazii, Istrate recomandă să nu se folosească nici unul. „Cînd un cuvînt poate avea mai multe sensuri, dintre care nici unul nu s-a generalizat în limba scrisă, mi se pare că lucrul cel mai recomandabil cu putință este acela al evitării lui. Excepțiile pot fi valabile numai pentru scriitorii cu adevărat mari, pentru creatorii propriu-ziși“ (p. 502). Redactarea e defectuoasă (lucrul evitării? excepțiile pot fi valabile?), probabil că se va fi produs un accident la tipar, dar cred că sensul este clar. Se pune întrebarea: de unde poate ști poetul despre sine însuși dacă e „cu adevărat mare, creator propriu-zis“ și deci intră în excepție sau nu?

Destul de des obiecțiile pe care Istrate le aduce lui Deșliu sînt neserioase. La p. 502 îi reproșează că oamenii cără un compresor, care ar fi prea mare pentru a putea fi „cărat“ (?). La p. 505, citează versurile:

*Te-njură Remeș, că-i bătrîn colfos,
Dar douăzeci de ani l-a ros Ghelaru!*

și urmează comentariul: „*Colfos* are un sens peiorativ și nu se potrivește cu aprecierile favorabile din versul al doilea. Mînerul pe care douăzeci de ani „l-a ros“ exploatarea burgheză la Ghelar nu poate fi, pentru cititorul de azi, decît foarte simpatetic, dar atributul *colfos*, din primul vers, are rostul tocmai de a întuneca impresia de puternică simpatie desprinsă din celălalt vers. Autorul nu și-a dat seama de „tăria“ acestui cuvînt, căruia îi lipsește orice nuanță de indulcire.“ Și ca să ne convingă că are dreptate, Istrate ne dă imediat un text din Sadoveanu: „Cam *colfos*, cam cu dispreț pentru galon, dar altfel bun camarad“. Mai e nevoie de comentariu?

La p. 506, se citează versul *Un fapt cu multe alte geamăn*, și se adaugă: „despre doi gemeni poate fi vorba, dar despre mai mulți mai greu“. Bine înțeles că aici *geamăn* înseamnă „asemănător“, deci nu i se poate pune limită numerică. Dar nu există gemeni în număr mai mare de doi? De ce oare latina cunoaște cuvîntul — mult folosit de scriitori — *trigeminus*, și există

și *quadrigeminus*? de ce aromîna are pe *tirniak*, care înseamnă „unul din trei gemeni“?

La p. 507, se pornește de la versurile:

*Auzi: pentr-o guriță de muiere,
Să-ți părăsești tovarășii la greu!*

și se adaugă (p. 508): „Indignarea este *diminuată* de întrebuintărea diminutivului, care are, mai ales în aceste împrejurări, o accentuată nuanță de alintare“. Dar diminutive de dispreț nu există? Dacă vorbești de un *advocățel*, îl alinți, și astfel scazi indignarea?

La p. 522 lingvistul ieșean îi reproșează poetului că folosește două forme de vocativ, cînd *Remeș*, cînd *Remeșe*. Îi pot servi, la rîndul meu, un citat din Sadoveanu (în proză!):

— Ivanciu, *rosti ea, muzical, punîndu-i mîna pe umăr; de ce ești supărat?*

Ivanciu se uită încrunțat înainte.

— *De ce ești supărat*, Ivanciule? (Opere, I, p. 142).

Mai citez numai cîteva dintre exemplele unde dreptatea este de partea poetului, nu a criticului. La p. 517, Deșliu e criticat pentru că a scris *primele picuri*: „Nu-i vorba cel puțin de o licență poetică, de o libertate pe care poetul și-o permite bazîndu-se pe existența acestei forme în vreun grai oarecare, eventual în literatura unui înaintaș. La aceștia apare numai masculinul.“ Și totuși singularul masculin *picur* nu se poate explica decît prin pluralul neutru *picuri* (de la *pic*, vezi „Bulletin linguistique“, I, p. 29). Intre timp, *pic-picuri* a fost înregistrat în Dicționarul lim-

bii contemporane). Dar oare Eminescu nu a scris *vîntul zvrle-n geamuri grele picuri*? Cred că nimeni nu i-a făcut din asta o vină.

La p. 519, Deșliu e vinovat că a scris *stol de oameni*, căci *stol* n-ar merge decît pentru păsări. Dar *stol* înseamnă la origine (în grecește) „expediție“, apoi „flotă“; la cronicarii romîni, după cum arată și Istrate, întîlnim pe *stol de oaste*; dar mai important este că scriitorii contemporani folosesc cuvîntul exact ca Deșliu: în Dicționarul limbii contemporane găsim *stol de copii* (Deșliu), *stol de fete* (Hogaș), *vin cîntînd în stoluri fete* (Coșbuc); bine înțeles, nu sînt singurele exemple. Atunci de ce ne legăm de Deșliu? Și dacă altcineva n-ar mai fi spus așa, nu avea poetul voie să folosească o metaforă?

La p. 522, sînt criticate versurile:

*trup vînos, spinare lată,
inimă înfierbîntată,
apoi ăsta om odată,*

pentru că „impresia puternică de la început, pe care ne-o facem asupra unuia dintre eroii cei mai realizați... suferă din cauză că ultimul vers este construit defectuos: îi lipsește verbul copulativ“. Trebuia deci să zică *ăsta este om*? Cred că nu l-am fi iertat dacă ar fi zis așa.

Deșliu este un poet combatant. Opera lui nu se înfăptuiește fără luptă, de aceea sper că „ajutorul“ dat de G. Istrate nu l-a împiedicat prea mult în munca lui. Dar cred că pentru bunul nume al lingvisticii nu este de folos să ne legăm de geaba de scriitori.

D. I. SUCHIANU

CONTROVERSE DESPRE „CIULINI“

Este foarte natural ca o anumită „elită“ să fi găsit că „Ciulini Bărăganului“ a fost un film categoric prost. O elită foarte specială: nu aceea a oamenilor subțiri, ci aceea a unor optimiști care luptă să pară subțiri. De zeci de ani mă împiedic la această distinsă minoritate. Cit despre cealaltă, aceea a oamenilor de adevărat bun gust, aceștia au fost impresionați, ba chiar mișcați în fața marilor calități ale filmului. Trecând peste jocul imperfect al actorilor și peste unele greșeli de regie, ei au știut recunoaște anumite reușite cinematografice emoționante și originale. Este o interesantă sarcină a criticului să detecteze, să identifice, să descrie, să explice și să judece o seamă de calități — sau cusururi — care scapă spectatorului. Aceasta nu înseamnă de fel că spectatorul e ignorant. Când cutare critic literar descoperă în Hamlet un aspect cu totul diferit de cel semnalat de alții (de pildă energia de erou al Renașterii, în opoziție cu abulia atribuită de critica clasică), aceasta nu înseamnă că toți spectatorii de pînă atunci fuseseră niște proști. În fond, în materie de artă unde exact ca în ori ce altă materie, opiniile pot fi multiple și opuse, toți oamenii sînt egali în fața unei sacre datorii: obligația de a dovedi ceea ce spun, de a nu afirma fără probe. Și „Ciulini Bărăganului“ ne oferă o interesantă ocazie de a pune în practică asemenea oneste principii.

În cronica colegei mele Ecaterina Oproiu totul este adevărat (și totul foarte frumos

spus). Asupra unui singur punct opiniile noastre diferă. Citez:

„Al doilea cusur se referă mai ales la scenariu, la adaptarea pentru ecran. Filmul acesta nu trebuie să-l privim impregnați de atmosfera cărții, îmbătați de speranța că vom găsi în film o prelungire cinematografică a lui Panait Istrati. O asemenea judecată dezavantajează producția. Cartea are un patetism sfîșietor. În proza lui Panait Istrati goana ciulinilor pe Bărăgan revine mereu, mereu ca un dans barbar, ca o frenezie care mistuie și contaminează totul. Revolta crește în oameni nevăzută, ca seva în pomi, iar faptele și oamenii iau forme cumplite, adeseori suprafirești, pentru că totul este arătat așa cum se răsfrînge în imaginația unui copil care descoperă lumea lui 1907. Originalitatea cărții și o parte din tragismul său rezultă tocmai din optica aceasta infantilă. 1907 este privit cu ochii inocenței și ai precocității, cu ochii lipsei de experiență și ai experienței prea timpurii. Pupila copilului nu este o oglindă plană, de aceea răsfrînte în ea unele amănunte iau proporții fantastice, unele momente capătă proprietăți halucinate. Cartea poartă amprenta unei viziuni foarte subiective. Dar filmul poartă amprenta obiectivității. Ciulini Bărăganului nu ne mai sînt descoperiți din punctul de vedere al copilului ci din punctul de vedere al unui om care participă la dramă nu dinăuntru, ci din afara ei (și crainicul cu care începe filmul, cu vocea sa albă, vine parcă să

accentueze și mai mult acest lucru). În film, faptele și oamenii nu se mai răsfrîng într-o pupilă de copil, ci pe-o oglindă plană, netedă, cuminte. Cartea e scrisă în stare de febră. Filmul are un ton ponderat. Nu te învâluie, nu te transportă, nu-ți crispează obrazul. Este un film foarte gîndit, foarte calculat, în care nimic nu pare făcut la întîmplare, nimic nu fișnește spontan. Este un film căruia îi lipsește, după părerea mea, un dram, ba chiar mai mult, de nebulie“.

Foarte puțin îi trebuie acestui text pentru ca dreptatea să fie de partea lui. E de ajuns să înlocuim cuvîntul „carte“ cu cuvîntul „film“ și vice-versa. Tot ce spune Ecaterina Oproiu despre roman se aplică filmului și nu se aplică romanului. Povestea lui Panait Istrati nu e fotografia unor întîmplări pe retina unui copil, ci o seamă de fapte istorisite de un adult cult care își amintește cam ce trebuie să fi simțit el cînd era copil. Stilul povestirii este acel al unui om instruit, care analizează „obiectiv“ stările sufletești ale aceluși copil care fusese el odinioară. E o zugrăvire, nu o confidență. De-alungul povestirii, ici și colo, cite o patetică formulă lirică, o frază plină de filozofică poezie. Aceasta este cartea. Dar Daquin vine și schimbă complet unghiul de privire. Faptele nu se vor lega într-o „tramă“ coerentă. Vor curge ca visul, se vor depăna ca imaginile unui coșmar lung, trist și încet. Așa însă cum în vis imaginile se grupează totuși în jurul unor centre de interes, aci avem drept centru de focalizare cei doi ochi ai copilului Matache. Ei vor suda toate întîmplările răslețe făcînd din ele nu o poveste, ci un tablou. Tot decupajul și montajul filmului urmărește prezentarea, repetată ca o obsesie, a acestei priviri mirate și îndurerate, a acestei retine de adolescent care înregistrează lucruri teribile, ba chiar mai rău decît teribile: lucruri neînțelese, agasant și persistent neînțelese, fapte absurde, absurde și fiindcă, sau mai ales fiindcă sînt nedrepte. De zeci de ori revine această figură întristată, bracată pe univers, a unui copil andru neputincios de a pricepe, dar în-

cercînd totuși încă. Acest leit-motiv plastic este foarte artistic lucrat, cu mult simț al variației. Alte imagini se gravează pe mintea copilului în lunga lui călătorie prin pustiul Bărăganului și cu totul altele se imprimă pe retina lui atunci cînd vede trupul lui taică-său sfîșiat de cîinii vechilului (spectacol care nouă, celor din sală, nu ni se arată; îl reconstituim doar grație expresiei din privirea băiețașului). Altădată, la Tudorița acasă, se vorbește de lucruri trecute, multe și pline de răzvrătiri și amărăciune. Se vorbește în limbajul acela eliptic al oamenilor care cunosc prea bine lucrurile de care discută ca să mai fie nevoie să le definească precis ca într-o conferință. Dar pentru băiat lucrurile acestea sînt nouă, de două ori nouă: căci nu le știa, iar acum că le știe, tot nu le știe, căci aparțin unor categorii morale noi, unor noțiuni necunoscute încă lui. Simțim cum conversația așa de naturală a adulților este pentru băiețel un șir de ieroglife, de mistere patetice, care îi ațîță deopotrivă îndurerarea și curiozitatea.

Cu totul altfel arată ochii copilului în momente ca acela cînd privește trupurile de soldați trîntite la pămînt, răsturnate de pe cal de către mulțimea răscolată; sau momentul cînd el, încolonat în ceata de țărani, merge cu dinșii pe drumul revoluției începute. Privirea lui în aceste tablouri este aceea a omului care s-a lămurit, deși nu în chip foarte lămurit. A înțeles că așa trebuie să fie, dar nu a înțeles încă bine de ce trebuie să fie așa. Este o liniștire provizorie sub beneficiul unui inventar pe care îl așteaptă să se desfășoare. Alteori, nevoia de a înțelege tablourile care se fotografiază în camera obscură a minții sale se manifestă activ. Invăluit în frazele adulților care voltjează în juru-i, el întinde gîtul și zice doar: „de ce?... de ce?...“ (Și bine înțeles nu primește nici un răspuns). După ce trupul lui Tănase omorît în bătaie, este aruncat din căruță în mijlocul drumului, după ce oamenii îl înconjoară și încep a-și scoate căciulile în fața mortului, micul nostru erou se descoperă și el, cu un gest de bună cuviință, după care face

un lucru înduioșător: întoarce capul în direcția lui Costache rotarul și-i aruncă o lungă privire întrebătoare. Costache e omul în care micul Matache are o încredere imensă. Desigur, crima oribilă care fusese comisă nu putea comporta o sută de interpretări, ci una singură, clară, simplă, categorică. Dar Matache e un copil speriat și care, de dimineață pînă seară, practică acel greu meșteșug pe care André Malraux îl numea: „le triste métier de comprendre“. Iată de ce simte nevoia, chiar în lucrurile cele mai limpezi, să ceară sfat, să se consulte cu cei pe care îi stimează. De cîte ori voiam să descriu această scenă de 10 secunde, interlocutorul mă oprea încă de la primele fraze, ca să mă dispenseze de osteneala de a povesti ceva pe care el îl știa deja, fiindcă frumusețea faptei îl izbise și pe dinsul. Decît interlocutorul meu avea privilegiul de a face parte din oamenii de rînd, din acea gloată, din acea masă omenească despre care Voltaire spunea că „tout le monde a plus d'esprit que monsieur de Voltaire“. Omul de rînd observă lucrurile subtile; subtilul mitocan cultural, „distinsul intelectual“ nu distinge, ci cere autorului să insiste; altfel domnia sa nu se deranjează a pricepe.

Dar să revenim la eroul nostru. Uneori nevoia de a înțelege ia forma incoerenței și frenezia acțiunii cu ori ce preț. Astfel, după ce asistă la conversația dintre Tudorița și Tănase, în care aceștia vorbeau despre lucruri numai de ei știute, Matache, care înțelegea doar pe jumătate, se repede la Tănase. Tănase stătea singur și trist. Văzîndu-l pe Matache, îl întrebă îndurerat: „Ce aveți toți cu mine?“ Iar Matache îi explică că a venit nu trimis de Tudorița, ci din propria lui inițiativă. Ca să-l întrebe ce? Nimic. Nu-l întrebă nimic. Singurul lucru pe care îl poate spune clar e că venise din propria lui inițiativă. Ei și? Ce înseamnă asta? Înseamnă, exprimat confuz, că venise minat de dorința, de simpla dorință de a pricepe. Nu aducea vre-un mesaj al altuia. Venise să priceapă. Și bine înțeles, acum ca și de atîtea alte ori, renunță. Amîna pentru mai tîrziu. Tot

atît de incoerent pornește el la acțiune cînd își dă seama de suferințele ce le vor îndura atîția oameni dacă cel ce împușcase pe boier nu se denunță. Il vedem frecîndu-și mîinile, perplex, apoi rupînd-o la fugă. Unde? Nici el nu știe bine. Spre conac, pe cîmp? Știe doar atît că trebuie să facă ceva în această problemă. Pe drum, Tănase îl va opri din mers și-l va însărcina să anunțe la conac că el era vinovatul. Pînă atunci însă, incoerența acțiunii lui Matache arăta doar că pricepuse drama, dar că o pricepuse doar pe jumătate: îi înțelegea consecințele dar nu-i pricepea clar soluția. Același proces cînd, după ce ascultă cu ochi mirați povestirea, unui început de răscoală, urmată de incendiu iar apoi de represalii din partea autorităților, — Matache își iese din mutism și spune: „Tata a fost sfîșiat de cîinii boerului și mama a murit fiindcă n-a vrut doftoru să vie; și ei n-au pîrjolit pe nimeni, și n-au dat foc la nimic“.

Se poate mai patetic exprima nevoia de a înțelege, de a înțelege o situație care la fiecare pas se complică cu contradicții noi? Iar această frază, care relevă obiecția lășind-o perfect nerezolvată și chiar insolubilă, această frază este ca un acompaniament sonor al privirii mirate cu care băiatul asistase la toată conversația.

Alteori drama lui Matache, copleșit de imagini grele și greu de înțeles, este exprimată altfel. Il vedem influențat de ideile lui Costache, idei care îi „falsifică adevărul și-l fac pe băiat să fie fără voia lui nedrept. Costache, ca ori ce om cinstit, se supără ușor și deci se înșală lesne. Din pricina suferințelor sorei sale Tudorița, el nu înțelege adevărata poveste a Stanei, personaj complicat, cu lucruri foarte urite în sufletul ei, dar și cu lucruri frumoase. Costache, orbit de supărare, generalizează și o scoate pe Stana o tîrfă pur și simplu. Matache se contagiază de la această păreră greșită. Și filmul ni-l arată tratînd dușmănos și nedrept pe Stana tocmai într-un moment cînd ea dăduse dovadă de caracter, tocmai cînd spectatorul era mulțumit de atitudinea ei. Această eroare de

judecată a băiețașului subliniază încă odată infernala dificultate de înțelegere a lucrurilor, a teribilelor lucruri la care, de dimineață pînă seară, asistă micul adolescent.

Filmul lui Daquin este povestea unui spectator, spectator al vieții, al unei vieți scurte, cumplite și neînțelese încă. Este un moment cînd această calitate de spectator culminează. În timp ce țărani răsculați și înebuniți răvășesc conacul cucerit, băiețelul nostru coboară de pe un raft un ceaslov uriaș. Este un album cu fotografii, fotografii proaste reprezentînd numai parăzi de militari în mare ținută. Dar pe băiat totul îl miră, totul îl interesează. Și pe cînd ceilalți cotrobăiesc frenetic, el stă și, spectator, contemplă imagini.

Dar mă opresc. Aș mai putea aduce încă pe atîtea dovezi materiale, cinematografice, în sprijinul părerii că Daquin nu numai că a *vrut*, dar și că a *izbutit*, cu reveniri multe, variate, și fără a da cîtuși de puțin impresia insistenței (ca dovadă că unii spectatori intenționat subțiri tocmai reproșau filmului că ei nu au observat nimic...).

Abila variație în prezentarea acestui fenomen care revine melodic la fiecare pasaj al poemului, anume înregistrarea de lucruri uimitoare pe retina unui copil, se poate constata nu numai de la un pasaj la altul, dar chiar și în interiorul aceluiași pasaj. Una din părțile cele mai frumoase ale filmului este expediția prin pustiu a celor doi — tatăl și feciorul. Vorbele lor sînt rare, frazele se schimbă din șase în șase ceasuri, cele două trupuri de călători sînt reduse la două perechi de ochi care privesc înainte. Dar ce deosebire între aceste două priviri! Ochii părintelui sînt ochi de orb. Ei se uită în gol. Bătrînul nu mai crede, nu mai speră nimic. Acești ochi îl ajută doar să nu se împiedice în mers, să evite cioturi sau alte obstacole. Privirea slujește doar să *dea lucrurile la o parte*, nu să le *primească* și să le *depoziteze*. Din contra, privirile băiatului înregistrează neconținut. Ceva mai mult: sînt capabile să înregistreze chiar lipsa, golul, absența, acel permanent *nimic și inutil* de care se lovesc la tot pasul. Chiar în vidul unei călătorii

spre nesfîrșit, ochii adună lucruri, le pun bine și tac din ele o zestre pentru mai tîrziu. În afară de alte frumuseți de compoziție plastică, drumul prin pusta Bărăganului mai cuprinde și frumusețea contrastului dintre cele două perechi de ochi; una stinsă, oarbă; cealaltă activă, tipărind intens tot ce îi iese în cale. Acest pasaj al povestirii care marchează și debutul ei, prin tilcul emoționant pe care îl capătă retina suprasensibilă a micului erou, rezumă anticipativ tot subiectul povestii și face din zecile de priviri mirate ale lui Matache tot atîtea variații pe o temă unică, placată ca o suită de acorduri majore la uvertura unui poem.

Cerîndu-ne cuvenitele scuze de la cei ce nu au simțit ca mine, trebuie să mărturisesc că de cite ori, în cursul unei conversații între oamenii satului, sau în cursul unei întîmplări mai grave, apăreau lucid cei doi ochi întrebători ai lui Matache, simțeam în sufletul meu o jenă și o dezaprobare: îmi venea să zic: „n-ar trebui să se discute asemenea lucruri în fața băiatului. Oamenii mari sînt obișnuiți cu toate acestea, dar ele pentru dînsul sînt șocuri, traumatisme capabile să-i tulbure mintea. Mintea lui fragedă ar trebui ferită de asemenea fapte brutale pe care ar putea să le înțeleagă greșit“. Iar în ultima scenă, unde retina lui Matache nu mai este retina „principală“, ci retina unică, singura retină rămasă, căci toată lumea murise și cîmpul bătut de tun era un parc de cadavre, — în aceasta scenă, după ce își îngroapă ultimele două ființe pe care le mai avea el pe lume, Matache pleacă, așa, în infinit. Îl vedem din spate, pierzîndu-se în zare. Și ce vedem mai ales e lucrul pe care el îl duce. Cară cu dînsul o zestre mare, grea, o zestre de gînduri și amintiri inalterabile, care îi vor călăuzi de aci înainte toate faptele vieții sale.

Una din principalele reușite ale lui Daquin este scenariul. Din cel mai necinematografic roman cu puțință, Daquin a făcut o „scenegiatură“ intens cinematografică. A schimbat complect structura poveștii și a înlocuit-o cu un decupaj și un montaj care

în permanență izbesc emoțional pe spectator. Firește, asemenea metamorfoze pun în permanență o triplă problemă: Ce păstrăm? Ce aruncăm? Ce adăugăm?

Astfel, o idee esențială a romanului a trebuit să fie — și nu putea să nu fie — abandonată. Este acea irenezie, vecină cu amokul, care cuprinde pe copiii din Bărăgan, când urmăresc ciulinii. Ghemotoacele de mărăcini fug ca niște demoni de Sabat, ca niște făpturi apocaliptice, parcă făcându-se una cu vîntul. Intr-o bucată literară se poate în câteva cuvinte da socoteală de o asemenea dementă vînătoare, fără descrieri sau evenimente pregătitoare și explicative. În film însă, o asemenea stare cvasi-patologică nu poate fi tradusă în vorbe, nu poate fi adusă din condei, ci, dacă îmi este permis a spune, „adusă din fapte“. O stare atît de specială, de extraordinară, reclamă o preparație lungă, prin întîmplări numeroase. Atît de numeroase, încît ele ar fi absorbit întregul film. Se putea desigur face și despre asta un prea frumos film. Dar numai despre asta. N-ar mai fi rămas loc pentru altceva. Daquin (și-l felicităm pentru ingeniozitatea soluției) a izbutit a alege totuși un aspect al acelui amok al ciulinilor; unul singur: exasperarea tuturor în fața vidului. Deșertul material, pustiul moral, viața goală, golită de ori ce viitor, acest neant înbenzitor face lesne pe om să-și — cum se zice — „ia lumea în cap“. Asta se combină cu o veche aplecare naturală a copilului de a fugi de acasă, de a pleca razna într-o bună zi. Așa ceva se poate foarte bine da în film, fără nevoie de preparație lungă și complicată. Asta se poate arăta scurt și episodic. Iar profitînd de ocazie, se va putea prezenta și imaginea acelui galop de sarabandă, acea cavalcadă nebună pe drumul vîntului și al ciulinilor zburători.

Pe de altă parte, subiectul devenind acum gravarea pe retina copilului a unor imagini multe, trebuia ca imaginile să fie, deci, multe. Adaosurile deveneau indispensabile. Bine înțeles adaosuri în sensul poveștii. Inventate, și nu scornite. Trebuiau

să semene cu evenimentele din povestire, să fie din aceeași familie plastică și morală cu restul întîmplărilor. În această privință, reușita scenariului a fost deplină. Episodul cu furtul mălaiului, episodul cu drama din stuf, faptul că iubitul Duducăi era fiu de grăjdar, faptul că boierul era holtei, tînăr, fillizon, obraznic, cu pretenții de mare superioritate intelectuală, toate aceste lucruri care nu există în roman au ajutat enorm la închegarea unei povești grele, povestea unei retine care tipărește, a unei inimi care încasează, a unui suflet care adună neconținut lovături peste lovături. Un adaos deosebit de fericit a fost atmosfera de straniu și de fantomatic de la conacul Duducăi (în film i se zice, cu deferență, cu înduioșare dar și cu puțină ironie: „Domniță“, și este un alt adaos bine găsit). Atmosfera de „lume de strigoi“ se potrivește simultan cu ideea de lume în descompunere, precum și cu alura de basm pe care o au imaginile într-o minte de adolescent, mai ales cînd acest adolescent e sensibilizat prin suferință. De asemenea, excelentă a fost ideea de a prezenta sîrba dansată de Tudorița și de consăteni nu ca o culturală atracție de folclor, ci ca o sublimare freudiană, ca o turbată ușurare catartică a indignării populare. De asemenea a fost bine ca Stana țărancă devenită slujnică boierească, apoi ibovnică, să fie o ființă complexă și în ultimă analiză erou pozitiv. Fusesse foarte simplistă, artificială și convențională prezentarea ei din roman. Daquin acum face din ea o față deșteaptă, conștientă că are o valoare personală mai mare ca alte femei, dar grăbită să ajungă, grăbită să facă acel salt social dintr-o clasă într-alta, pentru ca apoi, conștientă pînă la urmă că nu se poate, să se reîntoarcă cu pasiune la clasa ei. Există o scenă scurtă cînd, în toiul nopții, sătenii fură mălaiul, și cînd Stana se face complice cu nenorocii; — o scenă de un patetism neînchipuit, concentrat într-un gest de o clipă, gestul fără cuvinte al lui Tănase care pentru prima oară își așează afectuos mîna pe umărul nevastei sale.

Sînt multe „găsiri“ cinematografice emoționante în acest film, și regret că nu am timp și spațiu să le descriu pe toate. Ar fi o profitabilă sursă de inspirație pentru creatorii noștri. E drept că găsim greșeli de scenariu și de regie. De pildă, chiar la începutul filmului, comentariul cu o voce de violoncel ne vorbește de grozăviile vîntului, de nebuniile crivățului, de ravagiile uraganului etc etc., în care timp nici-o frunză nu se mișcă... De asemenea atunci cînd tatăl lui Matache se scoală brusc și o pornește decis spre căruță, Matache se sperie groaznic, ca și cînd ar ști deja că taică-său se va înhăma la oiște și că va arunca rabla în prăpastie. De asemenea ce caută accentul moldovenesc la un țăran din Vlașca? De asemenea cum a putut comite un regizor eroarea de a face pe un personaj să vorbească cu „vocea gîndului“ (e vorba de hoțul de la conacul Domniței) cînd în jurul lui mai erau zeci de oameni și cînd el nu se afla nici măcar în centrul cadrului? Vocea gîndului se folosește în situațiile cînd personajul se izolează de restul lumii. Altfel produce o impresie de artificial și chiar de caraghios. Apoi cum poate vechitul din 1907 să spună: „Precis c-o să-i dea“. Această eroare de limbă, care consistă din a zice „precis“ în loc de „sigur“ (eroare gravă căci noțiunile sînt foarte diferite, *sigur* fiind opusul lui *îndoietnic*, pe cînd *precis* opusul lui *vag*), această greșeală de limbă este relativ recentă. Incepe cam în preajma celui de al doilea război mondial, cam prin 1937; ea este deci un anacronism în 1907.

Am spus deja în cronică mea din „Contemporanul“ ce defectuoase sînt atît textul vorbit cît și vorbirea textului. Mă bucur că această racilă totodată gravă și lesne remediabilă a început să îngrijoreze și pe alții. În ultima vreme cronicarii noștri cinematografici relevează acest cusur al vorbirii greșite, căruia pînă acum nu-i acordaseră nici-o atenție. Iar la „Ciulinii“ aproape toți cronicarii lovesc apăsător în proasta pronunțare a dialogurilor. Imi pare bine de acest început de mobilizare generală. E nevoie de multă solidaritate pentru

a se lupta cu gîdiloasa mîndrie a lui „iritabile genus“. Și nu-și poate da lumea seama cît strică într-o piesă, într-un film, o singură silabă rău pronunțată. Cînd Ruxandra Ionescu, care joacă așa de bine, spune „ai să-ți găsești pe altul“, acest „altul“ în loc de românescul „altu“ anulează toată scena, pe care artista noastră o interpretase, vai, magistral. De asemenea, cînd Anica, mama lui Matache, își dă duhul, s-a avut excelenta idee de a o pune pe muribundă să vorbească în șoaptă, în suspine. Dar iată că Anica zice: „Auzi vîntulăăă“. Și atunci, gata. Nu mai moare nimeni, nu mai crede nimeni. Cu aceeași ocazie trebuie să semnalez și o altă greșeală. Că Anica vorbește șoptit, ca șuera-tul unei „dări de duh“, e bine. Dar de ce copilul Matache vorbește și el tot în șoaptă? Ca să spună, de pildă: „Nu vreau să mori, mamă!“ Asta trebuie spus cu totul altfel, ca o explozie, ca o hotărîre, ca un strigăt, iar nu susurat ca o confidență, ca un secret. N-are nici-un sens. Sau, mai rău, capătă unul nou: băiatul are aerul că vrea s-o imite pe bătrîna, așa cum copiilor le place să maimuțărească pe adulți.

Dar tocmai fiindcă acest cusur de text și de vorbire se găsește în filmul nostru în masivă doză, mă simt dator să recunosc și calități. Beligan a fost criticat pentru dialoguri. Dar vina nu era atît a lui, cît a textului lui Panait Istrati și în genere a tradiției literaturii noastre. Este mania de a pune personajele să vorbească distins, cult, ca din carte; este apoi, dacă nu mai ales, de vină tradiția „Naționalului“. În schimb, cînd ceva în dialoguri este bun, asta se datorește lui Beligan. Beligan a trebuit să inventeze multe dialoguri. Aproape mereu, pasajele din roman cereau dialog nou. Foarte adesea Beligan a găsit lucruri bune și mai ales lucruri scurte, așa cum cere laconismul țărănesc și în general laconismul cinematografic. Iaca, semnalez un caz concret și impresionant.

Sătenii sînt adunați la crîsmă. Recolta le fusese stricată. Numai gînduri negre trec prin mintea lor. Unul din ei spune:

„Ce-ar fi dacă ne-am duce la boier să ne schimbe învoielile... (pauză) Sau... (pauză) Atunci... fiecare ar avea pământul lui, atunci fiecare...“

Dacă nu ținem seama de aportul actorului, dacă facem abstracție de arta cu care pasajul trebuie spus, pasajul pare idiot. Din toate punctele de vedere. Când cunoaștem moravurile de atunci și mai ales ferocitatea tinărului boier, ne dăm seama ce utopic, ce naiv este să te gîndești măcar o clipă că stăpînul va consimți să schimbe învoielile. Iar restul frazei chiar că nu are nici un sens. De ce, dacă boierul mai amină plata datoriilor, țărani vor deveni proprietari de pămînt? De cînd prelungirile de creație sînt sinonime cu împroprietăririi agrare?

Și totuși, fraza găsită de Beligan e un cap de operă de artă teatrală. Mai întii, naivitatea ideii de a apela la filantropia unei bestii exprimă simultan și curățenia sufletească a țăranelui și disperarea care împinge pe om la o oricît de utopică soluție. Apoi, pauza indică limpede că însuși vorbitorul își dă seama de absurditatea, de irealitatea ipotezei sale. De aceea se gîndește imediat să mai încerce și altă combinație. Atunci pronunță el acel „Sau...“, care la început înseamnă doar căutare de altceva. Dar cum altceva nu se poate găsi, se va ajunge repede la singura soluție care există totuși: răscoala, revoluția. Acest gînd se impune atît de tare, atît de repede, încît nici nu cere, nici nu îngăduie să fie pronunțat în cuvînte. Cuvîntul e presupus spus, și-i urmează doar dezvoltările logice ale ideii, consecvente, care vor începe toate cu vorba „atunci“: „Atunci... fiecare va avea bucata lui de pămînt... atunci... fiecare...“ etc. etc. Este o rară și strălucită reușită de laconism teatral. Ceva mai mult. Artistul va naviga pe cuvîntul „sau“ schimbînd repede bordul ambarcațiunii. Căci cînd îl pronunță, cuvîntul înseamnă: să vedem ce s-ar mai putea găsi; vre-o altă ieșire. Dar iute se constată că celelalte soluții sînt tot atît de nerealiste ca și prima. Dar ultima, singura totuși posibilă, e o soluție așa de grea, așa de eroică,

încît reclamă din partea autorului vitejie, ton amenințator, violență, nepăsare față de moarte, etc. Așa dar în locul atitudinii expectante de căutător de combinații, apare atitudinea brutală și cominatorie a eroului care poruncește. Nu mai e vreme să se pronunțe cuvîntul „sau“ cu noul lui sens, adică cu tonul de „sau de nu, praf se va alege de voi, ticăloșilor“. Nu se mai poate introduce în sunetul cuvîntului această cale mimică, pe cale fizionomică. Cuvîntul „sau“ mai răsună încă în urechile noastre. Nu e prea firziu dacă pe aceste resturi de auz se va instala o privire feroce, amenințătoare, revoluționară. Și nici nu e nevoie ca ea să dureze mai mult decît o clipă, căci se va prelungi mult mai frumos în fraza ce urmează, în seria nelimitată de fraze începînd cu „atunci“: „atunci fiecare vom avea pămîntul nostru, atunci... fiecare... etc. etc.“. Vocea devine calmă, caldă, cu accente de fericire, dar și de tristețe, căci aceste gînduri rămîn legate de prima parte a tiradei, începută în desnădejde și utopie și continuată în supărare și revoluție.

Actorul care execută această replică o face destul de bine, vreau să zic fără note categoric false, în tot cazul așa ca oricine să sesizeze tilcul și să descifreze lipsa aparentă de sens a frazei. Dar dacă replica ar fi fost studiată în adîncime exploataînd toate efectele pomenite mai sus, ar fi fost o clipă de mare frumusețe actoricească și literară.

Un merit important al lui Daquin a fost felul sobru și natural de a trata răscoala. Totuși, în această privință aș avea de făcut o obiecție, sau mai precis de exprimat un regret. Ori ce mijloc de a evita monotonia este binevenit în artă, și mai cu seamă în arta filmului. Stilul povestirii este realist și lent. Dinadins lent, căci ideea centrală e tocmai modul apăsător și insistent cum se tipăresc imaginile emoționale pe cortexul unui copilandru. Dar dacă pe ici pe colo se schimbă viteza desfășurării, aceasta mărește efectul estetic. Și nu numai ritmul, dar și maniera putea fi schimbată aci. Episodul cu răscoala putea fi tratat mai simbolist, mai expresionist, mai (dacă mi

se permite a spune așa) mai „trăsnit“. Se potrivea perfect cu conținutul, introducerea variației și nici nu dura mult, permițând revenirea la mișcarea înceată (cum de altfel s-a și făcut, căci răscoala se termină cu depărtarea lentă a lui Matache care pornește cu pași rari să se piardă în lumea largă).

Acest final nu e singura dovadă că realizatorii au simțit avantajul de a schimba din cînd în cînd stilul, maniera. Iată secvența foarte reușită a anchetei asupra furtului de mălai, cu acea ploaie torențială de „undeimălaiumă?“ Criticii noștri au admirat ritmul rapid al acestui episod. Dar criticii noștri n-au avut dreptate. Nu ritmul acesta trebuia admirat. Căci un decupaj rapid nu este ceva admirabil, ci este ceva curent, ceva firesc, așa cum ceri de pildă ca aparatul să nu hîrjite. Admirabil e aci altceva, anume schimbarea de stil. Peste lentoarea sacră a pustiului și desnădejzii, survine o nervozitate activă, un dinamism trepidant. Admirabilă nu e iuțeala, ci variația și mai ales scurtimea acestei iuțeli, durata ei redusă, revenirea, numai decît, la stilul predominant care rămîne, el, important. Scurtul episod febril a fost doar iute și acut ca un condiment în mîncare.

De altfel, chestia rapidității, a ritmului vioi, a decupajului nervos este o problemă mult mai complexă decît se crede. Cronizarea romîni s-au plîns bunăoară că în „Ciulinii“ dialogul prost lungește supărător desfășurarea filmului. Nu e tocmai așa. Nici dialogul bun nu scurtează, nici cel inept nu lungește. Primul nu accelerează ci înfrumusețează; celălalt nu încetinează ci distruge. Este cu totul altceva. Apoi chestiunea rapidității e foarte complicată în cinematograf. Uneori lungimea anormală a dialogului nu zic că provoacă, dar ajută la dinamismul desfășurării imaginilor. Așa a fost cazul în unele pasaje din „Marty“, despre care am să vorbesc cîndva.

Un ultim cuvînt despre muzica lui Palade, care a fost foarte adecvată poveștii. În genere muzica de fond a filmelor folosește procedeul leit-motivului. Aici o asemenea metodă era special de potrivită. Muzica era pe bază de crivăț, de vînt al pustiului, de plîns și urlet; sunete lungi ca o chemare de lupi se termină neîncetat cu o frază scurtă ca o bătaie de pumn în masă, ca o supărare poruncitoare. Cînd are loc remarcabila scenă a horei, numai tactul tobelor și ritmul cheii de fa este de sîrbă. Melodia, cheia de sol, rămîne exact același leit-motiv zical care străbate filmul de la un cap la altul. Dar iată o invenție încă mai subtilă. În momentul cînd Anica moare, cînd brusc ochii ei devin ficși, muzica emite o notă lungă și asurzitoare, un acord început fortissimo și continuat crescendo. Este prima notă. Dar mai urmează o a doua. Tot foarte lungă. O notă care ar fi de pildă ca un si după un do într-o arie cîntată în do major. Cele două note sînt o tipică frază de orgă în muzica bisericească. Numai că la slujbă, cele două note sînt ambele cîntate dulce, nu ca o explozie de tun. În filmul nostru, numai cea de a doua notă curge liniștit, ca un val de pace; nota primă e stridentă, de o intensitate care sparge timpanul. Totuși, melodia le leagă și dulceața finalului acoperă, colorează omogen întreaga frază. În felul acesta avem ambele atribute ale morții: pe de o parte ceva subit, ceva care rupe, ceva care inovează, ceva care este soluție de continuitate; pe de altă parte ceva care încheie, ceva care termină, ceva care pacifică pentru toată eternitatea. Această bine cunoscută frază în două note care revine în timpul tuturor ceremoniilor religioase este o frază care termină secvențele de slujbă. Ea este asociată în mintea noastră cu sentimentul de final și de liniștire. Iar faptul că fraza începuse printr-o erupție gălăgioasă scoate și mai tare în valoare atributele ei afective.

O ÎNCERCARE MERITUOASĂ

Grivița anilor '33 include episoade, gesturi și cuvinte constituind prin ele însele generalizări cu valoare simbolică. Al. Mirodan, cu tragedia într-un act „*Cineva trebuie să moară*”, nu risipește semnificația simbolică a unuia dintre episoade (Roaită și sirena) într-o impresionantă suită de tablouri interminabile prin care ar evolua câteva zeci de personaje (manieră folosită adesea pentru echivalentul dramatic al unor momente revoluționare). Tînărul dramaturg încearcă dimpotrivă să sporească valoarea generalizatoare a întâmplării bine cunoscute apelînd la tehnica teatrului de simboluri, unde fiecare replică și fiecare gest răsună prelung, cu o intensitate emoțională sporită.

Personajele sînt convenționale: *Utecistul de la Sirenă* și *Celălalt*. Convorbirea dintre primii doi este punctată, cînd și cînd, de cîteva *Voci*: vocea *Soldatului*, a *Ceferistului*, a *Muncitorului* de la Herdan, etc. *Celălalt* este un pretext pentru *Utecistul de la Sirenă*, angajîndu-se astfel un dialog menit să lumineze sensul unui act eroic, binecunoscut în sinul mișcării muncitorești din țara noastră. E vorba de încredere și conștiință, de sensul vieții și de sensul morții astfel cum apar ele pentru un vlăstar al proletariatului în opoziție cu ideile curente despre același noțiuni, servite corect de *Celălalt*. S-ar putea continua pentru că drama aceasta într-un act încearcă să fie totală, dar ne oprim aici fiindu-ne teamă că prelungirea înșiruirii de motive ar putea accentua impresia de artificial, de convențional (în sensul dureros al cuvîntului), ceea ce ar fi cu totul fals. „*Cineva trebuie să moară*” respiră poezia unor întâmplări aspre proiectate pe un fond de tragedie optimistă (cînd moartea nu confirmă decrepitudinea inevitabilă, ci conturează definitiv, cu liniile ei negre, coordonatele unui destin generos cu sine și cu umanitatea). Dacă tragedia în cauză depășește, avem impresia, alegoria, aceasta se datorește tocmai unui asemenea mod de a privi actul ultim al vieții și unei reușite artistice despre care urmează să vorbim.

De la primele replici se simte că *Utecistul de la sirenă* a fost atins de aripa necruțătoare a morții, Aparent, asistăm la pledoaria *Utecistului* de pe scenă pentru justificarea refuzului său de a părăsi sirena chiar și în ultimul moment al încheștării. În realitate, lucrurile se petrec altfel. Suflul înghețat al morții videază ființa încă vie a *Utecistului* de întreaga ei spiritualitate, realizîndu-se astfel un fel de dedublare a personajului: o prezență spirituală — umbră de dincolo de viață și o prezență fizică — personajul de pe scenă. Glasul umbrei, glasul conștiinței justifică actele fizice ale eroului și în măsura în care se încheagă această impresie tragedia capătă sensuri simbolice autentice. De unde provine impresia semnalată? Ea este facilitată de convenționalismul propriu oricărei tehnici simboliste și provine din decalajul existent între pozițiile foarte pămîntene ale personajului intitulat *Celălalt* și un fel de extaz al lucidității *Utecistului* în raport cu interlocutorul său. Autorul a obținut o accentuată detașare, o detașare de o consecvență ab-

solut rigidă a eroului față de sensurile comune și banale ale noțiunilor fericire, încredere, îndrăzneală, biruință, viață, moarte.

Actorul care nu va realiza dedublarea semnalată va rata efectul piesei, pentru că, fie și într-o construcție dramatică ridicată pe convențiile simbolului, exaltarea și artificialitatea personajului poate fi acceptată venind doar de la umbra Utecistului, aflată dincolo de bine și de rău.

În încheiere, două întrebări care nu sînt decît una singură. Să fie întru totul exactă constatarea că epoca modernă este săracă în mituri? Oare destinul proletariatului și întreaga mișcare revoluționară contemporană nu se pretează unei vaste mitologii și unor încarnări simbolice cu largi posibilități de generalizare artistică?

P. G.

CRITICĂ ȘI EXPRESIE

În publicațiile noastre crește de la un timp exigența față de nivelul expresiei artistice în critică. Întrucît prin ultima este subînțeleasă de obicei cea literară, cerința rămîne principial dintre cele mai justificate. Numai că privind-o dintr-o perspectivă mai largă, faptul că alături de critica literaturii există cea plastică și muzicală și că, părăsind domeniul artei, enumerarea poate continua prin critica filozofiei și a diverselor științe, a procesului de muncă sau a moravurilor, a civilizației, sportului sau întregii culturi, ne scoate în față o problematică suficient de complexă pentru a necesita, întru elucidare, unele schimburi de păreri.

Este bine cunoscut dezacordul dintre Ibrăileanu și Lovinescu și în ce privește modul cum trebuie redactat comentariul unui text beletristic. Denunțînd la Lovinescu „vanitatea literară“, eminentul critic al „Vieții Romînești“ punea principialul accent pe latura științifică, exactă maximal în analiză și apreciere, ce o comportă interpretarea unei opere beletristice.

Gîndirea marxistă dezvoltă acest punct de vedere, în sensul că fără o concepție justă despre ansamblul fenomenelor, inclusiv societatea și cultura, nu se pot tîlmăci sensurile adevărate ale unei opere, indiferent de domeniul căruia aparține. Condiția primă a unei critici este așa dar să fie înarmată cu mijloace specific științifice pe care să le aplice corect în decursul investigației și confruntărilor complexe cerute de procesul înțelegerii fenomenelor.

Dacă ne referim la științe speciale, ca cele ale naturii sau matematica, urmarea neabătută a obiectivității rămîne oarecum firească, întrucît înlănțuirea silogismelor n-are de înfruntat direct factori perturbatori: interese de clasă, poziție ideologică, — în primul rînd —, apoi motive de preferință individuală, prin simple diferențe ale temperamentului și organizării afective. Pe de altă parte, însăși receptivitatea față de științele speciale ce am pomenit nu necesită intrinsec o sensibilitate foarte vie și nuanțată, ea putînd fi de aceea compatibilă cu posibilități emoționale dintre cele mai reduse.

Din acest motiv, și critica realizărilor din domeniul lor poate fi aproape strict intelectuală, cu mijloace de expresie aparținînd prin excelență celui de al doilea sistem de semnalizare, ducînd la un stil rece, flegmatic, abstract, cu fir silogistic dintre cele mai exclusive. Evident, fenomenul nu e obligator și se cunosc polemici înverșunate în fizică, geologie, biologie, bacteriologie. Ele au luat însă mai totdeauna o înlățșare filozofică, ajungînd la negarea sau afirmarea unei poziții generale față de aspecte vaste ale naturii. Imediat ce mergem așadar spre considerații de ansamblu, în care, alături de constatare își face loc tot mai important aprecierea, psihicul solicitat mai complex și integral schimbă și tonul, incluzînd un coeficient afectiv evident. În exprimare apar imagini, chiar

metafore și personificări, într-un cuvânt, figurile de stil ce colorează firesc atitudinea pătimășă, partinitatea combativă.

Cu atât mai mult, începînd de la psihologie, științele de suprastructură vizează împreună cu înlănțuirea silogistică, emoțiile și sentimentele; iar dacă în domeniul lor, lucrările speciale, investigînd detaliul, mai pot fi compatibile cu expresia ștearsă, nefigurativă, orice cuprindere mai amplă antrenează stilul viu, presărat chiar cu hiperbole și epitețe tari, pe care-l găsim adesea și la clasicii marxismului.

Nu-i însă mai puțin adevărat că atât rezultatul cercetării științifice cît și critica lui cer predominanța de ansamblu a stilului „propriu”, cît mai riguros exact, nefigurativ, unde afectivitatea, chiar dacă intră puternic în acțiune, rămîne de obicei mascată, ca și inaparentă în modul exprimării.

De îndată ce intrăm în domeniul artistic, situația se schimbă mult. În primul rînd, fiindcă, exceptînd beletristica, materialul ocolește cuvîntul. El își găsește formele de expresie în afara celui de al doilea sistem de semnalizare, a cărui influență modelatoare se simte cel mult indirect și abia critica plasticii, muzicii sau coregrafiei suprapun cuvîntul pe realizări ce luaseră naștere sustrăgîndu-i-se.

Nici unui om care a asimilat suficient cronici sau lucrări de sinteză despre muzică și pictură, despre sculptură, arhitectură sau dans nu i-a scăpat dificultatea autorului în a găsi mijloacele de exprimare adecuată, cuvintele cele mai grăitoare, cele mai fidele, echivalentul lăuntric resimțit prin receptarea artelor necuvîntătoare. Abundența în critica plastică a termenilor muzicali ca: ton, gamă, acord, disonanță și, viceversa, rolul „coloraturii”, al „sunetului cristalin”, „armoniei transparente”, al „orchestrației sumbre” sau „luminoase” în comentariul muzical mărturisesc carența relativă a cuvîntului cînd trebuie să tălmăcească orice artă afară de beletristică. Aceasta explică și poziția oarecum minoră a criticii oricăror artelor față de cea literară, care tinde aproape să se substituie, în uzul curent, noțiunii de critică nu doar a esteticului, ci și a oricărui domeniu cultural.

În literatură, prezența cuvîntului introduce chiar prin aceasta și sistemul al doilea de semnalizare, cu toate implicațiile sale logice generalizatoare pe baza experienței concrete, cu toate drumurile deschise către silogistica abstractă a științei, dar și cu posibilitățile cele mai variate de a reda sensorialul, evocînd semnalele directe.

Evident mai concretă și mai izbitor materială decît a oricărei filozofii ori științe speciale, expresia beletristică rămîne totuși animată de miezul gîndirii silogistice și deschisă din capul locului influenței a ce prezintă esențial atitudinea științifică față de natură și societate. De aceea, tocmai în arta literară s-a pus totdeauna cel mai acut și multilateral problema tendinței, a conexiunilor cu orientarea ideologică și a consecințelor etice; tot de aceea, operația critică se îngemănează cel mai direct și obligatoriu literaturii: Îndată ce vorbești sau scrii valorificînd întreaga bogăție — concretă și abstractă — a cuvîntului, este cu neputință să nu soliciți laolaltă afectivitatea și gîndirea, să nu iei atitudine pledînd într-un fel pentru sau contra, să nu apreciezi, oricît de indirect, să nu crezi și să nu critici, chiar dacă-ți mărturisești un scepticism eclectic ce, sub neutralitatea ostentativă, formulează și el, răspicat, o poziție socială și etică — în atare caz, retrogradă, neaderentă perspectivelor reale de progres.

Față de textul beletristic, cel exclusiv sau primordial critic va întruchipa desigur o răcire, antrenînd, pentru exprimarea adecuată, creșterea coeficientului de termeni riguroși exacți, trecuți prin categorii generalizatoare. Critica literară se vădește astfel ca o aplicare a gîndirii apreciative la un text mai concret decît al oricărei științe, fiindcă el aparține artei cuvîntului.

Știință ea însăși, mai ales de la apariția marxismului, critica generală se adaptează domeniilor speciale, însușindu-le interpretarea adevărată și împrumutîndu-le par-

țial fizionomia expresivă. De la științele naturii pînă la cele ale culturii, pe măsură ce sporește complexitatea domeniului critica include și ea tot mai mult, alături de termenul strict, propriu științei, pe cel figurativ, cerut de solicitarea afectivă. Cînd ajunge la literatură, în care cel de al doilea sistem de semnalizare s-a făcut artă, expresia figurată și accentul afectiv ating apogeul, fără a-i înlătura însă criticii calitatea primordială de știință: Tocmai pentru că acum afectivitatea solicită la maximum, este atît de greu să apreciezi exact beletristica — și orice artă, de altfel —, rămînînd obiectiv în contact cu forța ei emotivă pe care, asimilînd-o, trebuie s-o judeci. Expresie artistică apare, desigur, în critica literară: Contagiunea obiectului asupra căruia operezi este, ca pretutindeni, inevitabilă; osmoza, pînă la un punct, binelăcătoare și dorită. Dar nu trebuie uitat o clipă că actul critic rămîne întotdeauna, prin esența sa, știință, iar atunci cînd critici însăși critica lucrezi asupra unei științe a culturii care, prin generalitatea determinării sale, te așează astăzi în plină filozofie marxistă.

G. B.

PRIVITOR LA TELEVIZIUNE

Televiziunea descinde în linie directă din radio și cinematograf și este, deocamdată, sortită și silită a fi tributară acestor două arte. Dar, vlăstar nou fiind, nu vedem de ce nu s-ar răsvrăti și nu și-ar scutura, cît mai repede posibil, jugul ereditar pentru a se dezvoltă în climatul și condițiile specifice unei activități independente.

Televiziunea nu este radio nici film. Ea a pornit la cucerirea unui tărîm nou și ca atare are de ascultat de legi noi. În categoriile transmisiunilor mecanice de spectacole, ea se erijează spre dimensiuni și puteri inedite. De la pătratul pur auditiv al radio-ului, televiziunea crește la cubul auditiv plus vizual. Devine prin urmare film sonor? Nu. Deosebirea de structură între TV și film nu este aceea pe care în mod pripit am fi tentați de-a o face și anume: filmul cere spectatorului deplasare în oraș pe cînd televiziunea îți este servită la domiciliu. Acesta e doar un criteriu de confort. Distanța de esență este alta: filmul poate aduce cel mult actualitate, televiziunea însă, și aici rezidă specificul ei net, aduce simultaneitate. Faptul arătat în film, (nu vorbim în speță de cel artistic ci de filmul de informare și documentare) ne este adus la percepția noastră senzorială întirziat prin fireasca și fatala toaletă tehnică: luare de vederi, dezvoltare, decupare, copiere, sonorizare, transport, etc. Faptul văzut din carul de televiziune însă, ne este transmis simultan. Nu mai sîntem spectatori, privitorii unui spectacol, ci participanți direcți la desfășurarea unui fenomen de viață ce se petrece acum, în acest moment, a unei acțiuni neprelucrate cinematografic ci captată nemijlocit de această fantastică proteză oculară pe care știința modernă a știut să ne-o dăruiască întruchipată în caseta cu ecran opalin.

Fiind deci televiziunea un mod de expresie deosebit, este firesc ca în desfășurarea, practica și aplicațiile ei, să se lovească de noi exigențe, să fie nevoită să dibuie încă, să caute să exploreze și să descopere noi drumuri.

Pornind de la etalonul de verificare numit simultaneitate, însușire caracteristică și noțională pentru televiziune, să vedem în ce măsură este ea aplicată în toate compartimentele, în toate articulațiile unui program de televiziune.

Putem afirma fără teamă de a fi contraziși, că întrecerea sportivă transmisă prin televiziune, constituie spectacolul televizual pur, optim. În clipa cînd îl vizionăm, se desfășoară undeva pe un stadion, direct, frust, „nejucat“, o frîntură de viață, o luptă, o realitate. Operatorul abil urmărește faza, o încercuiește, îi surprinde punctul de fierbere, o soarbe prin ventuza obiectivului său, și lasă să năvălească în ochii și urechile privitoru-

lui la aparat, întreaga dinamică și efervescență a unui meci. Asta nu o poate face radioul pentru că e orb. O poate face filmul însă de-abea peste 24 de ore, dar atunci avem de-a face cu o evocare și nu cu o participare vie, nemijlocită. Se taie nervul vital al percepției imediate.

Transmisiunea sportivă este o înaltă școală pentru televiziune. Ea arată într-un fel care este drumul de devenire, de auto-determinare al televiziunii. Cu televiziunea trebuie să se întâmple ce s-a petrecut cu pictura franceză în secolul al XIX-lea, când cu exodul pictorilor în spre pădurea de la Barbizon; adică asaltul și cucerirea „plein-air“-ului. Jos atelierul, trăiască natura! Carul televiziunii trebuie să iasă la aer, să hoinărească, să înghită hulpav oxigenul vieții. Așa cum el cunoaște atât de bine drumul spre stadioane, el trebuie, în procent covârșitor, să meargă în fabrici, pe ogoare, în stradă, în locuri de muncă, în laboratoare, în locașuri de cultură, în colective, între oameni... Și de pretutindeni, înarmată cu pricepere și dibăcie, televiziunea trebuie să sezeze pentru retina și timpanul nostru, nemijlocit, simultan, dinamica vieții, a muncii și a artei, mobilitatea omului, a fenomenului, a evenimentului.

De ce este televiziunea noastră uneori, poate chiar de multe ori, atât de cuminică, atât de lipsită de nerv și de vervă, atât de „la gura sobei“, atât de imobilă și de distantă? De ce fotografiază „ca la fotograf“, de ce fotografiază fotografiile? Nu știe că prin aceasta evenimentul ne parvine filtrat, botezat cu apă, stors de seva și prospețimea secunde în care el se naște, arde și trăiește?

Pilde concrete. Ni s-a arătat recent o prezentare a spectacolelor capitalei pe bază de afișe. Afișele însă erau fotomontate pe un panou în studio, când foarte bine se putea ieși în stradă și tele-filma panourile de afișaj reale, așa cum le bate vântul și soarele, cum le contemplă trecătorii. În rubrica intitulată „Carnet electoral“, pe lângă acele foarte reușite și vii prezentări de candidați care ne vorbeau direct fără să ne citească, ni s-au arătat realizări obștești în fotografii, răsfoindu-se paginile unui album. Procedeau sărăcăcios, total ne-televizional și în ultimă instanță nemobilizator. În albume se păstrează poze de bunici și ilustrate cu suvenir din Slănic iar nici decum realizări de importante elemente industriale și arhitectonice. Pentru a ni le arăta, televiziunea trebuie să se ducă la fața locului și să le surprindă „in flagranti“. Este ciudat că aceste stingăcii le comit aceiași oameni care, în alte rânduri, dovedesc cu prisosință că știu ce înseamnă televiziune. De pildă recentul concert al școlii de muzică de 12 ani. Aci s-a făcut simțită prezența și competența colectivului tehnico-artistic. S-a urmărit și s-a depistat la fiecare mic instrumentist individualitatea lui artistică, s-a sculptat în umbre și lumini participarea lui mimică la trăirea muzicală, mișcarea trupului, travaliul miinilor, s-a reușit a se reda perfect, emoționant, „muzica“ ce plutea în atmosfera aceluși concert de copii talentați. La fel și o recentă prezentare de nouăți literare. O tînără care se mișca și vorbea dezinvolt, într-un ton familiar și amical, ne arăta cărți, ne spunea cite ceva despre conținutul lor, creînd astfel o ambianță de conversație atât de potrivită unei informări literare. Nu mai puțin interesant a fost interviul luat desenatorului Gopo, unde s-a vorbit puțin și a lucrat mai mult creionul pe blocul de desen.

De ce nu se procedează mai des așa? De ce oare, de foarte multe ori ne sînt prezențați vorbitori foarte gravi, care se așează la o catedră și ne țin o prelegere, cînd foarte bine acești oratori cu ochii plecați în jos, pentru că altfel nu pot citi, ar putea fi telefilmăți, la locul lor de creație, unde ne-ar putea vorbi pe viu despre munca, arta sau descoperirea lor, așa cum s-a făcut de curînd cu un medic care ne-a explicat un aparat ingeniat de dînsul, manipulîndu-l în fața noastră. Mai pușini ochi în jos, mai pușine citanii, mai pușine catedre! După opt ani de școală și opt ore de muncă, catedrele devin teribil de insuportabile.

Să fim realiști și să nu scăpăm nici o clipă din vedere că televiziunea noastră este tinăra. (Fără acele malițioase ghilimele care supără pe cinematografiștii noștri). Ea este în stare de experimentare. Trebuie să ne înfrinăm pretențiile pentru moment exagerate. Să ne amintim ce înfățișare avea cinematograful acum 50 de ani și radio-ul acum 30. Nu criticăm televiziunea noastră ci îi urmărim pașii, palpităm alături de dînsa, ne îndurerează greșelile ei, întrezărim însă în dosul umbrei geana de lumină și sintem convinși că ea pășește pe o cale ascendentă.

Tot printre maladiile infantile ale televiziunii se poate socoti și procedeul de-a umple jumătate din programul seral cu un film. Este acest lucru încă o ipotecă ce mai apasă asupra televiziunii, un expedient de moment, dar ne la locul lui în televiziune. Ce-ai spune dacă radioul, din „lipsă de material“ v-ar citi timp de 3 ore, întregul „Conte de Monte-Cristo“? Ar fi aceasta în oarecare măsură, cam egal cu ceea ce este un film dat la televiziune. Filmul, care, ce e drept, a zămislit televiziunea, trebuie odată și odată să facă ce-a făcut și maurul lui Schiller, adică să plece. Televiziunea trebuie să-și creeze propriul ei material artistic de televiziune, conceput ad-hoc, jucat în fața aparatului specifice, supunîndu-se tuturor legilor și coordonatelor genului. Și în această direcție, noi am dovedit posibilități. „Ecran muzical“ — s-a intitulat de curînd o prezentare ideată și lucrată în studio, care, la fel cu un program de varietăți jucat ceva mai de mult, a demonstrat că se fac începuturi bune și că televiziunea noastră își croiește un drum nou, creator și autonom, printre celelalte discipline de transmitere mecanică a spectacolului.

Dinamism, curaj, ingeniozitate, inventivitate, fantezie, sete de explorare, înțelegere profundă a genului, contactul nemijlocit cu actualitatea și realitatea, pot face din televiziune un important și nou instrument de răspîndire a culturii, de educație cetățenească și de desfătare artistică, cu adevărat un mijloc de participare imediată, simultană. Iebriță a omului la tot ce crește, se dezvoltă și acționează în țara noastră. Participare ce trebuie să fie atît de îngemănată cu viața, încît noi cei ce privim din umbra căminului în spre ecran, să nu ne mai simțim telespectatori ci martori oculari ai fenomenului de viață.

L. Rg.

MIRAJUL FOTOGRAFIILOR LUI BAUH

Dină la albumul „București“ al maestrului Bauh, oricare bucureștean vîrstnic se putea fãli cã își cunoaște orașul. Pe bună dreptate. Localnic get-beget sau bucureștenizat prin îndelungă și temeinică adaptare, el era oricînd pregătît să dovedească — cu examen practic, nu liresc — cã nu deține un titlu pur formal.

Același bucureștean încearcă însă un sentiment de uimire pus în fața imaginilor din albumul lui Bauh. Este obligat să mărturisească cã multe din ele le vede pentru întia oară, deși sînt cuprinse nu numai într-o zonă urbanistică familiară, ci unele chiar în cartierul propriu, bătut și răzbătut ani de zile. Trebuie să se recunoască acum o victimă a opticii sale mistificatoare

Este meritul lui Bauh de a fi știut reconsidera în surprinzător și în frumos aceste imagini de palîmest ale Bucureștiului, scofîndu-le la iveală, oferind neinițiatului o bogată și călăuzitoare colecție de fotografii, oferind inițiatului prilejul de a identifica cu încintare locuri și priveliști pe care ochiul nu i le revelase, deși poate le înregistrase.

A descoperi în lucruri frumuseși camuflate rutinier, este ca și cum aceste lucruri ar fi fost recreate. În această discernere subtilă, rezidă secretul artei peisajistului capabil să detecteze magie într-un șurnal banal și de asemeni meșteșugul fotografiei de calitate artistică.

Pentru Bauh, noul nu este o ieftină tentație a obiectului ce „bate la ochi” și care momește prin artificii superficiale entuziasmul diletantului. Nu totdeauna sclipirea, ornamentul, pitorescul, — condiționează noțiunea de nou, în sens estetic. Valori efemere, aceste miraje ale realității o dezbracă de seducțiunea imediată, punind adesea în umbră autentice frumuseți. Readucerea lor pe planul prim al pupilei noastre, reevaluarea lor meritată, e ca o descătușare a noului din anonimat. Bauh ne demonstrează admirabil acest lucru, reexplorînd teritorii explorate, îndreptînd lentila aparatului spre colțuri de urbe și natură crezute epuizate — ca minele aurifere — de orice pepită, de orice vrajă și ispitire. Așa am avut prilejul să constatăm cu uimire că lucruri atît de des văzute cotidian, par altele acum în album. Bauh rectifică fizionomia uneori austeră a orașului, făcîndu-ne s-o privim printre crengile unui castan sau prin irizările vreunei fîntîni arteziene. Lumina, jocurile de umbre, un sector de squar floral plasat în prim-plan scot în vileag — printr-o armonioasă dozare a naturii cu materia urbanistică — poezia orașului modern. Niciodată poarta grilajată a Ateneului n-a fost broderia asta de tuș țeșută pe canava albă a iernii ce-i subliniază și mai geometric minunatele detalii. Lentila aparatului fotografic este însuși ochiul artistului dresat să adulmece și să capteze miracole tînuite în universul nostru de fiecare zi, pe care ochiul pietonului, al călătorului din tramvai și automobil l-a uniformizat, parcurgîndu-l veșnic în fugă. Bauh îl reconstruie, oprindu-se înaintea comorilor ascunse, ca rãdomanții cu nitaua de alun lu izvoare subterane. Și iată minunile apărînd ca o cerneală secretă pe pergamentul orașului — Catedrala Sf. Iosif pînă la el pitită în rebusul imobilelor citadine: bulevardele centrale desprinse din păienjenșul traficului ce le acoperă conturul, apoi edificii publice, biserici, monumente, străzi comerciale, peisajul lacurilor, muzee — toate născute încă odată pentru privirile noastre.

Trebuie să-i fim recunoscători lui Bauh că ne-a restituit un București nou, monumental — poate mai puțin însușețit, poate mai puțin fidel ritmului vieții de azi — dar care ne solicită admirația în imaginile împrăspătate de el.

L. D.

SCIENCE - FICTION — REACTIE PANICARD

În editura Denoel a apărut recent o carte de anticipație științifică intitulată „Între două lumi incerte” și al cărei autor este Jacques Sternberg. Romanul narează o călătorie inter-astrală a unor pămînteni care de-a lungul voiajului lor descoperă lumi populate de creaturi oribile, schițe succesive ale creaturii umane întruchipînd o sinistră și repudiantă metamorfoză. Oamenii apar sub înfățișarea unor larve năclăite în abrutizare, cu membre dezarticulate, cu degetele înforme, adevărate rîme vii.

Vîitorul apare ca produsul unui întreg șir de cauze zguduitoare și contradictorii iar umanitatea, cuprinsă între dezastre fără număr, supusă celor mai cumplite traumatisme ale căror urme adînci s-au încrustat în sensibilitatea ei, e invitată să respingă tot ceea ce-i descoperire în domeniul științei și tehnicii.

Așa dar, în momentul în care cele mai neașteptate cuceriri științifice inundă și definesc condițiile vieții noastre, în acest roman care este semnificativ pentru o întreagă categorie de astfel de cărți, se face simțită o neliniște izvoartă din concilierea celor mai întunecate spaime cu cele mai optimiste anticipări, a absurdului cu rațiunea. Autorul volumului, amestecînd cele mai promițătoare victorii ale științei cu arbitrarul cel mai dezolant, își ia libertatea unei interpretări de coșmar. Cerul devine doar un cadru mai încăpător pentru acele sentimente nebuloase și primare care caracterizează pe strămoșii noștri. Nimeni nu s-ar fi așteptat ca vechile sentimente de teamă în fața universului,

vechile instincte, întunecatele superstiții de milenii, să funcționeze într-o armonie atît de desăvîrșită cu noile descoperiri. Nimeni nu ar fi crezut că oamenii ar putea fi îngroziți în plin secol al XX nu cu spectrele unei imaginații, ci cu șapte care par a sta perfect sub controlul rațiunii. Într-o astfel de viziune pasiunea pentru știință apare bine înțeleasă tiranică și dezgustătoare, capabilă să absorbă umanitatea și să predea omul, lumii inerte a mașinii care este gata să-l modeleze după un tipar înșiorător. Într-o astfel de viziune progresul apare ca un morb cumplit dorind umanitatea iar mașinile superioare inventate de creierul omenesc, niște monștri care abia așteaptă să se arunce asupra constructorilor lor. Cartea de față arată că de fapt ceea ce se numește „science-fiction” e, adevărat, o reacție panicardă, e un resentiment. Science-fiction traduce în dese cazuri ideea că știința în loc să împingă înainte speța noastră aduce omul înapoi, cuceririle sale fiind o prăpastie în care tot ceea ce-i uman pierе în tăcere fără să lase vre-o urmă. Science-fiction radiază în cele mai multe cazuri în ciuda unui happy-end convențional tristețe, groază, o neliniște tulbură, science-fiction abandonează oamenii spaimei față de neant creindu-le o gesticulație sufletească tenebroasă, obosită și haotică. Adîncimea științei este abisul. „Sîntem o lume fără fericire, fără liniște, fără ocrotire”. Iată strigătul unora dintre aceste cărți exprimînd mentalitatea unei clase aflate în conflict implacabil cu viitorul.

„Între două lumi incerte”, cartea lui Sternberg constituie un breviar și o ilustrație a acelei mentalități izvorîte din disperare și nutrită de neputință, care își caută un vehicul adecvat și îl găsește nu odată în volumele de „science fiction”.

B. E.

POVESTE DESPRE DOI MONȘTRI

Nu de mult, un cunoscut mi-a adus o veste stranie. Ar fi fost găsiți — spunea el — în podul unei case, doi copii în vîrstă de zece ani care nu ar fi ieșit din podul acela și nu ar fi venit în contact cu nici o ființă omenească, de cînd se născuseră. Copiii erau sănătoși, căci izbutiseră să-și procure în tot acest timp — nu se știe prin ce miracol — hrana necesară. Ei prezentau totuși, față de celelalte ființe omenești, anumite particularități cu totul ciudate.

— Ce limbă vorbesc acești copii? am întrebat, cu multă curiozitate.

— Vezi — îmi spusese cunoscutul meu — tocmai aici intervine latura cea mai stranie a întîmplării. Copiii despre care îți vorbesc nu au venit, e drept, în legătură, în tot acest timp, cu nici o ființă omenească. Nu au avut așa dar prilejul de a auzi pe cineva vorbind. Ei au cunoscut însă — iar, nu se știe prin ce mister — tiparul, cuvîntul scris. Într-adevăr, în podul în care au crescut acești copii au fost găsite nenumărate colecții de reviste și ziare, în cea mai mare parte reviste literare: „Gazeta literară”, „Contemporanul”, „Viața Romînească”, „Romînia liberă”, „Știința tineretului”, etc. Astfel, ei au deprins curînd limba folosită în aceste publicații, pe care au supt-o din fragedă copilărie, precum Romulus și Remus laptele lupoacei. Trebuie să mărturisesc că felul lor de a se exprima nu prea semăna cu al celorlalți oameni.

Mi-am arătat numaidecît dorința de a mă deplasa la fața locului și de a-i cunoaște pe cei doi copii. Cunoscutul meu se oferi să mă conducă. Am urcat cu emoție scările care duceau spre podul în care locuiau copiii. Deodată, însă, un vacarm îngrozitor ne întîmpină. Niște voci infantile, venind dinăuntrul podului, strigau:

— Să-ți fie rușine, azi sînt eu Valoros, tu ești Regretabil!

— Minți! Azi e rîndul tău să fii Regretabil. Eu sînt Valoros!

— Ești un nefiresc! Ești un nefiresc!

— Și tu ești un neconturat! Un neconturat!

— Tu ești un reprobabil!

— Ba nu, eu sînt remarcabil, tu ești reprobabil!

— Cine spune, ăla este!

Cum rămăsesem îngrozit, cunoscutul meu mă lămuri cu oarecare calm:

— E unul din jocurile lor preferate. Așa cum alți copii se joacă de-a marinarii și pirații, ei se joacă de-a Valoros și Regretabil. Acela dintre ei care e Regretabil trebuie să facă tot ce îi spune Valoros și pînă la urmă să mănînce și o bătaie bună de la acesta. Cum nimeni nu vrea să fie Regretabil, au stabilit pînă la urmă de comun acord, să facă amîndoi cu rîndul, o zi unul, o zi celălalt.

Am deschis ușa cu timiditate. Strigătele se potoliră pentru o clipă. Cei doi copii, unul gras, celălalt slab, ne priveau cu multă curiozitate. Am profitat de această clipă de liniște și, ca să nu reînceapă gălăgia am hotărît repede:

— Azi ești tu Valoros, — i-am spus grasului, iar tu — mi-am adresat slabului — vei fi Regretabil.

Prichindeii căzură de acord și, numaidecît, Valoros sări înaintea noastră și ne întrebă cu voioșie:

— Veniți din capitala tentaculară?

Regretabil se amestecă și el în vorbă:

— Văd că la prima vedere nu aveți nimic deosebit în înfățișarea dumneavoastră exterioară. Probabil că abia după ce vă vom cunoaște mai bine ne vom da seama de umanismul dumneavoastră sobru, laconic și reținut, de tonul dumneavoastră personal, de omenscul dumneavoastră cald, învăluitor, de modul specific în care reacționați în contact cu prietenii și cu dușmanii.

Apoi începură să sară veseli în jurul nostru și să ne contemple curioși din toate părțile.

— Vrem să vă cunoaștem în întreaga dumneavoastră complexitate psihologică, — spuseră ei.

După ce mi se cățărara pe umăr și mă traseră multă vreme de nas și de urechi, declarară:

— Sînteți bine reliefat.

Urmă apoi o ploaie de întrebări:

— Aș vrea să vă întreb ceva, — începu Regretabil, cu timiditate. Dumneavoastră aveți un dialog succulent?

Valoros se apropie de mine lingușitor:

— Nu ne cumpărați și nouă un amănunt semnificativ?

— Nu-i așa, — încercă să se distingă printr-o întrebare mai subtilă Regretabil — că nu e frumos să-ți trădezi intenția pe drum?

Apoi Valoros se ghemui în brațele mele și întrebă cam stîmjenit, gîndindu-se că atinge o chestiune prea intimă:

— Dumneavoastră ați văzut vreodată o încheștare dramatică?

Am scos din buzunar un măr pe care l-am oferit micilor monștri:

— Cred că în acest măr se află mai de grabă două mere, spuse repede Regretabil.

Lui Valoros însă mărul îi plăcu foarte mult:

— Noi așteptăm de la dumneavoastră și alte mere, tot atît de bune! mă încurajă el.

Cum era, în ziua aceea, destul de cald, Regretabil deschise fereastra și oftă:

— Canicula a devenit insuportabilă. Știți, e o mizerie sordidă...

— Bine că mi-ai adus amînte! sări atunci Valoros. În afară de oraș tentacular, de caniculă, de mizerie sordidă, de estival și de exhaustiv, cuvinte pe care văd că a

început să le folosească în ultima vreme toată lumea și în toate articolele, am învățat de curînd și alte cuvinte. Ia spune, Regretabil, tu mai știi vreun cuvînt nou?

— Știu! răspunse acesta mîndru. Am învățat în ultima vreme cuvîntul parci-monios.

— Și eu știu ceva! Acea Weltanschauung!

— Asta-i vechi! Știu altul mai nou: mesianism delirant!

— Trebuie să ne punem la punct cu ele! spuse grav Regretabil. Observ că deîndată ce vreo expresie netocită în critica din ultima vreme e readusă în circulație, toți publiciștii o folosesc în mare grabă, chiar în primul lor articol. Numai noi rămînem de căruță!

La plecare, Valoros mă conduse pînă la ușă:

— Vă asigur, — îmi spuse el, — că, deși v-am văzut acum pentru întâia dată, figura dumneavoastră luminoasă s-a întipărit pentru întotdeauna în mintea noastră. Ea ne va însoți de-a lungul anilor ca un bun prieten și nu ne va mai părăsi niciodată.

S. L.

MICĂ ANTOLOGIE CRITICĂ*)

— „Cronicii literare susținute de Aurel Martin nu îi este proprie erezia“.

— „Istoria frămîntată a acestui caracter dialoghează în subtext cu inima autorului“.

— „Farmecul dragostei, vibrația erotică, sînt acum mai deschis reliefate cu un soi de sinceritate așezată, dar și de pasiunea tulburătoare ce luminează pe dinăuntru versurile ispitite se vede de plăceri gustate și de altele dorite, așa cum o natură sănătoasă nu întîrzie să le revindice“.

— „Regizorul a știut să aducă pe scenă parfumul epocii în care se desfășoară acțiunea“.

— „Nicăieri nu simți șardul melodramei, deși întîmplările prin care trece eroul nuvelei ar fi solicitat, sub pana altor scriitori, efectele zgomotoase, ieftine desigur, ale compătimirii lacrimoase, așifate de un discursiv atunci moralizator“.

— „Nimic nu e mai propriu artei sale decît vitalitatea novatoare“.

— „Faptul uriaș ca și cel delicat se întovărășesc, tinzînd să descopere armonia regăsită în viața nouă“.

— „L-am cunoscut ca pe un mare și desăvîrșit polifonist, stăpîn al măiestriei ce alătură într-un riguros și solid edificiu epic tot ceea ce plămăiește un romancier cînd își propune să surprindă conflictele acute ale vieții sale în împrejurări pe cît de contradictorii, pe atît de hotărîtoare“.

— „Autorul recită o amplă „poemă romînă“, împrumută seva peisajelor sălbatice, asociînd-o cu azurul unui cer curat, pentru a tălmăci simfăminte trezite de contemplarea tabloului patriei“.

— „De astă dată greutatea nu mai cade pe marile dezvoltări contrapunctice, pe narațiunea amplă cu timbru de epopeie modernă“.

— „Simți vibrînd în fiecare dintre spectacolele sale inima regizorului, care a găsit afinități spirituale cu eroii atît de diferiți ai fiecăreia dintre aceste comedii, cu mesajul lor optimist“.

— „Versul său îmbrățișază ceea ce este viu și se încrunță necrușător cînd viața este amenințată“.

*) Piesele acestei antologii sînt, fără glumă, autentice. Redacția e gata să pună la dispoziție oricărui cititor neîncrezător articolele din care ele au fost extrase.

— „Autorul apelează la simboluri și amintiri“.

— „Nu cunoaștem mai nimic despre zilele pe care Adam Jora le-a trăit în închisoare. Petru Dumitriu e foarte zgîrcit în amănunte. ...Trebuie să mărturisim că nici nu ni-l putem închipui cum de a putut o celulă să-l cuprindă pe fiul mărilor. Oare marea încape în paharul de celuloid al unui turist?“

VARIAȚIUNI CRITICE

Nu știu dacă a face variațiuni în jurul unei singure teme (literare, nu muzicale) sau a unui singur cuvînt, este o dovadă de virtuozitate ca în cazul variațiunilor pe o singură coardă sau pe o singură temă muzicală, de pildă. Inșă din moment ce am întîlnit și am citit asemenea variațiuni e posibil să fie și asta o virtuozitate... De acest fapt se pot convinge (dacă nu cumva s-au și convins) cititorii rubricii „Vitrina cu cărți“ din „Magazin“.

O temă preferată în jurul căreia autorii notelor critice ai rubricii pomenite execută variații cu multă plăcere, și nu fără pricepere — este, nu cum s-ar putea crede, surprinderea unui dram din nota specifică a scriitorilor discutați, ori sugerarea cît de cît a frumuseșilor cărții respective (despre așa ceva nu se suflă un cuvînt!) — cît mai ales caracterizarea foarte generală a mediului social, a societății în care trăiesc eroii cărților în cauză. Iată cîteva exemple: autoarea notei despre „Kira Kiralina“ ne înformează că eroii acestui volum de povestiri „trăiesc într-o societate nedreaptă, în societatea burgheză, în care obiceiurile și moravurile strîmbe își pun pecetea pe existența fiecăruia“. Mai departe aflăm că „istorisirile lui P. Istrati emană o tristețe peste care adie duhul încrederii (o tristețe ciudată, trebuie să recunoaștem!) în victoria oamenilor asupra monstruoasei așezări impuse de exploatare“.

Intr-o recenzie despre „Casa Buddenbrock“ citim că romanul lui Thomas Mann este, printre altele „un valoros rechizitoriu la adresa unei societăți care-și poartă în propria organizare cariul distrugerii sale“. Altădată, deși cuvîntul diferă — în loc de societate citim lume, — tema rămîne aceeași. De pildă, autorul unei note despre cartea „Regele, spionul și actorul“ de Alex. Sever, ne încunoștințează că „O lume circumscrisă într-o epocă nu prea de mult timp delunctă în metehne și mentalități depășite, într-un peisaj social astăzi anacronic și desuet populează cele trei nuvele legate între ele prin tarele și vicisitudinile care deopotrivă infestau viața locotenentului Rabega...“

Sau într-o altă recenzie la cartea „Oglînda“ ni se spune că „Lucia Demetrius perindă o lume asemănătoare din „Oameni și jivine“, o lume eterogenă cu aspecte ale vechiului ce se usucă, putrezește și pierе și ale noului care prinde puteri, crește și se înalță fără șovăire“. (Remarcăm exuberanța și suavitatea imaginii critice!)

Dar o temă decurge din alta și o variațiune duce la o altă variațiune. De data asta un cuvînt pentru care autorii de note critice ai rubricii pomenite au o adevărată slăbiciune și pe care-l folosesc de cîte ori au prilejul (adică de cîte ori scriu pe marginea cărților) este cuvîntul greu.

Să-l urmărim în diferitele lui ipostaze sau variațiuni așa cum apare de sub pana inspirată a autorilor unor asemenea note. Povestirile lui Panait Istrati sînt „rupte din viața grea a oamenilor, care trăiesc într-o societate nedreaptă...“; Kira Kiralina „e greu lovită de aceste strîmbe așezări“; Rabur cuceritorul, eroul lui Jules Verne, „îninge fantastice greutateți“...; Greva din romanul „Matello“ al lui Vasco Pratolini, „este o încercare grea“, în nuvela „Oglînda“ a Luciei Demetrius un țaran bătrîn „înțelege greu și treptat cum de l-a putut exploata boierul“, „Un soare luminos s-a aprins printre norii grei“ citim în recenzia la romanul lui Șerban Nedelcu „Furtuna stîrnește valurile“.

Despre Arany Ianos, autorul volumului de „Versuri alese“ apărut anul acesta ni se spune că „a dus o viață grea, izbindu-se de multe necazuri, etc.“

Și pentru că (așa cum ar spune criticii de la „Magazin“) nu vrem să le îngreuiem capul cititorilor nu mai continuăm cu exemplele. Trebuie să recunoaștem că e destul de greu să urmărești o asemenea demonstrație de virtuozitate!

A. E.

CEVA DESPRE SATIRĂ

Un cioc vetust, drapat în solemnitate ca un cal de dric, mă „abordează“ cu o finețe muiată în miere: — De ce te ocupi de satiră? E un gen minor!

Respectivul e îmbătrînit: nu-l mai atrage decît tragedia antică și funebrele lui Bossuet. Nu-l aprob, dar îl înțeleg. „Vremea a vremuit“, cum ar zice cronicarul, iar el a rămas, candid și indiferent, ca acum trei sau patru decenii. Pot ploua peste temperamentul său idei: va rămîne impermeabil la ele. Omul-fulgarin.

Dar am întîlnit același, să-i zicem pe franțuzește, reproș la alt soi de fătură: intelectuală și cu competențe vădite în sectorul literar.

— De ce scrii schițe *d-alea*... Nu face!

De astă dată nici măcar nu-l înțeleg pe moralist. Să fie, adică, satira susceptibilă de minimalizare? Ca să demonstrăm „superioritatea“ genului ni se pare o îndeletnicire zadarnică. Pentru că e la mîntea oricui că nu există gen „superior“ și „gen inferior“ — gen „major“ și gen „minor“. Nu vom face savante incursiuni în literatura universală sau în cea națională spre a sprijini, cu nume și titluri de opere, temeinicia afirmației de mai sus. Satira, ca și teatrul de idei, ca și romanul sau poemul are savoarea pe care i-o dă cel ce-o minuieste. Prin urmare, fără a fi sentențioși putem afirma că atît îmbătrînitul personaj cît și tînărul prezumțios, exprimîndu-se în chip pejorativ despre satiră — fac de cele mai multe ori ca vulpea în fața strugurilor. (Să nu se supere nimeni, dar cei care nu izbutesc în satiră sînt denigratorii ei — de cele mai multe ori).

Întîlnesc și altă opinie: „Satira n-ajută la nimic“. Să fie, oare, așa?

Iată, să luăm, cazul unui om de condei care pleacă pe luni de zile într-o casă de creație. Are cameră aerată, liniștită, e lipsit de ori ce preocupare supărătoare. Regimul nostru i-a asigurat condiții prielnice de lucru — cele mai prielnice. După o lună, două, nouă, insul se înapoiază în Capitală fără nici un manuscris. A stat la Casa de creație și a meditat, pretinde. Iar dacă i se obiectează că în atîtea luni (sau în atîția ani) putea, prin muncă și efort, realiza ceva, — îți răspunde, jignit:

— Da' ce-ți închipui dumneata? O operă de valoare se face în șase luni? Lui Flaubert i-au trebuit 6 ani încheiați ca să dea „Madame Bovary“. Lui Tolstoi zece ani pentru „Ana Karenina“. Lui...

— Bine, dar dumneata n-ai scris măcar un rînd de cînd tot anunți...

— N-am scris pentru că gestația la mine e anevoioasă. Și mai sînt și exigent — foarte exigent! Dar, fii fără grijă, am să scriu!

Această apariție ilară suscită interesul satiricului și înfățișarea lui la modul satiric nu va fi un act gratuit. Va fi o demascare și *va servi*.

N-avem naivitatea să credem, că arătat în această postură de farsor, individul se va lecu definitiv și va înceta să anunțe că... *va scrie*, profitînd, pînă atunci (pînă cînd?) de toate ajutoarele posibile. Dar avem certitudinea că prin satirizarea unor asemenea năravuri, istețul nu va face pui. Teama de ridicol poate reține pe insul pornit pe farse să repete „experiența“.

Să luăm alt caz. Un slujbaş al Statului e trimis să inspecteze o gospodărie agricolă. Plin de sine, îi ia la zor pe tovarășii din conducere, li se adresează cu „tu“, cu „ină“, îi amenință că-i „scoate“ din piine și, în locul inspecției, săvârșește o serie de gafe. N-a dat nici un ajutor „Gostatului“ și conducătorilor lui, n-a servit Statul; în schimb a umilit și a brutalizat oameni.

Satirizarea individului în stare de asemenea isprăvi va fi *necesară*. El va obliga, poate, la un examen de conștiință. Și va reține, credem, pe alții să-l urmeze.

Alt caz. Cineva se instalează cu de la sine putere într-o casă, evacuând, cu *mină forte*, pe locatarul vechi. Susține că are „repartiție“.

Procedeu merită, fără îndoială, să fie criticat. Satira are aici o perfectă justificare, devine o funcție socială.

Am dat câteva cazuri. Sint mai multe. O revistă ca „Urzica“ sau paginile săptămânale din „Informația“ și „Steagul roșu“ consacrate acestui sector de creație literară ni se par, de-aceia, de o reală utilitate.

E foarte comod să alizezi față de contemporani un aer blazat: E mai puțin simplu să faci satiră. Și mărturisim că preferăm o schiță satirică de calitate unei stufoase cărți fără mesaj.

Firește, e nevoie să adăugăm că satira e justificată nu numai când cel ce-o minuieste e înzestrat cu însușirile potrivite genului. Nu e nevoie, prin urmare, *numai* de talent. Trebuie să fii și adânc convins de opera de ecarisaj moral pe care o înfăptuiești. Nu e un joc pentru joc, o invitație la amuzament — și atit. Demascând năravurile triste care pe-alocurea mai dăinuie și pe impostorii, pe întârziții, pe anacronicii și înrăiții care mai încurcă lumea — grăbești opera de purificare a rinduielii noastre care, oricum, i-ar fi eliminat din societate.

Umoristul vede răul, îl biciuiește și prin acest act atrage asupra făptuitorului, dezarmarea. El nu generalizează, nu face să rezulte din schița sa că toți scriitorii conșimț să primească totul de la Stat și să nu dea nimic — nici că toți inspectorii insultă pe funcționari fără a folosi nimănu, sau că toți cetățenii în căutarea unei case își fac singuri dreptate. Dimpotrivă: satira, care își justifică prezența în ambianța noastră, consideră pe acești cavaleri ai imposturii și ai abuzului ca pe niște apariții aflate în *contratimp* cu lumea noastră, ca pe niște monștri. Și dacă-i demască e din dorința de a scăpa, cu un ceas mai de vreme, de asemenea prezențe ridicole și dăunătoare unei societăți în plin *mers-înainte*.

I P.

La această rubrică au colaborat: P. Granea, G. Belciugățeanu, Lucian Ruga, L. Daniel, B. Elvin, Sonia Larian, Anton Eugenia, I. Peltz.

OCTAV PANCU-IAȘI: „ALA BALA PORTOCALA“*)

Belinski nota undeva că un scriitor pentru copii trebuie să aibe în primul rînd darul de a ști să stea de vorbă cu copiii.

Afirmația de mai sus se referă desigur la capacitatea de a găsi puncte de comunicare între afectivitatea copilului, dornică de necunoscut, de extraordinar și dorința scriitorului de a se face ascultat. Criticul rus arată că această pricepere constă în aceea de a răspunde „nevoii de imagini, de culori, de sunete“ a copilului, sau „nevoii de presimțire a tainelor, începutului de sentiment al poeziei, care deocamdată găsește satisfacție numai în extraordinar...“ E limpede deci că darul de a vorbi copiilor nu înseamnă altceva decît a ști să vorbești în imagini.

Octav Pancu-Iași este un scriitor care știe să vorbească copiilor. Recentă sa carte „Ala Bala Portocala“ este o suită de imagini colorate și vesele care încîntă și amuză pe micul cititor sau ascultător. În cartea de față scriitorul plămăuiește un întreg univers al copilăriei în care animale, dar nu numai animale ci toate obiectele din imediata apropiere a copilului, iau întrupări omenești și se comportă ca atare. De pildă, puiul de elefant face moștri la mîncare, puiul de girafă se spală pe gît, moșnegușul de porțelan vorbește la telefon, căfelul Top rîde, miriapozii își văcsuiesc ghetele, împăratul urs-alb primește audiențe, iepurele și lupul sînt meșteri croitori, etc. Numai că aceste însușiri și comportări nu se des-

fășoară independent, undeva în afară, ca în poveștile și istorioarele despre viața animalelor sau plantelor, din care se desprinde de obicei o morală rezumată la sentimentul de milă sau de simpatie pe care trebuie să-l aibe copilul pentru aceste făpturi. Acțiunea povestirilor lui Pancu-Iași nu are în centrul aceste obiecte sau fînțe și nici nu sînt scrise cu intenția de a moraliza în felul amintit. Eroii propriu-ziși ai cărții sale, așa după cum se afirmă încă din „lămurirea pentru mult stimații cititori“, sînt Bogdan și Alexandru, deci copiii:

„Poveștile noastre sînt altfel de povești. Nu seamănă cu cele pe care le spune bunica, nici cu cele pe care le citim în cărți. Sînt povești cu doi băieți tare blonzi și cu ochii tare albaștri...“

E drept, copiii apar destul de rar, dar despre ei, despre faptele și ghidușile lor este vorba în poveștile din „Ala Bala Portocala“. Autorul utilizează un procedeu original în această nouă carte cu jucării, scrisă de un tată în continuă nedumerire față de poznele băieților săi: elementele universului intim al copilăriei prind glas și comentează atitudinile și faptele copilului. E ca un joc, ale cărui convenții odată admise, sensul instructiv se desprinde limpede. Tatăl nu mustră nici nu ține lecții de morală; el are doar nedumeriri sau îngrijorări, de o gravitate hazlie, în fața deselor reclamații sau nemulțumiri din partea diverselor personaje care compun ambianța

*) Ed. Tineretului, 1958.

intimă, cotidiană a copilăriei. Modalitatea îndreptă și plină de umor prin care se sugerează cum n-ar trebui să se comporte băieții, scriitorul o folosește de fiecare dată altfel, brodind în jurul faptei copilului sau transpunând-o în lumea animalelor, inventând mereu situații fanteziste de o mare varietate. Și, ceea ce-i este caracteristic lui Octav Pancu-Iași, scriitorul nu se coboară mai mult decât e nevoie ca să ajungă la nivelul de înțelegere al copilului, așa cum greșit mai procedează unii autori, ci dându-i-se neconștient impresia că e tratat aproape ca un egal, copilul e îndemnat să judece și să dezlege un joc subtil. Autorul nu vorbește, de pildă, despre moșturile pe care le fac copiii (și bine înțeles și eroii cărții) la mîncare, ci imaginează un tată elefant care nu mai știe ce să facă, ce medicamente să-i mai dea fiului său pentru că nu vrea să mănînce nimic. Hazul, o caracteristică esențială a poveștilor lui Pancu-Iași, rezultă aici, ca și în alte părți, și din peripețiile neașteptate ale poveștii, dar și dintr-o neseacătoare vervă care se face simțită în plămădirea numelor personajelor. Un mîriapod se numește Ala Bala Portocala, iar logodnica lui, prin analogie, „Ala Dina Mandarina“; în „Țara Curățeniei“, împăratul se numește în mod firesc „Limpede Ca Apa-împărat, descinde din Săpun-împărat, e nepotul lui Prosop-împărat și strănepotul lui Burete-împărat“; cei doi șoareci-avocați, trimișii familiei reclamante Chițcăescu din „Iar am necazuri copii“, se numesc unul Roadecoduri și altul Ronțăiedosare; doctorii de elefanți au nume fistichii („Dovleac-are-pentru-toate-leac“) și dau rețete nostime: (de pildă: doctorul Cine trece-pe-la-mine-se-face-bine“ îi injectează puiului de elefant un ser a cărei formulă farmaceutică este:

extras din „Detoateamestecate“,
 extras din „ce-amaigăsitprinsticle“
 și extras din „numaiștiuce“.

Sfirșitul întotdeauna neașteptat al acțiunii, pe cît de fanteziste pe atît de plăcute și instructive — este, în cazul povestirii amintite, următorul: singura soluție pentru

ca puiul de elefant să capete în mod sigur poftă de mîncare este să stea la masă cu cei doi băieți, Alexandru și Bogdan — care mănîncă de toate și fără să facă moșturi. Suspectăm lauda adusă celor doi copii, pe care în realitate îi ghicim moșturoși ca puiul de elefant, sau neînțelegători ca fiul crocodilului care nu vrea să se culce la ora opt seara, dar sîntem siguri că efectul educativ asupra copilului va fi neîndoielnic. Autorul nu mustră direct și nu denunță purtările urite ale copiilor, ba uneori are aerul că nu le bănuiește sau că ia cunoștință de ele prin intermediul unor personaje ciudate. De pildă, că unul din băieți are prostul obicei de a roade toate lucrurile din casă, nu ni se spune direct, ci aflăm, împreună cu tatăl băiatului, din partea unor avocați șoareci care-l vizitează într-o seară pe acesta, aducîndu-i la cunoștință că va fi dat în judecată de familia de șoareci Chițcăescu, al cărui drept de a roade tot din casă a fost rușinos încălcat de băiat. Alteori, atitudinea tatălui e aceea de falsă complicitate, învinuind nu pe copilul cu năravuri ci pe nepricepuții de croitori din pădure, care nu-s în stare să facă „gulere ca toate gulerele, numai că pe deasupra să mai poată fi și ținute în gură“, ori „buzunare ca toate buzunarele dar să încapă în ele :

un dop
 și-o creanguță de plop,
 și-un lanț de cuțit,
 o castană
 și-o toartă de cană,
 o ascuțitoare
 și-un cap de luminare,
 o sticlută
 și-un capac de cutiuță,
 o peniță
 și-o coadă de linguriță,
 un dinte căzut
 și-un bob de năut,

așa cum îi plac băiatului. Deși vizînd mai totdeauna neajunsuri obișnuite unei anumite vîrste, deci urmărind un fel educativ, cartea lui Pancu-Iași nu e deloc didactică.

Datorită procedurii ingenios de a urmări modul cum sînt reflectate (aprobată sau respinsă) purtările copilului de elementele mediului înconjurător, morala e sugerată discret, subtil, cu umor și copilul o reține. O primește fără să știe cînd. În povestirile despre elefanți, șoareci sau miriapozi el află lucruri pe care nu le știa despre șap-

turile amintite dar și despre sine, învață să se cunoască și să se îndrepte.

Cartea lui Pancu-Iași e ca o încăpere luminoasă și veselă cu multe oglinzi în care, rîzînd, copilul se regăsește și-și recunoaște năzbitiile.

Eugenia Tudor

ARANY JÁNOS: „VERSURI ALESE“*)

Cînd din anumite pricini nu se poate traduce opera întregă a unui poet, se procedează la o selecție, dîndu-ni-se ceea ce este esențial, adică acele poezii fără de care o personalitate puternică ar părea trunchiată. Tudor Arghezi, pe cînd transpunea din Charles Baudelaire, socotind că n-ar fi izbîndit să prezinte Les fleurs du mal în totalitatea lor, s-a lăsat păgubaș. A mărturisit-o, după cîte ne aducem aminte, în scrisoarea-prefață la traducerile lui Alexandru Westfried. Credem că Arghezi a făcut o afirmație exagerată, sau dovedea încă odată plusul de modestie, deoarece bucățile traduse ar fi rămas trainic în picioare prin marele său dar, și am fi avut un Baudelaire în romînește, cu ceea ce are el mai reprezentativ. Lucrul luat în acest înțeles, a fost dus la bun sfîrșit de Al. Philippide, în culegerea de acum doisprezece ani și în cea din anul trecut.

Arany János, dacă nu cel mai mare poet maghiar, oricînd însă la înălțimea lui Petőfi Sándor sau Ady Endre, cu loc de cinste, alături de ei, în galeria literaturii universale, e peste măsură de greu să fie tradus în romînește integral. Mai întii fiindcă opera sa e foarte vastă, însumînd șase compacte volume în colecția Magyarremekirog (Celebri scriitori maghiari), tipărită în 1902 cu un studiu de Riedl Frigyes, sau, mai nou, trei volume dar pe încă odată așa de mari, apărute în Editura pentru literatură (1956). În al doilea rînd, dificultatea de a avea un Arany întreg în

limba noastră rezidă și în faptul că se află, cu deosebire în Kisebb költemények (Bucăți mai mici), cum le-a zis autorul, unele poezii pur și simplu intraductibile. Arany a cunoscut ca nici un alt poet, suflul poporului maghiar. A trăit foarte multă vreme în mijlocul lui. S-a identificat cu omul simplu și i-a vorbit graiul cu toate podobebele de maxime și eresuri. Este, cu o expresie mai la îndemînă, un poet tipic maghiar. Între el și Petőfi e mare diferență. După cum spune și Riedl Frigyes, pe cînd Petőfi cultiva și dădea atenție mai mult cîntecului popular în sine, interesîndu-l muzicalitatea, forma, autorul lui Foldi era înclinat să se oprească, migălos, la felul exprimării, la limba din cîntec. Petőfi e liric. Arany a îndrăgit eposul popular.

Intenția editurii a fost, desigur, să ne prezinte un florilegiu din opera poetului. Modul însă cum H. Grămescu, traducătorul, a procedat la selecționare, nu ne satisface pe de-a-ntregul. Nu pentru motivul că bucățile alese nu ar fi esențiale, ci pentru faptul că multe din poeziile acestui volum fac parte din cele mai dificile, dacă nu de-adeptul imposibile de transpus. La clacă de porumb, Rébék roșcovana, Zách Klára, László al V-lea, să amintim numai cîteva, sînt poezii cu o seamă de idiotisme, sau se întîlnesc în ele frecvent nume proprii tipic ungurești, concurînd toate acestea la a face lectura în romînește cît se poate de greoaie. Dăm pentru cititorii de limbă maghiară un singur exemplu. În La

*) E.S.P.L.A., 1958.

clacă de porumb se află, printre altele aceste versuri-chiuitură :

Ki először piros csöt lel,
Lakodalma lesz az őszszel.

Tot efectul, poanta cum se zice, sînt produse de admirabilul joc de cuvinte csöt lel-őszszel. Iată ce a ieșit în traducerea din volum :

Se însoară pîn'la toamnă,
Cine dă de-un știuleu roșu (!)

La nevoie am putea să multiplicăm exemplele.

De ce traducătorul, a cărui muncă din cale afară de grea și nu lipsită de rezultate pozitive ne grăbim să o subliniem, de ce nu a procedat la alegerea altor poezii, cu sorși de izbîndă în materie de tălmăciri înfîinit favorabile? Al. Philippide în precuvîntarea la Flori alese din Les fleurs du mal, ediția 1945, spunea: „Traducătorul poemelor de față a căutat să evite irealizabilul. Mai bine a renunțat să traducă un poem chiar esențial, chiar foarte frumos, cînd a văzut, după încercări repetate, că n-ar putea ajunge decît la o aproximație sau la o traducere corectă...” Și atunci, nu era bine dacă H. Grănescu ar fi ales din Kisebb költemények, alte poezii, absolvindu-se de la o caznă mare cu rezultat mai mult decît minim? Să zicem: A méh románca (Romanța albinei), A bajusz (Mustața), Rózsa Sándor, A rab gölya (Barza captivă) ș.a. sau din minunatele pasteluri, pline de dorul vieții, robuste în optimismul lor, mustind de umorul omului sănătos. În locul acestora au fost preferate poeziile amintite mai sus, sau unele ca Las lira (titlul destul de plat!), E toamnă, Gînduri de ziua onomastică, frumos lucrate, nu-i vorbă, dar prea sumbre, uneori vecine cu deznădejdea.

Ne vine greu să pricepem din ce cauză traducătorul s-a vrut în ipostaza de avar cu baladele lui Arany, în care marele poet a excelat, situîndu-se pe egală treaptă cu

Bürger, Uhland, și fericit de a se ști sub tutela lui Burns? Ne mirăm, deoarece H. Grănescu în Brazii din Wales, celebra baladă, vădește merite de primul rang. A izbîndit aici și în redarea tonului din original, și în greaua încercare la care a fost pus de rimele interioare. Aceleași aprecieri le-am avea și pentru balada Agnes (tradusă și de Iosif Anghel), dacă traducătorul ar fi acordat grijă mai deosebită unor expresii, ferindu-le de comun, și ar fi ocolit barbarisme ca „lepedeu”, prezente altminteri și aiurea în volum. Cuvinte, cum sînt: lepedö (cearceaf), levegö (aer), fedö (capac) ș.a. au intrat în graiul obișnuit al sătenilor în imediata conviețuire cu maghiarii, și pentru că nu puteau pronunța litera ö (se citește ca diftongul francez eu), au lăbărțat-o în eu: lepedeu, levegheu, fedeu... Ele trebuiesc evitate. Ce era, dacă spre pildă, O. Goga ar fi introdus în limbajul satului ardelean, un atare lexic, reminiscență a dominației feudale! În schimb, în Bietul iobag, Privighetoarea sau în bucolicele versuri din Cerc familiar, găsim o limbă romînească nesilită, curată. Nota realistă a lui Arany, satira, umorul caracteristic, sînt menținute prin priceperea traducătorului în atîtea din poezii: Bătrînul cu tambura, Civilizație, Poezie cosmopolită ș.a. Din trilogia Toldi s-a transpus numai prima parte, păstrîndu-se de foarte multe ori, cu grijă, cezura și troheii de douăsprezece silabe de o clasică precizie. Traducătorul merită pentru Toldi să fie scos de sub verdictul de pînă acum, poate prea aspru... Narația, în ton adecvat, încîntă și captează întocmai ca în original. Nici o stridență, nici o siluire a limbii.

Lîngă Toldi, bine era dacă s-ar fi adăugat Dragostea lui Toldi, și Amurgul lui Toldi, alcătuiind un volum aparte. În ori ce caz, făcînd abstracție de eventualele piedici ce ar întîmpina, îl invităm pe H. Grănescu să continue.

Petre Pascu

TUDOR POPESCU: „ULTIMA AVENTURĂ“*)

Sînt cărți făcute după chipul și asemănarea tinereții. Prietenia acestor cărți este totdeauna căutată. Cu ele rămii mult timp împreună. De ele îți amintești. Pentru că astfel de cărți cuprind o lume încărcată de inedit. O astfel de carte este „Ultima aventură” de Tudor Popescu.

Am început lectura cărții nu din pură curiozitate — aceasta ar fi prea puțin — dar nici cu gândul că mă voi întîlni cu o capodoperă — aceasta fiind prea mult. M-am întîlnit, însă, cu multe din visurile tinereții, cu chipurile și dorințele ei, cu setea ei de spațiul unei geografii necunoscute, de itinerarii nestrăbătute. Lectura cărții a fost mai întîi un joc, apoi am fost prins de ciudatele întîmplări prin care am putut să văd o lume amară, imagine a unui trecut nu prea îndepărtat. O lume a instincțelor sumbre, violente, o lume a unor condotieri naufragiați mai înainte de a smulge laurii de pe fruntea ursitei ingrâte, dar și a unor oameni care cred în puterea vieții. dăruindu-se acesteia, ori cînd, ori unde, cu o pasiune demnă, poate, de o cauză mai nobilă, decît cea pe care le-a dat-o autorul.

Spre această lume m-am imbarcat și eu pe „Sao Paolo”, „corabia hodorogită, mai aproape de forma unui butoi decît de cea a unei bărci”, m-am împrietenit cu „seringheros”, temerarii argonauți ai arborelui de hevea, am sorbit pahare de „aguardiente”, celebra țuică a „bodegonelor” nu mai puțin celebre, am luat parte, amuzîndu-mă homeric, la constituirea „Asociației pentru creșterea rechinilor din Para”, am văzut de la cîțiva pași o luptă pe viață și pe moarte între un jaguar și un Boa constrictor. Dar odată ce te invită să cunoști această lume plină de surprize, autorul nu te lasă să contempli pînă la saturație peisajul luxuriant al vegetației neînfrînte cum numai la Ecuator se poate întîlni, fauna tulburătoare ce ar fi putut fura pe ori care altul, ci stăruie mai mult asupra oamenilor, cărora le desvăluie tainele, atunci cînd le au, cu discreție și înțelegere.

Registrul acestei umanități a cărții este larg. De la vijeliosul Pedro pînă la extraordinarul Rhum, el cuprinde adevărate tipologii pe care numai într-un astfel de peisaj le poți întîlni. Fiecare dintre acești eroi are un țel. Cu rădăcini prea sumare în prezent, ei se avîntă spre marea aventură a viitorului și nu regretă atunci cînd li se șfarmă țeasta. Dacă au lăsat ca Pedro în urmă o iubire, atît de diafană încît nici nu știi dacă nu este tot o iluzie ca atîtea altele, această iubire îndeamnă la continuarea drumului spre viitorul care ar trebui să fie al fericirii. Și atunci cînd, ca în cazul lui Alec, eroul cărui a i se substituie autorul, trecutul nu are nici un punct luminos și de care s-a rupt fără însă a-l putea înfrînge deoarece, pînă la urmă se întoarce la „limba de pămînt”, pentru a uita, păcatele tinereții, toate acestea înseamnă că Tudor Popescu și-a înțeles destul de bine eroii. Întîlnim însă în carte și capitularzi, cum este acel senor Penni, imagine a unui Don Quijote desuet, fără vitalitate, dar cu vanități sterile care-l duc pînă la asasinat pentru a-și răzbuna un fals prestigiu.

De o parte acești „compadres” pe care te poți bizui la nevoie (Alec, Pedro, Federico, profesorul, Rhum și toți ceilalți „mulgători de cauciuc”), iar de cealaltă parte Mario Ferras, exemplarul reprezentativ al bestialității, susținut de adevărații sclavi care execută ordinul stăpînului cu o ferocitate și mai mare decît a celui care l-a dat.

Cartea e ca un itinerar care se desfășoară pe durata luptelor dintre aceste două tabere. Este un itinerar care îți trezește curiozitate, te cutremură cu scene pe care nu le mai vrei repetate, sau te face să privești cu respirația reținută cite un festin care te aruncă peste bordul epocii noastre moderne în clocotul unor tradiții neînduplecate.

Mesajul pe care îl aduce cartea lui Tudor Popescu este mesajul prieteniei.

Rostit sub arcada înaltului cer ecuatorial, acesta străbate scutul întunecat al pă-

*) Editura Tineretului, 1957.

durilor virgine de la gurile Amazonului, luminează întâmplări care nu odată pun în câmpănă viața când a unuia când a altuia dintre eroii cărții, legitimează acte de un puternic eroism. Și dacă Alec, Pedro, Angelico, sau bătrînul profesor, nu-și ating scopul, ei cuceresc însă ceva mai mult decît ar fi putut visa, cuceresc nobila și atît de rara prietenie ce le va arăta calea înălțimilor.

Tudor Popescu a lucrat, poate cu elemente nu totdeauna cunoscute, însă a știut să dea unitate și echilibru întregului material epic. Și dacă a izbutit să descrie scene cum sînt cea a încercării viitorilor vraci, a luptei jaguarului cu șarpele Boa sau capitolul halucinant al sinuciderii colective a unui trib de indigeni sub pîlpîrea flăcărilor nocturne, aceasta înseamnă că a știut să selecteze, să extragă grăuntele de radium.

Ion Potopin

SERGHEI ESEININ: „POEME“ *)

Revoluția a dat doi mari poeți: pe Maikovski și pe Esenin. Amîndoi au iubit-o și amîndoi i s-au devotat. Totuși, pentru primul revoluția a devenit însăși cauza creației sale, iar pentru cel de al doilea a fost un moment de primenire și de acțiune de la care, ulterior s-a îndepărtat, concentrîndu-se în propria-i biografie.

Enenin n-a putut să depășească revoluționarismul limitat al țăranului și neînțelegînd Revoluția, s-a complăcut într-un anarhism care a dat destinului vieții sale o rezolvare tragică. Evident, în creație limitele se resimt. De aceea aceste două mari talente se aseamănă și se deosebesc atît de mult. Maikovski este poetul baricadelor, agitatoric prin excelență, de unde dinamismul imaginilor, poezia sa recitîndu-se ca îndemnuri la insurecție, pe cînd Esenin rămîne un evocator, un trubadur c-o anume problematică, cu anume nostalgii, incapabil de a-și depăși propria-i vocație, iar vocația este peisajul copilăriei.

Serghei Esenin s-a născut și a copilărit undeva în stepă, la Riazani, pe malul rîului Oka, iar peisajul și experiența de atunci (și ce se păstrează din experiența copilăriei dacă nu doar amintirile?) vor precumpăni în compunerile de mai tîrziu — sau cum spune poetul — „Unde lingă cîntecul de broaște / Eu-mi creșteam urșita de poet“.

Mărturisește undeva, într-o autobiografie, că primele influențe le-a primit de la

Ceastuștele auzite în satul său. A plecat la oraș și a fost citit și admirat de la primele poeme. Tînărul Esenin ațîșa o anume demnitate sau aroganță țăărăneasă, desigur ca ostentație față de filistinismul aristocratic. Era și a voit să rămînă un boem, dar mai presus de orice era și a rămas un suflet pur, îndrăgostit de viață, dornic de experiența ei. Un Villon rus, poet cu care se aseamănă nu numai în modul de viață ci și-n motivul central al liricii: „mais où sont les neiges d'antan?“ S-a alăturat idealurilor Revoluției, a cîntat „generația victoriei leniniste“, dar cum singur ne mărturisește, într-un moment de dureroasă sinceritate, n-a putut să-și depășească unghiul propriu de trăire:

„Eu nu sînt omul nou!

De ce s-o tîinu?

Eu am rămas cu un picior în trecut

Și vrînd să calc cu celălalt în viitor

Mă simt căzînd în gol“.

În această lucidă suspensie, ca o expresie a zbuciumatei sale vieți, Esenin ne-a dat însă marea sa melodie, una dintre cele mai armonioase din cîte acest început de veac revoluționar a inspirat. Analizînd creația sa nu poți să nu-ți dai seama că Esenin reprezintă o entitate poetică universală, rămînînd, în domeniul temelor sale, incomparabil. Nu este un poet al investigațiilor cosmice, dornic de a ridica un

*) Ed. Cartea Rusă, 1958.

templu propriu, ci un poet al evocării, al nostalgiei, nu e un baudelairian decis să intuiască în sfera plâsmuirii imaginilor însăși constituția universului și nici un poet ca Francis Jammes care pornește de la străvechea pastorală, transformând-o într-un simbol al naturii senzitive, ci un romantic tardiv surprins la o răscruce a istoriei și care fără plus de orientare arde în propria-i substanță, nostalgiiind peisajul agrest al copilăriei, cu sentimentul scurgerii iremediabile a timpului:

Nu regret, nu mă jelesc, nu strig,
Toate trec ca floarea spulberată,
Vestejit de-al toamnei mele frig,
Nu voi mai fi tânăr niciodată.

Spre deosebire de romantici însă, natura nu constituie pentru Esenin un refugiu din viața societății și spre deosebire de panteiștii moderni nu se află în stare deliberativă cu natura, ci într-o deplină armonie. In metamorfozele imaginilor creației sale întreg peisajul stepii apare animat, pentru Esenin natura reprezentînd, ca și pentru Țăran, un cadru familiar, iar trecerea în neîntință un popas nedureros:

Că și noi cu viețile pierdute
Ne vom strămuta sub bălării
Toate frământările-s făcute
Pentru bucuria celor vii.

Stepa lui Esenin reprezintă însăși viața lui; întinderile albastre, atât de dorite de cel plecat, în care fraternizează oamenii, animalele, plantele — ca o trinitate simbolică — vor forma motivele liricii sale. S-a săvîrșit, parcă, o metamorfoză care coboară pe om la natură și ridică natura la om, ceea ce ar veni, în limba lui panteiștilor, contopirea naturii naturate în prototipul ei. Pentru Esenin, de exemplu, salcia — vechiul simbol poetic al durerii — este o prezență feminină la care nu se sfiiește să aspire:

Imi vine în brațe s-apuc voinicește,
Frumoasele sălcii cu solduri de lemn

sau:

Răchitele zvelte cu sinii afară
Imi vine deodată la piept să le strîng!

Ce reprezintă în fond această devălmășie în regn? Reprezintă însuși universul unei creații, filosofia nespūsă care circulă de la imagine la imagine, sau, ceea ce interesează pe observatorul liricii lui Esenin, contopirea într-o tradiție omenească multi-milenară. Există aici, metamorfozat poetic, animismul primelor ființe sau cum s-a spus mai tirziu — animismul nativilor — acet care au trăit aproape de natură. Adăugați la poemele evocărilor campestre, „Vaca”, „Cîntecul cățelei” și „Vulpea” și veți înțelege atunci umanismul acestui animist tardiv. A trebuit ca Țăranul să se dezrădăcineze, să colinde prin marile orașe, pentru ca toată filosofia lui, care altfel, s-ar fi pierdut în tradiție, să reinvie în imaginile evocării. Este ceea ce s-a întîmplat cu Esenin. Orașul nu i-a displăcut („Mi-e drag acest oraș cu platanii” — spune el), dar nu s-a putut adapta:

Mi-e drag locul unde m-am născut
Iubesc nespūs de mult patria mea!
Deși tristețea sălcilor ruginite stăruie

peste ea.

Mi-s dragi riturile murdare ale porcilor cu
și-n trecut.

Răchitele cu mîinile moaștelor
Și în tăcerea nopții orăcăitul răsunător al
broaștelor.

Sînt bolnav de amintirea vremii cînd eram
copil

Visez jilăveala și pictele serilor de April.

Nostalgia se leagă de-o experiență proprie, de vîrstă, și totdeauna oamenii vor fi nostalgici, fără însă ca aceasta să implice neapărat regretul după o ordine socială. Și cine cunoaște viața lui Esenin nu poate să conchidă altfel. Patriarhalitatea pentru el întruchipează mama, plopul din fața ferestrei, bătrînul dulzui prieten, stepa... care toate sînt în devenire. Copilul devenit matur, transpus de viață în alt mediu, regretă copilăria care i se relevă sub forma unor simboluri. (Pușkin are în „Zimnii vecer” un vers: „bednii iunosti maiei” („biata mea tinerețe”) care revine

în lirica lui Esenin ca un motiv central).

De altfel Esenin a cîntat Revoluția în multe din poemele sale, cum ar fi: „Rusia Sovietică”, „Lenin”, „Balada celor douăzeci și șase”, „Anna Sneghina”, ca să amintim pe cele mai cunoscute. În poemul-dramă „Pugaciiov” Esenin a reluat un vechi motiv folcloric, tratat altădată și de Pușkin („Fata Căpitanului”); fără să fie o compunere dramatică propriu zisă, lipsindu-i un conflict edificator, „Pugaciiov” este un poem al evocării în care se reîntîlesc multe din temele liricii sale, exprimate în cadrul impus de prezentarea răscoalei antițariste conduse de Emelean Pugaciiov. Dintre poemele inspirate de Revoluție cel mai interesant este „Anna Sneghina”, o compunere vastă în care lupta fărănimii ruse pentru instaurarea puterii populare, lupta împotriva albilor, într-un cuvînt, pătrunderea Revoluției la sat, se leagă de motivul amintirii unei iubiri din tinerețe, regăsite. Cadrul este, deci, tot autobiografic. Poetul se reîntoarce la Radovo, satul natal din Riazani, și aici țărării îl întreabă: „Spune-ne, / Au cine-i Lenin, oare?” iar el le răspunde: „Lenin — sinteți voi”.

Țărării din Krușt, conduși de unul Ogloblin Pron, expropriază pe moșierii Sneghina. Anna, fiica ei, este vechea iubire a poetului. Reîntîlnirea cu dragostea tinereții prilejuiește „lucruri dragi, duioasă amintire”, dar precipitarea evenimentelor impune altă desfășurare, așa încît, după ani, cînd poetul revine la Radovo și găsește o scrisoare de la Anna, emigrată la Lon-

dra, conchide aforistic, nu fără oarecare tristețe:

„Toți iubim la vîrsta de iubire,
Dar și alții
Ne iubesc pe noi”.

La un loc, aceste două teme compun o mică epopee lirică despre Riazanul pornit pe calea Revoluției. Pentru „ultimul poet cu satu-n glas” Revoluția a însemnat o primenire pe care nu numai că n-a dezis-o, dar a și regretat-o sincer cînd și-a dat seama că n-o poate sluji îndeajuns.

Ca imagist Esenin a ilustrat o școală poetică. Des întîlnit este motivul lunei („bucălat cîrlan”, care, „cornișele împunge / iazul de tăcere plin”, „cușma lunii”, „ca o chiflă rumenită”, „lună schimbată-n mînzoc”, „broasca ei de aur”...) și imaginea cerului albastru („ceresul blid albastru”, „picla albastră”, „seara albastră”, „așele acestei păci albastre”, „Și Rusia cu albastru-i blind”, „străjuie albastra mea Rusie”...) — tîlmăcită ca o aspirație spre puritate. Cum apar toate acestea în romînește? Mi se pare că poetul George Lesnea, traducînd pe Esenin așa cum l-a tradus, a făcut un lucru excepțional. Prin hărnicia și talentul său, George Lesnea ne-a dat un Esenin comensurabil în genialitatea lui chiar într-o transpunere în altă limbă, ne-a dat, cu alte cuvinte, un Esenin, avem pe Esenin în limba lui Eminescu. Așa după cum avem pe Baudelaire, Ady Endre, și după cum nu-i avem pe Leopardi sau Verlaine.

Eugen Simion

— Din țară —

„FILM“ nr. 10 — 11-12 | 1957

Citind din antologia lui Marcel L'Herbier, „Inteligența Cinematografului“, hiperbolica definiție: „Filmul chemat de plenitudinea mijloacelor sale la o funcție planetară, îndeplinește rolul de agent de legătură al Umanității“, în prezentarea pe care o face volumului în rubrica nou înființată „Biblioteca noastră“, Jordan Chimet remarcă cu melancolie: „Această credință este în bună parte, dacă nu derutantă, dar demodată, mi se pare mie, pentru lectorul și pentru spectatorul contemporan, mai rece, mai puțin expansiv, impenetrabil entuziasmului (sau e numai o aparență?)“

Ultimele două numere din revista „Film“ pe care le-am parcurs, confirmă însă sugestia pe care Jordan Chimet o strecoară, timid, între paranteze. Entuziasmul se dovedește numai aparent demodat cel puțin pentru redactorii revistei și pentru mina de cinești care colaborează la realizarea ei. În sprijinul acestei afirmații, este de semnalat un mic accident grafic (din păcate departe de a fi unicul în volumele copios deservite din acest punct de vedere), nu lipsit de o înduioșătoare semnificație: pe două pagini consecutive, 66—67 nr. 11—12, se citează aceeași exclamație lirică a lui René Clair „Fii iubita mea, imagine“ („Soyez ma maîtresse, image“).

Revista „Film“ este creația unor îndrăgostiți de arta imaginii care, conform tradițiilor celor mai fervente ale „fan“-ilor, nu au nici măcar egoismul iubirii lor. Tinta principală pare să fie pentru ei a

face prozelești, ceea ce vor reuși desigur cu condiția să mențină publicația la același nivel. Deocamdată revista urmărește să creeze un climat de discuții adoptând în acest scop o mare varietate de mijloace, de la invitația directă la discuții și organizarea de anchete, până la ridicarea unor probleme de stringentă actualitate pentru cinematografie. Într-o succintă „Invitație la discuții“, publicată în nr. 10, se afirmă fățiș și bătaios: „Redacția este nevoită să constate că într-un moment cind toată lumea așteaptă realizarea în cinematografie a acelui salt calitativ de mult prorocit, discuțiile de creație și înfruntările de opinii în presă, nu numai că nu se înviorază, dar de fapt lipsesc, aproape toate publicațiile mulțumindu-se cu consemnarea fenomenului cinematografic cotidian“. Se subliniază cu justețe gravitatea situației: „Această închistare împiedică adesea să se recepteze fenomenele noi, să se sprijine activ elementele promițătoare, favorizând în schimb îngăduința față de mediocritate“.

Tot în nr. 10 se inaugurează o nouă rubrică redacțională „La ordinea zilei“, care, cu primul ei articol, „Unde este filmul epocii noastre?“ demonstrează nuanțat că filmul este prin excelență o artă a actualității. Cu articolul „De ce are succes melodrama sau despre critica sentimentală“, publicat în cadrul aceleiași rubrici în nr. 11—12, revista atacă frontal o altă problemă de importanță: rolul criticii în

cului. Combătînd promovarea falselor valori (în acest sens se dau exemple de atitudine îngăduitoare față de producția cinematografeiei autohtone), articolul se ferește din păcate să numească pe cronicarii vizafi, ceea ce îi scade din eficiență.

O altă inițiativă lăudabilă a redacției, este aceea a deschiderii unei anchete cu privire la problemele filmului în general, și acele ale filmului rominesc în special. La această anchetă răspund personalități de frunte ale vieții noastre culturale: Tudor Arghezi, Geo Bogza, Marin Preda, Ovid. S. Crohmălniceanu, M. R. Paraschivescu, Paul Ioanid, Ioan Manolescu și Grigore Vasiliu-Birlic. Surprinde pozitiv varietatea extremă a părerilor. Exegeți pasionați ai noii arte se dovedesc Marin Preda, Ovid S. Crohmălniceanu, M. R. Paraschivescu, Paul Ioanid. „Un gen... miraculos, de sine stătător, cu mijloace superioare și complexe de a lărgi limitele cunoașterii umane și satisfacțiile estetice... „Nici o idee în afara imaginii“ iată semnificația pentru literatură a acestui gen.“ (Marin Preda) „Nici o altă artă nu-mi dă această candoare infantilă, de a crede orbește în lumea iluzorie care prinde viață înaintea mea... Cinematograful nu e numai o artă... el crează miturile lumii noastre moderne... nici o artă n-a impus în viață în timp atât de scurt și într-o asemenea măsură plămuirile ei ca realități.“ (Ovid S. Crohmălniceanu) „Locul filmului în cadrul artelor moderne? E locul de copil al muzelor, deci cel mai iubit... Filmul este o sinteză și o sinteză vie, în mișcare, e viu și modern... Filmul dă prozei ritmul epocii noastre.“ (M. R. Paraschivescu) „Dacă, prin absurd... filmul la un moment dat ar dispărea, omenirea ar fi foarte nenorocită, ar fi o uriașă catastrofă culturală... Tema principală a filmului este omul și epoca actuală... Filmul apropie omul de știință de preocupările maselor, de viața acestora, îl aduce în realitatea obiectivă a societății sale.“ (Paul Ioanid)

Grigore Vasiliu-Birlic și Ion Manolescu abordează problema oarecum unilateral:

„Cinematograful biruie... o fatalitate, dînd și actorului acces la nemurire“. (Grigore Vasiliu-Birlic „...Mă poate interesa din punct de vedere artistic... un film în care un bun actor are o creație de seamă.“ (Ion Manolescu) Contestînd cinematografeiei caracterul de artă din pricina bazei sale tehnice, Ion Manolescu se situează pe aceeași poziție cu maestrul Tudor Arghezi care declară cu severitate: „Cinematograful e un mijloc, nu o artă... nu e artă, cum pictura nu e pensulă, sculptura daltă, sau condeiul literatură“. Ba mai mult: „Intercalat în cinematografie și instalat cineast, firește că, fudul, Georges Dandin e convins că face artă făcînd cinematografie... Tipograf, el a făcut artă grafică și bucătar, artă culinară.“ Disprețuind o revoltă firească a bucătarilor și tipografilor, le voi lua apărarea doar cineasților permițîndu-mi aici o sugestie: după impresia mea lucrurile se complică în ceea ce privește producția cinematografică pentru că aceasta este o artă colectivă, a regizorului, a interpreților, a operatorului, a compozitorului și a montorului, etc. etc., în acest sens în cel mai înalt grad artă modernă.

În pasagiile din ancheta pe care am prezentat-o, rezervoate cinematografeiei autohtone, ca și în „Colocviul“ a opt creatori de film, dedicat în întregime acestei probleme și foarte interesant ca intenție, din nr. 11—12, discuția se menține la generalități, în „Colocviu“ căzînd chiar pe alocuri în confuzie și echivoc. Astfel, în răspunsul său Victor Iliu promovează ideea unei crize a cinematografeiei, idee valabilă poate aiurea (deși succesele cinematografeiei franceze, japoneze, polone și sovietice, ca să le luăm la întîmplare, ar cam dezminți teza). În ce privește însă cinematografeia noastră abia la începuturile ei, în față cu un cîmp imens de investigații și experimente încă neîncercate, o asemenea perspectivă se dovedește cam fantastă. Mircea Săucan militează pentru patriotism în arta cinematografică, ceea ce, după el, înseamnă „dragoste și înțelegere față de tot ce este realmente al nostru, de tot ce ne este drag“. Și ce ne este

nouă drag? „De la jargonul băieților — !! — din Ferentari, de la folclorul nostru fără de margini în dimensiunile sale artistice, de la înțelegerea Doftanei, pînă la cultul — ?! tricolorului. (Și de ce nu — observați acest malițios „de ce nu?“ — pînă la stima deosebită pentru frumusețea fetelor noastre — sic! —) Toate acestea luminate și revărsate — sic! sic! — spre țelul comun al omenirii, al socialismului. Așa văd realizat patriotismul în filmele noastre“. Presimt că o să ne vină greu să-l vedem realizat în felul acesta, dar cum, vorba lui Marin Preda, nouă ne este greu și să înțelegem „de ce nu se izbuteste să se micșoreze de îndată numărul filmelor nereușite, sub nivelul atins și pe care cinematografia ni le oferă cu o seninătate inexplicabilă“... n-ar fi exclus să-l vedem totuși. Am stăruit atît de mult asupra acestui pasaj prăpăstios, pentru că nu e singurul în cuprinsul revistei unde o exprimare defectuoasă compromite idei importante.

Liviu Ciulei, pe drept cuvînt adept, ca și alți colaboratori ai revistei, al tezei că soluția pentru o formă națională a cinematografului noastre nu va veni din imitarea stilurilor străine, se aventurăză totuși într-o serie de afirmații teoretice nu îndeajuns de susținute. Astfel, după Ciulei, neo-realismul italian este desuet și, într-o măsură oarecare, ca și naturalismul, o formă de artă fără ieșire, incapabilă să indice soluții. Oprobiul asupra neo-realismului italian îl aruncă și Valerian Sava care nu se sfiește să decreteze în titlul articolului său despre săptămîna filmului francez, apărut în nr. 11—12: „Neo-realismul — o formulă greoaie“. De altfel, în măsura în care puncte de vedere atît de categorice sînt susceptibile să iște controverse creatoare, revista face un serviciu oferindu-le coloanele ei. Este regretabil doar că ele nu sînt mai solid argumentate, ceea ce ar oferi o bază de discuții mai substanțială.

O asemenea bază o constituie eseul dens și inteligent „Tema revoluției“ pe care Valerian Sava îl iscălește în nr. 10. Autorul se ocupă de modul în care a evoluat transcrierea în limbaul cinematografului sovietice

a temei fundamentale a realismului-socialist, tema revoluției. Pornind de la clasificarea tipului clasic și a celui romantic pe care o stabilește academicianul George Călinescu, ca și de la părerea, luată din aceeași sursă, că cele două tipuri se înlocuiesc unul pe altul coexistînd în diverse formule de-alungul întregii culturi omenești, eseul pledează cu prețioase exemplificări pentru ideea că realismului-socialist îi sînt la fel de proprii operele monumentale, urmînd destinele unor mase de oameni, cu eroi dimensionați în sublim — opere ce ar corespunde tipului clasic — ca și acelea, mai recente, în care omului ideal și patetismului linear i-au luat locul omul real și introspecția destinului individual. — opere ce ar corespunde tipului romantic. S-ar desăvîrși aici o spirală pe care o impune totdeauna maturizarea unei metode de creație. „Nu are loc, dacă ne păstrăm în limitele artei majore, nici un fel de meschinizare a perspectivei sociale și a viziunii eroilor“, subliniază Valerian Sava. Făcînd o paralelă între idealul Ifigeniei lui Euripide ca tip romantic, și Prometeul lui Eschil ca tip clasic, autorul adaugă: „În fond, nu este vorba decît de o sensibilizare a individului, care începe să fie în cunoștință de cauză, vibrînd mai intens la tragedia sa personală, fenomen față de care sacrificiul său conștient nu pierde, ci ciștigă în sublim.“

Eseul lui Valerian Sava constituie o serioasă și consistentă invitație la discuții. Cu cît asemenea studii de generalizare vor fi mai numeroase (în numărul dublu 11—12 le-am căutat zadarnic) cu atît revista va stimula mai eficient o abordare cît mai profundă, îndrăzneață și multilaterală a problemelor filmului românesc.

Revista mai solicită și în alte moduri interesul cititorului proșan sau de specialitate. Astfel, evocatoare contribuții la o istorie a cinematografului românescesc în ambele numere S. Albu și Jean Mihail. La cel din urmă documentarea perfectă, de sursă autobiografică, se unește cu o mare dragoste, nu lipsită de humor, pentru creația autohtonă. Se publică în continuare texte clasice și se deschide rubrica „Biblioteca

noastră" adăugându-se astfel date noi la punctajul sumar pentru o istorie a cinematografeii mondiale pe care își propune să-l realizeze revista. Evenimente și probleme cinematografice contemporane consemnează într-o serie de articole Guido Aristarco, Eduard Tissé, Georges Sadoul, Al. Sirbu, Mircea Mureșan. Bogatul material de înformație din țară și străinătate, deși nu întotdeauna îngrijit redactat, completează sumarul în mod util.

Ultimele observații, în legătură cu cronica pe care o deține Dumitru Carabău. Subtilă și la obiect mi s-a părut analiza făcută filmului: „Două lozuri”. Contra-cronica, deși cam severă, se dovedește binevenită pentru stabilirea unui punct de vedere cât mai complet asupra producției cercetate. Odată cu lectura cronicii la „Erupția”, mi se precizează o obiecție care afectează de fapt întreaga revistă: asistăm aici la o substituție de problematică, datorată spiritului mobil și inventiv al cronicarului. Cronica este construită exclusiv pe ideea că Ciulei ar fi încercat în „Erupția” „analiza plastică a două psihologii contradictorii”, favorizând în acest fel impresia că se are în vedere nu o creație artistică co-

lectivă, la care participă, chiar dacă în măsuri diferite, o serie întreagă de factori cum ar fi scenaristul, operatorul, compozitorul, etc. etc., ci cu opera independentă a unui regizor mai mult sau mai puțin inspirat. Când pomeniște în treacăt scenariul (și numai scenariul) cronicarul o face doar pentru a-i reproșa lui Ciulei trădarea intențiilor acestuia. Obiecțiile la scenariu nu apar decît în contra-cronica lui Sztamary, într-o exprimare atît de defectuoasă încît conținutul lor devine inaccesibil cititorului. Era de așteptat ca o producție de importanța „Erupției” să prilejuiască revistei de specialitate (de altfel timpul nu e încă pierdut) o analiză cuprinzătoare și diferențiată care să pună în evidență structura intimă a operei cinematografice, detectînd cu rigurozitate aportul specific al tuturor termenilor care colaborează la realizarea ei.

Se poate obiecta în general revistei că, deși entuziastă promotoare de discuții și prin aceasta figură aparte în peisajul presei noastre culturale suferind periodic de apatie, ea lovește uneori în gol din pricina lipsei sale de aderență la problemele concrete ale producției romînești de filme.

I.M.

„GAZETA LITERARĂ”

— SCRIITORII ȘI CRITICA —

Inițiativa „Gazetei literare” de a include în cadrul bilanșului criticii literare pe 1957 opiniile scriitorilor este binevenită; ea contribuie la înviorarea dialogului dintre critici și scriitori, atît de vital pentru bunul mers al literaturii. Printre altele și fiindcă — așa cum arată și Ieronim Șerbu în articolul său, — „stabilirea unui raport între scriitori și critică este dificil. Cel dinții crede mai întotdeauna că i se acordă mai puțin decît prețuiește”. La rîndul său, „criticul este sigur că măsurătoarea sa este exactă și acul cîntarului său de judecată nu suferă nici o deviație”. Discuția este susținută și de unele interviuri pe care revista le publică la rubrica „Momentul literar”.

Ce interesează în primul rînd scriitorii, ce pretind ei de la critică?

Pentru Teodor Mazilu, condiția principală este obiectivitatea. „Un critic lipsit de obiectivitate e un poet refulat. Să scrie deci poezie lirică”. „Unui critic — scrie Eugen Barbu — îi trebuie mai întii constanța unui judecător incoruptibil, siguranța unui medic și mai ales o dragoste nemărginită”...

Iată un leit-motiv care străbate mai toate articolele. „O critică liberă de ori ce reticență — ne gîndim la reticențele izvorite din relațiile cu scriitorii — este singura capabilă să-și îndeplinească sarcina. Critica trebuie să aibă înaintea ei

doar opera și să facă abstracție de persoana fizică a scriitorului”.

De-aici decurge ca un corolar firesc cerința severității. „Se remarcă — scrie Al. Mirodan — o atitudine destul de blajină la adresa literaturii proaste... Severității i-a luat locul edulcorarea... Critica nu critică decât pe autorii de la 18 ani în jos... Dar a fi critic înseamnă, înainte de toate, a critica, a face selecție”. Problema fermității în raport direct cu capacitatea criticului de a distinge valoarea de fals este prezentă și în articolul lui Mazilu: „Critica noastră face rău cind operează cu termeni estetici la judecata unei cărți evident proaste”. Victor Kernbach atribuie aceste greșeli nu criticilor, ci acelor care trec prin contrabandă drept critici; sau criticilor minori: „E drept, criticii mari se înșeală, dar acolo, în exemplul citat, nu era un accident ci un criteriu... Criticii noștri de azi (cei mai mulți) nu săvârșesc asemenea împietăți față de gustul literar ci față de noțiunea de literatură”.

Eugen Barbu încearcă să pătrundă mai adânc în această problemă: „Nu este mai puțin adevărat că există și o susceptibilitate a scriitorului iute zgîndărită de obiecții eventuale... Despre tirania secretă pe care o exercită nevăzut unele temperamente asupra criticilor slabi de îngeri se pot spune glume numeroase dar problema este prea gravă ca să recurgem la anecdotă”. „Respingerea celei mai mici obiecții, lauda exagerată, neacceptarea discuției libere, este — după Ieronim Șerbu — „expresia unei hipertrofieri a eului, a unei megalomanii dăunătoare atmosferei literare în general și scriitorului respectiv în particular. Maladia asta este mai răspîndită decât se crede. Simptomele ei se vădese printr-o deformare a spiritului, printr-un egocentrism insuportabil, printr-o hipersensibilitate bolnavicioasă. De aceea criticii sînt nevoiți să trateze speța cu menajamente. Aceștia nu-i priese decât laudele excesive, hiperbolice. Orice observație o aruncă în panică... Acest tip de scriitor se proiectează permanent „în chip de statuie... Consideră critica limitată, mioapă, incapabilă să seziseze multi-

plicitatea sensurilor operei sale. Și atunci se interpretează singur, din față, din profil, de trei sferturi, perpendicular și orizontal și pe curba infinitului”.

Printre „unele lipsuri” ale criticii, este scos în relief și „labirintul formelor terminologice”. Pornind de la ideea că o critică trebuie să-și exercite acțiunea nu atât asupra scriitorilor cit asupra maselor de cititori, Alfred Margul Sperber cere să se pună capăt avalanșei de „formule și șuvoiului de etichetări și de găselnițe terminologice”. De fapt, într-un anumit aspect terminologia stufoasă și abstractă este o reflecție a echivoacului judecării de valoare, echivoc a cărui răspundere criticul o împarte cu scriitorul, căci „tehnica ocolșurilor” împinge direct către „generalizarea abstractă” și uneori „la citate din nemțește”.

Dacă articolele succesive nu se încheagă într-o discuție propriu zisă, aceasta se datorește fără îndoială faptului că problema esențială a criticii — care este și aceea a literaturii — este oarecum „suplimentată” în majoritatea articolelor cu un ultim punct în chip de chestionar. „S-ar putea discuta despre problemele ideologice exprimate în ultimele lucrări literare, ... s-ar putea discuta despre politică, deși cuvîntul nu sună subțire” — scrie Mirodan. S-ar putea, dar de ce nu discută însuși Mirodan? „Avem nevoie de discuții”, — iată un alt leit-motiv care străbate articolele discutate, leit-motiv care în majoritatea cazurilor, rămîne un simplu deziderat, căci semnatarii articolelor trecute în revistă, nu folosesc totuși — decât cu rare excepții — prilejul de a-și rosti mai puternic cuvîntul asupra acestor probleme. O face Mihai Beniuc în articolul „Realismul epocii noastre” și în interviul său, în care remarcînd faptul că în ultimul timp cărți, cu un bogat și nou conținut patriotic s-au bucurat de o dreaptă prețuire, remarcă și „dăinuirea unei vechi mentalități cosmopolite, la modă cîndva la noi în țară”, compararea excesivă cu „lucrările vechi” sau cu „lecturile invederate”, relevînd faptul că o

maximă valorificare și îndrumare a literaturii de actualitate și patriotice necesită menținerea trează a „rațiunii și a spiritului critic“ și nu înlocuirea lor cu „cădelnița și busuiocul“. Articolele scriitorilor publi-

cate în „Gazeta literară“ reflectă succint, deși încă incomplet, starea de spirit și dezideratele opiniei publice literare.

H. Badiu

— De peste hotare —

PROBLEME DE TEORIE ȘI ISTORIE A LITERATURII COMPARATE ÎNTR-O NOUĂ REVISTĂ SOVIETICĂ

„Vestnik istorii mirovoi kulturi“ vine să umple o lacună însemnată, aceea a studierii comparative a fenomenelor culturale contemporane, a interacțiunii dintre diferitele culturi; în același timp, atenția revistei este îndreptată asupra istoricului dezvoltării culturale și științifice a omenirii. Fără a privi cultura mondială ca un curent unic, revista sovietică, combate fragmentarismul pozitivist ca și finalismul teologic al școlii lui Toynbee, critică „atomismul“ sociologic ca și dualismul vechilor școli sociologice. În teoria „cîmpului social“ susținut chiar în paginile revistei de profesorul suedez Hamsen care încearcă să includă, pe baza unui principiu unificator — al cărui model se află în teoria fizică a cîmpului — legea cauzalității și a liberului arbitru, I. Bichovschî vede de fapt un neomecanicism a cărui caracteristică este faptul că nu-și mai găsește modelul în fizica clasică ci în fizica modernă. *)

Intr-un studiu publicat în revistă, Markarian tratează problema rolului și locului pe care îl are în știința istoriei metoda comparativă ca și mijloacele, în care în mod practic, această metodă poate să fie aplicată în diferite domenii. După Markarian, metoda comparativă a apărut cu mult înainte de a fi fost denumită ca atare; punerea problemei apare deja în antichitate unde, — e drept într-o formă foarte super-

ficială și confuză — (Aristotel, Polibiu) apare ideea unității logice a procesului social istoric. Aristotel și Polibiu au descoperit, prin metoda comparativă, câteva trăsături care se repetă în constituirea diverselor state.

O dezvoltare și mai mare a căpătat-o metoda comparativă în opera unui Machiavelli, Guicciardini, Vico și mai ales în Esprit des lois al lui Montesquieu. În secolul XIX, Morgan folosește metoda cu rezultate care au fost remarcate și de Engels. Aplicarea metodei comparative a fost marcată de numeroase deficiențe atât în antichitate cât și în epoca modernă: ea a fost redusă la analogii superficiale și formale care ignorau aspectele specifice ale diferitelor epoci istorice. Concluziile lui Markarian concordă cu anumite fenomene pe care le-am observat și la noi în dezvoltarea cercetărilor istoriei, literaturii și filozofiei românești. Folosirea anistorică a metodei comparative a dus, la noi, la excesul de comparativism, la descoperirea cu tot dinadinsul a diferitelor influențe, etc. Este semnificativ că în același timp cu studiul lui Markarian, am găsit și la un istoric literar francez Etiemble o apreciere critică asupra comparativismului. Etiemble critica școlile istorice contemporane din S.U.A., care încearcă să formuleze, pe baza utilizării sistematice a metodei comparative, o periodizare uniformă și sincronică a dezvoltării istoriei sociale și culturale a omenirii. Însă Etiemble, apărînd metoda comparativă, și prevenind asupra sovinișmului pe care-l implică (mai ales în țările de mare cultură), credința că ce se petrece

*) În legătură cu problemele de materialism istoric de istoria filozofiei și a științei, din revista sovietică, probleme de un interes special sînt analizate într-o recenzie separată publicată în „Cercetări filozofice“ nr. 2/1958.

dincolo de teritoriul național, reprezintă o influență a culturii naționale (cf., de pildă, rezultatele școlii comparativiste ale lui Baldensperger, Paul Hazard, Pierre van Tieghem), nu reusea să ofere o bază obiectivă pentru aplicarea metodei comparative. De fapt, o asemenea bază obiectivă (atît orizontal pe latura geografică, cît și vertical, în diferitele straturi ale bazei și suprastructurii) oferă numai marxismul, care redă acestei metode caracterul ei istoricist, îngăduind sintetizarea cunoștințelor analitice. Singur marxismul oferă posibilitatea imbinării armonice a comparativismului analitic cît și a deducției sintetice, excluzînd sinteza defectuoasă sau inducția arbitrară.

Fiindcă sîntem la capitolul aplicării metodei comparative, trebuie subliniat studiul lui E. G. Plimak și S. A. Pokrovski consacrat relațiilor lui Radiscev cu mediile culturale occidentale. După cum este bine cunoscut, faptul că Radiscev se sprijinea în acțiunea sa revoluționară pe doctrinele teoretice dezvoltate de gînditorii englezi și francezi, se datora fondului comun, caracterului comun al problemelor pe care le punea în lupta forțelor sociale progresiste, contra regimului feudal absolutist atît în occident cît și în Rusia. Gîndirea înaintată socială, atît în apus cît și în răsărit, supunea unei critici multilaterale înseși bazele societății feudale, opunînd pretutindeni teoriilor privilegiilor nobilimii, ideile egalității și a libertății și concepției suveranității monarhului — ideea suveranității poporului. De aici, caracterul asemănător al luptei în diferite țări împotriva feudalismului.

Tocmai de aceea Plimak și Prokovski critică lucrările occidentale în care Radiscev este arătat ca un scriitor care împrumută teze și formule gata formulate din filozofii occidentali, cînd Radiscev era de fapt un gînditor original. O asemenea concepție o regăsim în lucrările lui D. Lang *Some Western Critics of Radiscev's Thought* și a lui K. Bittner: *J. G. Herder and A. N. Radishev*. În prima lucrare Radiscev este prezentat ca un adept al gînditorului francez Reynal, iar în lucrarea lui Bittner se încearcă să se demonstreze dependența lui

Radiscev de scriitorul german Herder.

Combătînd această teză, autorii sovietici demonstrează că în măsura în care în secolul al XVIII-lea materialismul francez a reprezentat culmea gîndirii filozofice a epocii, el a jucat un rol de primul rang în zdruncinarea principiilor ideologiei religioase, influențînd gînditorii din diferite țări. În lupta împotriva feudalismului, un rol important l-a jucat și teoria contractului social, precum și principiile dreptului natural al omului. În Rusia, unde procesul lichidării orînduirii feudale absolutiste s-a petrecut ceva mai tîrziu, era firesc ca gînditorii înaintați să se sprijine pe teoriile sociale amintite mai sus, deja elaborate de iluminiștii occidentali. De pildă, teoria dreptului natural și a contractului social, au devenit la începutul secolului al XIX-lea în Rusia, baze însemnate în lupta împotriva orînduirii feudale.

Însă, la rîndul său, Radiscev a dezvoltat în mod original elemente însemnate ale teoriei sociologice și filozofice ale timpului său. Într-adevăr, am putea spune că într-un anumit sens el a depășit gînditorii care au elaborat teoriile mai sus amintite, ridicîndu-le de la o platformă iluminist-burgheză la o platformă iluminist-democrat-revoluționară. În ceea ce privește influența lui Herder asupra lui Radiscev, este evident că, dincolo de analogii, trebuie remarcat faptul că sistemul concepțiilor materialiste ale filozofului rus se deosebesc fundamental de argumentele idealiste și speculative ale gînditorului german.

Un studiu în legătură cu concepția cultural-istorică a lui Toynbee publică Arab-Ogîi. Acest studiu reprezintă un răspuns la numărul special din Diogene. Ogîi remarcă că în concepția istorică a lui Arnold Toynbee, cultura mondială apare fragmentată în timp și spațiu din cauza absolutizării elementelor specifice ale culturilor individuale. Toynbee încearcă să găsească un fir logic în dezvoltarea culturii mondiale, însă din punct de vedere teoretic el neagă două principii fundamentale: 1) ideea unității dezvoltării istoriei mondiale; 2) istoria dezvoltării progresive. Fiecare cultură este privită în sine și

Toynbee se folosește de posibilitatea de a dezvălui generalul în istoria dezvoltării societăților sclavagiste, feudale, capitaliste, socialiste. El admite cel mult principiul rețetii și dă o reprezentare unilaterală a principiului discontinuității în dezvoltarea culturii.

Ar mai trebui adăugat, poate, că, chiar

în ceea ce privește analiza fiecărui tip de cultură în parte, Arnold Toynbee procedează antiștiințific punând la baza metodologiei sale biologismul.

De la primele sale numere Vestnik istorii mirovoii culturii se impune ca o revistă care fixează linii de reper cu perspective autentice în cultura mondială.

„NEUE DEUTSCHE HEFTE“, februarie 1958

Într-un articol publicat la rubrica „Forum“, Horst Kruger persiflează „mania de reprezentare“ în construcțiile arhitectonice, manie care se face tot mai mult simțită în R. F. G.

Se constată cu îngrijorare tendința mereu mai accentuată spre decoruri exterioare luxoase și costisitoare; fiecare încercă să epateze prin clădiri gigantice, împodobite fastuos. Horst Kruger dă două exemple tipice pentru strălucirea exterioară necorespunzătoare, menită să inducă în eroare. E vorba întâi de Casa Asigurărilor Sociale, instalată într-o clădire monumentală cu camere vaste și mobilate exorbitant. Vizitatorul care vine să-și plătească contribuția, rămîne stupefiat. Ei își amintește îndată multiplele dificultăți pe care le întâmpină bolnavii pînă obțin asistența medicală. Același lucru se poate spune despre clădirea editurii, un edificiu nou, strălucitor, cu încăperi ultra moderne încît scriitorul care se rătăcește acolo, abia îndrăznește să respire. La întrebarea de ce a fost necesară această transformare luxoasă, ți se răspunde că trebuie să ne impunem. „E un fel de manie, de boală misterioasă, care bîntuie la noi în R.F.G.: fiecare vrea să se impună“, scrie articolul. Este un amestec între elevarea extremă a civilizației și excocheria deșănțată.

Autorul consideră cu îndreptățire că această tendință de epatare echivalează cu „gustul oamenilor mărunți și superficialitatea fără nivel a noilor îmbogății“.

„Se mai pune întrebarea“ scrie revista, „ce anume trebuie reprezentat atît de stri-

dent: poate scindarea Germaniei sau compromiterea creditelor economiei, sau spirala violent vibrantă a salariilor și prețurilor?“ Cine posedă adevărata cultură și educație n-are nevoie de „reprezentare“. Nu mai cei care vor să camuflize goliciunea interioară, caută să se impună prin demonstrații stridente exterioare. (Precaut, articolul nu arată mai adînc cauzele acestei disproporții — exploatarea cruntă a muncitorimii, militarizarea economiei, infiltrarea capitalului străin — dar o descrie sugestiv, cel puțin pe plan moral).

Autorul își încheie astfel comentariul: „Noi uităm ce avem înăpoia noastră și uităm cum se trăiește în jurul nostru... Ceva mai puțină dorință de a ne impune în exterior și ceva mai multă veracitate interioară ne-ar prinde bine. Pentru că numai acela poate într-adevăr să se impună, care printr sine însuși reprezintă ceva. Cu acest fond lăuntric noi nu prea stăm bine.“

*

În același număr se publică și cîteva scrisori ale lui Franz Kafka extrase dintr-un volum de corespondență care va apare în toamna acestui an în editura S. Fischer. Scrisorile publicate cuprind perioada octombrie 1923—martie 1924, deci ultimile luni din viața scriitorului (Kafka a murit în iunie 1924). Cele mai multe sînt adresate lui Max Brod, prietenul cel mai apropiat, deși Kafka nu era de acord cu vederile naționaliste ale acestuia.

Din publicarea postumă a celor mai însemnate romane ale sale, a jurnalului intim, a amintirilor onora dintre pușinii săi confidenți se poate deduce împrejurările zbuciumate care au provocat tragedia vieții lui

Kafka, poate și imaginea sumbră a operel. Aceste scrisori inedite sînt mărturii din faza cea mai apăsătoare, cînd torturat de suferințe, presimțind desnodămîntul iminent, scriitorul învăluie totuși discret situația tragică și reține strigătul de disperare. Kafka dorea să trăiască, să scrie, să comunice cu oamenii, deși era obligat să se retragă în singurătate și să-și supravegheze evoluția amenințătoare a bolii. Il copleșea mai ales mizeria; nu putea să iasă din cercul tiranic care-l sufoca din pricina lipsei de bani. Este zguduitoare această zbatere a scriitorului pentru împiedicarea agoniei și neputința lui în fața forței strivitoare a societății — Germania de după primul război mondial.

Franz Kafka plecase recent din Praga, stabilindu-se la Steglitz, lîngă Berlin. A ajuns acolo în timpul inflației, cînd prețurile se urcau zilnic vertiginos. Într-o scrisoare către Marx Brod din 2.X.1923 spune: „...Caut să mă apăr împotriva adevăratelor chinuri provocate de creșterea prețurilor... Camera mea care fusese închiriată cu 28 coroane pe lună, a costat în septembrie peste 70 de coroane, în octombrie va costa cel puțin 180 coroane“.

Deși demoralizat de boală, Kafka încearcă totuși să nu-și alarmeze prietenii, amăgindu-se poate și pe el însuși. Astfel comunică lui Max Brod la 8.X.1923: „...De cînd e vreme urîță, Steglitz-ul nu mă mai îmbie la plimbări, iar de oraș mă tem din nou... De altfel, nici nu m-am simțit bine, o tuse nevinovată în calitate, supărătoare în cantitate m-a costat o noapte; duminică am rămas în pat, și a trecut...“

Izolată, condamnat la melancolie și pesimism, Kafka ține totuși la viață, ar vrea parcă să oprească zilele în mersul lor. Astfel scrie la 9.X.1923 lui Felix Weltsch, la Viena: „...Zilele sînt atît de scurte, îmi trec mai repede ca la Praga și din fericire mult mai pe nesimțite. Că ele trec atît de repede, e firește trist, așa se petrece doar cu timpul, ai luat odată mîna de pe roata lui, ea ți se învîrtește înaintea ochilor și nu mai vezi cum să așezi mîna din nou“...

Deși el singur nu se putea lăuda cu starea sa materială, se îngrijește de prietenii

săi. În aceiași scrisoare adaugă: „...Încă o rugăminte, Felix. Dacă poți, interesează-te puțin pentru bietul Klopstock. (Serviciul de plasare)“.

Într-o scrisoare din 16.X.1923 îl anunță pe Max Brod că nu vrea să se întoarcă la Praga și-l roagă să-i aducă, dacă vine la Berlin, îmbrăcămîntea de iarnă. În aceiași zi scrie lui Robert Klopstock: „...În ceea ce privește mîncarea, eu nu mîninc în societate, am deci numai prilejul să-mi fie rușine de mine însumi“.

La 25.X.1923 notează într-o scrisoare către M. Brod o profesiune de credință artistică, neașteptată poate pentru comentatorii rigizi ai operei sale: „...Faptul deci că nu scriu, are înainte de toate, motive „strategice“, ceea ce în anii din urmă a devenit pentru mine o lege, nu mă încred în cuvinte și scrisori, în cuvintele și scrisorile mele, vreau să-mi împart inima cu oamenii, dar nu cu stafiile care se joacă cu cuvintele și care citesc scrisorile cu limba atîrnată. (aluzie la cenzurarea scrisorilor în Germania)... Cîteodată, natura artei, existența artei în general, nu-mi par justificabile decît prin asemenea considerații „strategice“, posibilitatea unui cuvînt adevărat de la om la om...“ Nevoia de a comunica adevărul, iată ce-l preocupă așadar pe „straniul“ scriitor. În aceeași scrisoare pomenește iarăși de faptul că nu vrea să se întoarcă acasă la Praga: „...E și mai bine așa. Încă nu aș fi considerat acolo ca musafir, sper să pot rămîne atîta timp departe cît să devin musafir“.

*La 27.X.1923 scrie lui M. Brod: „...Numai în muncă și muzică e salvarea... Scumpetea este într-adevăr foarte mare, să-ți cumperi ceva în afară de mîncare e cu neputință... Poate merg astăzi cu E. *) la teatru („Dușmanul poporului“ cu Klöpfer). Pînă acum n-am ieșit încă nici o seară din casă“.*

Franz Kafka încearcă să diminueze gravitatea suferinței sale și să-și trateze mizeria și boala cu un umor amar. Într-o scrisoare din noiembrie 1923 către o prietenă, Valli Pollak, descrie lampa lui de petrol:

*) Emmy, prietena lui Max Brod.

„o operă de artă a fabricării lămpilor (e compusă din piese izolate împrumutate și cumpărate, firește nu de mine... de fapt, ea are numai defectul că fără petrol nu arde, dar aceasta nu o facem nici noi, ceilalți)“. *Îi scrie că de când e vorba să se mute, obiectele din cameră au început, în parte, să se îndepărteze de dînsul, — mobila, ceasornicul și înainte de toate, calendarul, despre zicalele cărui a amintise și în alte scrisori :...* „el a devenit răutăcios și ironic ; de curînd, de pildă, am citit ceva și am avut o inspirație care mi s-a părut foarte bună, sau mai bine zis, semnificativă atît de mult încît voiam să consult calendarul... „Cite-odată, și o găină oarbă găsește un grăunte“ mi-a răspuns el ; altădată, am fost îngrozit de decontul cărbunilor, la care el a replicat : „Fericirea și mulțumirea sînt mîntuirea vieții“..., dar nu trebuie scris tot ce gîndești despre calendarul tău, „și el e doar numai un om“.

În ianuarie 1924 scrie lui M. Brod : „...Dragă Max, în primul rînd n-am scris pentru că am fost bolnav (temperatură mare, frisoane, și ca o complicație ulterioară, o singură vizită medicală pentru 160 coroane. D.*) a redus-o apoi prin tocmeală la jumătate, în tot cazul am de atunci o teamă înzecită de îmbolnăvire, un loc la spitalul evreesc costă 64 coroane pe zi ; astfel este plătit numai patul și masa, deci încă nici asistența, nici medicul)... impedimentul principal este sănătatea mea, pentru azi, de pildă, fusese fixată o convorbire telefonică cu E., nu pot să trec însă în camera rece pentru că am 37,7 grade și stau în pat. Nu e nimic deosebit, aceasta mi se întîmplă adeseori fără urmări ulterioare, poate contribuie și schimbarea vremii, mîine probabil va fi trecut, oricum este un obstacol mare în libertatea mea de mișcare și, în afară de aceasta cifra onorariului medical plutește cu litere de foc deasupra patului meu..., și, desigur, voi fi foarte bucurat ca E. să-mi recite, am rugat-o de mult, din inimă să o facă (măcar să aud, după ce n-am auzit mult timp, versuri de Goethe) doar împrejurări exterioare au stat pînă

acum în cale, între care și faptul că la 1 februarie vom fi alungați din locuința noastră minunată ca străini săraci, insolvabili“. *Încă odată respinge propunerea să se întoarcă măcar în apropiere de Praga : „...de altfel, căldură și saturație am avut 40 de ani și rezultatul nu prea e ademenitor pentru a face alte încercări...“* *În schimb, îi surîde o localitate de provincie din Moravia sau Boemia. Și iată din nou rînduri răscolitoare : cum se vede el însuși împovărat de boală. „De n-ar fi numai ființa atît de șubredă, imaginea s-ar putea aproape desena : la stînga îl sprijină poate D., la dreapta poate omul acela ; ceafa ar putea să o proptească, de pildă, vreo „mizgălitură“ ; dacă acuma ar fi încă întărit solul de sub dînsul, prăpastia în fața sa astupată, vulturul din jurul capului său alungat, vijelia deasupra lui îmblînzită, dacă s-ar face toate acestea, atunci poate s-ar mai putea suporta. M-am gîndit și la Viena, dar să cheltuiesc 1000 de coroane pentru drum (și așa abuzez de părinții mei care se poartă încîntător, și acuma, la urmă, și de surori).“*

La începutul lui martie 1924 îi mărturisește din Berlin — Zehlendorf, lui Robert Klopstock că se gîndește la un sanatoriu : „...mă împotrivesc unui sanatoriu și unei pensiuni, dar ce folos dacă nu mă pot împotrivi febrei. 38 grade au devenit pîinea mea de toate zilele, toată seara și jumătate din noapte. De altfel, cu toate acestea, e doar foarte frumos să stau pe verandă și să privesc cum soarele muncește îndeplinind două sarcini atît de diferite, după greutate : să trezească la viața firească propria mea persoană și pe mesteacănul de lîngă mine (mesteacănul pare a avea un avans)... Acuma urmează surpriza, Davos. ce greu este totul și ce sume imense va trebui să storc pentru mine de la alții. Și dumneata, Robert, te plîngi pentru 1000 coroane. Ce fel de nobil alintat, independent, liber ești !“

În cele din urmă, Kafka a plecat nu ia Davos, ci într-un sanatoriu de lîngă Viena. Prea tîrziu. Boala — pe vremea aceea fără leac — l-a dărîmat. Cîteva săptămîni numai după internarea lui, moartea a curmat

*) Dora Dymant, prietena lui Kafka.

viața nefericitului scriitor. Cum reiese și din aceste scrisori el s-a despărțit greu de această lume pe care o iubea din sihăstria lui. Paginile revistei germane aduc o măr-

turie dură, arătând cum realitățile sociale au determinat traiectoria destinului vieții și operei lui Franz Kafka.

D. Ludovic

„LE FIGARO LITTERAIRE“

În numerele 614, 615, 616/1958, „Le Figaro Littéraire“ publică, sub semnătura cunoscutului publicist Robert Jungk, un amplu și documentat reportaj intitulat: „Tragedia atomiștilor“. Aparent, spiritul care a călăuzit investigațiile anchetatorului ar fi următorul: savanții atomiști occidentali trăiesc astăzi o dramă. O dramă asemănătoare cu a ucenicului vrăjitor care, dezlănțuind forțele secrete ale naturii, fiind depășit de ele, are de răspuns în fața propriei sale conștiințe și a întregii omeniri de consecințele acțiunilor sale. Citind însă narațiunea faptelor expuse de Jungk, care cuprinde un istoric al bombei atomice, de la conceperea ei și pînă la teribila explozie de la Hiroshima, vom înțeli, pe parcurs, și unele amănunte ce ni se pare deosebit de semnificative. Și anume lupta constantă, încăpățînată, lipsită de scrupule a militariștilor americani pentru monopolul atomic, în stare să le asigure — credeau — supremația mondială. Că planurile le-au fost dejucate, se știe. Deocamdată, însă, să urmărim autorul.

Pentru a dovedi ceea ce numește „tragedia atomiștilor“, Jungk își începe expunerea cu o prezentare a atmosferei ce domnea cu patru decenii în urmă în laboratoarele internaționale. Cîteva centre universitare studiau pe atunci extraordinarele probleme atomice: Cambridge, unde se afla savantul neo-zelandez Rutherford, Copenhaga, unde domina geniul lui Nils Bohr, Göttingen, unde triumviratul Max Born, James Franck și David Hilbert se înverșuna pe pure scopuri științifice să conteste teoriile colegilor din Anglia... Un fizician celebru i-a comparat atunci pe oamenii de știință cu niște șăpturi ale unui furnicar. Fiecare îns alerga „înfrigurat“ cu mica lui descoperire nouă la orificiul ce trebuia împinut, dar abia se depărta și altul venea

să scoată ceea ce predecesorul depusese. Rînd pe rînd Einstein, soții Curie, Plank, Rutherford și Bohr au sguudit strasnic edificiul fizicii, atît de ordonat și de stabil în aparență la începutul secolului.

Această perioadă închinată cercetărilor fizicii nucleare poate fi denumită perioada eroică.

Înscăunarea regimului hitlerist în Germania, rasismul și antisemitismul care i-au urmat — spune Jungk — rup unitatea savanților. Fizicei universale i se opune o „fizică germană“. Nenumărați savanți iau drumul pribegiei.

O dată cu izbucnirea celui de al doilea război mondial cercetările nucleare intră într-o fază nouă. Spiritul idilic de colaborare internațională se spulberă. Ideea că posesorul bombei infernale este și cîștigătorul victoriei pune stăpînire pe creerele înfierbîntate ale militariștilor americani. Urmează o activitate neostenită de depistare a savanților pentru atragerea lor în laboratoarele construite în grabă febrilă. Scrupule umanitare? Perspectiva unui viitor în care învingătorul atomic nu putea fi decît jalnicul martor al unei civilizații prăbușite? Sentimentalism... Acută, urgentă, era o singură problemă: secretul bombei. Mijloacele de a-i desfereca lacătele? Le vom vedea mai jos.

Misiunea de a organiza laboratoare și orașe secrete atomice, în Statele-Unite, îi este încredințată, încă de la începutul anului 1940, generalului Groves. Militar de carieră, el avea să imprime noului său domeniu de activitate un stil cazon mergînd de la o disciplină de fier pînă la suspectarea, deseori nelocală, a oricărui savant de origină străină. Înregimentați ca soldați ai unei armate secrete, savanții sînt puși acum în fața obligației de a respecta cu strășni-

cie secretul lucrărilor, ca și autoritatea statului-major.

La 13 august 1942 faimosul „Manhattan Project” ia ființă, în urma acordului intervenit între Churchill și Roosevelt — cu toate că, încă de pe acum, începe a se contura rivalitatea, pe plan științific, între Statele-Unite și Marea Britanie. Energia nucleară este sortită să slujească, de data aceasta, scopurilor războinice. Realizarea practică a bombei i-a revenit savantului Oppenheimer, cunoscut ca teoretician serios și bun administrator.

* * *

Situat la o înălțime de 2124 metri, pe un platou în statul New-Mexico, înconjurat de păduri de pini și de canioane vijelioase, satul Los Alamos fusese de mult părăsit de localnicii străvechi, vânătorii indieni de odinioară. Soarta a vrut ca acest colț izolat pe continentul american să devină, în numai doi ani, leagănul bombei atomice. Oppenheimer s-a dovedit într-adevăr un excelent organizator. La apelul lui, au început să se prezinte în noile laboratoare savanți din mai toate colțurile lumii vestice. O dată intrați în fortăreața atomică, ei își abandonau personalitatea — relatează Jungk — și, ținându-se de regulă, respectau cu riguros secretul cercetărilor, deveneau de bună voie sau nu, unelte teribile ale scopului. Argumentul-magnet, stimulul suprem, se arăta a fi spectrul unei mari primejdii: o invenție similară germană, căreia bomba lor trebuia să-i facă față. Pentru că, trebuie să spunem, bomba atomică germană devenise una din obsesiile înaltului comandament american.

Pornind de aci, ceea ce a urmat capătă caracterul unui roman de aventuri, cu urmăriți și urmăritori, cu detectivi de profesie și polițiști improvizati, cu documente false sau presupuse false, cu justițiar și condamnați, cu arestări samavolnice și rapțiuni în lege, pe fundalul tragic al cimpurilor de bătălie.

Misiunea de a „găsi” bomba hitleristă îi revine savantului olandez Samuel Goudsmit, pe care Jungk îl descrie ca pe un om

pașnic — el însuși o victimă a hitlerismului — dar care, printr-o contradicție deseori întâlnită, era și un pasionat al anchetelor criminale. Afiat diviziei speciale ultra-secrete „Alsos”, condusă de generalul Pash, el își face intrarea la Paris, îndată după eliberarea orașului, de către trupele aliate, iar acestea, înaintînd spre inima Germaniei, îl au, imediat îndărătul lor, pe acelaș pașnic-amator-de-anchete-criminale Goudsmit.

La 15 noembrie 1944 Strasburgul capitulează în fața armatelor generalului Patton. Orașul german îi rezervă lui Goudsmit o primă surpriză: printre hîrțile profesorului german recent numit la catedra de fizică teoretică din oraș, von Weizsäcker, se găsea și proiectul german de uraniu. Departe de a-i satisface numai pornirile detectivice, descoperirea avea să-l bucure pentru un alt motiv: în fața sa se afla dovada peremptorie că germanii, a căror înaintare era atât de temută, se arătau a fi cu cel puțin doi ani în urma experiențelor atomice ale aliaților. Dar dacă proiectul era fals? S-a hotărît atunci urmărirea atomiștilor, în chiar birlogul lor hitlerist. Vădit lucru, „familia unită” a savanților occidentali se destrămase, măturată de suflul urgiei naziste.

Regretăm că spațiul nu ne îngăduie să povestim cu lux de amănunte această urmărire a oamenilor de știință germani, descoperirea și cucerirea, cu numai două tancuri și pe sub nasul armatelor franceze trase pe sfoară, a romanticului burg Hagerloch, situat într-un peisaj aproape neschimbat din Evul Mediu, unde era instalată centrala electrică cea mai modernă din Germania, fuga clandestină a savanților, arestarea a opt membri ai Institutului Kaiser Wilhelm de fizică și chimie, apoi „kid-napping-ul” lor în toată regula și transportarea lor în America unde aveau, în mod forțat, să întărească rîndurile furnicarului de 6000 atomiști și tehnicieni care continuau cu aceeași febrilitate lucrările. Totuși, în birourile generalului Groves încep să se audă și unele voci de protest: cum s-ar putea justifica mai departe, din punct de vedere moral și politic, continuarea cercetărilor asupra bombei atomice?

Germania hitleristă era la pământ. Ultimii adversari, japonezii, n-ar fi putut-o realiza singuri.

Dar și de data asta s-au găsit motive pentru a se continua și justifica, din punct de vedere politic și moral, în împrejurările noi, munca laboratoarelor atomice. Unul era — spune Jungk — următorul:

„Dacă nu realizăm această armă chiar acum și dacă nu oferim lumii, într-o experiență publică, dovada spăimântătoare a puterii, mai devreme sau mai târziu o națiune fără scrupule va încerca s-o construiască în cea mai mare taină. E mai bine pentru pacea viitoare, ca omenirea să știe ce o așteaptă“. Era, dealtfel, foarte puțin camuflat, începutul aceluia „război rece“, pe care Statele-Unite avea să-l continue pe față și după încetarea ostilităților împotriva Uniunii Sovietice în care vedeau singura stavilă a apetiturilor lor de dominație mondială.

Celălalt, fariseic:

„Omenirea are nevoie de o nouă sursă de energie, pe care am descoperit-o și dezvoltat-o. Trebuie să procedăm astfel încât ea să fie utilizată în viitor în scopuri pașnice și nu pentru distrugere“.

Asupra consecințelor noii invenții s-a ocupat, îndeosebi, laboratorul universității din Chicago; unde proiectul cunoscuse și primele sale succese. Din acelaș cerc s-au ridicat, mai târziu, primele voci ostile folosirii bombei împotriva Japoniei și tot acolo s-a studiat, pentru prima oară, posibilitatea unui control internațional și a utilizării pașnice a energiei atomice. Demnă de remarcat este, în această privință, atitudinea lui Nils Bohr, savantul danez care preconiza — încă de pe atunci — un acord al celor trei mari puteri asupra controlului comun al tuturor aplicațiilor energiei atomice și care i se părea mai lesne de realizat atîta vreme cît bomba nu era perfectată sau angajată în conflict. Groves însă, ambițios la culme, nu înțelegea să renunțe tocmai acum la rolul său de „manager“ militar și se și vedea în acela de diplomat cu atribuții de strateg. Și-apoi, cum să se renunțe la o armă ce costase, în cei cinci ani de experiențe, peste două miliarde de

dolari? Un business fără rentabilitate e de conceput?

La 9 Mai 1945 Uniunea Sovietică împlința, prima, pe clădirea calcinată a Reichstagului, steagul victoriei. Groves trăia însă mai departe, sub imperiul unei singure temeri: dacă războiul se sfîrșea înaintea „bombei sale“?

Printre ilustrațiile care însoțesc expunerea lui Jungk, se află și una care-l înfățișează pe Groves în ținută marțială, ținînd cu o baghetă — se și vedea, pe atunci dirijor al universului? — spre un punct minuscul pe glob: Hiroshima. Trebuie să spunem însă că orașul japonez nu era singurul vizat. Pe lista neagră mai figurau și Kokura, Nigata și Kyoto — orașul templu. Sorții au căzut asupra Hiroshimei. Efectul surpriză, hotărîtor pentru victorie, a fost plăsmuit, în mintea generalului atomist, pînă în cele mai mici amănunte. Înainte ca peste drama finală a războiului să cadă cortina incendiară a norului atomic, Hiroshima a trăit cîteva luni de zile într-un calm relativ. Dealtfel, întregă această regiune a beneficiat de un armistițiu. Groves a calculat bine, îngăduind această liniște înaintea furtunii. Uriașa ciupercă de foc, a cărei radioactivitate avea să facă victime ani de zile mai târziu, trebuia să fie — și a fost — teribilul, apocaliptic avertisment al destinului omenirii regisate din laboratoarele atomiștilor americani. Dar am anticipat.

Mai înainte însă, la 12 și 13 aprilie 1945, piesele ce constituiau mecanismul bombei de încercare (a doua a fost folosită împotriva Japoniei) părăsiră în ascuns centrul atomic din Los Alamos, pe un drum secret construit în timpul războiului. Sinistre locuri! Numai numele și înfioară: Jornada del Muero (Voiașul morții), nu departe de satul Oscuro (Intunericul)...

Relatările martorilor oculari ai primei explozii atomice țin de domeniul mitului sau al teologiei. Iată, de pildă, declarațiile generalului Farrell:

„Jara întregă a fost scaldată într-o lumină mistuitoare, cu mult mai violentă decît a soarelui de la amiază... După treispre-

zece secunde s-a produs explozia, presiunea aerului a lovit puternic oamenii și lucrurile și, aproape îndată, s-a auzit un bubuit persistent și lugubru, asemănător anunțării judecății din Urmă. Judecând după acest tunet, am înțeles că noi, făpturi nimicnice, avusesem cutezanța să ne atingem de forța pînă atunci rezervată numai Celui Atotputernic..."

Groves exulta. Explozia depășise în intensitate cele mai optimiste previziuni. Nu distrusese pînă și aparatajul științific din apropiere? Distrugerea în masă era așadar prețul victoriei.

În luna august 1945 Uniunea Sovietică anunță că posedă bomba atomică. Ca în povestea Perretei din La Fontaine, adio monopol, adio supremație mondială... După primul efect de consternare, americanii hotărâsc construirea „super“-bombei, arma fără limită, apoi a „bombei curate“, etc. etc. Unde se va ajunge cu aceste progrese ale științei?, care va fi viitorul omenirii? —

pare să se întrebe Jungk, vădit îngrijorat de soarta noastră, în cazul cînd zăgazarile impuse creatorilor științifici s-ar sparge și „duhul rău“ („djinn-ul) s-ar dezlănțui în voie.

Jungk omite însă să spună, în reportajul său, un lucru esențial, hotărîtor; și anume că știința sovietică, în plin avînt, nu numai că a ajuns, dar a și întrecut știința atomiștilor americani, constituind astfel frîna sigură a planurilor lor nesăbuite. Puternică, această știință înțelege să se pună în slujba progresului omenirii, nu a distrugerii. „Tragedia atomiștilor“, asupra căreia se concentrează autorul care ne-a furnizat aceste comentarii, s-ar putea într-adevăr transforma într-o bucurie a savanților adunați, cu bune intenții, într-o familie internațională unită. Cu o condiție: știința să înceteze de a mai fi unealta iluzioniștilor care se văd stăpînii lumii.

L. D.

„PRÉSENCE AFRICAINE“, octombrie – noiembrie 1957

În aceeași măsură în care este secolul confruntării celor două sisteme sociale, cel capitalist și cel socialist, secolul XX este și secolul emancipării popoarelor de culoare a căror intrare în istorie va aduce după sine modificarea condițiilor ineseși ale confruntării. Conștiința acută a acestui adevăr istoric caracterizează activitatea revistei culturale a lumii negre — cum se subintitulează „Présence Africaine“. Efortul revistei ne apare îndreptat în două direcții la fel de importante: pe de o parte aceea de a afirma existența conștiinței negre, a popoarelor negre ca o entitate aparte, dreptul și capacitatea lor de a-și aduce liber contribuția la cultura și civilizația universală, pe de altă parte, aceea de a ajuta lumea neagră să ia cunoștință de sine, prin reconsiderarea tragicei sale istorii, prin desvăluirea și promovarea valorilor sale artistice și spirituale. În această ordine de preocupări se înscrie publicarea aproape integrală în numărul pe oc-

tombrie-noembrie, sub titlul comun „Omul de cultură negru și poporul său“, a ciclului de conferințe organizat de redacție în anul 1957.

În „Poetul negru și poporul său“ Jacques Rabemananjara face o expresivă caracterizare a poetului negru. Dacă după Rabemananjara, pentru poezii Occidentului de pildă angajarea nu este obligatorie, situația specială a popoarelor negre constrînge pe poezii lor să adopte o poziție militantă. El (poetul negru) nu e liber să se vadă sau să se cunoască altfel decît ca ins supus unei dominații străine... Poetul negru se îndoaie sub greutatea unui dublu destin, al lui și al rasei sale și e singurul dintre toți poezii căruia îi este refuzat luxul de a rămîne ad libitum în afara marilor probleme ale poporului său. Astfel poezia își pierde caracterul său de divertisment intelectual și cîștigă pateticul luptei politice. Calitatea poetică nu mai este dată aici de disperarea individului ci dim-

potrivă, de densitatea revoluționară, de măsura în care poezia realizează fuziunea emoțiilor personale cu aspirațiile cele mai profunde ale colectivității. Rabemananjara combate teza conform căreia valoarea poeziei negre s-ar datora prea faimoasei condiții negre (la trop fameuse catégorie de la négritude). Caracterul militant al poeziei negre, voința sa de eliberare, ținuta sa mesianică, se datorează alianței intime cu politica, alianță bazată pe idealul comun: salvarea omului negru, frustat, umilit, mutilat în demnitatea sa umană. Poetul negru, spune Rabemananjara, rămîne omul condamnat la o criză permanentă de revoltă atîta vreme cît nu va fi eliberat de complexul său de colonizat și scos din situația de batjocorit.

În „Romancierul negru și poporul său”, Edouard Glissant pune ca postulat fundamental al artei romanului necesitatea corespondenței perfecte între operă și realitatea care i-a oferit materialul. Se cere romanului să dezvăluie obiectiv această realitate în ceea ce are ea pozitiv și negativ. Dar colonialismul a făcut atît de tragică viața popoarelor negre, încît investigația răbdătoare și detașată a frumuseților și savorilor ei devine aproape imposibilă. Realitatea neagră este încă tributară colonialismului, nu este o realitate liberă prin ea însăși, arată Glissant. Romanul, chemat să demaște această flagrantă lipsă de libertate, devine un act de acuzare, o chemare spre viitor, o revendicare mai mult decît o tentativă de a fixa trăsăturile prezentului. Mișcîndu-se astfel într-o arie specifică poeziei, romanul îi rămîne inferior. Se pune de altfel cu acuitate și problema limbii: romancierul negru își exprimă revolta în limba colonizatorului, pentru un public străin și nu pentru poporul său.

Făcînd o sumară trecere în revistă a romanului negru, Glissant diferențiază romancierul african care, demascator al colonialismului, rămîne la stadiul revendicării, de romancierul negru din cele două Americi: acesta, reprezentînd populații mai bine integrate, a putut să treacă la ceea ce Glissant numește fixarea calificativelor

esențiale ale realității. Romancierul african este abia în căutarea referințelor, arta lui are de recîștigat bazele unei culturi proprii, ea nu este expresia totală a acestei culturi. Nu trebuie uitat că exploatarea colonialistă este condiționată, între altele, de distrugerea culturilor naționale. După cum se vede, dificultățile romanului negru, decurgînd din problemele sociale și politice ale popoarelor negre, nu se vor soluționa pe deplin decît odată cu acestea.

Într-o foarte amplă expunere, „Artistul negru și poporul său”, Louis T. Achille se ocupă de contribuția popoarelor negre în plastică, muzică, teatru și coregrafie, arte care din pricina condițiilor vitrege s-au dezvoltat inegal, și-au pierdut în parte semnificațiile inițiale, ajungînd astăzi să fie mai apreciate în Europa decît în locurile care le-au creat. Autorul stabilește cîteva trăsături distinctive ale artei africane. Formele de artă nu sînt atît de riguros separate ca în arta europeană, ele apar cele mai adese-ori împreună, astfel încît încercarea de a le clasifica este oarecum arbitrară. Artă europeană este un mod de manifestare independent și întotdeauna individual, în vreme ce, conform concepției tradiționale, arta africană, expresie a unei necesități sociale, se subordonează sau religiei sau utilității, și, transmișînd valori colective, rămîne anonimă. Chiar în comparație cu arta modernă europeană angajată, purtătoare a unui mesaj colectiv, apar deosebiri: arta europeană este pe poziția unui umanism universal, decurgînd din natura omului și a lumii ce-l înconjoară, în vreme ce arta africană se referă sau la o colectivitate mai restrînsă (familie, trib, popor) sau — uneori chiar în același timp — la o lume supranaturală, la o metafizică și o cosmogonie nebănuite de arta europeană.

În ce privește artistul negru american, lipsit de tradiții artistice naționale, el poartă puternic amprenta civilizației Lumii Noi. El are comun cu artistul negru african alienarea, pierderea conștiinței proprii autenticități, datorate de o parte a Oceanului colonizării, de cealaltă parte sclavajului și prejudecăților rasiale. Și unul și

celălalt trebuie să refacă cu popoarele care i-au produs, o alianță culturală cu scopul dublu de a găsi sursele unei inspirații autentice negre și de a ajuta popoarele negre să se redescopere pe ele-insele.

În ce privește aria de influență a artei negre, sculptura africană și muzica neagră din America au găsit încă de la început ecou în conștiința universală. În măsura în care renașterea artei negre va aduce după sine dezvoltarea umanității reale a omului negru, ea va ajuta omul, pur și simplu, să se cunoască mai bine. Recunoașterea artei negre, sugerează Louis T. Achille, a pregătit poate calea, cel puțin în ce privește opinia publică, pentru renunțări politice și poate economice, în favoarea popoarelor negre.

Pornind de la premiza că istoria este memoria națiunilor, Joseph Ki Zerbo consideră un semn de renaștere pentru un popor faptul de a recăpăta conștiința propriei istorii. De aceea în „Istorie și conștiință neagră” el cercetează locul însemnat pe care-l ocupă istoria, noțiunile de timp și de trecut în viața tradițională a negrilor. El arată că pe plan politic, acest simț al istoriei, fundamentul patriotismului de o profunzime deosebită al popoarelor negre, s-a tradus, până în epoca marilor descoperiri, prin construcții politice cel puțin tot atât de solide ca acelea din țările europene; dar invaziile violente ale cuceritorilor magrebini și europeni din secolul XV până în secolul XIX, au deposedat brutal popoarele negre de istoria lor, atât pe planul acțiunii cât și pe acel al cunoașterii, în folosul stăpînitorilor colonialiști. De aceea problema este, spune Joseph Ki Zerbo, ca pe planul acțiunii negrii să conlucreze la renașterea unei conștiințe negro-africane autentice; în acest scop trebuie oprit dezastrul conștiinței negre, suprimînd alienarea actuală, ridicînd piatra funerară a opresiunii. Iar pe planul cunoașterii, dorința noastră este să ne studiem istoria și să redăm sensul real acelei părți care a fost făcută fără noi și împotriva noastră.

În „Răspunderi ale negrilor din Africa în domeniul culturii științifice” Louis S.

Béhanzin combate teza rasistă după care ar exista o infrastructură biopsihologică a culturilor, civilizațiilor și inteligenței, variind de la popor la popor. Ruptura totală a Africii negre de civilizația tehnică contemporană își are originile încă în secolul XVI-lea: pe de o parte pierderea autodeținerii a întrerupt progresul civilizației popoarelor negre, sclavii necreîndu-și o civilizație, și pe altă parte, în aceeași epocă a început în Europa revoluția tehnică și științifică, care prin descoperirea și luarea în stăpînire a diverse surse de energie, avea să accelereze fantastic ritmul dezvoltării civilizației. Conform documentelor istorice, pînă în acel moment existau încă în Africa focare de civilizație tehnică și artistică comparabile cu acelea ale evoluimediului european. Colonialismul a aruncat popoarele negre în afara civilizației lor și în același timp a întregii civilizații, ele au fost înlăturate de la construcția rațională a lumii. În măsura în care popoarele sînt astăzi judecate în funcție de civilizația tehnică, în măsura în care aceasta determină în mare parte relațiile dintre ele, problema supraviețuirii popoarelor africane se confundă cu aceea a integrării Africii în civilizația vie, civilizația tehnică. Nu este vorba de o chestiune de prestigiu, spune autorul, este o necesitate absolută. Pentru realizarea integrării, Béhanzin preconizează un larg și suplu program de culturalizare și tehnicizare a maselor, inspirîndu-se atât din experiența țărilor cu puternică infrastructură tehnică, cît și din aceea a țărilor care abia se ridică și au deci de rezolvat probleme asemănătoare celor ale Africii negre.

În același număr, revista publică prima parte a unui studiu vast al lui Mohamed Aziz Lahbabi „Despre civilizație și cultură”, care printre altele, pune problema dreptului la cultură a popoarelor negre. Demonstrînd arbitrarul opunerii a două naturi, aceea a popoarelor de cultură care ar fi natural înzestrate și a popoarelor „inculte” care ar fi natural neînzestrate, autorul arată că această teză este expresia unei gîndiri politice rasiste. Nivelul cultu-

ral depinde de nivelul de viață și condițiile istorice în care se dezvoltă indivizii și popoarele, nu de rasă și naționalitate. Cultura a devenit astăzi o dimensiune a ființei umane: a împiedica pe cineva să se cultive, înseamnă a-l împiedica... să treacă de la existența brută la viață, la viața conștientă... Colonialismul este o conspirație monstruoasă împotriva demnității umane, tocmai pentru că el atentează la evoluția culturală a colonizaților și se străduiește să-i facă să uite cultura lor națională și aportul lor la civilizația umană.

Mai semnalăm două contribuții la istoria popoarelor negre: Abdoulaye Ly „Formarea economiei zahărului și dezvoltarea tirgulului de sclavi africani în insulele franceze din America în secolul XV” și Alfred Mètraux „Istoria Vudu-ului de la războiul de independență pînă în zilele noastre.” Sumarul este complectat de beletristică și note asupra vieții politice negre și fenomenului cultural cotidian.

În concluziile la articolul său prezentat anterior, Joseph Ki Zerbo susține: Două mari probleme s-au pus totdeauna umanității: dilema gîndire-acțiune și dilema individ-colectivitate. Dacă pentru soluționarea primei probleme Africa are mai mult de primit, pentru că s-a complăcut în impasul unei acțiuni truate de semne și simboluri; dimpotrivă, pentru soluționarea celei de a doua probleme, Africa poate mai de grabă să dea. Popoarele negre africane au un mesaj de trimis lumii despre arta de a trăi în societate și pentru societate.

Impresia pe care ți-o lasă parcurgerea revistei „Présence africaine” este că dacă popoarele negre au incontestabil un mesaj care trebuie relevat lumii, tot atât de incontestabil este că aceste popoare au ieșit din impasul acțiunii truate, intrînd adînc pe calea fermă a luptei politice pentru eliberarea de sub jugul colonialist.

I. M.

ÎNTÂMPLĂRI DIN REALITATEA IMEDIATĂ

La 31 martie, Sovietul Suprem al U.R.S.S. a luat hotărîrea să înceteze experiențele cu armele atomice și cu hidrogen. La 1 aprilie, președintele Eisenhower, trimite un mesaj special Congresului în care cere sporirea alocațiilor militare cu un miliard și jumătate de dolari. La 2 aprilie, el trimite un nou mesaj în care anunță reorganizarea radicală a serviciilor de uscat, aer și marină ale forțelor militare ale Statelor Unite.

Nici Departamentul de Stat nu a stat cu mâinile în sân. La 1 aprilie, la o conferință de presă convocată în grabă, un purtător de cuvînt al Departamentului de Stat s-a prefăcut a nu fi „surprins” de hotărîrea Uniunii Sovietice. În aceeași zi, dl. Dulles — cu obișnuita sa cecitate — nu vedea „nici un motiv ca Statele Unite să renunțe la experiențele din poligonul din Pacific”. Feldmaresalul în retragere Montgomery, declara la un banchet, între două pahare de whisky, drept „prostie” (foolishness) renunțarea de către occidentali la „arma esențială din arsenalul apărării” de dragul „cerințelor propagandistice”. Încheind acest ciclu de prime reacții, Eisenhower, cu aprobarea căruia a fost dirijată în ansamblu această reacție negativă și minimalizatoare, a anunțat în conferința de presă că împreună cu Dulles și cu alte oficialități, a hotărît să se continue experiențele.

De data aceasta însă președintele nu a mai fost urmat de credincioasele sale organe de presă. „New-York Post”, care în

trecut, sprijinea necondiționat politica externă a președintelui, declara: „Experiențele noastre nucleare se întorc iar împotriva noastră înșine. Omenirea s-a săturat pînă în git de exploziile atomice. Nici o altă problemă nu a adus rușilor mai multe dividende politice. Noi am pierdut contactul cu majoritatea lumii. Se pune întrebarea serioasă: merită oare proiectatele experiențe noi ale S.U.A. pierderea prestigiului internațional? Nu e serios”. Iar influentul „Washington Post and Times Herald” criticînd „unele persoane care elaborează politica americană” arăta că „dacă Statele Unite vor încerca să continue în mod unilateral experiențele”, ele se vor pomeni „într-o situație îngrozitoare, de nesuportat”... Este desigur puțin probabil că declarațiile oficiale americane — în general negative și făcute pe un ton polemic — vor putea convinge pe careva de înțelepciunea politicii americane. În privința aceasta, reacția internațională — chiar la data în care scriem aceste rînduri — prezintă o quasi unanimitate semnificativă, și, după cum am văzut, pînă și marele organe de presă sînt nemulțumite. Chiar dl. MacMillan care, vreme îndelungată, a dus o campanie de avertizare anticipativă pentru a justifica o atitudine rigidă, chiar dl. MacMillan care declară că are probe precise că experiențele nucleare pot fi nedepistabile („unde? care?” — îl întrebă laburistul — Secret militar! — răspunde imperturbabil primul ministru englez), chiar dl. MacMillan se vede silit să „studieze cu minuțiozitate ho-

tărirea Sovietului Suprem", se vede „silit să se consulte cu aliații săi", încurajat de presa de stînga britanică ca un trăpaș îndărătnic la cursele de la Epsom: „Hai d-le MacMillan, răspunde da!" („Daily Herald", 2 aprilie 1958). Toate implicațiile unei asemenea atitudini vor fi desigur analizate în presă pînă în momentul apariției acestor rînduri.

Ceea ce dorim să subliniem aici este însă altceva: atmosfera de stranie irealitate în care plutește politica unei țări ca Statele Unite, spiritul de absență, de siguranță găunoasă, de satisfacție de sine, pragmatismul îngust, tendința spre auto-justificare facilă care domnește în Capitala Federală. Dl. Dulles face cîteva „witzuri" facile la Conferința sa de Presă, Președintele ia avionul ca să joace o partidă de golf la Dallas (Texas), administrația și Congresul său vacanță de Paști... Iar experiențele, experiențele — ei bine — continuă. Este semnificativ că această atmosferă de irealitate plutește și asupra comentariilor presei de mare tiraj, chiar a presei care se opune politicii guvernamentale. Într-adevăr, ce reproșează aceste organe guvernului? Că a pierdut o „bătălie propagandistică", că „prestigiul Statelor Unite este în diminuare", că „reacția Washingtonului a fost greoaie", că „Departamentul de Stat a pierdut inițiativa", că „a scăpat prilejul să accepte provocarea", că este „lipsit de abilitate tactică". Ca și cum ar fi vorba de un Locarno oarecare, de un Versailles, un Trianon, sau de o sesiune a Conferinței panamericane! „O nouă înfrîngere politică a lui Dulles". Este adevărat, dar nu numai despre aceasta este vorba, nu de viitorul politic al domnului Dulles sau de chiar o întregă administrație republicană. Este vorba de ceva mult mai adînc, de „jocul de-a moartea", de jocul de a amenința cu războiul termoneuclear, de continuarea experiențelor cu exploziile termonucleare. Savantul japonez Kimura, unul din descoperitorii Uraniului

237, a comunicat că peste cincisprezece-douăzeci de ani omenirea va ajunge într-o zonă periculoasă dacă experiențele nucleare vor continua în ritmul de astăzi. Cea mai mare parte a savanților japonezi sînt de aceeași părere. Savantul genetician Hervay Miller de la universitatea Istiana declară că echilibrul genetic e pe cale să fie rupt cu consecințe grave pentru urmași. Doctorul Linus Pauling, Premiul Nobel, a declarat că este de acord cu prof. Teller că experimentele atomice influențează durata vieții. Potrivit calculelor lui Pauling, „aceasta nu înseamnă că fiecare om va trăi cu două zile mai puțin (aceasta este media pe care o stabilise Teller) ci că unul din două mii cinci sute de oameni va muri de leucemie, de cancer în oase, sau altă boală. Deoarece în lume există 2.500.000.000 oameni, se poate socoti că în urma experiențelor de pînă acum au murit de leucemie sau de altă boală, aproximativ 1.000.000 oameni care altfel nu ar fi murit. Dacă experiențele continuă în ritmul acesta — declară Pauling — vor muri încă cinci milioane de oameni". (Telegramă publicată la 31 Martie 1958 de corespondentul din New-York al ziarului „Borba" din 1 Aprilie). Comisia de Energie Atomică Americană a declarat că nivelul radiațiilor de stronțiu 20 a crescut la New-York în raport cu anul trecut cu 50%, reprezentînd 1/20 din cantitate. Comisia de energie atomică din Canada anunță o „îngrijorătoare creștere" a cantității de stronțiu. „Guvernul canadian — se declară într-o declarație oficială — salută suspendarea de către Soviete a experiențelor atomice fiindcă aceasta înseamnă mai puține radiații pentru Canada".

Karl Bechert, deputat social-democrat și profesor în Germania occidentală, care este în același timp director al Institutului de Fizică la Universitatea din Mainz declară că numai șase bombe nucleare sînt suficiente pentru a distruge ori ce semn de viață pe teritoriul Germaniei apusene.

Toate popoarele au nevoie de PACE. Aceasta este perspectiva reală prin care trebuie privită inițiativa Sovietică, aceasta și nu lipsa de „abilitate“ a d-lui Dulles este cauza pentru care Statele-Unite pierd toate „bătăliile propagandistice de la sputnici încoace“. Uniunea Sovietică a făcut un pas excepțional de însemnat care reprezintă un răspuns constructiv la teama de războiul nuclear și de primejdia radiațiilor.

Popoarele consideră hotărîrea Uniunii Sovietice ca un pas însemnat spre evitarea aceluia dezastru pe care îl reprezintă războiul atomic. Speranța popoarelor este — așa cum se exprima un ziar francez — că „marile puteri vor rupe lanțul neîncrederii lor reciproce și vor cădea de acord în cele din urmă asupra unor măsuri concrete, oricît de modeste ar fi ele“. Hotărîrea sovietică reprezintă un fapt istoric de o importanță incalculabilă, o șansă în plus de a elibera omenirea de coșmarul atomic.

Și acest gest este cu atît mai însemnat cu cît hotărîrea nu pleacă de pe „poziții de inferioritate“, cu cît exploziile experimentale cu bomba atomică și cu hidrogen care au avut loc cu ani în urmă în Uniunea Sovietică au demonstrat cu claritate că Uniunea Sovietică nu se găsea în urma nord-americanilor, ba în unele privințe, chiar înainte. „Nu „frica“, nu „șantajul atomic“ au provocat hotărîrea sovietică — scrie un ziar indian — căci U.R.S.S. a experimentat bomba H cu o jumătate de an înaintea Statelor-Unite“. De altfel, conducătorii sovietici au avertizat în nenumărate rînduri cercurile beliciste din occident că dacă vreun stat din lagărul socialist va fi atacat cu bomba nucleară, replica ar fi pomptă și contra-lovitura va duce pînă în cele din urmă la prăbușirea întregului sistem capitalist. În orice colț al lumii s-ar ascunde — cei răspunzători de declanșarea războiului nuclear își vor primi pedeapsa ! Acest lucru îl recunoaște în mod indirect și

o revistă burgheză de prestigiu, „Spectator“, care afirmă că „cel mai mare pericol ar fi, dacă cineva ar lua în serios teza că arma nucleară constituie cea mai bună armă de intimidare (deterrent)“. („Spectator“, 18 ianuarie 1958). Arma de intimidare nu „intimidează“ pe nimeni, însă provoacă o puternică îngrijorare în rîndurile opiniei publice din occident. La 5 aprilie 1958, a pornit marea „marș al păcii“ în care mii de cetățeni londonezi au pornit spre Aldermaster, bază atomică din sudul Angliei, cale de 80 Km., într-o manifestare de protest de proporții care n-au mai fost văzute în Anglia de pe timpul grevei generale din 1926. Pe pancarte, era scrisă lozinca : „Nu avem ce ispăși“. În același „weekend“ pascal în care Eisenhower sbura cu avionul spre Dallas..

Strania atmosferă de irealitate în care plutește politica americană se regăsește și în calitatea argumentelor pe care cercurile conducătoare americane le avansează pentru a-și motiva refuzul. Departamentul de stat al S.U.A., declară că nu se poate pune bază pe „o declarație de intenții pentru a căror verificare nu există nici un sistem“. Oare așa să fie? Profesorul Bechert — pe care l-am citat criticînd poziția Comisiei Americane de Energie Atomică — a declarat că această Comisie introduce confuzia, neținînd seama de perfecționarea mijloacelor de verificare. În afară de aceasta, se știe prea bine că Uniunea Sovietică nu numai că nu a ridicat obiecțiuni împotriva instituirii controlului internațional al încetării experiențelor, ci a propus ea însăși instituirea unui astfel de sistem de control. Bechert a calificat o asemenea propunere drept „cinstită“ și „ușor de înfăptuit“.

Dincolo de un steril duel diplomatic, dincolo de verva polemică a domnului Dulles, alternativa care stă în fața popoarelor este clară : „Vor mai continua să sboare avioane americane încărcate cu bomba H. și A., avioane care să scape din cînd în cînd

cîte un proiectil nuclear (aşa cum releva recent un specialist american: tot aşa cum o defecţiune provoacă lansarea eronată a unei bombe, tot astfel nu este exclusă nici defecţiunea care să declanşeze „eronat“ focarul nuclear)? Sau miliardele de dolari înghiţiţi de această absurdă încăpăţinare vor merge la alinarea soartei celor două milioane de şomeri care au primit în ultimele şase luni preavizul de concediere?“ Alternativa d-lui Dulles nu este între „bombe

curate“ şi „bombe murdare“, între „războaie totale“ şi „războaie limitate“, între „Stronţiu 90“ şi „Uraniu 237“. Unii oameni care şi-au făcut din încăpăţinare modul lor de existenţă vor avea în viitorul apropiat să înfrunte întrebări din ce în ce mai incomode ale popoarelor şi nici un răspuns evaziv, nici o „cercetare minuţioasă“, nici o rezoluţie în doi peri, nici un fel de „rezervă precaută“, nu vor adormi instinctul de conservare al popoarelor.